

PRIMERA PRESENTACIÓN

**COMPAÑÍA
MUSICAL DE
REPERTORIO
NUEVO**

Director musical: Julio Estrada



al

$\text{♩} = 60$ (tempo primo)

rallentando

Al crear la Musical de Repertorio Nuevo, la Universidad Nacional Autónoma de México asume, entre otros, dos propósitos esenciales:

El primero, acercar al público a las concepciones más relevantes de la música de nuestro tiempo, dentro de un marco de excelencia en su presentación y realización. Contacto vivo a través del ejercicio sistemático de audición, información y participación que le permitirán gozar y conocer, así como exigir las más altas calidades, al escuchar la música del siglo XX.

El segundo propósito, no menos importante, es el de estimular la creación musical; al encargar la composición de obras a nuevos autores, de origen y tendencia diversas, poniendo a su alcance un instrumento variable en su dotación —a cada concierto la necesaria— y dúctil en su formación, para que pueda probar y escuchar su fantasía en colaboración con los ejecutantes. Estrecha comunión cuya dialéctica enriquezca la experiencia de unos y otros, en busca de un resultado óptimo en la ejecución y en la concepción musicales.

La Compañía Musical llevará a cabo cada mes un programa diferente, teniendo dos presentaciones: los miércoles, y los jueves, ambos abundantes en ejemplos e ilustraciones musicales para indagar y profundizar en las estructuras novedosas que formula el Repertorio Nuevo.

Julio Estrada

Consejo honorario:
Fernando Lozano
Bertram Turetzky
Jorge Sarmientos

Consejo asesor:
Gloria Carmona
Mayra Mendoza
Arturo Reyes

bleibt stets $\text{♩} = 60$ *)
remains at constant $\text{♩} = 60$ *)

Programa

Concierto de Cámara*, para 13 instrumentos (1969-70)
György Ligeti (1923)

a tempo *pizz. ord.* "forn" "gerissen"
 $\text{♩} = 60$ INTERMEDIO
via sord. *senza sord.*

En D0, para cualquier número de instrumentos (1964)
Terry Riley (1935)

* ESTRENO EN MEXICO

Con la participación de miembros de la Orquesta
Filarmónica de la Ciudad de México
Teclados: Velia Nieto, Marta García Renart
y Thusnelda Nieto

Director: Julio Estrada

pizz. gliss. (II-III) fortsetzen, bis es in der Höhe verschwindet
pizz-gliss. (II, III) is continued till it disappears

(Saite I. bleibt leer) (String I remains open) *morendo al niente*

bleibt stets $\text{♩} = 60$ *)
remains at constant $\text{♩} = 60$ *)

GYORGY LIGETI (1923)

Estudia con Ferenc Farkas y Sándor Veress en la Academia de Música de Budapest. Desde 1956 habita Viena. Durante 1957-58, trabajó en el Estudio Electrónico de Colonia. Desde 1959 ha dado cursos en Darmstadt y desde 1961 ha dado cursos en la Academia de Música de Estocolmo. Ha sido profesor huésped en la Universidad de Stanford. Desde 1976 imparte la cátedra de composición en el Conservatorio de Hamburgo.

(datos tomados del Dictionary of Contemporary Music. John Vinton, editor, 1974).

MUSICAS REPETITIVAS Y EL PAISAJE SONORO

La música contemporánea, sus sonidos y sus concepciones, han logrado redescubrirnos algo que teníamos casi en el olvido: escuchar con atención a nuestro alrededor. A la naturaleza o al mundo sonoro que el hombre y sus objetos producen cotidianamente. Creación involuntaria, en continua transición, el ambiente sonoro que nos rodea está constituido por elementos que se repiten. Más, a causa de la repetición, sentimos la presencia del paisaje sonoro, como denomina Murray Schaeffer, al constante sonar del mundo.

Elemento permanente en la música de todos los tiempos, la repetición se emplea como un recurso formal o de improvisación, conduciendo a lo contemplativo o a la obsesión hipnótica, de carácter profano o sagrado, recurso didáctico a la vez que invocador de la fantasía. En nuestro tiempo, el descubrimiento de un universo sonoro que rebasa al antiguo mundo tonal, solicita de estructuras y de procesos que permitan elaborar lo desconocido de forma tal que lo vuelvan reconocible. La expansión de la tecnología musical en un instrumental nuevo, que va del disco del fonógrafo al de las computadoras, ha de recurrir a lo repetitivo como método de prueba y de aprendizaje para la audición de lo inédito.

TERRY RILEY (1935)

Estudia composición de 1955 a 1957 con Robert Erickson y piano con Duane Hampton. De 1960 a 61 estudia en la Universidad de California, en Berkeley. Desde 1963 se dedica a la composición y a realizar conciertos tanto en Norteamérica como en Europa, distinguiéndose como ejecutante del saxofón y del órgano combinados con dispositivos de grabación y lectura retardada de cinta magnetofónica. En 1969 formó parte del Programa de Asociación Creativa en la Universidad Estatal de New York, en Búfalo. Su música ha recibido la influencia de elementos hindúes, africanos; del jazz, del ragtime y de las ideas de La Monte Young, sobre la percepción de largas duraciones en los sonidos.

(datos tomados del Dictionary of Contemporary Music. John Vinton, editor, 1974).

FICHA DE ADHESION

Deseo recibir información por correo a mi domicilio acerca de la programación mensual de la Compañía Musical de Repertorio Nuevo.

Nombre
Actividad
Edad
Dirección
Colonia
Z.P.
Teléfono

Desprenda este formulario para depositarlo en las cajas dispuestas en la puerta de la sala o envíelo a la dirección señalada al reverso.

Auditorio de Medicina/ CU
Miércoles 3 de octubre/ 19:00 hrs.

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

Rector
Dr. Guillermo Soberón

Secretario General Académico
Dr. Fernando Pérez Correa

Secretario General Administrativo
Ing. Gerardo Ferrando Bravo

Coordinador de Extensión Universitaria
Arq. Jorge Fernández Varela

Director General de Difusión Cultural
Lic. Gerardo Estrada Rodríguez

Subdirector General de Difusión Cultural
Lic. Luis Batani

difusión cultural/UNAM

EN DO, para cualquier número de instrumentos (1964)

La partitura EN DO está escrita para ser ejecutada por un grupo indeterminado de ejecutantes, no importando si éstos son o no son profesionales. Un pulso -un ritmo periódico- escrito en do se toca sin cesar desde el inicio hasta el final de la obra, a fin de darles a los músicos el tiempo, de la misma forma en que lo haría un metrónomo. Formada por 53 breves fragmentos melódicos, muchos de ellos de gran semejanza entre sí, la partitura es única para todos los instrumentistas. Cada uno de dichos fragmentos melódicos debe ser repetido sin interrupción hasta el momento en que el músico se percata de que su pequeña melodía deja de formar parte esencial del equilibrio de la sonoridad y de la trama colectiva. Pasa entonces a ejecutar con el mismo principio el siguiente fragmento y así sucesivamente, hasta alcanzar el último, punto de encuentro final. Aquí, la música no sólo es improvisatoria, lo que la liga a las calidades espontáneas de la música tradicional de los pueblos, sino que se propone dar a los planteamientos occidentales una solución nueva en la que, prescindiendo de la escritura armónica, provoca un azar sensato de superposiciones melódicas, previsto a partir de las combinaciones entre fragmentos. La audición es conducida a dimensiones diferentes de las acostumbradas: un mismo tiempo recorrido por periodos distintos y un espacio de encuentros entre pequeñas melodías que provocan la curiosa sensación de escuchar una tercera melodía.

DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
COMPANIA MUSICAL DE REPERTORIO NUEVO
10o. piso de la Torre de Rectoría, CU
México, DF; ZP 20

CONCIERTO DE CAMARA PARA 13 INSTRUMENTOS (1969-70)

MOVIMIENTOS: I ' 'Para Maedi Wood' ' Corrente.

II ' 'Para Traude Cerha' ' Calmo, Sostenuto.

III ' 'Para Friederich Cerha' ' Movimiento preciso e meccanico.

IV ' 'Para Walter Schmieding' ' Presto.

El Concierto de Cámara de Ligeti pide a cada uno de los ejecutantes grandes virtudes técnicas y precisión cronométrica. El autor crea texturas en las que se escucha la resonancia de varios sonidos simultáneos que forman melodías independientes, elaboradas con esos mismos sonidos. La idea de armonía coincide con la de melodía. Dentro de un espectro sonoro en constante evolución, los cambios son percibidos como finas variaciones de timbre y de rítmica de un instrumento al otro.

Por lo que respecta a la estructura de la forma concertante en esta composición, cada uno de los ejecutantes tiene, por momentos, la función de un solista que parece surgir del conjunto a una velocidad o articulación distintas, como una sonoridad añadida a la que realizan los demás.

Tiempo y espacio alcanzan una textura indisoluble en la escritura de Ligeti, lo que lleva a concebirlos de forma integrada en términos de tiempo-espacio, donde la frontera entre ambas dimensiones constituye la ténue esencia del lenguaje del autor.

La repetición incesante conduce a una sensación de infinitud de los eventos escuchados. Al ligar el final con el principio, borramos toda apariencia de inicio y de término, como la serpiente que muerde su propia cola buscándose en el círculo. Se olvida la secuencia del tiempo real para entrar en otro donde la palabra se estabiliza. Se imita el instante anterior, se le memoriza, se le retiene. Juego de ilusión mágica con el tiempo.

Ligeti y Riley representan con perfección a las dos tendencias actuales de la música repetitiva. En el primero, de formación europea, predomina la elaboración extrema de una escritura precisa para cada instrumentista.

En Riley, formado en la escuela de la improvisación de las culturas no europeas, predomina un carácter y una estructura permisiva formalmente, ordenada por sencillas reglas colectivas.

La diferencia entre uno y otro no estriba sólo en la memoria -fija o flexible-, sino en el objeto retenido. Una sostiene la altura del sonido, la mantiene resonando en el espacio; la otra, sostiene la duración en su incesante repetir la múltiple en el tiempo. Las dos reflejan el paisaje sonoro bajo formas diferenciadas del eco: el eco resonante y el eco múltiple.

(nota de j. e.)

COMPañIA
MUSICAL DE
REPERTORIO
NUEVO

Director musical: JULIO ESTRADA

La Compañía Musical llevará a cabo cada mes un programa diferente, teniendo dos presentaciones, siendo una el primer miércoles de cada mes en el Auditorio de Medicina de la Ciudad Universitaria y la segunda, en día variable, en una sala de conciertos de la ciudad. Ambas presentaciones, abundantes en ejemplos e ilustraciones musicales para indagar y profundizar en las estructuras novedosas que fórmula el Repertorio Nuevo.

En esta presentación, el Repertorio Nuevo se ve enriquecido con el estreno mundial de **Para doble coro de metales**, de Bertram Turetzky, obra compuesta especialmente para ser ejecutada por la Compañía Musical de Repertorio Nuevo. A Turetzky, nuestro agradecimiento. A su obra, nuestra devoción y entusiasmo.

Julio Estrada

“en el Auditorio de Medicina, que hace algunos años se convirtiera en uno de los principales centros de actividad musical en México...”

... Ojalá que se trate de un esfuerzo duradero, en función de la constancia de sus organizadores...”

Diez de Urdanivia, EL DIA.

“... en presencia de un público desusadamente numeroso y entusiasta

... el público tuvo un mejor acceso a las obras gracias a la explicación previa... se trata de que haya una verdadera comprensión de las nuevas corrientes del pensamiento musical...”

Brennan, UNOMASUNO.

“... el concierto tuvo una intensidad fascinante... una lección de radicalidad y valentía que es refrescante y perturbadora... ¿Qué más podía pedirse a un concierto? Uno entra a la sala y emerge más o menos transformado...”

Hiriart, UNOMASUNO

“... fué posible apreciar la muy alentadora presencia de una infraestructura en nuestra vida musical de hoy: el conjunto estaba integrado en su totalidad, excepto los teclados, por atrilistas de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, quienes aportaban así su alta calidad de rendimiento a la causa de la música nueva... Imposible resistir a la tentación de elogiar la versión de **En do**, de Terry Riley..., cuyo resultado sonoro fué literalmente hipnótico para el auditorio...”

Alcaraz, PROCESO.

CONSEJO HONORARIO:

Fernando Lozano
Bertram Turetzky
Jorge Sarmientos
Iannis Xenakis

CONSEJO ASESOR:

Gloria Carmona
Mayra Mendoza
Arturo Reyes

PROGRAMA

Canzona, para doble coro de metales (Ca. 1600)
Giovani Gabrielli (1551-1612)

* **6 comos** para tuba sola (1968) (a)
Theodore Antoniou (1935)

* **Pasce Tuos**, para quinteto de metales (Ca. 1960-70)
Elgar Howart (Ca. 1930)

Canto naciente, para octeto de metales (1978)
Julio Estrada (1943)

INTERMEDIO

** Para doble coro de metales (1979)
Betram Turetsky (1933)

Fanfarria para un nuevo teatro, para dúo de trompetas (1964) (b)
Igor Stravinsky (1882 - 1971)

* Jardín de lluvia, para dos coros de metales (194)
Toru Takemitsu (1930)

Con la participación de miembros de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad
de México.

Trompetas:

Arturo Reyes
Brian Sykora (b)
Robert Karon (b)
Thimoty MacKenan

Trombones:

Carl Christensen
Próspero Reyes
Lamare Jones

Tubas:

William Keck (a)
Manuel Cerros (OSN)

Cornos:

Jesús Reyes
Bruce Roberts

Director: JULIO ESTRADA

(*) Estreno en México

(**) Estreno Mundial.

A

THEODORE ANTONIOU (1935)

Estudia en el Conservatorio Nacional de Atenas con Kalomiris. Posteriormente, con Bialas y Riedl en Alemania. Ha sido un activo promotor de la música contemporánea en su país, desempeñándose como director de orquesta. Sus propias obras combinan medios convencionales con electrónicos, en busca de "relaciones extremadamente abstractas, como lo es el movimiento de los sonidos, las posibles combinaciones de un diálogo, los diversos modos de ejecución de un instrumento, problemas de espacio, sonido, movimiento y evento".

(datos tomados del Dictionary of Contemporary Music, John Vinton, editor, 1974).

E

JULIO ESTRADA (1943)

Estudia en la Escuela de Música de la Universidad de México y posteriormente con Julián Orbón. En Francia y en Alemania (1965-69) asiste a los cursos de Boulanger, Messiaen, Xenakis y Stockhausen. Un aspecto de su música es el crear formas ordenadas por procesos parecidos a los de una memoria que puede contener las modalidades del recordar o del asociar musical propias al autor. Sus actividades en la Universidad son la enseñanza de composición, la investigación y la difusión de la música actual. Es coautor, con Jorge Gil, de **Aplicaciones del álgebra de Boole y de la Teoría de grupos finitos**, a la música de la próxima publicación. De acuerdo a cada caso, la intervención del intérprete puede ser la del realizador de versiones o la del que recorre un terreno parecido a un laberinto, cuya solución es conocida de antemano y cuyos caminos permiten finalizar o continuar perdiéndose en la forma.

(Datos proporcionados por el autor).

H

ELGAR HOWARTH (Ca. 1930)

Compositor y director del Philip Jones Brass Ensemble. Howarth es un virtuoso ejecutante de la trompeta. Su conocimiento de la música para metales le lleva a escribir arreglos de obras diversas para ser ejecutados por el conjunto que dirige.

S

IGOR STRAVINSKY (1882 - 1971)

Richard Swift escribe sobre este autor: "Estudia con Rimsky-Korsakov (1903-08). Durante 1909-29 estuvo asociado con Diaghilev y el Ballet Ruso y desde 1928 escribió para la danza en asociación con Balanchine. Su reputación internacional fue iniciada por el escándalo de la primera ejecución de la Consagración de la Primavera (1911-13). Tuvo amplia actividad como pianista y como director, realizando desde 1927 grabaciones de sus obras. Stravinsky compuso en casi todos los géneros. Hizo también transcripciones de música de otros autores, destacando las hechas a Bach, Tchaikovsky y Gesualdo.

La influencia de Stravinsky es incalculable. Métricas y obstinados irregulares lo mismo que sonoridades instrumentalmente ingeniosas. En Europa y en América, además de afectar sobre las prácticas instrumentales, procedimientos rítmicos, construcción armónica y estructural musical, la obra de Stravinsky influyó a compositores en otras dos áreas: el renacimiento de formas musicales del pasado y la incorporación del jazz y de otros materiales populares.

Su adopción en 1952 de las técnicas seriales ayudó a despertar el interés hacia el serialismo.

(Datos tomados del Dictionary of Contemporary Music, John Vinton, editor, 1974).

TORU TAKEMITSU (1930)

Yuji Takahashi dice sobre este autor: "Autodidacta a excepción de un breve período de estudios con Yasuji Kiyose. Las composiciones de Takemitsu en los años 50 incluyen música magnetofónica y música de cámara. Las obras más recientes incluyen varias piezas para gran orquesta y numerosa música para películas. Desde 1961, sus composiciones se basan en pequeñas células melódicas, de las cuales la forma es el resultado de una perpetua narración. Su orquestación es colorida sin ser ostentosa, usando divisiones en las cuerdas, múltiples sordinas en los metales, novedosos efectos en el arpa y muchos sonidos semejantes a campanas. El flujo rítmico no es métrico, lo que crea un efecto de pulsación irregular. En sus obras orquestales, Takemitsu trata de crear ciclos temporales distintos para cada sección instrumental, manteniendo simultáneamente un delicado balance con el movimiento total".

(datos tomados del Dictionary of Contemporary Music, John Vinton, editor, 1974).

BERTRAM TURETZKY (1933)

Estudia música en la Universidad de New York y en el Hartt College of Music en la Universidad de Hartford. Es miembro del Departamento de Música de la Universidad de San Diego en California. Además de su trabajo de investigación en música nueva, lo mismo que en el estudio de la obra de Domenico Dragonetti y Joseph Von Eybler, es editor de una colección de escritos sobre nuevas técnicas instrumentales, destacando su propio libro: **The Contemporary Contrabass**, (Univ. de California Press, 1969). Es autor de varias composiciones para contrabajo, instrumento cuyo repertorio ha crecido a través de la influencia que sus ejecuciones han creado en el público y en los compositores actuales.

(datos proporcionados por el autor)

MUSICA PARA METALES Y ESPACIOS

La música para metales ha tenido un desarrollo del renacimiento a nuestros días que interrumpen los periodos barroco, clásico y romántico. Sin embargo, en su primera época tuvo un importante papel. Lo mismo ocurre en la nuestra. Los metales integran una familia instrumental tan homogénea como la de las cuerdas, pudiéndose escuchar en muy diversas formaciones que van del solo en cualquiera de sus miembros, al quinteto y octeto clásicos, o a los coros múltiples. Su cuerpo resistente a lugares abiertos y su diseño portátil al igual que su poderosa sonoridad les permite ser escuchados a buena distancia, lo que ha sido un elemento a considerar para crear juegos espaciales cuyas modalidades son las marchas, los coros múltiples o las combinaciones envolventes.

En relación a la música veneciana del renacimiento, José Antonio Alcaraz señala: "Por una vez, la reiteración de un tópico es digna de ser tomada en cuenta como elemento importante para la consideración del trabajo compositivo del músico dado: las peculiares condiciones de construcción y espacios resultantes, en la Catedral de San Marcos en Venecia, han sido determinantes fundamentales para la creación de Giovanni Gabrielli (1551-1612). Las tribunas en las que era posible alojar a voluntad un órgano, un grupo vocal o instrumental, dando la posibilidad a un compositor dotado de perspicacia de realizar juegos antifonales en los que (como su nombre mismo lo indica) una masa sonora respondiera a otra, la reflejara o se le opusie-

FICHA DE ADHESION

Deseo recibir información por correo a mi domicilio acerca de la programación mensual de la Compañía Musical de Repertorio Nuevo.

Nombre _____
 Actividad _____
 Edad _____
 Dirección _____
 Colonia _____
 Z.P. _____
 Teléfono _____

Desprenda este formulario para depositarlo en las cajas dispuestas en la puerta de la sala o envíelo a la dirección señalada al reverso.

Auditorio de Medicina/ CU

Miércoles 14 de noviembre/19:00 hrs.

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

Rector
Dr. Guillermo Soberón

Secretario General Académico
Dr. Fernando Pérez Correa

Secretario General Administrativo
Ing. Gerardo Ferrando Bravo

Coordinador de Extensión Universitaria
Arq. Jorge Fernández Varela

Director General de Difusión Cultural
Lic. Gerardo Estrada Rodríguez

Subdirector General de Difusión Cultural
Lic. Luis Batani

difusión cultural/UNAM

CANTO NACIENTE, para octeto de metales (1978)

En el **Canto Naciente** el público se encuentra en el interior de una forma octagonal o de la de un cubo formado por los instrumentistas: un triángulo de trompetas, otro de trombones con la tuba y una diagonal que forman los dos cornos. Ello crea una distribución espacial que va a ser un factor que influye en la forma musical. Los **solos** de instrumentos contrastan por su ubicación en el espacio con los **tutti**, que envuelven al oyente de la misma forma en la que el cuerpo de la madre rodea al futuro ser. Un acorde muy largo formado por la superposición de los sonidos de la escala va variando gradualmente al cambiar uno a uno los sonidos, como si fuera una melodía interna y una melodía de espacios por los que aparece.

(nota de j.e.)

FANFARRIA PARA UN NUEVO TEATRO, para dúo de trompetas (1964)

“A Lincoln y a George”

Se trata de uno de los dúos más breves y de una de las fanfarrias más discretas. La composición intenta hacer escuchar momentos de coincidencia y de disidencia entre ambos instrumentos, como si fuera una melodía única que se bifurca y se vuelve a encontrar.

(nota de j.e.)

6 COMOS PARA TUBA SOLA (1968)

“A J. Zouganelis”

- I. Como un dúo
- II. Como un estudio
- III. Como una marcha
- IV. Como un cacareo
- V. Como una canción
- VI. Como un murmurio

6 likes for solo tuba es el título en inglés de este conjunto de piezas virtuosísticas, para uno de los instrumentos menos “solista” entre los de la sección de metales. “Likes” o “comos” o “a la manera” de, son modalidades que el autor aplica a la escritura para este instrumento, de forma tal que lo rescata para hacerlo escuchar bajo formas comunes y corrientes que van desde el estudio al trozo humorístico.

El autor utiliza aquí una técnica poco desarrollada aún en la tuba, y que puede obtenerse en todos los instrumentos de aliento, consistente en tocar y cantar al mismo tiempo. Ello produce una estrecha unión de ambos sonidos, muy parecida al efecto de modulación electrónica, por el que se obtiene la interferencia de las cualidades de un sonido sobre el otro.

La obra permite descubrir capacidades y características propias a la tuba, entre las que cabe mencionar su variedad timbrica, su rapidez o la noble resonancia de sus posibilidades percutivas.

(nota de j.e.)

PASCE TUOS, para quinteto de metales (Ca. 1960 - 70)

Esta breve composición escrita para el quinteto de metales tradicional: (dos trompetas, corno, trombón y tuba) parte de los sonidos del **Pasce Tuos** de Guillaume de Dufay (Ca. 1400-74). El autor hace escuchar la melodía repartiéndola entre los instrumentos del quinteto, dejándola resonar a través de largas duraciones.

(nota de j.e.)

PARA DOBLE CORO DE METALES (1979)

"En abril pasado (1979), después de escuchar una pieza mía en el Foro de Música Contemporánea, Julio Estrada me preguntó si yo había escrito alguna obra para metales. Me dijo que la pondría en sus ejecuciones. Esto fue muy halagador, pero yo había iniciado un par de obras más encargadas por la NEA (National Endowment of the Arts)."

"En algún momento del mes de mayo en una estación de gasolina, materialicé una pieza teatral para metales, de la misma forma en que se sueña. Toda vino completa en una mañana."

"El balance entre lo antiguo y lo nuevo era parte del concepto original y aparecían varias danzas barrocas entre algunos apuntes surrealistas con los que sueña todo músico ex-orquestal."

"La combinación de lo sublime con lo absurdo me convenció de escribir la pieza y alertar al mismo tiempo al maestro Estrada que un "niño" había nacido y si él seguía interesado. **Para doble coro de metales** le interesó y espero que interese y entreteña a este y a muchos otros públicos".

Escrita para un coro doble integrado cada uno por una trompeta, un corno, un trombón y una tuba, esta composición utiliza, además de dichos instrumentos, otros metales: la percusión en triángulos y en cencerros. La estructura de la pieza es semejante a la de una suite de danzas cuyo desarrollo se ve envuelto en un guión cuyos protagonistas son los instrumentistas y el director.

(nota de j.e.)

JARDIN DE LLUVIA (1974)

En esta composición, el autor divide al conjunto en dos coros, situado uno detrás del más visible. Cada conjunto está integrado por 5 instrumentos. La versión original utiliza, además de los metales, un fagot en el primer grupo, existiendo una versión para metales solos realizada por Elgar Howarth, quien dirigiera el estreno en Tokyo con el Philip Jones Brass Ensemble. La sonoridad debe ser extremadamente delicada y los sonidos prolongarse el máximo posible durante el inicio de la pieza. En la sección central, una forma melódica se hace escuchar en todos los instrumentos de uno y otro grupos, para volver al mismo estado sonoro con en el que comienza. La obra invita a escucharse de forma contemplativa, en un espectro apenas móvil por momentos, evocador de un silencio interrumpido.

(nota de j.e.)

DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
COMPAÑIA MUSICAL DE REPERTORIO NUEVO
100. piso de la Torre de Rectoría, CU
México, DF; ZP 20

ra, fueron un acicate estimulante para los creadores musicales al servicio de la Serenísima República del Adriático, en sus días de mayor apogeo. La "Escuela de Venecia" —puede decirse— tiene entre sus características esenciales el ser lo que hoy llamaríamos esterofónica, alcanzando un alto grado de virtuosismo, novedad y poder de sugestión". En el siglo pasado, es Wagner, dentro de la renovación de la orquesta, quién realiza los aportes más significativos al desarrollo y a la recuperación de la música para metales. Es en fechas más recientes cuando estos instrumentos han vuelto a adquirir auge e importancia. En Estados Unidos, por ejemplo, la banda es una institución no sólo militar sino académica, siendo numerosas las obras creadas para ese conjunto y sus combinaciones. Hoy, la música para metales tiene un renovado interés para el compositor, por cuanto los instrumentos son capaces de producir variedades de timbre con el empleo de las sordinas, de brindar la posibilidad de emisión de dos sonidos al mismo tiempo, al añadir la voz o producir acordes —multifónicos— y la de formular variadas arquitecturas sonoras en el espacio que dan una dimensión distinta al ámbito del concierto.

(nota de j.e.)

COMPañIA
MUSICAL DE
REPERTORIO
NUEVO

Director musical: JULIO ESTRADA

INTRODUCCION

La Orquesta de Percusiones de la Escuela Nacional de Música de la UNAM fue creada en 1978 integrándola con maestros y alumnos de la clase de percusión. Sus miembros, jóvenes y entusiastas músicos, han logrado colocarla en el primer plano del interés musical al incluir en sus programas obras contemporáneas de autores mexicanos como extranjeros. Por ejemplo, su versión al Preludio y fuga rítmicos de José Pomar, constituye una eficiente labor de rescate del trabajo de aquel que fuera el primer futurista de la música mexicana del siglo XX.

Entre las obras de autores mexicanos que figuran en el repertorio de esta joven orquesta de percusiones, destacan la Toccata, de Carlos Chávez; el Concierto para piano y percusiones de Carlos Jiménez Mabarak; el Sonante para percusiones, de Manuel de Elías, lo mismo que el Preludio y fuga rítmicos de Pomar, con lo que su actividad de difusión se define integrada a la producción musical de nuestro país.

Destaca el tesón y la tenacidad de sus miembros y la de su director, Julio Viguera, quienes de forma permanente actualizan el catálogo de sus ejecuciones, abordando con rigor y con entusiasmo las obras más complejas del momento presente. Evidencia de ello es el trabajo realizado en torno a Perséfasa, de Iannis Xenakis, obra que exige del ejecutante un dominio técnico y una precisión capaces de permitirle obtener las complejas estructuras de la partitura.

(nota de j. e.)

PROGRAMA

PERSEFASA*

Iannis Xenakis

TOCCATA

Carlos Chávez

PERSEFASA
segunda ejecución

Iannis Xenakis

Director: JULIO ESTRADA

ORQUESTA DE PERCUSIONES DE LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA / UNAM

* Estreno en México

CHAVEZ, CARLOS (1899-1978)

Compositor y director de orquesta. Se inició en los estudios musicales con su hermano Manuel. Luego los completó con Manuel M. Ponce y Pedro L. Ogazón. En 1921 presenta su primer concierto como autor. En 1922 viaja a Europa y más tarde vivió en Nueva York.

Fue director del Conservatorio de México y del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Funda la Orquesta Sinfónica de México en 1928. Su labor de difusión de la música en México y sus dotes de organizador y creador de instituciones, le convierten a lo largo de varias décadas en el músico más controvertido y de mayor influencia en el país. Su labor pedagógica le hace contar entre sus discípulos a una importante mayoría de músicos mexicanos que continúan—nunca con tanto empeño—su labor institucional.

Chávez aborda casi todas las formas musicales, permaneciendo siempre atento a las nuevas aportaciones en la técnica y en el lenguaje musical. Si es uno de los iniciadores del nacionalismo indigenista, es también el primero en comprender la necesidad de hallar otras posibilidades cuando los demás parecen haber encontrado la tierra prometida.

Asistido por Julián Orbón, crea el Taller de Composición en 1960, tomando a su cargo la enseñanza de la composición, entre los más jóvenes. En sus últimos años recibe un nombramiento directivo en la música nacional, al cual renuncia poco tiempo después, para retirarse a vivir casi permanentemente fuera del país.

(nota de j. e.)

XENAKIS, IANNIS (1922)

Claude Rostand dice sobre este autor: "De origen griego y hoy naturalizado francés, Xenakis es una de las personalidades dominantes de la escuela actual. De formación a la vez artística, filosófica y científica, es un compositor que también es un matemático, un lógico, y un arquitecto (ha sido uno de los colaboradores de Le Corbusier). "En el plan musical, pronto comprendió que la técnica serial no podía conducir sino a una crisis que llevaba a desiertos de esterilidad. En el curso de esta conducta, ha logrado objetivos importantes, y sus conquistas habrán jugado un papel importante en la evolución de la música actual." Xenakis es autor de varios textos sobre música, destacando principalmente sus libros "Músicas Formales" y "Música y Arquitectura". En el terreno de la composición ha abordado obras para instrumentos tradicionales, lo mismo que música electroacústica, o producida por medio de computadoras. En este terreno ha sido uno de los pioneros y uno de los más lúcidos creadores en servirse de las técnicas computacionales.

MUSICA PARA PERCUSIONES

Vieja como el palmotear, imagen sonora de lo primitivo, la música para percusión renace con el modernismo de nuestro siglo. Stravinsky, en sus obras orquestales, amplía no sólo la gama de los instrumentos de la orquesta, sino también el sentido rítmico de la música en oposición al melódico y armónico que los siglos anteriores le habían logrado establecer. Si Schoenberg parecía liberar a la altura del sonido a través de la serie, Stravinsky libera a la música de su cadena a los sistemas de altura por medio de la creatividad rítmica, volviendo al tiempo primitivo del golpear, del repetir, del superponer. Es Varèse el primero en escribir para la percusión en términos de grupo instrumental. En México, Chávez con el antecedente de las concepciones innovadoras de José Pomar, cuya obra "Ocho Horas", para orquesta y percusiones, incorpora los sonidos de silbato, yunque, martillo, objetos que recuerdan la sonoridad de una fábrica en la que el obrero es víctima de la explotación.

Chávez rescata de Stravinsky el sentido rítmico, conservando sin embargo una estructura formal de origen esencialmente clásico. En 1942, año de factura de la Toccata, aún no había concluido la Segunda Guerra y el carácter de ese tiempo puede aún escucharse bajo la forma de ritmos marginales o de sonoridades violentas. El primitivismo de la música indigenista desaparece para hacer sitio a una expresión evocadora de un mundo más moderno. En Xenakis, la música para percusión adquiere una concepción tan importante como la de Stravinsky. Xenakis va más allá de los rit-

FICHA DE ADHESION

Deseo recibir información por correo a mi domicilio acerca de la programación mensual de la Compañía Musical de Repertorio Nuevo.

Nombre _____

Actividad _____

Edad _____

Dirección _____

Colonia _____

Z. P. _____

Teléfono _____

Desprenda este formulario para depositarlo en las cajas dispuestas en la puerta de la sala o envíelo a la dirección señalada al reverso.

CENTRO DEL ESPACIO ESCULTORICO

Domingo 16 de marzo / 12:00 horas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Dr. Guillermo Soberón
Rector

Dr. Fernando Pérez Correa
Secretario General Académico

Ing. Gerardo Ferrando Bravo
Secretario General Administrativo

Dr. Leonel Pereznieto Castro
Coordinador de Humanidades

Lic. Joaquín Sánchez McGregor
Secretario Académico

Arq. Jorge Fernández Varela
Coordinador de Extensión
Universitaria

Lic. Gerardo Estrada Rodríguez
Director General de Difusión
Cultural

difusión cultural / UNAM

COMPañIA
MUSICAL DE
REPERTORIO
NUEVO

Director musical: JULIO ESTRADA

INTRODUCCION

Al crear la Musical de Repertorio Nuevo, la Universidad Nacional Autónoma de México asume, entre otros, dos propósitos esenciales:

El primero, acercar al público a las concepciones más relevantes de la música de nuestro tiempo, dentro de un marco de excelencia en su presentación y realización. Contacto vivo a través del ejercicio sistemático de audición, información y participación que le permitirán gozar y conocer, así como exigir las más altas calidades, al escuchar la música del siglo XX.

El segundo propósito, no menos importante, es el de estimular la creación musical, al encargar la composición de obras a nuevos autores, de origen y tendencia diversas, poniendo a su alcance un instrumento variable en su dotación —a cada concierto la necesaria— y dúctil en su formación, para que pueda probar y escuchar su fantasía en colaboración con los ejecutantes. Estrecha comunión cuya dialéctica enriquezca la experiencia de unos y otros, en busca de un resultado óptimo en la ejecución y en la concepción musicales.

La Compañía Musical llevará a cabo cada mes un programa diferente, abundante en ejemplos e ilustraciones musicales para indagar y profundizar en las estructuras novedosas que formula el Repertorio Nuevo.

Julio Estrada

CONSEJO HONORARIO:

Fernando Lozano
Bertram Turetzky
Jorge Sarmientos

CONSEJO ASESOR:

Gloria Carmona
Mayra Mendoza
Arturo Reyes

PROGRAMA

RAMIFICACIONES*, para 12 cuerdas (1968-69)
György Ligeti (1923)

SEXTETO DE CUERDAS* (1953)
Mauricio Kagel (1931)

CAPRICCIO*, para oboe y 11 arcos (1964)
Krzysztof Penderecki (1933)

INTERMEDIO

DIARIO**, para cuerdas (1980)
Julio Estrada (1943)

6 STOICHEIA*, para 4 violines (1969)
Yuji Takahashi (1938)

ORDEN NOCTURNA*, 7 fragmentos para 15 cuerdas (1976)
Wolfgang Rihm (1952)

SOLISTA: ELAINE BAUGHMAN

Participación de miembros de la Orquesta Filarmónica de la UNAM

* Estreno en México

** Estreno mundial

JULIO ESTRADA (1943)

Estudia en la Escuela de Música de la Universidad de México y posteriormente con Julián Orbón. En Francia y en Alemania (1965-69) asiste a los cursos de Boulanger, Messiaen, Xenakis y Stockhausen. Un aspecto de su música es el crear formas ordenadas por procesos parecidos a los de una memoria que puede contener las modalidades del recordar o del asociar musical propias al autor. De acuerdo a cada caso, la intervención del intérprete puede ser la del realizador de versiones o la del que recorre un terreno parecido a un laberinto, cuya solución es conocida de antemano y cuyos caminos permiten finalizar o continuar perdiéndose en la forma.

(Datos proporcionados por el autor)

MAURICIO KAGEL (1931)

Adquiere su formación musical en Buenos Aires, instalándose en Alemania desde 1957. Ha trabajado en los estudios de música electrónica de Colonia, Munich y Utrecht. Desde 1960 es conferencista de los cursos de Darmstadt. En 1965 es profesor huésped de la Universidad de Nueva York en Buffalo. Director, productor y director de películas, principalmente de sus propias obras. Entre sus obras figuran: Sexteto, para cuerdas; Transición, para piano, percusión y sonidos electrónicos; Caja de Pandora, para bandoleón; Heterofonía, para orquesta; Match, para 3 ejecutantes; Pas de cinq, para ejecutantes en escena; Camera oscura, para fuentes de luz y representantes; Música para instrumentos del renacimiento; Ludwig van; Dos hombres orquesta, etcétera.

GYORGY LIGETI (1923)

Estudia con Ferenc Farkas y Sándor Veress en la Academia de Música de Budapest. Desde 1956 habita en Viena. Durante 1957-58, trabajó en el Estudio Electrónico de Colonia. Desde 1959 ha dado cursos en Darmstadt y desde 1961 ha dado cursos en la Academia de Música de Estocolmo. Ha sido profesor huésped en la Universidad de Stanford. Desde 1976 imparte la cátedra de composición en el Conservatorio de Hamburgo.

(Datos tomados del Dictionary of Contemporary Music. Jonh Vinton, editor, 1974.)

KRZYSZTOF PENDERECKI (1933)

Estudia con Arthur Malawski, concluyendo sus estudios en 1956. El atractivo que producen sus primeras presentaciones - "Strophes", en 1959; "Anaklasis", en 1960-, crea de inmediato una imagen exitosa que le hace adquirir una posición de primer orden en las salas europeas. La forma casi gráfica de su escritura es seguida e imitada por nuevas generaciones de compositores polacos y europeos, convirtiéndose en un sello característico de su lenguaje.

"Vanguardista establecido, término quizá contradictorio, pero que, sin embargo, describe a Penderecki", dice Wolfram Schwinger. Para las diversas corrientes de la música actual, la de Penderecki representa a una de las menos elaboradas, sencilla de escritura, sin buscamientos, sin un sistema formal a postular o en el que descansa y, a pesar de ello, de una gran eficiencia en la creación de sonoridades masivas. Por encima del análisis riguroso de los procedimientos elementales que sigue la escritura del autor, lo mismo que la de su joven escuela, la música de Penderecki continúa causando un impacto inmediato en los oídos del público, que reconoce indudables calidades dramáticas en su expresión.

WOLFGANG RIHM (1952)

Estudios de teoría y de composición con Eugen Werner V. elte en la Musikhochschule de Karlsruhe; sigue los cursos de Darmstadt; estudia con Karlheinz Stockhausen en 1973 y con Klaus Huber en 1974; desde 1973 es profesor de teoría y composición en la Musikhochschule de Karlsruhe.

Es autor de numerosas obras, entre otras, "Fausto y Yorick", ópera de cámara; "Dis-Kontur", para orquesta; "Sub-Kontur", para orquesta; "Corta y disuelve", para 29 ejecutantes; "Orden nocturna", para cuerdas; "Lichtzwang", para violín y orquesta in memoriam Paul Celan; "O Notte", para barítono y orquesta; tres sinfonías, tres cuartetos de cuerda y varias composiciones para piano.

YUJI TAKAHASHI (1938)

Estudia composición y piano en el Conservatorio de Toho. De 1963 hasta 1966 participa en el programa de becarios en Berlín Occidental donde estudia con Iannis Xenakis. Durante los veranos de 1966 y 1967, como beca-rio de la Fundación Fromm, participa en las actividades de música contemporánea del Centro Musical Berkshire, en Tanglewood. En el otoño de 1966 recibe una beca para dedicarse a la investigación del empleo de las computadoras en composición.

En tanto que pianista, Takahashi ha sido solista en numerosos programas y festivales en Europa, Escandinavia, Norteamérica y Japón, habiendo realizado numerosas grabaciones.

MUSICA PARA CUERDAS

Desde la aparición de los cuartetos de cuerda de Bela Bartok, ha habido de manera señalada un importante desarrollo en la escritura para esos instrumentos. Bartok concibe para ellos una escritura mucho más difícil de la que hasta antes se había conocido, buscando crear sonoridades combinadas que enriquezcan la paleta instrumental. Primero, ciertas combinaciones armónicas, como las que hacen oír varios sonidos vecinos, produciendo una vibración intensa, semejante a la de un ruido muy organizado. Después, velocidades grandes que forman, al escucharse, varias melodías al mismo tiempo, una impresión de masa sonora fluida. Finalmente, lo que sería desarrollado al máximo por Anton Webern, la generación de complejos timbres, creados a partir del mismo instrumento con un modo distinto de ejecución. Por ejemplo, la simple colocación del arco por encima de las cuerdas puede permitir variar finamente el aspecto de cada sonido. Desde el "arco normal", que es la posición acostumbrada, a la "sul tasto", escasa en armónicos, incolora; a la "sul ponticello", por encima del puente que sostiene a las cuerdas, donde se obtiene un sonido rico en armónicos, muy tendiente al agudo, en el que el grave fundamental parece desaparecer; o a la de detrás del puente, donde los sonidos son impredecible en su altura exacta e invitan a pensar una música indeterminista, en la que, si no se puede reconocer la altura precisa, sí es posible reconocer el modo de obtención de esos sonidos.

FICHA DE ADHESION

Deseo recibir información por correo a mi domicilio acerca de la programación mensual de la Compañía Musical de Repertorio Nuevo.

Nombre _____

Actividad _____

Edad _____

Dirección _____

Colonia _____

Z. P. _____

Teléfono _____

Desprenda este formulario para depositarlo en las cajas dispuestas en la puerta de la sala o envíelo a la dirección señalada al reverso.

SEXTETO DE CUERDAS (1953)

Compuesto originalmente en 1953, el autor realiza una revisión 4 años más tarde. Es su primera obra publicada. La técnica de escritura es, por lo que respecta a estructuras melódicas y contrapuntísticas, de pura cepa dodecafónica, aun cuando hace uso de cuartos de tono en algunos pasajes. Por lo que se refiere a la organización rítmica, la concepción intenta combinar compases de distintas fracciones haciendo escuchar simultáneamente seis tipos diversos de acentuación (6/8, 5/16, 3/8, 2/8, etc.). Las secciones de polícompás, aun cuando divergen en unidad de tiempo, se inician al mismo tiempo y terminan en un mismo tiempo, creando grandes compases formados por la adición de pequeños. El director del conjunto sólo debe marcar las partes de compás coincidente, dando el acento inicial de las partes divididas métricamente. Hacia el final de la obra, el autor desarrolla cambios de velocidad entre los ejecutantes, calculando el resultado final en la duración exacta del fragmento, siendo uno de los primeros intentos de formalizar la velocidad como parte de la construcción rítmica.

En dirección de un serialismo integral, el Sexteto de cuerdas formaliza igualmente los modos de ejecución instrumental, creando secuencias que alternan, de acuerdo a un orden previamente establecido, sonidos producidos por pizzicato, tremolando, armónico, y otros.

(Nota de J.E.)

CAPRICCIO, para oboe y 11 arcos (1964)

A Heinz Holliger

Discretamente concertante, el "Capriccio" se sirve de procedimientos muy novedosos en la técnica del oboe, como son la producción de "glissandi" (sonidos continuos en su cambio de altura) y de multifónicos (emisión simultánea de dos o más sonidos en un solo instrumento). Además, conocedor de las dificultades instrumentales, el autor escribe para éste algunos pasajes a manera de trabalenguas en el registro más grave, donde los sonidos son más resistentes a salir limpiamente, libres de ruidos adicionales que en este caso añaden complejidad a la sonoridad.

DIARIO, para cuerdas (1980)

La escritura del "Diario" crea instantes alternativos de una misma idea, con lo que parecen surgir ecos, anticipaciones o reminiscencias de un relato, en el que los juegos de tiempo con la memoria borran la impresión de una secuencia pura, provocando una imagen múltiple de la unidad.

(Nota del autor)

RAMIFICACIONES (1968-69)

Las indicaciones de la partitura señalan: "Para orquesta de cuerdas o para doce cuerdas solas, el conjunto está dividido en 12 partes: 7 violines, 2 violas, 2 violonchelos y un contrabajo, dispuestos en dos conjuntos: Grupo I (4 violines, 1 viola, 1 chelo) y Grupo II (3 violines, 1 viola, 1 chelo, 1 contrabajo). Los instrumentos en el primer grupo están afinados un cuarto de tono más alto o incluso un poco más. El grupo segundo debe estar afinado con un La 440 Hz. El primero, por ejemplo puede estar a 453 Hz." El autor explica que no es tan importante el uso del cuarto de tono como una desviación de la entonación cercana al cuarto de tono.

La escritura de la obra es eminentemente característica para la cuerda, haciendo uso frecuente del "arpeggio", de tonos repetidos, de espeques de trinos lentos, de sonidos armónicos y de modificaciones tímbricas que se obtienen a partir de una modificación continua de la posición del arco con respecto a la perpendicular de las cuerdas.

La idea de la composición es la de una doble escritura, una forma de ramificación de una idea hacia otra dirección posible, dentro de cambios mínimos, a veces casi imperceptibles y que la diferencia de afinación permite captar con mayor claridad.

(Nota de J.E.)

6 STOICHEIA, para 4 violines

Escrita en 1969, la partitura de estas "6 Stoicheia" —estocásticas— recurre a una gama de ataques o modos de ejecución que van desde el arco al golpe con el "legno", pasando por pizzicati, armónicos, flautados y sonidos producidos en el puente de las cuerdas. La escritura emplea cuartos de tono y pide de los violinistas prescindir del sonido vibrado.

El término estocástico fue acuñado por Xenakis para indicar el procedimiento de factura musical probabilístico por medio del cual se obtienen los resultados melódicos, rítmicos, tímbricos o de otro orden compositivo que toman como referencia a la teoría de probabilidades. "...Las densidades, las duraciones, los registros, las velocidades, etc., pueden ser sometidas a las leyes de los grandes números con las aproximaciones necesarias. Podemos pues, con la ayuda de los medios y de las distancias dar rostros a esos conjuntos y hacerlos evolucionar en diferentes direcciones. (...) Para ilustrar esta idea, recuerdo el sofisma griego de la calvicie: "¿Cuántos cabellos hay que quitarle a un cráneo cabelludo para que quede calvo?" Es un problema resuelto por la teoría de las probabilidades con la distancia-tipo, y conocido bajo el término de definición estadística."

(Nota de J. E.)

¹ "Musiques formelles", Iannis Xenakis, 1963, "La Revue Musicale", No. 253 y 254, pág. 30.

DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
COMPAÑIA MUSICAL DE REPERTORIO NUEVO
10o. piso de la Torre de Rectoría, CU
México, DF; ZP 20

ORDEN NOCTURNA, siete fragmentos para quince cuerdas (1976)

A Hans Jurgen von Bose

"Nachtordnung" u "Orden nocturna" es una palabra que aparece dentro del texto "Schneepart", de Paul Celans, siendo para Rihm poeta predilecto. "Orden nocturna" es entendida como la "lógica del sueño" en las palabras del propio compositor.

El lenguaje musical de Rihm se caracteriza por ser neo-tonal, en el sentido más expresivo de la palabra y en el menos formalista.

Su expresión parece estar ligada a la de la música pre-dodecafónica, sabía de evitar las series, para continuar por un camino que quizá mucha de la música actual había perdido: anteponer la expresión al orden.

(Nota de J. E.)

Hoy día, numerosos modos de ejecución instrumental se añaden al repertorio de posibilidades de la cuerda, ofreciendo al compositor un recurso homogéneo, expresivo, múltiple en timbres, a tal grado que la sección de cuerdas de una orquesta puede, por los procedimientos actuales de escritura, substituir sonoridades que antes sólo podían obtenerse con las flautas, por ejemplo, o con ciertas percusiones. La escuela que Bartok inicia tiene hoy una expansión considerable en cuanto a la ampliación del espectro sonoro posible de ser alcanzado por medio de conjuntos de cuerda. Ligeti, Penderecki y Xenakis, cada uno con distinta materia musical, han contribuido a encontrar nuevas formas de escritura y de concepción sonora en esta familia instrumental, ligándola por su gran maleabilidad tímbrica, con las capacidades de los laboratorios electroacústicos. Bajo esa óptica, la sección de cuerdas ha sido un generoso laboratorio vivo que ha brindado al compositor contemporáneo la posibilidad de avanzar hacia nuevas directrices pudiendo conservar a los instrumentos del pasado, lo que ha sido un factor importante para corroborar y cotejar los resultados musicales en términos de su comparación con la música de tiempos anteriores.

(Nota de J. E.)

TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCON
(junto a la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl)
MIERCOLES 19 DE MARZO / 20:00 HORAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector
Dr. Guillermo Soberón Acevedo
Secretario General Académico
Dr. Fernando Pérez Correa
Secretario General Administrativo
Ing. Gerardo Ferrando Bravo

Coordinador de Extensión Universitaria
Arq. Jorge Fernández Varela
Director General de Difusión Cultural
Lic. Gerardo Estrada Rodríguez
Subdirector de Difusión Cultural
Lic. Luis A. González Batani

COMPañIA
MUSICAL DE
REPERTORIO
NUEVO

Director musical: JULIO ESTRADA

PRESENTACION

TRES SIGLOS DE CONTRABAJO es el título sugerido por Mario Lavista para este concierto de Bertram Turetzky, en el que este intérprete y compositor intenta dar un panorama lo más completo posible de la literatura musical de su instrumento adoptivo. "Turetzky o el amor al contrabajo" fue el título que un programa de televisión daba a la presentación de este músico ante las cámaras, acompañado de un contrabajo con cabeza de león, del que surgían hermosos graves parecidos al timbal al lado de finos agudos aflautados. Sin pensar demasiado en títulos, puede decirse sencillamente que Turetzky es un humanista de ese instrumento antes recluido, apartado o confinado a tareas bajas en la orquesta, para rescatarlo al primer plano en las grandes salas de concierto. Su inquietud permanente y su creatividad chispeante lo conducen a formular una síntesis nueva de ese instrumento: pizzicato a la cítara, pizzicato en armónico, pizzicato en doble glissado sobre la misma cuerda, arco en primera y cuarta cuerdas, percusión en la caja, etcétera.

Desde su primera visita a México, hace quizá 5 años, B. Turetzky sembró el interés hacia el contrabajo entre nuestros compositores. Resultado de una comunicación sistemáticamente sostenida, "Dusk, para contrabajo solo" de Mario Lavista es el primer fruto maduro que hoy cosecha la Compañía Musical de Repertorio Nuevo.

Julio Estrada

La Compañía de Repertorio Nuevo (es evidente) tiene como propósito hacer oír en forma sistemática y con perspectivas claramente delineadas, los productos de la creación musical inscritos en las corrientes actuales de mayor importancia, que -por una razón u otra- no habían sido ejecutados en México.

De la misma manera se han incluido en sus programaciones obras antiguas que sirven como punto de referencia inmejorable al poseer una evidente analogía de orígenes y propósitos, o bien de elementos y situaciones, con determinadas músicas de la actualidad (las diferencias básicas y sus contrastes, las marcarían tanto el lenguaje como el estilo... por supuesto). Otro signo cuya lectura es netamente positiva lo constituye la movilidad de la Compañía de Repertorio Nuevo: sus actividades se han llevado a cabo lo mismo en el Auditorio de Medicina, el Teatro de la Danza, el Teatro del Fuego Nuevo de la UAM de Iztapalapa o el Espacio Escultórico de la UNAM.

Otro aspecto que se hace indispensable poner de relieve, es el encargo de obras escritas especialmente para la compañía por varios compositores, entre ellos están:

Luis Herrera de la Fuente (1925), Bertram Turetzky (1933) y Mario Lavista (1943).

José Antonio Alcaraz, Revista de la UNAM

PROGRAMA

ANDANTE Y RONDO	Dragonetti
CINCO PIEZAS DE '26' para un ejecutante de instrumento de cuerda	John Cage
SONATA	Paul Hindemith
INTERMEDIO	
DUSK	Mario Lavista**
SINFONIA	J. B. Pergolesi
GYMNOPIEDIA	Erik Satie
COLLAGE I	Bertram Turetzky*

SOLISTA: BERTRAM TURETZKY

Acompañado en el piano por David Arden

* ESTRENO EN MEXICO

** ESTRENO MUNDIAL

CONSEJO HONORARIO
Fernando Lozano
Bertram Turetzky
Jorge Sarmientos
Iannis Xenakis

CONSEJO ASESOR
Gloria Carmona
Mayra Mendoza
Arturo Reyes
Ignacio Toscano

MARIO LAVISTA (1943)

Estudia en el Taller de Composición y en el Conservatorio Nacional de Música. Viaja a Europa haciendo estudios en París (Schola Cantorum), Colonia (Rheinische Musikschule) y Darmstadt. En 1970 organiza el grupo de improvisación musical Quanta, interesado en la creación-interpretación simultáneas y en las relaciones entre la música "en vivo" y la electroacústica.

Ha dado a conocer en México, junto con el compositor Federico Ibarra, obras contemporáneas para piano solo y piano a cuatro manos de John Cage, Morton Feldman, Henry Cowell, Stockhausen, Sylvano Bussatti, Steve Montague, Barbara Pentland, Julio Estrada y Manuel Enríquez, entre otros.

Ha escrito la música para las películas "Judea, Semana Santa entre los Coras" y "María Sabina, mujer espíritu", del realizador mexicano Nicolás Echevarría.

Actualmente imparte la cátedra de Composición y Lenguaje Musical del siglo XX en el Conservatorio Nacional de Música.

Obras recientes: "Simurg" para piano, "Canto del Alba", para flauta amplificada, "Dusk" para contrabajo y "Ficciones" para orquesta.

L

JOHN CAGE (1912)

Estudia composición con Henry Cowell (1933-34) y Arnold Schoenberg (1935-37). Organiza conjuntos de percusión hacia 1936. En 1941 inicia su asociación a Merce Cunningham en trabajos de danza y música. En 1950 se asocia al pianista David Tudor. Sus escritos y sus composiciones han influido en el pensamiento musical de gran número de compositores tanto en Europa como en América y Asia.

Descrito como un "inventor genial" y no como un compositor, Cage intenta oponerse al dictamen schoenberguiano a través de la búsqueda de procedimientos inusuales de composición haciendo el hallazgo del piano "preparado" y, sobre todo, encontrando en las músicas de oriente modelos distintos del occidental a partir de los cuales finca sus primeras creaciones independientes del dodecafonismo. La filosofía Zen y el libro de los cambios I-Ching van a ser tomados como esencia de su filosofía composicional, en la que se entiende que todo puede suceder; incluso, dejar de suceder, por lo cual la participación del individuo puede ser reducida a un mínimo. Así, sus creaciones son "habitables" por compositores-intérpretes que toman decisiones ahí donde él deja de intervenir. Hijo de un inventor, su padre había logrado el mayor tiempo de un submarino sumergido, Cage le iguala con una música que más que ninguna otra haya logrado imponerse por su sumergimiento en el silencio.

(Nota de J. E.)

C

PAUL HINDEMITH (1895-1963)

Desde los nueve practica el violín y es pronto conocido como un músico precoz. Estudia con Arnold Mendelssohn -sobrino-nieto de Felix- y con Bernhard Sekles, un compositor impresionista alemán. Participa como violista del Cuarteto Amar en diversos conciertos, destacando los del Festival de Donaueschingen (1921-27), en donde hace escuchar varios de sus primeros cuartetos. En 1927 enseña composición en Berlín. En 1934 el régimen nazi denuncia a Hindemith como un "bolchevique cultural" y boicotea sus obras. Es llevado a renunciar en 1937 a su cátedra en la Hochschule de Berlín, emigrando a Suiza y más tarde a Estados Unidos en 1940, donde se le da una cátedra en Yale hasta 1953.

Durante esos años en Estados Unidos desarrolla una importante actividad como profesor y se convierte en una poderosa influencia en la música nueva de Estados Unidos y de Europa. Además, su Collegium Musicum en Yale, que daba conciertos de música antigua, estimuló el desarrollo de otros organismos similares en aquel país. Hacia 1947 vuelve a tomar contacto con Europa y en 1950 es nombrado profesor en Zurich, alternando esa posición con la de Yale. Dos grandes etapas de su obra son marcadas por sus óperas "Matías el pintor" (1934-35) y "La armonía del mundo" (1957). Entre ellas, una producción asombrosa comprendiendo casi todos los géneros.

(Datos tomados del Dictionary of Contemporary Music, J. Vinton, Editor, 1974)

H

ERIK SATIE (1866-1925)

Recibe sus primeras lecciones de un organista en Honfleur. En 1878 se traslada a París y desde entonces rara vez abandona la ciudad. Estudia en el Conservatorio de París sin éxito. Sus primeras obras datan de 1885. Durante 1888 trabaja como pianista segundo en el cabaret "Chat Noir" de Montmartre. En 1891 se vuelve Rosacruz y escribe varias obras relacionadas con la secta: "El hijo de las estrellas" y "Usud", su primer ballet. Deja a los Rosacruces para fundar su propia Iglesia Metropolitana de Arte de Jesús Conductor, de corta vida. En 1898 se instala para siempre en el suburbio parisino de Arcueil-Cachan imponiéndose vivir en la pobreza. Después se convirtió en un miembro del Partido Socialista Radical. Cansado de reproches acerca de su "ignorancia" se inscribe en la Schola Cantorum en 1905 y obtiene un diploma en contrapunto tres años más tarde. Después de ello encontró al mundo artístico más receptivo para sus ideas. El catálogo de sus obras se limita a unas 70 composiciones, la mayor parte de ellas para piano. Es uno de los primeros compositores repetitivos al emplear patrones rítmico-melódicos sin cesar a lo largo de sus obras. Más que un impresionista se le considera como un arcaico, haciendo uso en su escritura de acordes tradicionales tratados de manera primitiva. En fechas recientes el creciente interés en su obra ha permitido conocer sus escritos musicales en los que se define como un extraordinario humorista, pionero de los músicos ajenos al conservatorio.

(Datos tomados del Dictionary of Contemporary Music, J. Vinton, Editor, 1974)

S

M

TEATRO DE LA DANZA
Unidad Teatral del Bosque
Junto al Auditorio Nacional
Abril 16 de 1980 a las 20:00 horas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

DR. GUILLERMO SOBERON ACEVEDO
Rector

DR. FERNANDO PEREZ CORREA
Secretario General Académico

ING. GERARDO FERRANDO BRAVO
Secretario General Administrativo

ARQ. JORGE FERNANDEZ VARELA
Coordinador de Extensión Universitaria

LIC. GERARDO ESTRADA RODRIGUEZ
Director General de Difusión Cultural

LIC. LUIS A. GONZALEZ BATANI
Subdirector General de Difusión Cultural

UNAM
difusión cultural

COMPañIA
MUSICAL DE
REPERTORIO

difusión NUEVO **cultural**

Director musical: JULIO ESTRADA

COMPañIA MUSICAL DE REPERTORIO NUEVO. Al crear la Músical de Repertorio Nuevo, la Universidad Nacional Autónoma de México, asume entre otros, dos propósitos esenciales:

El primero, acercar al público a las concepciones más relevantes de la música de nuestro tiempo, dentro de un marco de excelencia en su presentación y realización. Contacto vivo a través del ejercicio sistemático de audición, información y participación que le permitirán gozar y conocer, así como exigir las más altas calidades, al escuchar la música del siglo XX.

El segundo propósito, no menos importante, es el de estimular la creación musical, al encargar la composición de obras a nuevos autores, de origen y tendencia diversas, poniendo a su alcance un instrumento variable en su dotación —a cada concierto la necesaria— y dúctil en su formación, para que pueda probar y escuchar su fantasía en colaboración con los ejecutantes. Estrecha comunión cuya dialéctica enriquezca la experiencia de unos y otros, en busca de un resultado óptimo en la ejecución y en la concepción musicales.

Presente dentro de la exitosa actividad del Instituto Francés de América Latina, en esta ocasión el concierto de la Compañía está enfocado a brindar un panorama lo más completo posible de la música francesa de nuestro tiempo. Obviamente, dentro del marco de un programa, las omisiones son numerosas si se buscan los nombres de autores no representados en él. Algunos habrían sido difíciles de integrar a la instrumentación, mientras que la producción de otros exigiría un programa exclusivo. La intención ha sido la de ofrecer obras y autores que permitan situar la música francesa actual en relación a orígenes y perspectivas; de Satie, Varèse y Leibowitz, más cercanos al futuro en su momento, a Ferrari, Levinas y Xenakis en el presente.

Julio Estrada

CONSEJO HONORARIO:

Fernando Lozano
Bertram Turetzky

Jorge Sarmientos
Iannis Xenakis

CONSEJO ASESOR:

Mauricio Cao
Gloria Carmona
Mayra Méndoza

Arturo Reyes
Ignacio Toscano

PROGRAMA

OCTANDRE

Edgar Varèse

MARIJUANA, OPUS 54*

René Leibowitz

TAUTOLOGOS III o ¿le
gustaría tautologar
conmigo?*

Luc Ferrari

Intermedio

NUEVE

Christian Wolff

CEREMONIA I

Paul Chihara

ANAKTORIA, para octeto

Iannis Xenakis

* Estreno en México.

PARTICIPAN:

Violín
Viola
Violoncello
Contrabajo
Piano
Flauta

TADEUX MOCEK
KATHRYN YOUNGER
VALENTIN MIRKOV
JANNETTE CANNON
VELIA NIETO
ANTONI WIERZBINSKY

Oboe
Clarinete
Fagot
Corno
Trompeta
Trombón
Vibráfono

ALEJANDRO SAWICKI
MARINO CALVA
NEIL Mc DONALDS
RICHARD GOLDFADEN
CARL SAKOFFSKY
JOHN HAGER
ALFONSO GARCIA ENCISO

CHIHARA, PAUL (1938)

CH

De origen japonés, nace en Estados Unidos, donde realiza estudios de inglés y de composición. Estre sus maestros de composición se cuentan Nadia Boulanger y Gunther Schuller. Ha recibido varios encargos y distinciones. Actualmente, se dedica casi exclusivamente a la composición, siendo además profesor de esa materia en la Universidad de California en los Angeles. Ha escrito la música de varios largometrajes. Su música se caracteriza por un delicado sentido de la sonoridad y una integridad musical que es a la vez convincente y poderosa.

(Datos tomados del catálogo de las ediciones Peters, N.Y., 1975)

FERRARI, LUC (1929)

F

Estudia en el Conservatorio de Versalles (1946-48), la Escuela Normal de Música en París (1948-50; Cortot, piano; Honegger, composición), y en la clase de análisis de Messiaen en el Conservatorio de París (1953). Se asocia al Grupo de Música Concreta de la Radio Francesa (1958). Al disolverse dicho grupo más tarde en aquel año, Pierre Schaeffer y él re-fundan aquel otro como Grupo de la Investigación Musical (G.R.M.), del cual Ferrari fue director hasta 1966. Durante 1960-62 enseñó música concreta para el G.R.M. y fue profesor en la Escuela Renana de Música en Colonia (1964-66). En 1965-66 produjo y dirigió una serie de filmes documentales sobre música contemporánea.

Entre sus composiciones figuran principalmente: "Visages" para diversos instrumentos y o cinta (I al V, de 1956-59), "Cabeza y cola de dragón" para cinta (1959-60), "Tautólogos" para cinta y o instrumentos diversos (I al III, de 1961-69), "Sinfonía inconclusa" para orquesta (1963-66), "Music Promenade", para 4 magnetófonos (1964-69), "Societés", para medios diversos (I al VI, de 1966-69), etc.

(Datos tomados del Dictionary of Contemporary Music, John Vinton, Editor, 1974)

LEIBOWITZ, RENE (1913-1972)

L

De origen polonés, habita París por primera vez en 1926. Estudió con Webern (1930-31; armonía y contrapunto), Schoenberg (1932, composición) y Pierre Monteux (1934-36, dirección de orquesta). Durante 1946-54 dirigió en la Radio Francesa, después de lo cual realizó varias giras internacionales, especializándose en el repertorio dodecafónico. Enseñó dicha técnica privadamente y fue uno de los más importantes promotores de dicha corriente musical, tanto como profesor como autor, cuyos libros "Schoenberg y su escuela" (1948) e "Introducción a la música de 12 sonidos" (1949) han sido leídos en casi todo el mundo. Se cuentan entre sus composiciones varias sinfonías, cuartetos, conciertos para instrumentos diversos, música de cámara, lo mismo que dos óperas, ambas en un acto cada una: "Los españoles en Venecia" (1962) y "Laberinto" (1969).

VARESE, EDGAR (1883-1965)

V

1901, estudios de armonía y contrapunto con Giovanni Bolzoni, director del Conservatorio de Turín. 1903, estudios musicales en la Schola Cantorum cond' Indy y con Roussel. 1906, alumno de Widor en el Conservatorio de París. 1907, primer premio artístico de la ciudad de París por la composición. 1907, se instala en Berlín, donde dirige el Symphonischer Chor. 1913, sufre la influencia de los manifiestos futuristas. 1916, va a Nueva York, donde funda en 1921 la Gremial International de Compositores (I.C.G.). Continúa sus estudios de ingeniero electroacústico. Primera obra importante, "Ofrendas", 1922, funda en Berlín con Busoni una filial de la I.C.G. 1927, obtiene la ciudadanía norteamericana. Funda la Sociedad Panamericana de Compositores. 1928, va a París, donde reside durante 5 años. 1941-49, regresa a Nueva York, donde funda un coro de aficionados. 1948, conferencias en Columbia. 1950, curso en Darmstadt y conferencias en Alemania. 1954, trabaja por primera vez en un estudio de música electroacústica creado por Schaeffer en la ORTF. Termina ahí la cinta de "Desiertos". 1957, se instala en Eindhoven para preparar el "Poema electrónico" en los laboratorios Philips. 1958, difusión de dicha obra en el pabellón Le Corbusier-Xenakis en la Exposición Universal de Bruselas.

(Datos tomados de "Passage du XX^e siècle, premier partie, IRCAM, 1977)

Nacido en Niza, Francia, estudia literatura clásica en Harvard (1951-63). Ha enseñado en esa universidad desde 1962 y ha participado en ejecuciones de música de vanguardia, tanto en EE. UU. como en Europa.

Wolff ha estado asociado —y ha estudiado a la vez con Cage, Tudor y Feldman. Es sin embargo, autodidacta en composición. Webern, Varèse, Boulez y Cardew han influido en su formación. Sus obras anteriores a 1953 fueron concebidas como simples formas de textura sonora que comprenden sonidos superpuestos y simultáneos. La música tendía a ser estática y no lineal, en el sentido de un tiempo que corre estático. Desde 1957, Wolff se ha desarrollado como un compositor de materiales cuya ejecución depende de decisiones del intérprete, composición que "debe hacer posible la libertad y la dignidad de los ejecutantes. Debe tener en sí misma una persistente capacidad de sorprender. Debe permitir igualmente la concentración y la soltura. Los oyentes deben ser tan libres como los músicos". Entre las obras de Wolff pueden citarse: "Para piano preparado" (1951), "Nueve" (1951), "Para seis o siete ejecutantes" (1959), "Runa" (1959), "Verano" (1961), "Colección de prosa" (1968-69), etc.

(Datos tomados del Dictionary of Contemporary Music, John Vinton, editor, 1974)

Claude Rostand dice sobre este autor: "De origen griego y hoy naturalizado francés, Xenakis es una de las personalidades dominantes de la escuela actual. De formación a la vez artística, filosófica y científica, es un compositor que también es un matemático, un lógico y un arquitecto (ha sido uno de los colaboradores de Le Corbusier). En el plan musical, pronto comprendió que la técnica serial no podía conducir sino a una crisis que llevaba a desiertos de esterilidad. En el curso de esta conducta, ha logrado objetivos importantes y sus conquistas habrán jugado un papel importante en la evolución de la música actual". Es autor de varios textos sobre música, destacando principalmente sus "Músicas formales" y "Música arquitectura". En el terreno de la composición ha abordado obras para instrumentos tradicionales, lo mismo que música electroacústica o producida por medio de computadoras. Al igual, a través de los Polítopos (poli=varios, topos=espacio; espacios múltiples) ha compuesto para medios muy diversos que incluyen los rayos laser, proyecciones lumínicas, film, grupos humanos, destacando sus creaciones en Persépolis, Cluny, Montreal, Beaubourg y entre sus obras principales figuran: "Metástasis" para orquesta (1953-54), "Pizopracta" para orquesta (1955-56), "ST10" para diez ejecutantes (1956-62), "Syrmos" para 18 cuerdas (1959), "Duelo", juego musical para 2 directores y 2 orquestas (1959-62), "Herma" para piano (1960), "Bohor" música electroacústica (1962), "Terekto" para 88 músicos entre el público (1965-66), "Noches" para doce voces (1967), "Anaktoria" para octeto (1969), "Perséfasa" para percusiones (1969), "Aroura" para cuerdas (1971), "Mikka" para violín (1971), "Evryali" para piano (1973), "Flegra" para 11 ejecutantes (1975), etc.

(Nota de J. E.)

MUSICA FRANCESA CONTEMPORANEA

M

Una buena parte de la historia musical actual ha tenido lugar en Francia; o más justamente, en París, ciudad que desde principios del siglo hasta el momento presente, recibe en lo que a música respecta la confluencia constante de las más diversas corrientes musicales. Stravinski y sobretodo Diaghilev, hacen de ella su centro de actividad. En el Teatro de los Campos Elíseos, se presenta, por ejemplo, un concierto de música futurista a cargo de Russolo y Marinetti, en el que el público escucha el primer anuncio de lo que sería años después la música concreta. Debussy, Ravel, Satie reciben de forma constante la influencia de las más nuevas ideas. El Conservatorio, la Schola Cantorum o la Escuela Normal de Música, instituciones fundamentales para la música parisina de esos tiempos, resienten a su vez los cambios de la época. Época de los más grandes escándalos del público, de los intérpretes, de los propios autores, en donde el ambiente estaba cargado de silbidos, bofetadas y aplausos.

El mundo musical francés posterior a la Segunda Guerra es sin duda menos exuberante por lo que respecta al impacto de la obra musical en su medio, lo que sucedió en casi todo el arte desde la segunda mitad del siglo, pero no por ello menos importante en sus repercusiones sobre el lenguaje musical. En primer término, los cambios vienen a ser todavía más radicales que en todos los tiempos anteriores; no sólo se pone en duda el valor de la academia musical que representan conservatorio y demás escuelas, sino que se cuestiona profundamente el concepto mismo de música. Música ruidista, música de máquinas, música tecnológica, música de laboratorio, serial, experimental, de azar, grafista, matemática, computacional... En ese devenir, se entiende por música un campo abierto a posibilidades sonoras, en donde el creador debe estar preparado en múltiples técnicas y tener una mentalidad capaz de asimilar las nuevas concepciones, ideas o posibilidades instrumentales a su propia sensibilidad y sentido musical. La experiencia múltiple ha sido importante para definir nuevas instituciones que se han ido haciendo cada día más indispensables dentro del campo de acción de los músicos de Francia, entre quienes habrá que contar a todos aquellos que entienden a aquel país como el suyo, en la medida en la que les ofrece los medios para al-

FICHA DE ADHESION

F

Deseo recibir información por correo a mi domicilio acerca de la programación mensual de la Compañía Musical de Repertorio Nuevo.

Nombre _____

Actividad _____

Edad _____

Dirección _____

Colonia _____

Z. P. _____

Teléfono _____

Desprenda este formulario para depositarlo en las cajas dispuestas en la puerta de la sala o envíelo a la dirección señalada al reverso.

TAUTOLOGOS III o ¿querría usted tautologar conmigo? (1969)

''Tautología'' en latín y en griego: de ''tauto'', lo mismo; ''logía'', pseudo-desinencia, que equivale a ''decir lo mismo'', o repetición de una sentencia por diversos modos y frases que la explican. Esto, según el Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana, de P. F. Monlau.

Ahora bien, para el autor de ''Tautólogos'', la tautología ''es la superposición de varios fenómenos que, repitiéndose continuamente y teniendo cada uno una duración diferente, se reencuentran en un orden siempre renovado''. En términos de música, donde no descarta la incorporación de gestos, movimientos u otras acciones, los participantes (músicos, público) deben escoger una acción (A) de una duración relativamente breve en relación a un silencio (S) que completa la acción. ''El conjunto acción-silencios se repite incesantemente y forma un ciclo de una duración que en principio no cambia. La acción puede ser breve: ataque complejo, puede tener también una cierta duración: nota tenida. Las duraciones de cada uno de los participantes se combinan de forma constante, por lo cual es importante una intervención del ''organizador'', especie de director de orquesta, aun cuando la palabra ''director'' nos moleste en lo que respecta a lo jerárquico. Si es posible librarse del jefe, del responsable, sería lo mejor. La duración y la manipulación deben ser percibidas. Lo ideal sería llegar a una realización que no fuese mecánica, pero donde cada uno, por extrema concentración, llegue a crear su propio tiempo, que por esta concentración llegue al instinto de comunicación. Es sólo ese estado de concentración-comunicación el que creará un clima con significación y que ilustrará el fenómeno tautológico como un fenómeno salido de la vida; y tautológicamente vuestro.

(Nota del autor)

* Se intentará lo posible o lo imposible, según. Atte. (El director)

OCTANDRE (1924)

Compuesto para un conjunto de flauta (ypícolo), clarinete (ypícolo), oboe, fagot, corno, trompeta, trombón y contrabajo, ''Octandre'' está dividido en tres movimientos que se tocan sin interrupción. De hecho, el material musical entre los tres pequeños trozos es muy semejante, lo que ofrece la impresión de una sola pieza. Por ejemplo, los elementos repetitivos que se realizan sobre un solo sonido permanecen a lo largo de la obra a la manera de un signo de identidad varisiano. Dichos elementos repetitivos se hallan igualmente en sus ''Integrales'' y en ''Hiperprisma''; son también reconocibles entre las texturas novedosas del ''Poema electrónico''. El lenguaje de la composición es en extremo económico en los medios empleados: nada está de más; las ideas musicales surgen y desaparecen como si formaran parte de una naturaleza suficiente en sí misma.

Sin haber tomado partido directo entre las corrientes actuales, Varèse es algo así como un Stravinski renovado; o mejor un Stravinski que continúa hacia adelante en su ideario. ''No escribo música experimental, decía. Mi experimentación es hecha antes de que haga la música. Después de ello, es el oyente quien debe experimentar.''

(Nota de J. E.)

CEREMONIA I (1971)

Escrita para oboe, percusión -bombo, timbal, platillo suspendido, triángulo, vibráfono y campana tubular-, 2 violonchelos y contrabajo, la obra alterna con frecuencia entre un tiempo medido métricamente y un tiempo medido cronométricamente. El lenguaje de las cuerdas semeja a una misma idea melódica dispersada entre todos, mientras que pueden distinguirse por separado del conjunto. El oboísta tiene asignado en algún momento la ejecución en instrumentos del percusionista.

(Nota de J. E.)

MARIJUANA, Opus 54 (1960)

Pocos datos existen sobre esta composición de Leibowitz. ''Marijuana'' llama particularmente la atención por los contrastes que dan tanto el título de la obra con la imagen de ortodoxia dodecafónica del autor, lo mismo que por la combinación instrumental escogida: violín, trombón, vibráfono y piano. La forma de la composición es la variación, ''non serieuses'', según indica la partitura.

(Nota breve de J. E.)

ANAKTORIA, para octeto (1969)

Al "Octeto de París"

Anaktoría, bella como palacio, lleva también como subtítulo el de "anticlique", entendiéndose por clique, en ciertos juegos de cartas, la reunión de tres o cuatro figuras de un mismo punto, si bien de diferente color.

El octeto es el llamado "clásico", integrado por dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete, fagot y corno. El autor dispone al clarinete al centro en medio de las cuerdas, y en los extremos coloca al fagot opuesto al corno. La composición es una búsqueda de sonoridades muy cercanas entre los alientos, con lo que produce una curiosa homogeneidad, a partir de la cual parecen surgir leves diferenciaciones tímbricas.

De forma semejante a otras de sus composiciones recientes, Xenakis elabora "la construcción de texturas y su organización sobre un plan previamente planteado". Así, bajo una concepción de unidad textural, el compositor establece en ésta, lo mismo que en la mayoría de sus obras, un sentido melódico que sólo se explica como parte integral de una sonoridad masiva, en la que predomina una dinámica en el movimiento continuo del sonido que reemplaza a la armonía encadenadora de acordes que sirve de paisaje coloreado a una melodía principal.

(Nota de J. E.)

NUEVE (1951)

Para flauta, clarinete, corno, trompeta, trombón, celesta, piano y 2 violonchelos. La obra pertenece al primero periodo en la obra del autor, en el que pareciendo proceder de Webern, busca la mayor economía de medios en el tratamiento de la composición. Diluidos entre largos silencios, siete sonidos -5 naturales y 2 alterados, semejantes a una escala hindú-, hacen con frecuencia su aparición, sin cambiar de ubicación en el rango de altura en el que surgieron por primera vez. El interés de la audición se centra entonces en el cambio de timbre de cada sonido; y en el de duración, siempre muy breve, con lo que el autor crea una misma textura cuyas repeticiones llegan a producir la impresión de que se escucha un instante único contemplado desde posiciones distintas en el tiempo.

(Nota de J. E.)

DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
COMPAÑIA MUSICAL DE REPERTORIO NUEVO
10o. piso de la Torre de Rectoría, CU
México, DF; ZP 20

canzar sus propios ideales. Así, han surgido en los últimos decenios el Grupo de Investigaciones Musicales de la Radio (hoy del Instituto Nacional Audiovisual), encabezado por Pierre Schaeffer y dedicado a la música electroacústica; el Centro de Matemáticas, y de Automática Musicales (CEMAMU), fundado por Iannis Xenakis, y el reciente Instituto de Investigación Coordinación Acústica-Música (IRCAM, integrado al Centro Pompidou), fundado por Pierre Boulez. Bajo ópticas y procesos bien diferentes entre sí, las tres nuevas instituciones coinciden en un punto esencial: la búsqueda profunda de técnicas y de teorías eficaces y sólidas, capaces de brindar a la música de nuestro tiempo una dimensión en la historia.

Frente a dichas instituciones, la vieja tradición conservatoriana se mantiene, a pesar de todos los cambios y aportes; a pesar de su propia decrepitud, como un modelo del pasado difícil de igualar. Incluso, con mayor evidencia al paso del tiempo. Si bien las nuevas academias han señalado rutas llenas de substancia para el pensamiento musical, no han llegado aún a substituir por completo la perfección que alcanzara en términos de obra de arte el sistema antiguo. Ahí están todavía los nuevos músicos franceses; de ahí provienen todos los de la actualidad. Contraste permanente que hace evidente, más en Francia que en ningún otro país, la necesidad de ir más allá de las corrientes musicales en boga, en búsqueda de una música que permita transitar hacia una nueva era. En esa medida, las viejas y las nuevas ideas nacidas en Francia representan para los nuevos países una muestra de equilibrio permanente entre pasado y presente. Dentro de esa concepción entendemos la importancia de la música francesa actual, en cuyos autores se refleja una influencia rica y variada de las múltiples a la vez que sólidas bases fincadas gracias al esfuerzo permanente de todas sus instituciones.

(Nota de J. E.)

Miércoles 4 de junio a las 20:30 horas
INSTITUTO FRANCES DE AMERICA LATINA
Río Nazas 43, Col. Cuauhtémoc

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector
Dr. Guillermo Soberón Acevedo

Coordinador de Extensión Universitaria
Arq. Jorge Fernández Varela

Secretario General Académico
Dr. Fernando Pérez Correa

Director General de Difusión Cultural
Lic. Gerardo Estrada Rodríguez

Secretario General Administrativo
Ing. Gerardo Ferrando Bravo

Subdirector de Difusión Cultural
Lic. Luis González Batani

difusión cultural / UNAM

COMPañIA
MUSICAL DE
REPERTORIO

difusión NUEVO **cultural**

Director musical: JULIO ESTRADA

INTRODUCCION

Al crear la Musical de Repertorio Nuevo, la Universidad Nacional Autónoma de México asume, entre otros, dos propósitos esenciales: El primero, acercar al público a las concepciones más relevantes de la música de nuestro tiempo, dentro de un marco de excelencia en su presentación y realización. Contacto vivo a través del ejercicio sistemático de audición, información y participación que le permitirán gozar y conocer, así como exigir las más altas calidades, al escuchar la música del siglo XX.

El segundo propósito, no menos importante, es el de estimular la creación musical, al encargar la composición de obras a nuevos autores, de origen y tendencia diversa, poniendo a su alcance un instrumento variable en su dotación -a cada concierto, la necesaria- y dúctil en su formación, para que pueda probar y escuchar su fantasía en colaboración con los ejecutantes. Estrecha comunión cuya dialéctica enriquezca la experiencia de unos y otros, en busca de un resultado óptimo en la ejecución y en la concepción musicales.

CONSEJO HONORARIO

Fernando Lozano
Jorge Sarmientos
Bertram Turetzky
Iannis Xenakis

CONSEJO ASESOR

Mauricio Cao
Gloria Carmona
Mayra Mendoza
Arturo Reyes
Ignacio Toscano

PROGRAMA

TOCCATA

para instrumentos de percusión
(1942)

CARLOS CHAVEZ (1899-1978)

PERSEFASA

para seis percusionistas
(1962)

IANNIS XENAKIS (1922)

Con la participación de la Orquesta de Percusiones
de la Escuela Nacional de Música de la UNAM

COMPAÑÍA MUSICAL DE REPERTORIO NUEVO

De octubre de 1979 al momento actual, la Compañía ha desarrollado actividad constante, ofreciendo cerca de 20 conciertos, 25 estrenos en México y 3 estrenos mundiales, entre los cuales están 'Dusk', de Mario Lavista, primer encargo a un compositor mexicano y 'Para doble coro de metales', de Bertram Turetzky, composición dedicada a Repertorio Nuevo.

El Consejo Honorario de la Compañía Musical de Repertorio Nuevo está integrado por eminentes músicos, cuyo apoyo a la actividad musical contemporánea, como es el caso de Fernando Lozano en México, o su desarrollo personal dentro de la misma, como es el de Sarmientos, Turetzky o Xenakis, representan una referencia evidente del deseo de compartir las más altas metas, al mismo tiempo que una exigencia permanente de calidad.

El Consejo Asesor, formado por Mauricio Cao, Gloria Carmona, Mayra Mendoza, Arturo Reyes e Ignacio Toscano, procura un total integración de las diversas labores y demuestra de manera constante su eficacia.

La Compañía Musical ha logrado llenar un hueco dentro de los conciertos en México, pudiendo abarcar obras musicales cuya ejecución requiere de conjuntos o de instrumental en extremo diverso procurando para ello hacer participar en cada ocasión, ya sea a conjuntos previamente existentes, o creándolos expresamente para cada concierto, lo que implica una búsqueda permanente de nuevas dotaciones, sonoridades o posibilidades musicales.

(Nota de J. E.)

CHAVEZ, CARLOS (1899-1978)

Compositor y director de orquesta. Se inició en los estudios musicales con su hermano Manuel. Luego los completó con Manuel M. Ponce y Pedro L. Ogazón. En 1921 presenta su primer concierto como autor. En 1922 viaja a Europa y más tarde vivió en Nueva York.

Fue director del Conservatorio de México y del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Funda la Orquesta Sinfónica de México en 1928. Su labor de difusión de la música en México y sus dotes de organizador y creador de instituciones, le convierten a lo largo de varias décadas en el músico más controvertido y de mayor influencia en el país. Su labor pedagógica le hace contar entre sus discípulos a una importante mayoría de músicos mexicanos que continúan -nunca con tanto empeño- su labor institucional.

Chávez aborda casi todas las formas musicales, permaneciendo siempre atento a las nuevas aportaciones en la técnica y en el lenguaje musical. Si es uno de los iniciadores del nacionalismo indigenista, es también el primero en comprender la necesidad de hallar otras posibilidades cuando los demás parecen haber encontrado la tierra prometida.

Asistido por Julián Orbón, crea el Taller de Composición en 1960, tomando a su cargo la enseñanza de la composición, entre los más jóvenes. En sus últimos años recibe un nombramiento directivo en la música nacional, al cual renuncia poco tiempo después, para retirarse a vivir casi permanentemente fuera del país.

(Nota de J. E.)

MUSICA PARA PERCUSIONES

Vieja como el palmetear, imagen sonora de lo primitivo, la música para percusión renace con el modernismo de nuestro siglo. Stravinsky, en sus obras orquestales, amplía no sólo la gama de los instrumentos de la orquesta, sino también el sentido rítmico de la música en oposición al melódico y armónico que los siglos anteriores le habían logrado establecer. Si Schoenberg parecía liberar a la altura del sonido a través de la serie, Stravinsky libera a la música de su cadena a los sistemas de altura por medio de la creatividad rítmica, volviendo al tiempo primitivo del golpear, del repetir, del superponer. Es Varèse el primero en escribir para la percusión en términos de grupo instrumental. En México, Chávez con el antecedente de las concepciones innovadoras de José Pomar, cuya obra 'Ocho Horas', para orquesta y percusiones, incorpora los sonidos de silbato, yunque, martillo, objetos que recuerdan la sonoridad de una fábrica en la que el obrero es víctima de la explotación.

Chávez rescata de Stravinsky el sentido rítmico, conservando sin embargo una estructura formal de origen esencialmente clásico. En 1942, año de factura de la Toccata, aún no había concluido la Segunda Guerra y el carácter de ese tiempo puede aún escucharse bajo la forma de ritmos marciales o de sonoridades violentas. El primitivismo de la música indigenista desaparece para hacer sitio a una expresión evocadora de un mundo más moderno. En Xenakis, la música para percusión adquiere una concepción tan importante como la de Stravinsky. Xenakis va más allá de los ritmos y de sus relaciones en pequeños periodos de duración, revelando al oyente la existencia de poli-tiempos, por encima de poli-ritmos.

ORQUESTA DE PERCUSIONES DE LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

La Orquesta de Percusiones de la Escuela Nacional de Música de la UNAM fue creada en 1978 integrándola con maestros y alumnos de la clase de percusión. Sus miembros, jóvenes y entusiastas músicos, han logrado colocarla en el primer plano del interés musical al incluir en sus programas obras contemporáneas de autores mexicanos como extranjeros. Por ejemplo, su versión al Preludio y fuga rítmicos de José Pomar, constituye una eficiente labor de rescate del trabajo de aquel que fuera el primer futurista de la música mexicana del siglo XX.

Entre las obras de autores mexicanos que figuran en el repertorio de esta joven orquesta de percusiones, destacan la Toccata, de Carlos Chávez; el Concierto para piano y percusiones, de Carlos Jiménez Mabarak; el Sonante para percusiones, de Manuel de Elías, lo mismo que el Preludio y fuga rítmicos de Pomar, con lo que su actividad de difusión se define integrada a la producción musical de nuestro país.

Destaca el tesón y la tenacidad de sus miembros y la de su director, Julio Viguerras, quienes de forma permanente actualizan el catálogo de sus ejecuciones, abordando con rigor y con entusiasmo las obras más complejas del momento presente. Evidencia de ello es el trabajo realizado en torno a Perséfasa, de Iannis Xenakis, obra que exige del ejecutante un dominio técnico y una precisión capaces de permitirle obtener las complejas estructuras de la partitura.

(Nota de J. E.)

TOCCATA para instrumentos de percusión (1942)

I. Allegro, Sempre giusto. II. Largo. III. Allegro un poco marziale; moderato; vivo; Tempo primo.

La Toccata de Chávez es una obra maestra de la música para percusión. El compositor utiliza en ésta una construcción motivica a la manera clásica, alternando con la creación de sonoridades entretenidas por el redoble, semejantes a la factura de la música concreta, en donde la larga duración de los sonidos permite transformarlos filtrando del agudo al grave o viceversa, mezclando volúmenes y densidades instrumentales como si se tratara de objetos sonoros más que de temas, con sus posibles melodías, acordes o contrapuntos.

En el primer movimiento puede destacarse, a través de la colocación de los instrumentos del grave al agudo, del gran tambor al más pequeño, un cinetismo sonoro que corre de derecha a izquierda del oyente. El segundo movimiento de la Toccata contiene una muy discreta aparición de elementos melódicos, la única que, por su sencillez y delicadeza, se entiende como contraste a sus propios extremos.

En la breve secuencia del vivo del tercer movimiento, Chávez reúne magistralmente la construcción motivica con la creación de sonoridades, provocando la sensación de escuchar un movimiento parecido al de un allegro final sinfónico, pasado sólo a través de los tambores como si fuera una especie de ruido clásico.

(Nota de J. E.)

(continuación)

Desciende a un terreno en donde las relaciones se dan a mayor distancia, en donde no pueden ser entendidas como una secuencia de pulsos, sino como un encuentro entre tiempos distintos. Duración y percepción son los elementos básicos a conjugar para comprender cómo el comportamiento entre periodos rítmicos requiere de la imposición de largas duraciones para que sucedan encuentros iguales. Por ejemplo, hacemos correr dos velocidades distintas, la primera de 40 segundos; la segunda de 42 segundos, se necesitan desarrollar 42 repeticiones de 40 segundos y 40 repeticiones de 42 segundos para que vuelvan a encontrarse en la posición inicial. Los ritmos, expresados en periodos de duración distinta, conducen así a las formas. La disonancia, en las nuevas concepciones no se da sólo en el instante, como resultado de un choque entre dos sonidos, como en el pasado, sino como un encuentro entre tiempos.

(Nota de J. E.)

PERSEFASA, para seis percusionistas (1969)

El propio autor dice sobre su obra: "Perséfasa, nombre arcaico de Perséфона o Kore, diosa del renacimiento de la naturaleza en la primavera; personificación de las fuerzas telúricas y de las transmutaciones de la vida. Los ciclos cósmicos así definidos se relacionan también a los de las especies vivas, al hombre en particular, siendo la base del periodo, la reiteración, esencia misma de la teoría de los números y de las matemáticas. Es la razón profunda del papel de la percusión que simbolizaba igualmente las actividades telúricas y celestes. Pero, aparte de la filiación mágica y de culto de la percusión que me incitó a dar ese nombre a la pieza, existe otra razón que avanzó como hipótesis a ser verificada: la etimología de Perséфона es interpretativa desde la antigüedad y múltiple. Así, quisiera relacionar ese nombre con las raíces pers o pars, descuidando provisionalmente el fasa o fata."

"Además, como el lugar de creación de mi pieza ha sido Persépolis, que, a pesar de su destrucción, marca un nudo colosal de intercambios milenarios en la historia antigua, he deseado reunir todas esas líneas de fuerza, bajo el título abreviado de Perséfasa."

"Los seis percusionistas se colocan en círculo alrededor del público que se encuentra así encerrado en esas corrientes llevadas por la música. Propongo nuevos instrumentos, los 'simantra' de madera o de metal, que ya he utilizado en la Orestiada y cuya idea de origen se encuentra en las simandras de los conventos griegos, verdaderos nidos de una rítmica ancestral aún no destruida por la radio, la televisión o las invasiones."

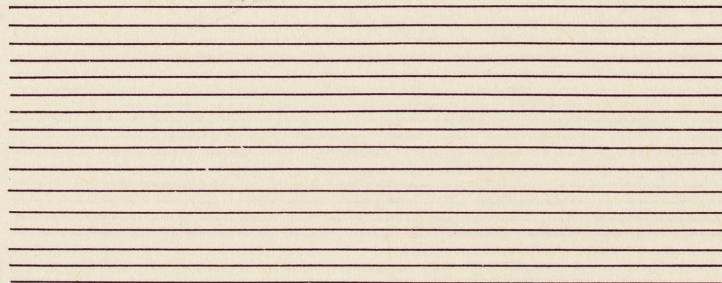
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
COMPAÑIA MUSICAL DE REPERTORIO NUEVO
10o. piso de la Torre de Rectoría, CU
México, DF; ZP 20

(continuación)

Radio UNAM ha reunido a lo largo de su existencia a un buen número de compositores mexicanos, quienes han desempeñado muy variadas funciones dentro de la institución. Entre otros, Joaquín Gutiérrez Heras, Mario Kuri, Rocío Sanz, Juan Helguera, Raúl Cosío o Leonardo Velázquez.

El equipo hoy existente en Radio UNAM, que comprende desde la alta técnica de grabación y transmisión hasta la de generación electrónica de sonido, a través del sintetizador Putney CVS3, permite comparar sus recursos, tanto humanos como materiales, a los de un laboratorio electroacústico.

(Nota de J. E.)



AUDITORIO JULIAN CARRILLO DE RADIO UNAM
SABADO 14 DE JUNIO, 1980 / 19 HORAS

XLIII ANIVERSARIO
DE RADIO UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

TRANSMISION EN VIVO A TRAVES DE LA RED UNIVERSITARIA MEXICANA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector
Dr. Guillermo Soberón Acevedo

Secretario General Académico
Dr. Fernando Pérez Correa

Secretario General Administrativo
Ing. Gerardo Ferrando Bravo

Coordinador de Extensión Universitaria
Arq. Jorge Fernández Varela

Director General de Difusión Cultural
Lic. Gerardo Estrada Rodríguez

Subdirector de Difusión Cultural
Lic. Luis González Batani

difusión cultural / UNAM

COMPañIA
MUSICAL DE
REPERTORIO

difusión NUEVO **cultural**

Director musical: JULIO ESTRADA

PRESENTACION

Al crear la Musical de Repertorio Nuevo, la Universidad Nacional Autónoma de México, asume entre otros, dos propósitos esenciales:

El primero, acercar al público a las concepciones más relevantes de la música de nuestro tiempo, dentro de un marco de excelencia en su presentación y realización. Contacto vivo a través del ejercicio sistemático de audición, información y participación que le permitirán gozar y conocer, así como exigir las más altas calidades, al escuchar la música del siglo XX.

El segundo propósito, no menos importante, es el de estimular la creación musical, al encargar la composición de obras a nuevos autores, de origen y tendencia diversos, poniendo a su alcance un instrumento variable en su dotación —a cada concierto la necesaria— y dúctil en su formación, para que pueda probar y escuchar su fantasía en colaboración con los ejecutantes. Estrecha comunión cuya dialéctica enriquezca la experiencia de unos y otros, en busca de un resultado óptimo en la ejecución y en la concepción musicales.

En esta ocasión el concierto de la Compañía está enfocado a brindar un panorama lo más completo posible de la música francesa de nuestro tiempo. Obviamente, dentro del marco de un programa, las omisiones son numerosas si se buscan los nombres de autores no representados en él. Algunos habrían sido difíciles de integrar a la instrumentación, mientras que la producción de otros exigiría un programa exclusivo. La intención ha sido la de ofrecer obras y autores que permitan situar la música francesa actual en relación a orígenes y perspectivas; de Satie, Varèse y Leibowitz, más cercanos al futuro en su momento, a Ferrari, Levinas y Xenakis en el presente.

Julio Estrada

CONSEJO HONORARIO

Fernando Lozano
Jorge Sarmientos
Bertram Turetzky
Iannis Xenakis

CONSEJO ASESOR

Mauricio Cao
Gloria Carmona
Mayra Mendoza
Ignacio Toscano

PROGRAMA

ANAKTORIA
MARIJUANA, opus 54*
OCTANDRE

Iannis Xenakis
René Leibowitz
Edgar Varèse

INTERMEDIO

COMENTARIOLUS COPERNICAE*
MISA DE LOS POBRES*
FLEGRA*

Michel Philippot
Erik Satie/Marius Constant
Iannis Xenakis

* Estreno en México

PARTICIPAN:

Violín
Viola
Violoncello
Contrabajo
Piano
Flauta

TADEUZ MOCEK
KATHRYN YOUNGER
VALENTIN MIRKOV
JANNETTE CANNON
VELIA NIETO
ANTONI WIERZBINSKY

Oboe
Clarinete
Fagot
Corno
Trompeta
Trombón
Vibráfono

ALEJANDRO SAWICKI
MARINO CALVA
NEIL McDONALDS
RICHARD GOLD FADENT
CARL SAKOFFSKY
JOHN HAGER
ALFONSO GARCIA ENCISO

L
LEIBOWITZ, RENE (1913-1972)

De origen polonés, habita París por primera vez en 1926. Estudió con Webern (1930-31: armonía y contrapunto), Schoenberg (1932, composición) y Pierre Monteux (1934-36, dirección de orquesta). Durante 1946-54 dirigió en la Radio Francesa, después de lo cual realizó varias giras internacionales, especializándose en el repertorio dodecafónico. Enseñó dicha técnica privadamente y fue uno de los más importantes promotores de dicha corriente musical, tanto como profesor como autor, cuyos libros "Schoenberg y su escuela" (1948) e "Introducción a la música de 12 sonidos" (1949) han sido leídos en casi todo el mundo. Se cuentan entre sus composiciones varias sinfonías, cuartetos, conciertos para instrumentos diversos, música de cámara, lo mismo que dos óperas, ambas en un acto cada una: "Los españoles en Venecia" (1962) y "Laberinto" (1969)

P
PHILIPPOT, MICHEL (1925)

Al concluir su bachillerato en matemáticas ingresa al Conservatorio de París (1945-47) y en el Centro de Entrenamiento Profesional de la Radio Francesa (1948-49). Estudió privadamente con René Leibowitz entre 1945-49. Sostuvo el título de profesor en educación musical de la ciudad de París durante 1946-49, trabajó como ingeniero de sonido para la Radio Televisión Francesa durante diez años y fue director del Grupo de Investigaciones Musicales de la misma entre 1959-61. Entre sus composiciones figuran principalmente: "Sonata" para piano (1946), "Obertura" para orquesta de cámara (1948), "4 Melodías sobre poemas de Apollinaire", para voz y piano (1949), "Etudes 1-3", música concreta para cinta (1952, 58, 62), "Trío" (1953), "Variación" para 10 instrumentos (1957), "Composición" para orquesta de cuerda (1959), "Composición" para doble orquesta (1959), "Transformaciones" triangulares para 12 instrumentos (1962) y "Piez" para violín" (1967).

(Datos tomados del Dictionary of Contemporary Music, John Vinton, Editor, 1974.)

C
SATIE, ERIK (1866-1925)

Recibe sus primeras lecciones de un organista en Honfleur. Su madre, de origen británico, era pianista y compositora; su padre era editor musical en París. En 1878 se traslada a París y desde entonces rara vez abandona la ciudad. Estudia en el Conservatorio de París sin éxito. Sus primeras obras datan de 1885. Durante 1888 trabaja como pianista segundo en el cabaret "Chat Noir" de Montmartre. En 1891 se vuelve Rosacruz y escribe varias obras relacionadas con la secta: "El hijo de las estrellas" y "Uspud", su primer ballet. Deja a los Rosacruces para formar su propia Iglesia Metropolitana de Arte de Jesús Conductor, de corta vida.

En 1898 se instala para siempre en el suburbio parisino de Arcueil-Cachan imponiéndose a vivir en la pobreza. Comenzó a escribir piezas en un idioma armónico muy personal y avanzado, anticipándose a los efectos que más tarde se escucharían en Debussy o Ravel. Sus ideas musicales parecen haber influido en Debussy, a quien encontró en 1890 en el "Chat Noir". A los 40 ingresa nuevamente a la escuela, donde estudia durante 3 años con D'Indy y con Roussel. Después de ello encontró al mundo artístico más receptivo para sus ideas.

Es interesante mencionar algunas de entre sus obras: la "Genoveva de Bravante" ópera de marionetas (1899), "Jack-in-the-Box" pantomima para piano (1899-1900), orquestada por Milhaud; "La trampa de Medusa", comedia con música para 4 actores, clarinete, trompeta, trombón, violín, chelo, contrabajo, percusión (1913), ejecutada en la Galería Simon de París. Sobre el mismo título, existe un escrito suyo en 1931. El creciente interés en su obra ha permitido conocer sus "Escritos", en los que se define como un extraordinario humorista, pionero de los músicos ajenos al conservatorio.

(Datos tomados del Dict. of Cont. Music, J. Vinton, Ed., 1974.)

V
VERESE, EDGAR (1883-1965)

1901, estudios de armonía y contrapunto con Giovanni Bolzoni, director del Conservatorio de Turín. 1903, estudios musicales en la Schola Cantorum con d'Indy y con Roussel. 1906, alumno de Widor en el Conservatorio de París. 1907, primer premio artístico de la ciudad de París por la composición. 1907, se instala en Berlín, donde dirige el Symphonischer Chor. 1913, surge la influencia de los manifiestos futuristas. 1916, va a Nueva York, donde funda en 1921 la Gremial International de Compositores (I.C.G.). Continúa sus estudios de ingeniero electroacústico. Primera importante, "Ofrendas". 1922, fundada en Berlín con Busoni una filial de la I.C.G. 1927, obtiene la ciudadanía norteamericana. Funda la Sociedad Panamericana de Compositores. 1928, va a París, donde reside durante 5 años. 1941-49, regresa a Nueva York, donde funda un coro de aficionados. 1948, conferencias en Columbia. 1950, cursos de Darmstadt y conferencias en Alemania. 1954, trabaja por primera vez en un estudio de música electroacústica creado por Schaeffer en la ORTF. Termina ahí la cinta de "Desiertos". 1957, se instala en Eindhoven para preparar el "Poema electrónico" en los laboratorios Philips. 1958, difusión de dicha obra en el pabellón Le Corbusier-Xenakis en la Exposición Universal de Bruselas.

(Datos tomados de "Passage du XX^e siècle, premier partie, IRCAM, 1977.)

Claude Rostand dice sobre este autor: "De origen griego y hoy naturalizado francés, Xenakis es una de las personalidades dominantes de la escuela actual. De formación a la vez artística, filosófica y científica, es un compositor que también es un matemático, un lógico y un arquitecto (ha sido uno de los colaboradores de Le Corbusier). En el plan musical, pronto comprendió que la técnica serial no podía conducir sino a una crisis que llevaba a desiertos de esterilidad. En el curso de esta conducta, ha logrado objetivos importantes y sus conquistas habrán jugado un papel importante en la evolución de la música actual".

Es autor de varios textos sobre música, destacando principalmente sus "Músicas formales" y "Música arquitectura". En el terreno de la composición ha abordado obras para instrumentos tradicionales, lo mismo que música electroacústica o producida por medio de computadoras. Al igual, a través de los Politopos (poli-varios, topos=espacio; espacios múltiples) ha compuesto para medios muy diversos que incluyen los rayos laser, proyecciones lumínicas, films, grupos humanos, destacando sus creaciones en Persépolis, Cluny, Montreal, Beaubourg y entre sus obras principales figuran: "Metástasis" para orquesta (1953-54), "Pizopracta" para orquesta (1955-56), "STIO" para diez ejecutantes (1955-62), "Syrmos" para 18 cuerdas (1959), "Duelo", juego musical para 2 directores y 2 orquestas (1959-62), "Herma" para piano (1960), "Bohor", música electroacústica (1962), "Terekto", para 88 músicos entre el público (1965-66), "Noches" para doce voces (1967), "Anaktoria" para octeto (1969), "Perséfasa" para percusiones (1969), "Aroura" para cuerdas (1971), "Mikka" para violín (1971), "Evryali" para piano (1973), "Flegra" para 11 ejecutantes (1975), etc.

(Nota de J. E.)

Claude Rostand dice sobre este autor: "De origen griego y hoy naturalizado francés, Xenakis es una de las personalidades dominantes de la escuela actual. De formación a la vez artística, filosófica y científica, es un compositor que también es un matemático, un lógico y un arquitecto (ha sido uno de los colaboradores de Le Corbusier). En el plan musical, pronto comprendió que la técnica serial no podía conducir sino a una crisis que llevaba a desiertos de esterilidad. En el curso de esta conducta, ha logrado objetivos importantes y sus conquistas habrán jugado un papel importante en la evolución de la música actual".

Es autor de varios textos sobre música, destacando principalmente sus "Músicas formales" y "Música arquitectura". En el terreno de la composición ha abordado obras para instrumentos tradicionales, lo mismo que música electroacústica o producida por medio de computadoras. Al igual, a través de los Politopos (poli-varios, topos=espacio; espacios múltiples) ha compuesto para medios muy diversos que incluyen los rayos laser, proyecciones lumínicas, film, grupos humanos, destacando sus creaciones en Persépolis, Cluny, Montreal, Beaubourg y entre sus obras principales figuran: "Metástasis" para orquesta (1953-54), "Pizopracta" para orquesta (1955-56), "STIO" para diez ejecutantes (1955-62), "Syrmos" para 18 cuerdas (1959), "Duelo", juego musical para 2 directores y 2 orquestas (1959-62), "Herma", para piano (1960), "Bohor", música electroacústica (1962), "Terekto", para 88 músicos entre el público (1965-66), "Noches" para doce voces (1967), "Anaktoria" para octeto (1969), "Perséfasa" para percusiones (1969), "Aroura" para cuerdas (1971), "Mikka" para violín (1971), "Evryali" para piano (1973), "Flegra" para 11 ejecutantes (1975), etc.

(Nota de J. E.)

MUSICA FRANCESA CONTEMPORANEA

M

Una buena parte de la historia musical actual ha tenido lugar en Francia, o más justamente, en París, ciudad que desde principios del siglo hasta el momento presente, recibe en lo que a música respecta la confluencia constante de las más diversas corrientes musicales. Stravinski y sobre todo Diaghilev, hacen de ella su centro de actividades. En el Teatro de los Campos Eliseos se prenta por ejemplo, un concierto de música futurista a cargo de Russolo y Marinetti, en el que el público escucha el primer anuncio de lo que sería años después la música concreta. Debussy, Ravel, Satie reciben de forma constante la influencia de las más nuevas ideas. El Conservatorio, la Schola Cantorum o la Escuela Normal de Música, instituciones fundamentales para la música parisina de esos tiempos, resienten a su vez los cambios de la época. Epoca de los más grandes escándalos del público, de los intérpretes, de los propios autores, en donde el ambiente estaba cargado de silbidos, bofetadas y aplausos.

El mundo musical francés posterior a la Segunda Guerra es sin duda menos exuberante por lo que respecta al impacto de la obra musical en su medio, lo que sucedió en casi todo el arte desde la segunda mitad del siglo, pero no por ello menos importante en sus repercusiones sobre el lenguaje musical. En primer término, los cambios vienen a ser todavía más radicales que en todos los tiempos anteriores, no sólo se pone en duda el valor de la academia musical que representan Conservatorio y demás escuelas, sino que se cuestiona profundamente el concepto mismo de música. Música ruidista, música de máquinas, música tecnológica, música de laboratorio, serial, experimental, de azar, grafista, matemática, computacional... Es ese devenir, se entiende por música un campo abierto a posibilidades sonoras, en donde el creador debe estar preparado en múltiples técnicas y tener una mentalidad capaz de asimilar las nuevas concepciones, ideas o posibilidades instrumentales a su propia sensibilidad y sentido musical. La experiencia múltiple ha sido importante para definir nuevas instituciones que se

FICHA DE ADHESION

F

Deseo recibir información por correo a mi domicilio acerca de la programación mensual de la Compañía Musical de Repertorio Nuevo.

Nombre _____

Actividad _____

Edad _____

Dirección _____

Colonia _____

Z. P. _____

Teléfono _____

Desprenda este formulario para depositarlo en las cajas dispuestas en la puerta de la sala o envíelo a la dirección señalada al reverso.

COMENTARIOLUS COPERNICAE (1973)

Esta obra es un homenaje a Nicolás Copérnico. Los movimientos 2 al 8 ilustran muy libremente las siete proposiciones de Copérnico, tal como él mismo las expresara de "De Revolutionibus Orbium Celestium" (1543) precedido de un "Comentariolus" (probablemente de 1530). Los movimientos 1 y 9 son, respectivamente, una ilustración de las teorías pre-coperniquianas y de la dedicatoria al Papa Paulo III en "De Revolutionibus":

"Puedo presumir, muy Santo Padre, que ciertas gentes, aprendiendo que en este libro yo atribuyo ciertos movimientos a la tierras van a asombrarse y que, por tener tales opiniones, yo debería ser expulsado de las escena a silbidos."

Los movimientos metronómicos señalados a la cabeza de cada sección representan una simple indicación. El rubato está autorizado, lo mismo que un tiempo de base ligeramente distinto.

Algunos pasajes habrían podido ser escritos de una manera imprecisa (falsamente llamada "aleatoria"). La precisión de la escritura representa pues sólo un fin hacia el cual hay que dirigirse sin esperar alcanzarlo rigurosamente. Ligeras variaciones rítmicas, lo mismo que ligeros accidentes de entonación pueden ser tolerados.

Las barras de compás son simples referencias destinadas a facilitar la tarea del director y de los músicos.

(Nota del autor.)

OCTANDRE (1924)

Compuesto para un conjunto de flauta (y piccolo), clarinete (y piccolo), oboe, fagot, corno, trompeta, trombón y contrabajo, "Octandre" está dividido en tres movimientos que se tocan sin interrupción. De hecho, el material musical entre los tres pequeños trozos es muy semejante, lo que ofrece la impresión de una sola pieza. Por ejemplo, los elementos repetitivos que se realizan sobre un solo sonido permanecen a lo largo de la obra a la manera de un signo de identidad vareliano. Dichos elementos repetitivos se hallan igualmente en sus "Integrales" y en "Hiperprisma"; son también reconocibles entre las texturas novedosas del "Poema electrónico". El lenguaje de la composición es en extremo económico en los medios empleados: nada está de más; las ideas musicales surgen y desaparecen como si formaran parte de una naturaleza suficiente en sí misma.

Sin haber tomado partido directo entre las corrientes actuales, Varèse es algo así como un Stravinski renovado; o mejor un Stravinski que continúa hacia adelante en su ideario. "No escribo música experimental, decía. Mi experimentación es hecha antes de que haga la música. Después de ello, es el oyente quien debe experimentar."

(Nota de J. E.) *

MARIJUANA, Opus 54 (1960)

Pocos datos existen sobre esta composición de Leibowitz. "Marijuana" llama particularmente la atención por los contrastes que dan tanto el título de la obra con la imagen de ortodoxia dodecafónica del autor, lo mismo que por la combinación instrumental escogida: violín, trombón, vibráfono y piano. La forma de la composición es la variación, "non serieuses", según indica la partitura.

(Nota -breve- de J. E.)

CONSTANT, MARIUS (1926)

De procedencia rumana, estudia en el Conservatorio de Bucarest y en el de París, lo mismo que en la Escuela Normal de Música (1946-49; composición con Olivier Messiaen, Nadia Boulanger y Arthur Honegger; dirección con Jean Fournet). Fue miembro del laboratorio de música concreta denominado Club d'Essai durante 1947-52. En 1967 es conferencista en la Universidad de Stanford y en 1970 enseña en el Curso Internacional de Dirección en la Radio Holandesa en Hilversum, especializado en el repertorio contemporáneo. Durante 1963-71 fue el presidente y director musical de Ars Nova de París, orquesta dedicada a difundir la música actual. Sus contactos con George Enescu durante la Segunda Guerra Mundial tuvieron importancia decisiva en su posterior desarrollo.

Su obra comprende, entre otras, las siguientes composiciones: 24 "Preludios" para orquesta (1958), "Turner", 3 ensayos orquestales (1961), "Cantos de Maldoror", para director-danzante, narrador, 23 improvisadores, 10 chelos, textos de Isidore Ducasse (1962), "Elogio de la locura", Ballet (1966), "Paraíso perdido", ballet (1967), "Chacona y marcha militar" para orquesta (1968), 14 "Estaciones" para percusión (1970), "Candido", mimo-drama (1970), etc.

(Datos tomados del Dictionary of Contemporary Music, John Vinton, Editor, 1974.)

ANAKTORIA, para octeto (1969) Al "Octeto de París"

Anaktoria bella como palacio, lleva también como subtítulo el de "anticlique", entendiéndose por clique, en ciertos juegos de cartas, la reunión de tres o cuatro figuras de un mismo punto, si bien de diferente color.

El octeto es el llamado "clásico", integrado por dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete, fagot y corno. El autor dispone al clarinete al centro en medio de las cuerdas, y en los extremos coloca al fagot opuesto al corno. La composición es una búsqueda de sonoridades muy cercanas entre los alientos, con lo que produce una curiosa homogeneidad, a partir de la cual parecen surgir leves diferenciaciones tímbricas.

De forma semejante a otras de sus composiciones recientes, Xenakis elabora "la construcción de texturas y su organización sobre un plan previamente planteado". Así, bajo una concepción de unidad textual, el compositor establece en ésta, lo mismo que en la mayoría de sus obras, un sentido melódico que sólo se explica como parte integral de una sonoridad masiva, en la que predomina una dinámica en el movimiento continuo del sonido que reemplaza a la armonía encadenada de acordes que sirve de paisaje coloreado a una melodía principal.

(Nota de J. E)

DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
COMPAÑIA MUSICAL DE REPERTORIO NUEVO
10o. piso de la Torre de Rectoría, CU
México, DF; ZP 20

FLEGRA (1975)

Para flauta (y piccolo), oboe, clarinete (y clarinete bajo), fagot, corno, trompeta, trombón, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

La obra es un encargo de la Fundación Gulbenkian para la London Sinfonietta a quien la he dedicado. Como en otras de mis recientes composiciones, persigo aquí la construcción de texturas y su organización a través de un plan por encima. Digo texturas en el sentido general de la forma. Por ejemplo, una arborescencia melódica confiada a los vientos, es una textura, una marcha aleatoria (random walk) confiada a las cuerdas es otra, notas repetidas siguiendo reglas rítmicas son también otras más. Las texturas en el sentido de la forma son la llave de la bóveda del arte y del conocimiento.

"Flegra" es el campo de la lucha entre los Titanes y los nuevos dioses del Olimpo.

(Nota del autor.)

han ido haciendo cada día más indispensables dentro del campo de acción de los músicos de Francia, entre quienes habrá que contar a todos aquellos que entienden a aquel país como el suyo, en la medida en la que les ofrece los medios para alcanzar sus propios ideales. Así, han surgido en los últimos decenios el Grupo de Investigaciones Musicales de la Radio (hoy del Instituto Nacional Audiovisual), encabezado por Pierre Schaeffer y dedicado a la música electroacústica; el Centro de Matemáticas y de Automática Musicales (CEMAMU), fundado por Iannis Xenakis y, el reciente Instituto de Investigación Coordinación Acústica-Música (IRCAM, integrado al Centro Pompidou), fundado por Pierre Boulez.

Bajo ópticas y procesos bien diferentes entre sí, las tres nuevas instituciones coinciden en un punto esencial: la búsqueda profunda de técnicas y de teorías eficaces y sólidas, capaces de brindar a la música de nuestro tiempo una dimensión en la historia.

Frente a dichas instituciones, la vieja tradición conservatoriana se mantiene, a pesar de todos los cambios y aportes; a pesar de su propia decrepitud, como un modelo del pasado difícil de igualar. Incluso, con mayor evidencia al paso del tiempo. Si bien las nuevas academias han señalado rutas llenas de substancia para el pensamiento musical, no han llegado aún a substituir por completo la perfección que alcanzara en términos de obra de arte el sistema antiguo. Ahí están todavía los nuevos músicos franceses; de ahí provienen todos los de la actualidad. Contraste permanente que hace evidente, más en Francia que en ningún otro país, la necesidad de ir más allá de las corrientes musicales en boga, en búsqueda de una música que permita transitar hacia una nueva era. En esa medida, las viejas y las nuevas ideas nacidas en Francia representan para los nuevos países una muestra de equilibrio permanente entre pasado y presente. Dentro de esa concepción entendemos la importancia de la música francesa actual, en cuyos autores se refleja una influencia rica y variada de las múltiples a la vez que sólidas bases fincadas gracias al esfuerzo permanente de todas sus instituciones.

(Nota de J. E.)

MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL

Av. Revolución 1608 / San Angel
(casi esquina con Altavista)

DOMINGO 29 DE JUNIO / 1980
18:00 horas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector
Dr. Guillermo Soberón Acevedo

Secretario General Académico
Dr. Fernando Pérez Correa

Secretario General Administrativo
Ing. Gerardo Ferrando Bravo

Coordinador de Extensión Universitaria
Arq. Jorge Fernández Varela

Director General de Difusión Cultural
Lic. Gerardo Estrada Rodríguez

Subdirector de Difusión Cultural
Lic. Luis González Batani

difusión cultural / UNAM