

FAMUS

REVISTA CULTURAL DE LA FACULTAD DE MÚSICA DE LA UANL

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE 2011

Año 1 No. 2

De la música en la danza

M. Sc. Kenia Luz García

Una opinión sobre ópera y violencia

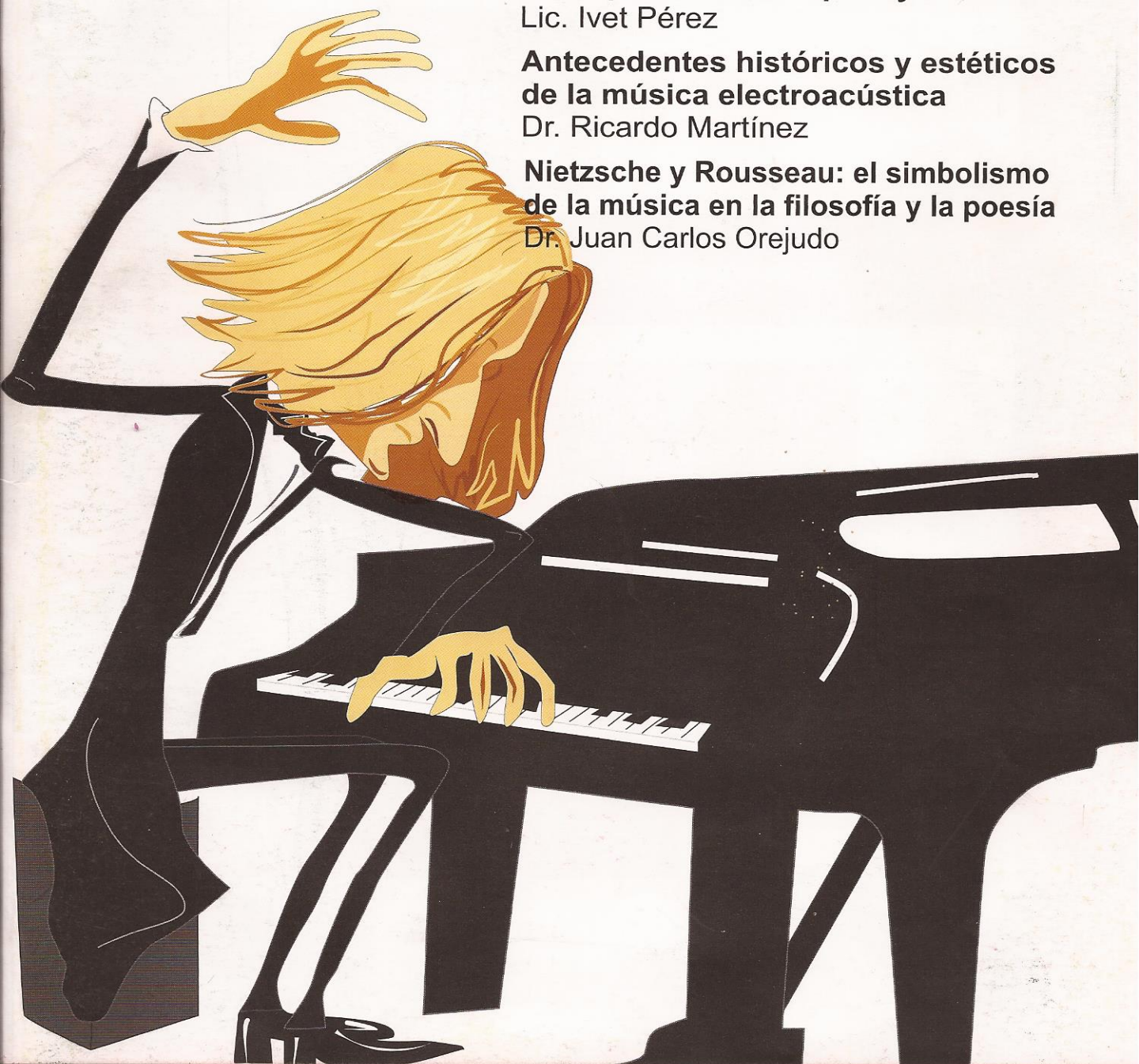
Lic. Ivet Pérez

**Antecedentes históricos y estéticos
de la música electroacústica**

Dr. Ricardo Martínez

**Nietzsche y Rousseau: el simbolismo
de la música en la filosofía y la poesía**

Dr. Juan Carlos Orejudo



Editorial

Dr. David Josué Zambrano

5

Liszt, el rey sol del piano

Dr. David Josué Zambrano

6

Entrevista con el Dr. John Solomons

M. A. Mayela del Carmen Villarreal

12

**De la música en la danza
(recorrido musical de las
danzas históricas de salón)**

M. Sc. Kenia Luz García

18

Una opinión sobre ópera y violencia

Lic. Ivet Pérez

24

**Una exploración sobre las actitudes de los
padres de los alumnos de la licenciatura en
música y su impacto en el rendimiento escolar
universitario. Reporte de Investigación.**

M. C. P. Patricia Ivonne Cavazos

28

La música en Teotihuacán

M. A. Graciela Mirna Marroquín

34

Jorge Negrete, el charro cantor

Lic. Ramiro Godina

40

**Antecedentes históricos y estéticos
de la música electroacústica**

Dr. Ricardo Martínez

44

**Nietzsche y Rousseau: el simbolismo
de la música en la filosofía y la poesía**

Dr. Juan Carlos Orejudo

54

**La materia de los sueños
cuando se es mujer**

Coral Aguirre

62

**La mujer en la historia de la
música: Ángela Peralta**

Dr. Raúl W. Capistrán

67

**Mi experiencia en la I Conferencia
Panamericana de la ISME
(International Society for Music Education)**

Lic. Ángel Lorenzo Ramírez

71

Colaboradores

74

2011

FAMUS

Pág. 3



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN®

FAMUS Revista Cultural de la Facultad de Música de la UANL

Directorio

Una publicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León

Dr. Jesús Ancer Rodríguez
Rector

Ing. Rogelio G. Garza Rivera
Secretario general

Dr. Ubaldo Ortiz Méndez
Secretario académico

Lic. Rogelio Villarreal Elizondo
Secretario de Extensión y Cultura

Dr. Celso José Garza Acuña
Director de Publicaciones

Lic. Luis Gerardo Lozano Lozano
Coordinador de la Facultad de Música

Dr. David Josué Zambrano de León
**Director general de FAMUS Revista Cultural
de la Facultad de Música de la UANL**
davzam61@yahoo.com.mx

Ignacio González Cabello
Editor responsable
villiersburton2@hotmail.com

L. D. I. Nelly Garza Leija
Diseño gráfico
matatenadi@hotmail.com

Dr. Ricardo Martínez Leal
M.A. Graciela Mirna Marroquín Narváez
M.C.P. Patricia Ivonne Cavazos Guerrero
M.A. Mayela del Carmen Villarreal Hernández
Consejo editorial

FAMUS Revista Cultural de la Facultad de Música de la UANL, Año 1, N° 2, septiembre-diciembre 2011. Fecha de publicación: 14 de septiembre de 2011. Revista tetramestral, editada y publicada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Facultad de Música. Domicilio de la publicación: Praga y Trieste s/n, Res. Las Torres, Monterrey, Nuevo León, México, C.P. 64841. Teléfono: + 52 81 86758068. Impresa por: Imprenta Universitaria, Ciudad Universitaria s/n, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México, C.P. 66451. Fecha de terminación de impresión: 13 de septiembre de 2011. Tiraje: 1,000 ejemplares. Distribuido por: Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Facultad de Música, Praga y Trieste s/n, Res. Las Torres, Monterrey, Nuevo León, México, C.P. 64841.

Número de reserva de derechos al uso exclusivo del título *FAMUS Revista Cultural de la Facultad de Música de la UANL* otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR): 04-2010-102010503100-102, de fecha 20 de octubre de 2010. Número de certificado de licitud de título y contenido: en trámite. Número de certificado de licitud de contenido: en trámite. ISSN: en trámite. Registro de marca ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial: en trámite.

Las opiniones y contenidos expresados en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores.

Prohibida su reproducción total o parcial en cualquier forma o medio del contenido editorial de este número.

Todos los derechos reservados.

© Copyright 2011

revistafamus@gmail.com

Editorial

Dr. David Josué Zambrano

La educación

musical de calidad en edades tempranas es primordial en la formación de hombres y mujeres capaces de estudiar, comprender y mostrar sensibilidad ante las diversas manifestaciones del arte de las distintas culturas del mundo: iniciando con la propia.

En fechas recientes la Facultad de Música de la UANL fue la sede del Festival Internacional de Educación Musical y que tuvo como tema central "La canción tradicional infantil como formadora de la identidad cultural del niño". Este magno evento, celebrado con mucho éxito y cuya responsabilidad estuvo a cargo de Elda Nelly Treviño como directora artística y Guillermo Villarreal como director general, permitió que maestros especialistas en la enseñanza de la música en diferentes áreas compartieran conocimientos y experiencias entre colegas de otras partes del mundo. Personalidades de este ámbito como Iramar Rodrigues, Judith Jellison, Paul Hille y Carmen Méndez, entre otras tantas, estuvieron al frente de actividades como talleres, clases magistrales y mesas de reflexión en las que mostraron, mediante distintos enfoques de pedagogía y didáctica musical, sus experiencias hacia el logro de hacer sentir, expresar, gustar, valorar y comprender la música y su importancia en la vida del hombre y la mujer contemporáneos.

Al pensar en la música como punto de entrada hacia la comprensión de otras expresiones del arte, en este número incluimos trabajos que nos permiten extender nuestra visión con respecto a variados postulados y enfoques, como la posición de la mujer como creadora, no sólo en el ámbito musical sino en el de la literatura. Por ello recomendamos la lectura del texto de Coral Aguirre quien escribe con un discurso muy personal sobre los personajes femeninos que le resultan familiares y que han logrado destacar a través de la historia de la música y las letras. En esta línea Raúl W. Capistrán nos muestra a manera de entrevista la segunda mitad del Ángel Peralta, mexicana sobresaliente, quien vivió durante la segunda mitad del siglo XIX, cantó en las grandes casas de ópera europeas y se presentó ante Maximiliano y Carlota, entre otras personalidades destacadas de su tiempo.

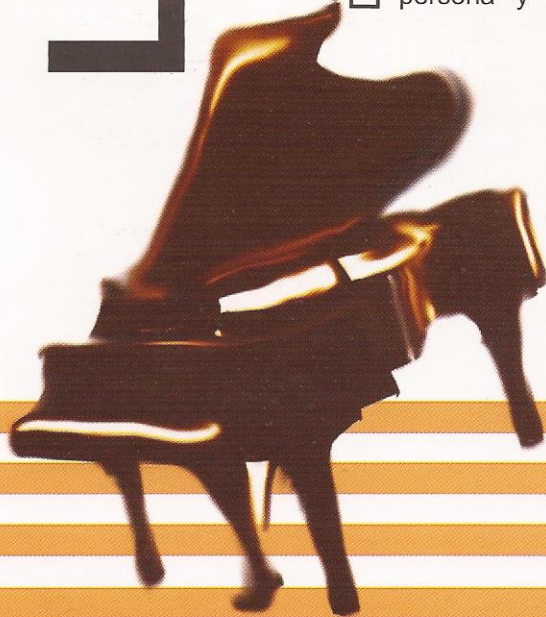
La música nos toca de distintas maneras, es por ello que les invitamos a leer todos y cada uno de los artículos que les presentamos en este nuestro segundo número. Se trata de un recorrido del pasado al presente, de lo popular a lo clásico y de la música a la danza que nos permitirá adentrarnos en la diversidad de opiniones y conceptos de los que el hacer musical está compuesto.

Liszt, el rey sol del piano

Dr. David Josué Zambrano

No cabe duda que la figura de Franz Liszt se cuenta entre las más carismáticas y cautivadoras que han existido. Nació el 22 de octubre de 1811 en Raiding, Hungría, y tuvo una profunda influencia en la evolución de la música. El secreto para comprenderle como autor radica en conocer la obra de los compositores que le siguieron, quienes vieron en él a un modelo con propuestas nuevas. Su música conmueve los nervios de todos los órganos auditivos y de este modo cambia nuestros sentimientos más íntimos: una comunicación completamente especial que no puede ser descrita en palabras. La música de Liszt representa la exteriorización del sentimiento y expresa lo que precede, acompaña o sigue a todo lenguaje verbal. Este 2011 se conmemora en el mundo el bicentenario de su nacimiento y el aniversario 125 de su muerte.

De niño viajó a Viena y fue discípulo de Salieri y de Czerny. Debido a su talento precoz se le llamó el nuevo Mozart. Como pianista se le consideró poseedor de un virtuosismo sobrenatural en contraste con una interpretación musical excelsa en busca de una sonoridad perfecta. Su personalidad romántica era uno de los atractivos en sus recitales que se veían abarrotados por mujeres: éstas encontraban hechizantes los efectos pirotécnicos de su ejecución, su figura alta y esbelta, las expresiones de su rostro y toda su persona y modales, calificados de elegantes,





refinados y de sencillez jesuítica. Recibió distintos sobrenombres –entre ellos el de "rey del piano", "Paganini del piano" y "el rey sol del piano"– debido a su dominio absoluto del instrumento y de la audiencia.

Su inteligencia y cultura le permitieron relacionarse en París y las cortes de la Europa romántica con los más grandes artistas y escritores de su tiempo. Extendió las capacidades propias y funcionales del piano a sus presentes límites mientras demostró que las manos del pianista tenían vastas e inexploradas habilidades. Recordemos que cada pianista de

hoy debe parte de su técnica a Liszt. Se piensa que Liszt tomó el lirismo de Chopin (quien era un año mayor), imitó la construcción sinfónica de Berlioz (a él lo conoció como amigo) y buscó emular el virtuosismo de Paganini. El húngaro universal rivalizó con Paganini, a éste lo veía el público como un acróbata musical de virtuosismo clamoroso, tocaba impecablemente con tres cuerdas cuando una se reventaba e incluso podía ejecutar un pasaje de grandes dificultades con una cuerda.

Desde una perspectiva de modelo histriónico, la deuda de Liszt con el italiano era mucha y cada acción de sus presentaciones

Liszt, el rey sol del piano

estaba cuidada hasta el último detalle: cuando se quitaba los guantes de un modo teatral y los tiraba al suelo su público ya estaba casi en el delirio, aun antes de haber tocado una nota. Era frecuente escuchar comentarios como que destrozaba las cuerdas de los pianos y los corazones de las damas. Visto como una de las maravillas pianísticas de su era Liszt simbolizaba al artista como héroe romántico. Se le puede considerar como el primer pianista al que el público le otorgó el calificativo de divo. La lisztomanía lo llevó a ser esclavo de la fama. Vio en el piano algo independiente y original. Decía que para él este instrumento era lo que la nave para el marino, el camello para el árabe, su lengua madre y su vida misma. El piano¹ era el instrumento favorito de la sociedad decimonónica. George Bernard Shaw escribió: "El piano es el más importante de los instrumentos musicales; su invención fue para la música lo que la invención de la prensa fue para la poesía". El piano era en vida de Liszt el más sugestivo de todos los instrumentos musicales: con el poder de evocar la ilusión de un cantante, un corno francés, una flauta, un cello... en fin, la orquesta misma. Recordemos que para aquellos que no tenían la oportunidad de escuchar a una orquesta el genio de Hungría tocó arreglos de música sinfónica en sus presentaciones, enriqueciendo así los sentidos de su público y

elevando el arte de la transcripción a nuevas alturas.

Fue Liszt quien no sólo estableció el recital como solista sino que rompió el molde de tocar únicamente su propia música. De 1834 a 1847 tocó a lo ancho y largo de Europa ejecutando la música del pasado, presentando la música de sus contemporáneos y en ocasiones dedicando programas enteros a la obra de uno de ellos. Además de la literatura pianística que existía en suficiente cantidad al momento de crear un programa, Liszt agregaba nueva música a su repertorio, teniendo como consecuencia la paulatina desaparición de la improvisación, presente en los programas de Mozart, Hummel y Beethoven. Liszt, siempre un gran hombre de escena, necesitaba agregar un toque excéntrico y lo logró al ejecutar sin partitura iniciando así la costumbre de tocar de memoria. ¿Cómo podría un gran romántico ser eclipsado por la música impresa? Necesitaba verse inspirado. El público permanecía en asombro al ver a un pianista tocar sin partitura. Los ejecutantes de otros instrumentos no estaban obligados a tocar de memoria pero los pianistas de alguna forma parecen incompletos si tienen la partitura al momento de tocar.

Para nuestro artista, la ejecución pianística romántica exigía, no un severo raciocinio sino más bien un sentimiento excitante. Entonces un éxtasis de impulso creador, de impulso casi sexual en su forma sublimada, dominaba las interpretaciones de Liszt. Encantos mágicos, la resurrección de antiguos misterios órficos y una

¹ El perfeccionamiento del piano y su propagación coincidieron con la aparición del Romanticismo, cuando los grandes pianistas eran héroes. Miles imitaron a estos trovadores del teclado y, el gran piano de concierto, con sus miles de partes, se convirtió en un símbolo cultural del lujoso materialismo de la Revolución Industrial. El piano pasó a ser el instrumento consentido de la mayoría de los compositores.

pasión orgiástica se encienden en la archirromántica música de Liszt. Recordemos que el idioma del corazón tiene más valor para el artista romántico que la fría claridad de la lógica. Para la música romántica, la inspiración en su sentido literal es la chispa que enciende el fuego de la creación artística. El papel de la fantasía es de primordial importancia. Resultaba imposible transmitir todo esto al fijar la vista en una partitura puesta en el atril del piano. Es herencia de Liszt el hecho de que hoy en día los pianistas de alguna forma parezcan incompletos si tienen la partitura al momento de tocar. La manera de tocar de Liszt permanece. Fue el primero en ejecutar con su perfil de lado a la audiencia.

Entre los numerosos aportes de este genial músico a la técnica pianística tenemos los trémolos, los saltos interválicos, una textura musical de extremos con una preferencia melódica basada en los profundos alcances del teclado, octavas dobles, melodías de octavas rotas, notas dobles y repeticiones. Resulta difícil saber con exactitud cómo sonaba Liszt al ejecutar sus obras pero hay suficientes pruebas² que sugieren una belleza de tono y un refinamiento que es primordial para la comprensión de sus obras para

piano. Hay sólo que seguir las indicaciones precisas en sus partituras hacia la obtención de sonidos nobles,³ inteligentes y poéticos, características propias en una ejecución de música romántica.

A Liszt le tomó tiempo lograr como compositor lo que había alcanzado como pianista y en su andar hacia convertirse en el padre del *Poema sinfónico* y otras grandes obras para orquesta escribió ciclos de obras para el piano, agrupadas por relaciones temáticas. Estos ciclos buscan el desarrollo técnico del estudiante basado en la capacidad fisiológica de la mano con explícitas intenciones artísticas en vías de eliminar el tedio con el que se relaciona a esta literatura. Se trata de cuatro recopilaciones: *Veinticuatro grandes estudios* (1828), *Seis grandes estudios sobre los Caprichos de Paganini* (1838 y 1851), *Doce estudios de ejecución trascendental* (1851) y *Doce cuadernos de estudios para la técnica* (1868-1880), y en ellas se nota la organización compleja para el trabajo manual del teclado. Una de estas obras, *La campanella*, es ejemplo de la coincidencia del nacimiento del piano de cola con la carrera de Liszt como gran compositor. Para imitar las campanas de una iglesia la composición recurre a la repetición veloz de la misma nota. Antes de

²Las propias grabaciones de la obra de Bela Bartók lo atestiguan en *YouTube*: éstas son tonalmente hermosas y refinadas. Bartók fue discípulo de István Thomán, alumno de Liszt.

³Y no es tampoco por casualidad que el nacimiento de la música romántica esté más estrechamente unido al piano que a cualquier otro instrumento. Ni el órgano ni los instrumentos de cuerda o de viento están mejor dispuestos para esta nueva música apasionada que el piano. Las antiguas formas del piano (el clavecín, el címbalo, la espineta y el clavicordio) eran los instrumentos ideales para la música de Couperin, Rameau, Bach, Händel, Scarlatti y Mozart. Pero estos delicados instrumentos de tonos débiles carecían de posibilidades para la nueva música romántica fue por medio de la creación de nuevos recursos técnicos que cambiaron completamente el carácter de estos instrumentos que la música romántica para piano llegó a la cúspide: la espineta fue adaptada a las nuevas exigencias. Uno de estos recursos consiste en la capacidad para realizar diferencias en las dinámicas, es decir, para ejecutar pasajes *forte* y *piano*: fuerte y suave. La acción de martillos dio al piano un tono más brillante, metálico y poderoso pero más importante aún es el pedal pues éste permite la prolongación del sonido, recurso hasta entonces desconocido en el antiguo címbalo de sonidos cortos. El sonido resonante lleno de colorido, aquel entremezclarse de los acordes entre sí, ese *Rauschen* –como dicen los alemanes, por usar un término que no se conoce en otro idioma–, este fascinante e irreal juego de sonido en el aire derivado del arpa cólica, es el ideal del sonido y la razón por la cual la música romántica es principalmente música para piano.

Liszt, el rey sol del piano

que Sebastián Érard introdujera la innovación mecánica de la tecla de doble escape en 1821 un pianista no podía pulsar dos veces la misma tecla sin haber apartado por completo las manos del instrumento. Previo a Liszt nadie se había aprovechado de este avance. Aparte de las recopilaciones ya mencionadas su producción pianística es muy basta.

Entre sus obras de más proyección en este ámbito se encuentran una sonata, dos conciertos para piano y orquesta y un conjunto de tres suites para piano conocidas como *Años de peregrinaje* y considerada su obra maestra. Esta colección incluye sus piezas más provocativas y conmovedoras. El primer año recrea sus piezas tempranas, en el segundo incluye transcripciones de la canción "Tres sonetos de Petrarca" y en el tercer volumen encontramos la obra "Las fuentes de la villa de Este" (compuesta en 1877) que presagia el impresionismo de piezas sobre temas similares de Debussy y Ravel.

Liszt estableció el concepto de músico-intérprete y después de su retiro se esperaba que los pianistas ejecutaran un amplio repertorio. A partir de este momento la diferencia entre pianistas y compositores creció. Liszt se convirtió en compositor únicamente, actividad que realizó fecundamente a partir de su estancia en Weimar. También enseñó pues deja tres generaciones de pianistas. Le encantaba estar rodeado de gente joven. De sus clases se dice que sus observaciones eran breves pero pertinentes. Alababa a sus estudiantes cuando hacían un despliegue de habilidad considerable. Sus críticas eran

sarcásticas y no todos los que le escuchaban podían distinguir si se trataba de una alabanza o de una censura. Tuvo entre sus alumnos a un grupo selecto de músicos a los que les impartía clases gratuitamente y entre los que se cuentan pianistas famosos como D'Albert, Rosenthal y von Sauer.

Como hombre de su tiempo, su vida parecía salida de una novela romántica. Apasionado por las mujeres, su relación con ellas fue siempre un peligro, tal como lo había predicho su padre. Entre sus relaciones sentimentales más importantes se cuentan cinco: la condesa Marie d'Agoult de cuya unión fuera del matrimonio nacieron tres hijos, entre ellos Cósima, esposa de Richard Wagner, Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, Agnes Street-Klindworth, Emilie Merian-Genast y probablemente Olga von Meyendorff. La famosa actriz Lola Montes y Marie Duplessis se cuentan también entre las amistades femeninas que frecuentó: la última de éstas famosa por ser el personaje en el que Alejandro Dumas hijo basó su novela *La dama de las camelias*. De un temperamento profundamente religioso, Liszt tomó las órdenes menores. Nunca pudo hacerse sacerdote dado que el papa se negó a legalizar su unión con la princesa Sayn-Wittgenstein. Hacia el final de su vida, después de recibir las órdenes menores, escribió dos oratorios: *Santa Isabel* y *Christus*. Un amigo le invitó a vivir junto a la Villa d'Este en Tívoli. Ahí compuso la mayor parte de sus últimas obras en las que aflora un sentido inigualable de tranquilidad de espíritu. Murió la madrugada del 1 de agosto de 1886 después de una función de *Tristan e Isolda* en Bayreuth, teatro fundado por su yerno y administrado por su hija.

La primera información que se tiene de la inclusión de la obra de Liszt en una escuela de música en Monterrey es de 1918 y se trata de un par de piezas que aparecen en dos programas de recitales de graduación de la Academia de Música Beethoven. El primero es un programa de piano ejecutado por Arturo Rosenblueth⁴ en el que se escuchó la "Rapsodia Húngara No. 9", entre otras piezas de Bach, Beethoven y Schumann. El segundo recital de piano estuvo a cargo de Adela Villarreal quien tocó de Schubert-Liszt "Tú eres la paz", además de obras de Bach, Beethoven, Chopin, Schumann y Mendelssohn.

Sobre la figura de compositor de Liszt, su importancia en la historia de la música es inmensa. Se le considera uno de los precursores de la música del siglo XX porque abandonó las formas de lógica rígida, casi matemática, para decidirse por una estructura más flexible que permitiera la extensión de las ideas del compositor hacia una forma y estilo de acuerdo al fluir de los estados anímicos representados por la idea original. En la faceta de reformador de armonías y modulaciones e innovador en el uso del cromatismo es visto como antecesor de Wagner. El desarrollo constructivo del dramatismo de Wagner está basado en los principios

fundamentales de la forma sinfónica de Liszt. En el *Poema sinfónico*, género creado por él en un solo movimiento, prueba que todo lo que las artes visuales y la literatura expresan se puede traducir en música. De hecho, Liszt, Wagner y Berlioz son los tres compositores que representan la nueva música del siglo XIX y también llamada *Música del futuro*.

Referencias

Barber, D. W. 1992. *If it ain't baroque.... More music history as it ought to be taught*. Toronto: Sound and Vision.

Calendoli, G. y Malpiero, R. 1990. *La gran música*. Bilbao: Asuri de Ediciones.

Colectivo de autores. 2003. *Gran enciclopedia de la música clásica*. Barcelona: Ediciones Culturales Internacionales.

Di Benedetto, R. 1999. *Historia de la música. El siglo XIX. Primera parte*. Madrid: Turner Libros, S. A. / CONACULTA.

Zambrano de León, D. J. 2011. *Aproximaciones musicales. Fundamentos estético-filosóficos de la música y sus mediaciones pedagógicas. Ideas creativas con actividades sensibilizadoras*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

⁴Fue fundada en 1916 por iniciativa del padre Francisco Estrada y con la colaboración de los maestros Daniel Zambrano, considerado responsable de una cultura clásica musical en la ciudad, y Antonio Ortiz. Su ubicación durante los primeros diez años fue la planta alta de un edificio en Padre Mier No. 94 y luego estuvo en el tercer piso del Banco Mercantil de Monterrey hasta 1930, año en el que cerró. Según el testimonio de Juanita Gutiérrez, discípula del maestro Zambrano y maestra también en esta academia, él había estudiado en Alemania con Xaver Scharwenka, discípulo de Franz Liszt. Parte de esta información fue obtenida de Ayala Duarte, A. 1994. "La Academia de Música Beethoven (1916-1930)". Monterrey: Reloj de Sol / Gobierno de Nuevo León.

Entrevista con el Dr. John Solomons

M. A. Mayela del Carmen Villarreal

Una voz muy tenue, serena, a la cual hay que acercarse para escuchar; una voz que cede su lugar al sonido de las teclas a la hora de tocar el piano y que muestra sentimientos profundos que parecieran estar muy guardados en el interior de John. La primera impresión: serenidad, jovialidad y mucho amor por la música. Solomons es un amante del piano, así con su voz tenue, nos fuimos adentrando en una plática que abarcó diversas etapas en su vida, siempre al lado de ese instrumento al cual verdaderamente ama: el piano. El pasado mes de agosto el Dr. John Solomons visitó la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León en donde impartió clases magistrales además de presentar un recital.

He aquí una breve reseña de su carrera: el Dr. Solomons posee el título de Doctor en Artes Musicales con la especialidad en Interpretación del Piano por la University of North Texas, se ha presentado como solista y con música de cámara en los Estados Unidos, Europa y Sudamérica; colaborando con el Emerson String Quartet. El famoso pianista Gyorgy Sandor ha dicho sobre Solomons "un artista excepcionalmente dotado, cuyos conocimientos musicales y pianísticos son del más alto nivel". Nacido en Colombo, Ceylán, inicia sus estudios de piano con su madre a la edad de 4 años y continuó sus estudios con el pianista brasileño Luiz de Moura Castro a los 11 años y contó con otros grandes maestros como Steven de Groote, Moshe Paranov y Adam Wodnicki. Ha ganado premios como el 13 avo. Concurso Internacional de Piano Bartok-Kabalevsky; primer lugar del Concurso Stewart Grant; tercer lugar en el Concurso Mundial de Piano de la American Scholarship Association y el premio de los Compositores Catalanes en el Concurso Internacional de Piano Xavier Montsalvatge en Girona, España. Su interés en la música del siglo XX le ha llevado a estrenar obras de compositores contemporáneos como William Albright, James Sellars, Carlos Guinovart, Lloyd Taliaferro, Rufus Brown y

George Chave. Solomons ha participado como jurado en numerosos concursos incluyendo el Concurso Internacional de Piano Bartok-Kabalevsky-Prokofiev y el Concurso Internacional de Música de Cámara de la Music Foundation of New England, entre otros. Ha dado clases magistrales en el Curso Internacional de Girona, España, el Festival de Inverno en Vale Veneto, Brasil y en la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha trabajado en el Tarrant County College, en la Southeastern Oklahoma State University y actualmente es Profesor Asociado de Piano en la University of Texas at Arlington. Ha grabado con las compañías Centaur y Evolutionary Music. (1)

---¿Qué fue lo que te motivó a tocar el piano?---

Amo el sonido del piano, amo la música. Escuchaba mucha música en mi casa, mis padres tenían un estudio de danza y había muchos tipos de música, samba, cha cha cha, vals, mucha música de diferentes partes del mundo, mi madre ama el jazz, así que escuchaba los discos de jazz de Miles Davis, también música clásica; escuchaba muchos tipos de música desde muy temprana edad.

---Y entonces ¿empezaste a estudiar?---

Sí, empecé con mi madre cuando tenía 4 años, y para los 6 ó 7 ya estaba dando recitales en la radio, esto fue en Ceylán. Mi madre tenía un *show* en la radio para niños, entonces yo tocaba cada 2 semanas aproximadamente, pero cada vez que tocaba (esto es gracioso) ella cambiaba mi nombre, porque ella no encontraba a alguien más que tocara y no quería que la gente pensara que sólo su hijo estaba tocando, entonces un día decía "John está tocando", otro decía "hoy tenemos a Sarah", yo nunca hablaba sólo tocaba.

---Entonces, ¿desde que eras muy joven decidiste ser un pianista profesional?---

No, no sé si realmente decidí hacer esto, no, es gracioso, yo sólo ... tal vez no tuve que decidir, tal vez ya lo sabía. Desde que era niño amaba hacer esto, siempre desee hacer esto y nunca me detuve a pensar ¿qué es lo que voy a hacer? o ¿cómo voy a llegar a serlo? No, ya lo sabía, no fue una decisión. Es algo que siempre supe, y no tuve otra opción, no podía pensar en otra cosa que hacer, así que mi amor se volvió lo que hago en la vida, ¡eso suena un poco cursi!

---Y hablando acerca de tu enseñanza...tus estudiantes, ¿cómo enseñas a los estudiantes no sólo a tocar notas, a sentir la música, a compartir lo que el compositor escribió, a ir más allá de la técnica?----

Es una gran pregunta, sí, porque sólo la técnica te lleva más lejos. Yo siempre hago preguntas, hago muchas preguntas para estimular la imaginación, a veces, simplemente una palabra, por ejemplo un estudio en el que dice "Consolación" es una palabra y puedes tener cientos de ideas: la consolación, la connotación religiosa, la oración, la soledad, la paz, hay muchas pistas en la música. Para mí, si dice "dulce" o si dice "dolcissimo" hay marcas en la partitura, desde el título. Yo trato

de sugerir algo y llegar lo más lejos que pueda, y entonces con el concepto del carácter o el humor o lo que sea que esas palabras lleven a tu imaginación; cómo se transfieren hacia las manos, el cuerpo. Así que, si es algo heroico, entonces tu cuerpo debe serlo; si algo es cariñoso y lírico, así tu cuerpo. Y estoy hablando de mostrar tu espíritu, pero primeramente tus brazos y tus manos, porque si quieres tocar afectuosamente, líricamente, tus dedos deben saberlo, acercarse a las teclas de esa manera, sentirlas; porque muchos estudiantes no están conscientes de que la manera en que tocas las teclas creas el sonido. Si necesitas sonidos tiernos, físicamente tienes que ser tierno al tocarlas, así que, para mí el sonido es lo más importante; claro que la técnica es muy importante, pero al estar en la partitura trato de estar muy alerta a las diferentes líneas en la música; y con el piano, el piano es una orquesta. Yo siempre les digo: tienes una orquesta, entonces debes ser su director, y debes decirle a los violines que toquen más, a los bajos que toquen menos. Siempre les pregunto cuántas partes hay y qué instrumentos pudieran ser en una orquesta. Porque si piensas en esos términos, entonces entrenas tu oído, lo despiertas a posibilidades de sonido, de varios sonidos, y eso hace al piano interesante.

---¿Cómo controlas los nervios o el estrés durante un concierto, tienes algún ritual en especial, o alguna técnica?---

Nada especial, soy muy consciente de mi cuerpo todo el tiempo, tengo que ejercitarlo, debo de alimentarlo bien, (soy algo extraño). Sé que hay gente que come cuando quiere, soy muy organizado, soy algo obsesionado tal vez, especialmente antes de un concierto trato de descansar, comer bien, nada que disturbe mi estómago, mantenerme con líquidos. El día del concierto o el día antes, pienso en la manera en que practico, en la manera en que toco, la manera en que me acerco a las teclas. Todas esas cosas son para mí como estar en el salón de prácticas y estar en el escenario. Siempre cuando estoy practicando trato de simular el efecto de la gente que me escucha o trato de simular esas condiciones en mi cabeza y eso cambia la manera en que sientes, y entonces siento que lo que estoy haciendo ahí es una extensión de lo que haré en el escenario, está conectado. En mi cerebro trato de hacerlo: a veces funciona mejor, otras veces no. Claro que tengo nervios, pero tú puedes hacerlo cuando practicas, puedes practicar y criticarte y pensar lo que está mal, o lo que puedes hacer mejor, todas estas cosas que son sanas. Pero debes de desconectarte de todo y simplemente dejarte llevar, eso es lo que hago en mis prácticas. A veces digo: es tiempo de arrojar todo, y simplemente voy, lo que tenga que pasar, que pase, porque estás en el escenario, no tienes opción de volverlo a hacer, pase lo que pase. Si tienes que improvisar, está bien, entonces trato de simular todo eso, es una forma diferente de enchufar tu mente.

---¿ Estás especializado en algún periodo en especial o algún compositor en específico, porqué?---

Para mí la música de Liszt es algo por lo que siento una profunda conexión, no sé porqué. Sólo está relacionada conmigo, conectada, la

siento natural a mí, y su vida es completamente ... sabes fue como un músico *rockstar* y yo soy completamente lo opuesto, soy básicamente una persona introvertida y tímida, pero realmente siento una profunda conexión . Mucha gente piensa que Liszt sólo fue un virtuoso y un *showman*, que sí lo fue, y cosas extrovertidas. La gente que toca su música aprecia lo virtuoso para acercarse a su música, pero, es un alma muy profunda. A veces piensas, hay algo más, algo más cálido, y eso es lo que hacen sus estudiosos cuando lo tocan. Especialmente los "Años de Peregrinaje" basados en sus viajes por Italia, Suiza, son muy poéticos, es el profundo lado de poeta de Liszt. También sus rapsodias húngaras, deben de ser virtuosas, son "showpieces", pero especialmente me gustan las piezas poéticas, las piezas religiosas.

---¿Qué me puedes decir sobre tu experiencia e interés en la música contemporánea?

Pienso que es muy importante darle voz a la música que se está creando ahora por compositores vivos. Siempre me ha interesado, tal vez sea mi "background", los diversos estilos que escuché, me siento muy a gusto con una variedad de estilos. Tener experiencias con compositores que hoy viven, siempre es algo interesante. Ahora conocemos la música de Liszt, pero en 100 años deberemos saber la música de otros compositores, no podemos quedarnos con la música de 1900 y nada más, creo que es una parte importante de mantener el arte vivo.

---Y por último, ¿ qué significa para ti el poder de la música?---

Personalmente significa todo. Siento que me lleva lejos como nada más lo hace. Sabes, cuando practico 2 o 3 horas, siento que es todo un lujo, me siento bendito, una gran bendición. Es una pregunta difícil para mí personalmente porque afecta a la gente que escucha y esa es una situación difícil porque al presentarte no lo sabes, siempre está el aspecto anónimo porque siempre está el estudiante que dice "oh, toqué esto perfectamente en el salón de prácticas para mí mismo" así que, el tiempo en solitario, para mí no hay nada como eso; gastar el tiempo para pensar en ti; si lo puedes compartir con alguien ¡grandioso! Pero ¿contesté tu pregunta? Es complicado porque la música tiene un aspecto muy personal y cuando es pública es diferente.

---Entonces, ¿prefieres la experiencia de la música en solitario?---

Sí, muy egoísta. Pero debe ser compartida, es la expresión de una persona, es lo más profundo. La música que escribió cada compositor tiene un significado profundo, una conexión personal con otra gente. El poder de conectar a la gente. Esto nos lleva a un plano más elevado, nos lleva más allá de la condición humana.

(1) Información del sitio web -The University of Texas at Arlington, The Profile System-

De la música



en la danza

**(recorrido musical de las
danzas históricas de salón)**

M. Sc. Kenia Luz García



*En los
pueblos primitivos
no hubo música sin baile, ni
baile sin música.*
Paul Nettl, *La música en la danza.*

La música, como toda manifestación artística, es un producto cultural capaz de suscitar una experiencia estética en el oyente y a la vez expresar sentimientos, circunstancias, pensamientos o ideas. Según la definición tradicional del término, es el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios mediante la aplicación de los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo. Este concepto que tuvo su origen en la antigua Grecia –donde se entendían en conjunción la poesía, la música y la danza como arte unitario– ha ido evolucionando y complejizándose en la actualidad. Pero no es la música en sí la que suscita hoy nuestro interés sino justamente esa conjunción con el arte danzario.

En investigación en curso sobre lo que he nombrado “danzas de salón”, la forma en que éstas han evolucionado y su inserción actual en los repertorios de ballet mundiales (García Cabrera, inédito) fue ineludible un estudio de la historia de la música pues desde el surgimiento del arte en la comunidad primitiva, «la música y el baile constituyen en las primeras épocas de la humanidad un todo indivisible» (Nettl: s. f., 15).

La periodización de las danzas históricas de salón comienza en Europa en el siglo XI, durante la Edad Media, y no ha finalizado aún, si se asume la flexibilidad de este concepto que permite la incorporación de otros géneros danzarios homólogos, característicos de países y regiones de otros continentes. Dicha denominación abarca aquellas que se relacionan con eventos sociales en los que constituyen la atracción esencial de la ocasión o coexisten con otras actividades, se desarrollaron en una etapa histórica dentro del contexto de las cortes europeas, bajo la hegemonía de países como Italia y Francia, hasta extenderse a otros países de ese continente, se relacionan por su origen con el folclor de determinada región tras haber sufrido un primer proceso de «estilización» y adaptado a la autoimagen de las clases sociales ricas y poderosas para ingresar así en sus salones, son fuentes originarias del ballet puesto que han servido de entrenamiento y divertimento a los bailarines y a su vez cíclicamente continúan retroalimentándose del propio ballet, se complejizan sus diseños coreográficos y varían las posturas y formas de conducción de la pareja.

Desde la propia incorporación de estas danzas a los salones de las cortes se destaca la labor artística de los más importantes compositores de Europa quienes, convocados por la nobleza, crearon danzas para sus festividades y conmemoraciones, primero como parte de las suites y luego de manera independiente hasta llegar a las composiciones ideadas específicamente para las coreografías del arte del ballet. Viene a reafirmar esto el hecho de que en la actualidad se utiliza el término ballet para designar la pieza musical compuesta a propósito para ser interpretada por medio de la danza.

Las tradiciones del baile popular se han transmitido históricamente de forma oral de generación en generación, es por ello que muchos detalles de la esfera del arte danzario han sido olvidados e incluso han desaparecido en algunos casos, mientras que la mayoría de los bailes históricos de salón sí encontraron cronistas cuyas descripciones han sido fuente importante para investigaciones actuales y la preservación de los propios bailes.

Son pocos los investigadores que han estudiado el estrecho e ineludible vínculo entre la danza y la música. La última investigación tuvo papel fundamental en el desarrollo dancístico y este ensayo pretende, aunque someramente, establecer las relaciones entre las estructuras de la música preclásica con las formas de la danza.

El análisis de la composición y la interpretación musical de las danzas históricas de salón mediante el estudio de importantes textos musicológicos y la obra de compositores que contribuyeron al desarrollo de estas danzas al escribir música para ellas, nos permiten desde un primer acercamiento demostrar las influencias que la música tuvo para el desarrollo de la danza –específicamente para las danzas históricas de salón– y cómo la evolución de ambos géneros artísticos se ha ido complementando hasta nuestros días desde su forma más primitiva.

Musicólogos como María Antonieta Enríquez y José María Bidot afirman que desde el Concilio de París, ocurrido en el siglo XI, existían algunas tradiciones músico-danzarias (1991: 99). En cuanto a la existencia de danzas campesinas, el investigador cubano Ramiro Guerra acotó: «La limitada acción danzaria que el medioevo permitía no impidió que las personas, apegadas a la tierra por el trabajo campesino, mantuvieran los antiguos rituales al agro, quedando viva la herencia de la vetusta danza primitiva que de esta manera se trasmutó en la danza folklórica europea» (2003: 131).

Esto sucedió porque en el siglo XIII la Iglesia estaba consolidada en el poder y los reyes, incapaces de combatir el poder eclesiástico, tuvieron que asociarse a él para compartir los bienes materiales. Comienzan a prosperar actividades propias de la burguesía –nueva clase social en crecimiento– como el comercio y la producción artesanal, lo que generó lujo y esplendor en las cortes. La presencia en estas de las danzas folclóricas fue creciente debido a su adaptación a los gustos imperantes en las cortes y el enriquecimiento del vestuario, entre otros factores: nace así una amplia categoría conocida como danzas preclásicas.

En cuanto a la música, el medioevo ha sido dividido en dos etapas de acuerdo con sus resultados culturales: *ars antiqua* y *ars nova*. Sobre las danzas existentes en la primera etapa, Ramiro Guerra afirma: «Fueron acompañadas por alegres y estruendosas melodías al son de gaitas y zampoñas, que eran seguidas por el ritmo del tamboril, instrumento de percusión de la época que se usaba en los medios agrarios» (2003: 131). Mientras que los musicólogos Enríquez y Bidot mencionan como los instrumentos musicales de entonces al «rebec, la cornamusa, la bombardas y el laúd, entre otros» (1991: 101).

Según los propios autores, en el *ars nova*¹ se conocieron «instrumentos de fuerte sonoridad (trompetas, cornos, sacabuches y atabales) que se utilizaban en procesiones, desfiles, estrados, balcones o fiestas al aire libre y los llamados instrumentos bajos (laúdes, arpas, flautas y órganos portátiles), de sonidos suaves y por ello utilizados en los salones, cámaras o recintos bajo techo» (1991: 135).

Paul Nettl considera el Renacimiento como la época en que «aparece música de baile impresa, música de baile para instrumentos, para laúdes, guitarras, órganos e instrumentos de clave, y así podemos ver con mayor claridad la multiplicidad y diversidad de los movimientos de baile desde el punto de vista musical» (s. f.: 111).

De Italia renacentista provienen la mayoría de las danzas, transcripciones de canciones y conjuntos instrumentales que incluyen las variaciones. Era costumbre reunir dos o más danzas ejecutadas como una

¹También conocido como pre-Renacimiento en zonas como Italia y Francia.

sola unidad musical en lo que debe verse el germen de la futura suite, siempre se alternaban danzas diferentes en ritmo y carácter, como la pavana, danza lenta que se hacía seguir por la gallarda rápida y saltada (Enríquez y Bidot, 1991: 219). Según la propia fuente, en Francia –considerada la cuna del baile europeo– y en Italia se acostumbraba reunir las danzas en grupos, lo que anunciaba el surgimiento de la suite.² Una sucesión genérica de la época fue la unión de *basse danse*, *recoupe* y *tourdion* (Enríquez y Bidot, 1991: 222). Es necesario señalar que, amén de la composición polifónica vocal del Renacimiento, en tanto instrumental, poco se recoge de la composición y sus autores en este período.

A inicios del siglo XVII la agrupación instrumental acompañante difiere en mucho de la orquesta que hoy concebimos bajo ese término. Una descripción de las orquestas de la época aparece en el *Diccionario Oxford de la música* que indica: «Era un conjunto accidental y variable de instrumentos condicionado en parte por la posibilidad de que tales o cuales ejecutantes estuvieran disponibles en determinado momento» (Scholes, 1973: 915). De acuerdo con lo anterior, integraban dicha orquesta: violines, tres tipos de viola, flautas, oboes, cornetas, trompetas, arpa, claves, órganos y regalías. Según diversas fuentes, estas agrupaciones no eran dirigidas con batuta, sino con un gran bastón que golpeaba en el piso, como el del bailarín, músico, coreógrafo, compositor y fundador de la ópera francesa Jean Baptiste Lully (1632-1687).

Además, el *Diccionario Oxford de la música* recoge entre los más importantes compositores de suites barrocas al propio Lully y a otros como Henry Purcell, Arcangelo Corelli, Louis Couperin, Johann Jacob Froberger y Johann Sebastian Bach. Estos grandes músicos elaboraron sus suites iniciándolas con una parte no bailada a la que nombraban preludio u obertura que continuaban con piezas como alemanda, couranta, minué, sarabanda, gavota, giga y *rondeau*.

Paul Nettl corrobora la presencia de una parte no bailada antes de la suite, cuando señala: «a partir de 1660 y hasta 1670, fueron puestos en “Suites” los bailes que Lully compuso para sus óperas, y se les ha colocado al comienzo una “Obertura”. La designación de esas “Suites” como “Suite de Ballet” es muy feliz» ([s. f.]: 189). Esa introducción fue conocida como obertura «francesa» de acuerdo a sus características morfológicas. Esta costumbre marcó un tipo de procedimiento compositivo de la época cuyo origen se vincula directamente con una antesala de la ejecución de danzas históricas de salón (Scholes, 1973: 849).

El repertorio de las suites barrocas demuestra que progresivamente Europa comenzó la tradición de organizar sus piezas de danza de una forma específica a la más renombrada se le conoció como *nueva suite francesa* de cuya existencia da fe Nettl cuando informa: «[E]n el famoso “Hamilton Codex”, cuya creación tiene lugar en los años 1650-1655, se encuentra la siguiente sucesión: “Prelude”, “Allemande”, “Courante”, “Gigue”, “Sarabande”. Las suites clásicas de “Alemana”, “Courante”, “Zarabanda” y “Gigue” fueron perfeccionadas después por Froberger» (s. f.: 143-144).

A las suites se sumó todo aquello que musicalmente se reconocía como melodías «exóticas» en las cortes de Europa por provenir de diferentes regiones del continente, en especial las más alejadas de las grandes ciudades. De ellas Nettl recordaba: «Son casi siempre melodías regulares de danzas como la “Moresca”,

² Suite: «(Couperin llamó “Ordres” a sus suites), y esta suite será la cuna de la cual surgirá la forma más importante del período clásico: la forma sonata» (Horst, 1971: «Introducción»).

la “*Folie d’Espagne*” y otras. El baile del “Canario” tiene otra melodía establecida» y más adelante el propio autor indica: «Carisi cierra por lo menos tres de sus “Ballets” con la siguiente melodía de “Canario”: Parecería que el “Canario”, después de la “Pavana”, de la “Gallarda” y del “Saltarello” debiera ser una especie de “baile de éxtasis”, a la manera del “Cancán” en tiempos ulteriores. El “Canario” se transformó más tarde en la “Gigue”» (s. f.: 136). Según Luis Horst, la suite clásica barroca (siglos XVII y XVIII en música) estaba integrada por cuatro partes: la alemanda, la couranta, la sarabanda, y la giga (1971: 29).

En el siglo XVIII, período conocido en literatura como Siglo de las Luces, se aprecian cambios en la representación del ballet y se evidencia una clara separación entre las puestas en escena de canto y de danza, a la vez que se desarrolla lo que se conoce como ópera y ballet *d’action*,³ desde entonces dos géneros teatrales independientes. Es el momento en que se afianza la presencia de las danzas históricas de salón interpretadas por los nobles en la corte y hacia finales del siglo se inicia la ejecución de ballets con argumento que incluyen algunos tipos de danzas históricas.

De igual forma la Revolución Francesa hace posible la aparición de diferentes tipos de reuniones festivas, además de las familiares y aristocráticas. En los espectáculos populares de plazas y calles, la población presenciaba la ejecución de orquestas, pues se acostumbraba a organizar conciertos para el pueblo en los parques de París. Como regla, finalizadas aquellas manifestaciones se iniciaban los bailes acompañados por el repertorio musical compuesto desde el siglo XVI. Por entonces los bailes eran precedidos por verdaderos conciertos en los que se ejecutaban diferentes movimientos de sonata y grandes sinfonías del clasicismo musical correspondientes a los siglos XVIII y XIX.

La orquesta durante el siglo XVIII se comportaba de manera semejante al siglo anterior; no obstante el *Diccionario Oxford de la música* cita lo siguiente:

En composiciones puramente orquestales, Bach pone, por lo general más instrumentos en acción al mismo tiempo [que sus antecesores], pero ni él ni sus contemporáneos habían llegado a una orquesta uniforme [...] las funciones de los diversos instrumentos están comparativamente poco diferenciadas: las maderas, los cobres y las cuerdas ejecutan los mismos tipos de pasajes y aún se pasan algunos imitativamente de un grupo a otro (Scholes, 1973: 916).

A finales del siglo la orquesta ha recibido algunas transformaciones con vistas a su ejecución pública o en grandes escenarios. Sobre el particular la referida fuente señala que «unas veces estaba formada tan solo por cuerdas, otras se le agregaba además de un par de flautas, oboes o corno o con todos ellos a la vez, figurando ocasionalmente también uno o más fagotes» (Scholes, 1973: 1115). Ello hizo posible un mejor agrupamiento y caracterización instrumental en las partituras de las danzas históricas de salón.

En las fuentes consultadas se observan expresiones de los teóricos de la danza en torno a la música de la época y su vínculo con las danzas históricas de salón. Según Horst:

[E]n la literatura musical, la Giga ocupa un importante lugar como movimiento final de la Suite. Desde aquí llegó naturalmente a ser el movimiento final de la forma Sonata. Muchos de los movimientos finales de las Sonatas de

³ *Ballet d’action*: Término con que se conoce el ballet con argumento o el drama bailado con uso de la pantomima para desarrollar la acción. Se le atribuye el nombre al teórico de la danza Jean Georges Noverre.

Beethoven y otros compositores, pueden directamente hallar su origen en la Giga, en su ritmo y en su tiempo, siendo el último movimiento del «Concierto de Violín» de Beethoven un notable ejemplo (1971: 47).

Ramiro Guerra resume la conjunción danza-música alcanzada a lo largo del siglo XIX: «A partir del siglo XIX, la danza se constituyó en una imagen plástico-visual del elemento abstracto, que es la textura sonora de la música. Las frases musicales tuvieron su equivalente danzario y producto de esta práctica, la danza se convirtió en un arte independiente de la música» (2003: 134).

Para ese entonces el desarrollo de la composición musical, en pro o no de la danza, hace imprescindible el aumento, balance y diversificación de las orquestas de acompañamiento y sinfónica, y ello hace indispensable el aligeramiento del elemento con que son dirigidas las orquestas; esto da lugar a la práctica de dirección con batuta (Scholes, 1973: 417).

La batuta responde a la concepción de lo que ha sido llamado en música la orquesta moderna, aparecida hacia 1800, y en la que desempeñó un importante papel el compositor Ludwig van Beethoven:

El instrumento de tecla ha desaparecido y las cuerdas se aceptan como base invariable [...] Se ha llevado a cabo una fuerte diferenciación de funciones según la naturaleza de las distintas familias de instrumentos. Los cobs son diferentes de lo que habían sido y su técnica ha cambiado [...] En general, todos [los instrumentos] están presentes en todo momento (Scholes, 1973: 916).

Al nuevo balance establecido en las orquestas, que según las fuentes consultadas tenían secciones de cuerdas y vientos y estos últimos bien definidos en instrumentos de madera y metal, se sumó la creación, desde Beethoven, de una nueva sección de instrumentos de percusión que fue creciendo en la medida en que la etapa del romanticismo musical reconocía la incorporación del repertorio de cada pueblo en Europa. La percusión cumple desde entonces un rol fundamental en el apoyo al arte danzario.

A partir de las ideas renovadoras del compositor Richard Wagner aparece a finales del siglo XIX el foso orquestal, destinado a mejorar la acústica de los teatros, puesto que independiza por medio de una modificación constructiva la parte anterior a los escenarios. Esta renovación, que reubica en un plano más bajo la orquesta, facilita la autonomía del espectáculo escénico y por ende la total visibilidad de las acciones bailadas en óperas y ballets.⁴

Otros son los casos de tres eminentes músicos nacidos en el siglo XIX cuya producción artística fundamental se produce en el siglo XX se trata de los franceses Maurice Ravel y Claude A. Debussy y del estadounidense Richard Donovan. Ravel crea su *Pavana para una infanta difunta*, así como su pavana *Le belle au bois dormant*, como primer número de su suite *Mi madre la oca* (Horst, 1971: 7), además de otros famosos minués incorporados a diversas obras. En el caso de Debussy, amén de un minueto y una sarabanda, el propio autor comentó: «La primera de las "Tres imágenes" de Debussy para orquesta, es la titulada "Gigas tristes"» y sobre Donovan alega: «La Giga de la Suite para piano de Richard Donovan es un fino ejemplo escrito por un compositor norteamericano» (1971: 47).

⁴Entrevista al musicólogo, doctor en Ciencias del Arte, Lino Arturo Neira Betancourt, febrero de 2011.

El ballet –y por ende las danzas históricas de salón en el propio ballet– se vio beneficiado por una serie de tendencias en la composición musical moderna y en la orquesta que la interpreta desde inicios de este siglo. Entre estos cambios Percy Scholes apunta el uso deliberado de determinados instrumentos fuera de sus «propios» estilos; el empleo progresivo de conjuntos instrumentales más pequeños, poco habituales hasta entonces y el esfuerzo individual y colectivo incesante por descubrir nuevos timbres y combinaciones que renueven la música (1973: 917).

Resulta llamativa la relación biunívoca que manifiestan abiertamente música y danza, en lo fundamental representadas por el ballet a lo largo del siglo xx y que hizo posible que el repertorio balletístico fuese ejecutado como música de concierto. Hagamos a modo de conclusión un breve recorrido sintético de este *pas de deux*.

Desde la comunidad primitiva se descubre la música como arte que se engendra y constituye un soporte estimulante de la danza, de la cual se fue independizando más tarde al ir ganando en valores y recursos propios. En el medioevo se trató de eliminar la danza como manifestación vital de la humanidad pues «atacaba» los principios y conceptos del cristianismo y era considerada un pecado; sin embargo, se afirmó la independización de la música, la cual se puso al servicio del oficio religioso. En el Renacimiento ningún arte fue tan apreciado como la danza y la música danzable se instaura en las cortes europeas para acompañar las danzas de corte, ejecutadas por pequeños grupos orquestales. Es a partir de esa música acompañante que surge la suite musical que tanta importancia alcanzará en la música barroca y más tarde dará lugar a otras formas musicales hasta que, ya entrado el siglo xx con la irrupción de Igor Stravinsky, padre de la música contemporánea, es que se conquista una posición de estricta calidad en la música teatral.

Referencias

- Barrios, Esteban. 2007. *Las danzas de corte y sus orígenes. (Danzas de la Edad Media baja y del Renacimiento)*. Trabajo de diploma de la licenciatura en Ballet. La Habana: Instituto Superior de Arte.
- Enríquez, María Antonieta y José María Bidot. 1991. *Historia de la música I. De la antigüedad hasta el Renacimiento*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Ferrari, Marisol. 1992. *La danza en el Renacimiento*. Maracaibo: Universidad de Zulia.
- García Cabrera, Kenia L.: *Análisis histórico-artístico de las danzas históricas de salón (DHS) y su presencia en el repertorio del ballet internacional*. Tesis en opción a la Categoría de Doctor en Ciencias del Arte. La Habana: Instituto Superior de Arte, inédita.
- Guerra, Ramiro. 2003. *Apreciación de la danza*. La Habana: Letras Cubanas.
- Hernández, María del Carmen. 1993. *La integralidad: Peculiaridad de las danzas de salón*. Folleto presentado en el IV Encuentro Latinoamericano y del Caribe sobre Enseñanza Artística. La Habana.
- Horst, Luis. 1971. *Formas preclásicas de la danza*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Leyva, Tatiana y Daylis Sarracent. 2003. *Una mirada a las disciplinas de danzas de carácter y danzas de salón. Su importancia en la formación y desarrollo del bailarín clásico*. Trabajo de diploma de la licenciatura de Ballet. La Habana: Instituto Superior de Arte.
- Nettl, Paul. [s. f.] *La música en la danza*. La Habana: Editora del Consejo Nacional de Cultura.
- Scholes, Percy A. 1973. *Diccionario Oxford de la música*. La Habana: Pueblo y Educación.

Una opinión sobre ópera y

violencia

¿Desde cuántos puntos de vista podemos abordar una relación entre ambos conceptos? Ciertamente desde muchos. Comencemos por la violencia manifestándose en un título determinado de una ópera cualquiera: el terrible Scarpia torturando a Mario Cavaradossi, con ello también a Tosca su enamorada, la violencia motivada por las bajas pasiones, el afán de dominio y presentada magistralmente por el genio de Giacomo Puccini en su ópera *Tosca*. O quizá la terrible escena de *Salomé* poseedora al fin de la cabeza de Juan el Bautista donde Richard Strauss alcanza momentos apoteósicos describiendo entre música fascinante este brutal episodio. También por ejemplo el niño que al ser castigado rompe tazas y tetera, tapices, libros, reloj y maltrata a la ardilla y al gato en un ataque de furia y venganza a su madre, ópera maravillosa de Maurice Ravel llamada *El niño y los sortilegios*. Sobran ejemplos y la lista ocuparía muchas páginas y no es que la ópera esté promoviendo la violencia, no, tan sólo la está denunciando.

Desde que la ópera inició como género único (se considera el *Orfeo* de Claudio Monteverdi estrenada en 1607 como la primera ópera) ha narrado dramas a veces individuales, a veces históricos o épicos, incluso mitológicos y bíblicos donde el motor es la violencia humana, física y psicológica. A su vez podemos encontrarla disfrazada en las óperas buffas o cómicas.

Observamos así que en la ópera (como en el ballet, en el cine y en el teatro), siendo un género tan completo, se han llevado a escena también grandes obras clásicas de la literatura universal; los grandes genios compositores de ópera de todos los tiempos han encontrado ahí el mensaje por excelencia: el eterno drama del ser humano; se han convertido también en historiadores de su tiempo y de tiempos remotos, en cronistas de la verdad humana, en testigos y narradores del conflicto de todas las eras: el bien y el mal, la guerra y la paz, el *yin* y el *yang*, *Eros* y *Thanatos*, blanco y negro, luz y oscuridad, amor y odio, dualidades todas donde el ser humano se revuelca, se debate, se centrifuga para surgir en un momento dado con una especie de autodefinition, surge como un ente de algo más que carne y hueso... es un ente pensante y sensible. ¡Qué combinación! ¡Qué proceso! Un proceso que no presenta un producto acabado, el humano es presa eterna de la realidad cambiante, de la suya y de la externa. Hemos estudiado el hecho de que manipulando una u otra "realidad" observamos cómo se influyen una a la otra.

De manera que el "ser" se humaniza y durante todo su proceso formativo y/o educativo va moldeando su persona, se domestica, se apodera del lenguaje, lo aprende pero sobre todo lo aprehende, se convierte en la palabra encarnada, es un ente de significados, de preguntas (algunas de las cuales no recibirán respuesta), en fin... va creciendo y desarrollándose como uno, como individuo, ya puede hablar de yo y va poco a poco acotando

Lic. Ivet Pérez

sus gustos, sus decisiones, sus temores, sus anhelos, entre otros. Quedan así en su "ser" canales abiertos, puede desarrollar su inteligencia, su conciencia, su sensibilidad, va adoptando posturas propias, va definiendo sus gustos y se va enterando de sus posibilidades y de sus limitaciones; es así como también se da cuenta de que todo tiene un fin y de que va a morir algún día y no sabe ni le es permitido saber si hay algo más allá. Podemos suponer qué importante sería aunque fuera una pequeña dosis de ópera en éste proceso formativo, en la infancia y en la adolescencia donde están todos estos canales abiertos y aprovechables donde se puede sensibilizar en gran manera al "ser" humanizado.

La violencia en esta disección del humano está también presente como su formadora. Ya Gandhi el Mahatma (el alma grande) nos prevenía que la violencia es inherente al ser humano (él promovió la no violencia como libertadora de su pueblo), nace con ella, es parte suya, la trae inoculada, tiene la capacidad de rabiarse desde muy temprana edad, hay que educarlo para que aprenda a dominarla (a veces con más violencia). Ya aparece citada y estudiada por Hipócrates en su *Teoría de los temperamentos* 300 años A.C. siendo así que nos describe el temperamento colérico como el que nos parece el más susceptible de desarrollar expresiones o reacciones violentas. Podríamos pesquisar en los más antiguos libros y encontraríamos ahí su rastro. La propia Biblia es un constante ejemplo de la violencia más atroz motivada por toda clase de impulsos: codicia, avaricia, envidia, venganza e incluso nos habla de la ira de Dios.

Consideremos entonces que la violencia humana es ancestral, vemos sus huellas en la historia y en el devenir de todos los pueblos, observamos cómo se repite en todas sus formas y aún en otras más novedosas conforme la humanidad avanza hacia la cúspide de la civilización (la bomba atómica). Esta civilización nos ha llevado a violentar a nuestro planeta que ahora padece por nuestro gran desarrollo industrial y armamentista (calentamiento global).

Ante este panorama tan poco alentador nos preguntamos qué lugar tiene la ópera en una sociedad determinada donde la oferta de entretenimiento es más sensacionalista y busca sorprender a la fantasía más extravagante. Diría que de hecho muchas veces lo logra, resulta casi inútil intentar competir con las grandes producciones cinematográficas de Hollywood. Si bien la ópera puede llegar a ser en una sociedad una oferta más de entretenimiento no creo que sea esa su esencia, la ópera sorprende a los sentidos, denuncia, historiza; los proyectiles de la ópera son más poderosos que los de un arma de fuego, el poder sin límite de la música y de la voz humana penetran la carne sensible y en lugar de derramarse la sangre se derraman emociones, lágrimas, suspiros, asombro, es un hecho que cualquier manifestación del arte nos mueve, nos retrata, desde luego nos ayuda. Es como ver en un espejo nuestra esencia, nuestra completa subjetividad, es una oportunidad única de redefinición, aproximarnos al entendimiento de nuestras dualidades, vencidos, resignados pero alimentados por la belleza que el arte nos ofrece, sabemos así que sí hay algo más, que sí tiene un

contratenores o falsetistas (voces masculinas que cantan en falsete para sonar similares a las femeninas).

¿En qué otra forma podemos relacionar a la ópera con la violencia? La ópera nos narra a través de títulos memorables episodios tremendos, historias de amor pretextadas o inventadas en trasfondos horrorosos; la santa inquisición, las revoluciones rusa y/o francesa, la conquista de México, la bomba atómica, el holocausto, la Edad Media (época sangrienta de conquistas) y a veces casi podemos imaginar que existieron aquellos héroes operísticos, los Chenier, los Manricos, los Florestanes o podemos representarnos claramente a los Sansones y a las Juanas de Arco y casi podemos convencernos al adentrarnos a algún título glorioso que el amor, la poesía y la música pueden vencerlo todo. Ponderable es que para llevar a cabo una ópera de gran formato logren unirse muchas voluntades, muchos artistas temperamentales, solistas, coristas, directores de coro de orquesta y de escena, bailarines, covers, repasadores y asesores de idiomas, orquesta, vestuaristas, escenógrafos, costureras, carpinteros, pintores, electricistas, utileros, iluminadores, comparsas, tramoya, maquillistas, peinadores, productores, publicistas, maestros internos, diseñadores gráficos, técnicos de audio y video y muchos de ellos en ocasiones ensayando desde meses antes y perfeccionando el correcto ensamble entre la música, el canto y el trazo escénico, todo esto para lograr la realización del espectáculo por excelencia. Y cierto es también que en el proceso explota la violencia. Muchas son las anécdotas de directores de orquesta tiranos o de solistas orgullosos y poco amables, gritos, insultos, desesperación, todo un triunfo llegar al día y a la hora señalada, llegar a la tercera llamada, al primer acorde, al telón que se descorre.

Comienza entonces la obra, la ópera, cuya sustancia es volátil, transita por el tiempo y los sonidos llenan el espacio muriendo en el siguiente instante, terminará siendo

valor la vida humana. Las artes en general (sobre todo la música que es tan poderosa), como parte del tejido vivo de una sociedad, se convierten en fuertes hilos que remiendan las rasgaduras del dolor de las guerras y de la muerte misma.

En una época ahora lejana en Italia, de 1550 y hasta 1870 cuando se decretó la prohibición de la castración deliberada de niños para preservar su voz infantil, existieron los castrati y como estaba prohibido a las mujeres cantar en el coro de la iglesia sustituían la tesitura femenina. Los castrati incursionaron de inmediato en la ópera llegando a cobrar cantidades exorbitantes. Citamos a Carlo Broschi "Farinelli" quien vivió en el siglo XVIII como uno de los más famosos de su época. Llegaron a ser las estrellas máximas de la interpretación, gargantas pequeñas que no se desarrollaban funcionando con grandes aparatos respiratorios (literalmente una garganta de niño en un cuerpo de hombre). Destaca el dato de que de los miles de niños que eran castrados tan sólo unos cuantos llegaban a hacer carrera importante en los escenarios o en la docencia. ¿Cómo pudo ser tan codiciado ése sonido que se hiciera ver como normal la castración de un niño? Suena inhumano, parece violento, es violatorio. Hoy en día los papeles que fueron hechos para los castrati son interpretados por mezzosopranos o por

recuerdo, vivencia, crítica. Sin duda vivencia privilegiada, la voz humana llevada al extremo de sus posibilidades, sometida a la más alta disciplina, buscando la máxima expresión del texto a través de la música constituye una experiencia que no se olvida, puede llegar a ser extasiante para los apasionados al género sobre todo si han desarrollado un buen nivel de apreciación. A ellos les pregunto: ¿Puede la ópera contrarrestar en alguna medida a la violencia?

Mi anhelo es que viviéramos en una sociedad de paz y de concordia (sueño imposible) pero ante la máxima violencia que conozco, que es aquella que toma la vida de un semejante prefiero blandir la lira de Orfeo en lugar de un arma y que convirtamos la palabra en poema y el poema en canción y nos lancemos así armados al inframundo a convencer y a apaciguar a los demonios.



Reporte de Investigación

Una exploración sobre las actitudes de los padres de los alumnos de la licenciatura en música y su impacto en el rendimiento escolar universitario. Reporte de Investigación.

M. C. P. Patricia Ivonne Cavazos

Resumen

Propósito y método de estudio: es un hecho que los padres y sus actitudes hacia los estudios de sus hijos inciden directamente en el logro de los objetivos académicos. Con el propósito de contribuir para mejorar el rendimiento de los alumnos en la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) decidimos explorar uno de los factores que según Adell (2006) lo afectan: la dimensión familiar, estudiando la percepción que tienen los alumnos sobre las variables de apoyo (moral, material y económico) que reciben de sus padres, así como las expectativas que éstos tienen sobre los estudios de sus hijos a través del método de una encuesta anónima que se aplicó al 20.45% de los alumnos.

Contribuciones y conclusiones: se concluyó que por ser México un país en desarrollo que centra su educación en contenidos científicos, el paradigma social existente sobre la carrera musical a nivel superior en Nuevo León afecta negativamente el rendimiento escolar. De manera que para los alumnos de la Facultad de Música representa un reto la falta de apoyo familiar. Se encontró que una buena parte de los padres se opone a que sus hijos estudien música, por lo que la mayoría tiene que trabajar, otros estudian dos carreras simultáneamente o no pueden estudiar en casa, provocando conflictos y retos adicionales para los alumnos.

Consideramos necesario tomar acciones para cambiar el paradigma social actual por diferentes medios: uno de ellos la tutoría, de manera que se involucre a los padres de familia en los estudios de sus hijos para obtener su colaboración.

Palabras clave

Paradigma, carrera musical, apoyo, rendimiento académico, padres.

Introducción

Según la Unesco (Oliveira para Unesco, 2001: 27), "la enseñanza de la música hoy en día debe considerar muchas y muy diversas variables y condiciones para lograr ser eficiente, adecuada y significativa tanto musical como socialmente... Los maestros deben estar preparados para trabajar con una serie de variables, principalmente para conocer al estudiante, su contexto, los factores del mismo, los métodos, el currículo, la escuela, el repertorio musical y su ejecución con el fin de desarrollar estructuras de enseñanza apropiadas para cada caso". Por ello la Facultad de Música (FAMUS) trabaja para mejorar su eficiencia académica a través de algunos aspectos como su capacidad académica, la competitividad de sus programas de estudios y la calidad de su servicio a los alumnos por medio del diseño de

estrategias enfocadas hacia la optimización del contexto y sus factores.

En el caso de la Facultad de Música, debido a múltiples variables del medio, el rendimiento académico es limitado. Según Marc Antoni Adell (2006), el rendimiento académico depende en gran medida de la dimensión familiar, es decir, la percepción que tienen los alumnos sobre las variables de apoyo moral, material y económico que reciben de sus padres, así como las expectativas de éstos sobre los estudios de sus hijos y así el presente trabajo tiene los objetivos de revisar algunos aspectos del medio que inciden en el paradigma de la carrera musical, explorar dicho paradigma a través de un estudio cuantitativo centrado en la dimensión familiar de los alumnos de la Facultad de Música y proponer una forma de propiciar la modificación del paradigma social existente de manera que se mejore el rendimiento académico.

Marco teórico

Según la Unesco, (Unesco, 2001:17) "las nuevas realidades culturales que estamos viviendo, bajo el predominio de un paradigma económico, científico y técnico, exigen cambios en los contenidos y orientaciones metodológicas de la educación artística". Así, la enseñanza de las artes en América Latina está experimentando un proceso de evolución y cambio. Las nuevas propuestas curriculares plantean un conjunto de desafíos y requerimientos para maximizar el desarrollo integral de los alumnos.

La educación es la base del progreso permite el combate a la pobreza y la desigualdad. Lamentablemente aunque el progreso científico ha sido notable en la actualidad, éste ha sido desigual, por lo que en los planos económico y social es muy marcada la brecha entre los países ricos y pobres y consideramos que esto ha incidido notablemente en el paradigma de la carrera musical en México.

Siendo México un país en desarrollo es lógico que su educación está

centrada en la necesidad de lograr un avance científico, tecnológico y finalmente económico ya que sus programas de educación básica y media aunque consideran el arte como un aspecto fundamental para la formación integral de los alumnos, en el caso de la música, el objetivo académico primordialmente es la sensibilización del estudiante para apreciarla. Cuando un alumno decide estudiar música tiene que superar primeramente el reto de iniciar su carrera a una edad tardía ya que para el óptimo desarrollo del talento musical lo ideal es iniciar el trabajo técnico y teórico desde la niñez pues las características físicas en la infancia permiten un progreso musical potencialmente mayor. Esta desventaja ocasiona que los talentos musicales que alcanzan un nivel musical sobresaliente sean pocos y que a nivel mundial la capacidad de competir sea limitada. Pero además inician tarde y sin un soporte teórico. Alguien que ingresa a una carrera musical sin conocimientos previos requiere invertir de 2 a 3 años de tiempo para compensar su déficit.

La carrera musical es en sí misma un reto para cualquier estudiante debido a la complejidad que tiene, la disciplina que requiere, lo larga que es y por si fuera poco no es tan valorada como las carreras de áreas científicas. La falta de conocimiento de todos los aspectos del perfil del músico hacen que la sociedad mexicana no la tome con seriedad ni respeto. El profesional de la música pocas veces es considerado como un "profesionista" a diferencia de otras carreras, lo que incide en menores condiciones laborales.

Además, los alumnos tienen que superar el hecho de que la carrera musical es cara puesto que requiere que el alumno tenga la posibilidad de practicar su instrumento diariamente. Incluso, esto presenta retos también para las universidades mexicanas que desean ofrecer carreras musicales ya que la infraestructura que requiere una escuela de música es muy cara: en México son pocas las universidades públicas que cuentan con una y en el sector privado resulta prácticamente incosteable.

El paradigma en México de la carrera musical es sumamente complicado. Los alumnos y las

universidades tienen un gran trabajo para poder superar los retos y alcanzar sus objetivos musicales y es necesario tomar acciones para cambiar dicho paradigma e incidir positivamente en el rendimiento escolar.

La tutoría particularmente juega un papel muy importante en el desarrollo escolar y constituye un servicio educativo que permite emprender un seguimiento individual o grupal de los alumnos. El Programa Institucional de Tutorías compromete a la UANL al desarrollo de acciones o estrategias destinadas a estimular y potenciar en el estudiante aquellas habilidades o destrezas de las cuales carece, orientar la elección de su carga académica y realizar un seguimiento de su trayectoria escolar y orientación psicológica. De esta forma se puede alcanzar una formación de calidad que maximice el rendimiento académico de los alumnos.

Según Brueckner y Bond (Calvillo, 2006), los elementos que coprotagonizan el rendimiento académico son:

1. El alumnado y el conocimiento que tiene de su progreso.
2. El profesorado y la programación de la actividad escolar.
3. Los progenitores y el seguimiento que hace la familia de la marcha escolar de los hijos.
4. La administración, al procurar un mejoramiento de la calidad del sistema.
5. La sociedad, que valora la eficacia del funcionamiento de los centros escolares.

Frecuentemente el rendimiento académico y el éxito escolar se alcanzan cuando se logran buenas calificaciones. Sin embargo, esta visión es limitada de acuerdo a Marc Adell, (2006) quien opina que mejorar el rendimiento implica buenas calificaciones pero además satisfacción psicológica, así como bienestar del alumno y del resto de los implicados en el proceso educativo: padres, profesorado y administración.

Asimismo, respecto al rendimiento académico, Adell (2006) opina que en los resultados escolares intervienen las variables de las dimensiones personales, familiares y

escolares, así como las variables comportamentales u operacionales; igual en cuanto a la dimensión familiar, considera que lo que más impacta en el rendimiento académico es la comunicación familiar, las expectativas sobre los estudios de los hijos y especialmente la ayuda para los estudios de los hijos.

Las expectativas sobre los estudios de los hijos pueden estimarse de acuerdo a la visión optimista o pesimista que tengan los padres sobre dichos estudios. En cuanto a la ayuda para los estudios prestada a los hijos intervienen el interés sobre los estudios, el estímulo sobre los estudios y el soporte brindado.

Debido a que no hay estudios previos en el área, decidimos explorar las características de las expectativas que tienen los padres sobre los estudios musicales de sus hijos, así como la ayuda que les brindan para realizarlos desde la perspectiva de los alumnos. Nos abstuvimos de investigar la comunicación familiar en virtud de que es un aspecto muy complejo y difícil de evaluar donde intervienen muchos factores.

Método

Problema de estudio

Para los alumnos de la licenciatura en la Facultad de Música, las actitudes de sus padres hacia sus estudios y su apoyo, ¿es posible que incidan negativamente en la eficiencia de los programas educativos?

Objetivo

Conocer desde la perspectiva del alumno el peso de las expectativas de los padres de familia hacia los estudios musicales de sus hijos, así como el apoyo que reciben para los mismos y determinar estrategias adecuadas para resolver sus efectos negativos en la eficiencia de los programas de estudio.

Metodología

Para realizar el estudio y en virtud de que en la facultad de Música no hay antecedentes de análisis hacia el efecto

de las actitudes de los padres hacia sus hijos estudiantes de música podemos considerar que la presente investigación es de tipo exploratorio.

VARIABLES DE ESTUDIO

La intención de esta investigación es evaluar las variables de expectativas de los padres hacia los estudios musicales de sus hijos, así como el apoyo económico, material y moral que éstos reciben. El análisis incluye la correlación de algunas variables, estudiando particularmente los casos de los alumnos que desde el principio tuvieron la oposición de sus padres.

Para la selección de la muestra, considerando que la población total de la licenciatura es de 132 alumnos, se eligió al 5º semestre de la licenciatura que está conformado por 27 alumnos para la evaluación debido a que es un grupo que hemos explorado anteriormente y que su número representa el 20.45% de la población total, por lo que supera los **m í n i m o s r e c o m e n d a d o s** metodológicamente para que esta investigación sea confiable.

El método para llevar a cabo el estudio es una encuesta donde los alumnos contestaron 14 preguntas de manera totalmente anónima de forma que hubiera total libertad de respuesta.

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Después de aplicar las encuestas se procedió a su evaluación y análisis, obteniendo resultados muy interesantes sobre las características de los alumnos de música y sus padres.

De los alumnos evaluados el 56% dijo pertenecer a la carrera de Instrumentista, el 20% a la de Educación Musical, el 16% a la de Cantante y el 8% a la de Composición. Estos son resultados representativos de la población escolar existente donde efectivamente la especialidad de instrumentista es la que tiene mayor cantidad de alumnos.

En cuanto a la oposición de sus padres para estudiar música el 28% afirmó que sus papás se opusieron contra el 72%

que no tuvo esa problemática. Estos datos son muy significativos si consideramos que poco más de una cuarta parte de los alumnos a dos años y medio de estudiar lograron superar la oposición de sus padres pero quizá haya una buena cantidad de estudiantes potenciales que no lo logran y abandonan sus estudios en los primeros semestres o que simplemente no llegan a ingresar a la licenciatura al no superar los conflictos familiares derivados de su decisión de estudiar música.

El 24% de los alumnos afirmó que está estudiando otra carrera a la par de la de música contra un 76% que sólo estudia en la facultad pues esto es alarmante: las repercusiones de tener que cumplir con dos cargas académicas profesionales pueden ser altamente complicadas e incluso mermar en el bienestar y la salud de los alumnos. A la larga esto implica serias repercusiones en el avance del alumno ya que en promedio al finalizar la carrera los instrumentistas deben practicar alrededor de 8 horas, que ya de por sí es pesado, y sin considerar otros requerimientos académicos adicionales.

En la misma proporción, el 24% de los alumnos no recibe apoyo moral de sus padres cuando tocan en conciertos contra el 76% cuyos padres sí asisten a sus presentaciones públicas para apoyarlos. Los artistas son personas altamente emocionales, además el enfrentarse a una presentación pública es una prueba difícil para cualquiera y el apoyo moral es importante para los alumnos y es necesario que la familia del estudiante lo comprenda.

El 84% de los alumnos percibe de sus padres un interés hacia sus estudios contra un 16% que considera que sus padres no se interesan por ellos. En la misma proporción el 84% de los estudiantes afirmó sentirse comprendido y apoyado por sus padres para sus estudios musicales.

Es interesante notar cómo incide el interés para la percepción de comprensión que tienen los alumnos, de tal forma que es posible que al incidir en

uno de los aspectos el otro también se vea afectado.

Al evaluar el apoyo material que los alumnos perciben recibir de sus padres, en cuanto a los alumnos que cuentan con instrumento propio, el 92% de ellos afirma tenerlo contra un 8% que no. De estos últimos el 50% considera que su familia podría apoyarlo para tenerlo contra otro 50% que considera que no. Para la FAMUS este aspecto es muy importante porque implica que la mayoría tiene los medios materiales para poder lograr los objetivos académicos. Pero lo triste es que de los que no tienen su instrumento la mitad sienta que aunque en su casa lo pudieran apoyar para tenerlo no lo hacen, esto debe incidir notablemente en el ánimo de los alumnos y su percepción de aceptación por su carrera profesional.

De los alumnos encuestados, el 52% afirmó que estudia principalmente en casa contra un cercano 48% que practica en las instalaciones de la facultad. Este dato es muy revelador ya que si la mayoría tiene su instrumento, ¿por qué la mitad de los alumnos estudian mayormente en la facultad? Ahora esto tiene más implicaciones debido a que la infraestructura que se tiene no es suficiente para proporcionarles a la mitad de los alumnos un instrumento y lugar de estudio que regularmente es un problema conseguir en la escuela. Sólo los alumnos que llegan muy temprano o muy tarde logran encontrar un cubículo disponible para practicar pero esto en teoría no debiera ser necesario pues pueden estudiar en casa, así que este dato pudiera ser el reflejo de problemáticas familiares adicionales que quizá pudieran ser estudiadas en otro momento.

El 76% de los estudiantes afirma que le permiten practicar libremente en casa. Sin embargo, un 20% no tiene esa facilidad y un 4% de los alumnos no contestó la pregunta. Esta respuesta puede estar relacionada a la anterior y quizá sea uno de los motivos por los cuales algunos de los alumnos aun y cuando cuentan con un instrumento propio opten por practicar mayormente en la facultad.

En cuanto al apoyo económico que los alumnos reciben de sus padres, el 92% de ellos afirmó recibir ayuda de sus padres contra un 8% que se costea sus estudios. Esta pregunta también confirma el apoyo material de los alumnos que tienen instrumento y lo importante es que la mayoría recibe apoyo económico.

Aun así el 72% de los estudiantes afirmó estar trabajando contra un 28% que se dedica solamente a estudiar. Esto pudiera implicar un apoyo parcial de la familia o una necesidad adicional de contribuir a la economía familiar, asimismo pudiera ser el reflejo de un deseo de adquirir experiencia laboral previa pero lo relevante es que puede ser un problema potencial futuro ante la ardua carga que tendrán los alumnos al finalizar la carrera.

El 92% de los alumnos afirmó que sus padres se expresan positivamente sobre sus estudios cuando hablan con otras personas contra un 8% que afirma que lo hacen con indiferencia. En la misma proporción, el 92% de los alumnos no tienen materias pendientes en tercera oportunidad contra el 8% que sí; cabe mencionar que el grupo encuestado es el que tiene más alumnos en el programa de talentos. Este resultado refleja una percepción positiva de los alumnos en su mayoría y resulta significativo que sea la misma proporción de estudiantes los que tengan problemas académicos.

Al correlacionar variables obtuvimos unos datos interesantes. De los alumnos que afirman que sus padres se opusieron a su decisión inicial de estudiar música la mayoría sigue teniendo problemáticas relacionadas con este hecho ya que de ellos el 71.42% trabaja, el 42.86% estudia otra carrera y aunque todos tienen instrumento en casa el 28% no puede practicar libremente, por lo que el 57.14% practica mayormente en la facultad, el 42.86% no recibe apoyo moral de sus padres en interpretaciones públicas y el 14.29% no se siente apoyado o comprendido, tiene materias en 3ª oportunidad y percibe indiferencia y desinterés de sus padres hacia sus

importancia de su colaboración para el éxito profesional de los alumnos.

estudios musicales. Esto es la innegable evidencia de los retos que los alumnos de la FAMUS tienen que superar por el paradigma social que existe sobre la carrera musical, por lo que es urgente trabajar al respecto de forma que los alumnos puedan concentrarse en sus objetivos académicos en lugar de tener que desgastarse en problemáticas innecesarias, considerando que los padres debieran apoyar a sus hijos en sus estudios en lugar de obstaculizarlos.

Conclusiones

Se obtuvieron datos contundentes de un paradigma social de la carrera musical en México que obstaculiza el avance de los alumnos al ser fuente de retos adicionales a los ya existentes en la carrera musical.

Se concluye que existe la urgente necesidad de involucrar a los padres de familia en el proceso académico. La tutoría es una estrategia que puede incidir directamente en la problemática al favorecer la comunicación con los diferentes participantes en el proceso de enseñanza-aprendizaje a través de la comunicación permanente. Pero generalmente la tutoría se enfoca hacia el trabajo con el alumno, entonces en especialidades como la musical los tutores debemos de pensar en los padres como fuente de conflicto y problemática para los estudiantes, por lo que es necesario realizar esfuerzos para mejorar la comunicación con ellos y solicitarles su apoyo.

El acercamiento a los padres de familia puede iniciarse por medio de entrevistas para conocer sus expectativas con respecto a los estudios de sus hijos al principio, durante y al final de la carrera, profundizar en el apoyo moral, material y económico que les proporcionarán, así como para darles a conocer los retos que implica la difícil carrera musical para su óptimo desarrollo, haciéndoles ver la

Así, la FAMUS está teniendo acercamiento especialmente con los padres de familia de los alumnos de los niveles básicos, de manera que incluso se han formado grupos de padres que participan en talleres musicales introductorios donde se enfrentan a los retos del aprendizaje musical, de manera que logren vivir las dificultades del contexto para poder comprender las problemáticas que diariamente enfrentan sus hijos. Esta estrategia contribuye a formar padres conscientes en un probable futuro musical profesional de sus hijos, así como propicia la formación permanente de los adultos lo que favorecerá la integración de una sociedad más preparada para lograr incidir en el paradigma de la carrera musical en México.

Referencias

- Adell, Marc Antoni (2006). Estrategias para mejorar el rendimiento Académico de los Adolescentes. Ed. Pirámide.
- Calvillo (2006). Universidad Autónoma De Nuevo León. Programa Institucional de Tutoría. Documento interno de trabajo.
- Hernández Sampieri. 1998. Metodología de la Investigación. Mc. Graw Hill.
- Reyes, Alfonso (2000). "La filosofía humanista. Andrenio: perfiles del hombre. Cartilla Moral". México, D.F.: F.C.E.
- UNESCO. 2001. Métodos, contenidos y enseñanza de las artes en América latina y el caribe. Conferencia regional sobre educación artística en América Latina y el Caribe. Uberaba, Brasil.
- UANL CASA. 2006. Diplomado: Formación Básica de Tutores, Manual del Módulo IV. Habilidades Académicas del Estudiante.
- Universidad Autónoma de Nuevo León. 2004. Visión 2012.

La música en Teotihuacán

M. A. Graciela Mirna Marroquín

Introducción

Teotihuacán, esplendorosa ciudad mesoamericana que surge en el período clásico prehispánico, es una cultura que todavía esconde muchos misterios, tales como ¿porqué construyeron esta gran urbe y porqué la abandonaron? Tan misteriosa era, que los primeros visitantes después de su abandono (en 750 d. C.) como no sabían quién la había construido, se lo atribuyeron a los dioses llamándole "Teotihuacán" que significa "lugar donde nacen los dioses"¹

Teotihuacán surge alrededor del año 1 d. C., se cree que se pobló con la llegada de gente procedente de la desaparecida ciudad de Cuicuilco² y se unieron a otros grupos ya existentes ahí (desde el 500 a. C.). El dios Huehuetéotl Dios Viejo y señor del Fuego, que representa al volcán Xitle, es un legado de la cultura de Cuicuilco.³ También se ha visto influencia de la cultura olmeca y maya del preclásico, como la adoración a Quetzalcóatl por los olmecas. A su vez, aspectos de la cultura teotihuacana son retomados por los toltecas y por consiguiente, por los mexicas.

Las referencias históricas a Teotihuacán datan del siglo XVI, información que fue recopilada por miembros de la iglesia como Fray Bernardino de Sahagún. Esta información es la apreciación que los pueblos posteriores, como los toltecas y los mexicas, tenían de Teotihuacán, convirtiéndose en un lugar sagrado y lleno de leyendas, empezando por el mito de la creación del "Quinto sol".

Diversos autores describen a Teotihuacán, sito la referencia de la página web del INAH:⁴

"Cuatro eras o soles habían existido anteriormente. Sin embargo, grandes catástrofes acabaron con todo aquello que existía, quedando solamente oscuridad. Los dioses acordaron reunirse en un lugar sagrado para volver a crear el mundo y darle otra

oportunidad al ser humano; y decidieron hacerlo en Teotihuacán. Encendieron un gran fuego y comenzaron a deliberar sobre quién debería ser sacrificado para convertirse en el sol que daría vida a la nueva creación.

-¿Quién tomará el cargo de alumbrar al mundo?, se preguntaban los dioses.

-“Yo lo haré”, el noble Tecuciztécatl adelantó a decir.

-¿Quién será otro?, replicaron los dioses.

Ante el silencio, todos decidieron que lo hiciera el humilde Nanahuatzin, quién rápidamente aceptó la responsabilidad. Se les construyeron dos grandes pirámides para que ayunaran e hicieran penitencia por cuatro días. Tecuciztécatl realizó ofrendas maravillosas como plumas de quetzal y espinas de piedras preciosas. Por su parte, Nanahuatzin hacía ofrendas muy sencillas, como atados de cañas, bolas de heno y espinas de maguey con las que ofrendaba su propia sangre.

A la media noche todos los dioses se colocaron alrededor del fuego llamado teotexcalli. Instaron a Tecuciztécatl a entrar en él, pero éste, al ver la intensidad del fuego y sentir su calor emanado, tuvo miedo, dando un paso hacia

¹ Matos, E.

² ibid

³ Arqueología mexicana, n° 56

⁴ <http://cultura-inah.gob.mx>

atrás. Cuatro veces intentó lanzarse al fuego, pero en todas ellas lo detuvo el miedo. Los dioses instaron entonces a Nanahuatzin, quien sin pensarlo, cerró los ojos y se lanzó decididamente al fuego.

Tecuciztécatl, al verlo, se lanzó detrás de él. Poco tiempo después, un sol aparecería, eliminando las sombras de la tierra. Sin embargo, algo no marchaba bien. Detrás del sol apareció la luna, iluminando de igual forma el firmamento, produciendo un gran destello de luz.

Al ver esto, un sacerdote tomó un conejo y se lo lanzó a la luna, dando en el rostro de Tecuciztécatl, apagando su resplandor y sólo permitiéndole ser visto por las noches”.

La leyenda del origen de la música en Teotihuacán, es una leyenda interesante que los toltecas tenían:

“Cuando los dioses murieron en Teotihuacán, sus sacerdotes, llenos de tristeza, peregrinaban sin rumbo fijo por el país, en busca de consuelo. Uno de ellos llegó hasta el mar, donde se le apareció Tezcatlipoca, quien le aconsejó que fuese a la casa del sol a pedirle alivio a sus sufrimientos. Formando sobre el mar un puente con ballenas, tortugas y manatíes, llegó hasta allí; pero el sol, percatado de la visita del sacerdote, previno a sus cortesanos que nadie debería dar oídos a las palabras del visitante, bajo pena de un gran castigo; más el sacerdote lloró tanto y en forma tan sentida, que Huéhuetl y Teponaztli no pudieron resistirse a sus ruegos. Irritado el sol por esta desobediencia, les arrojó a la tierra en donde, desde entonces viven, consolando a los mortales”.⁵

Obviamente, la música existe desde los primeros pobladores que habitaron el territorio mexicano, así se han hallado evidencias antropológicas del uso de instrumentos musicales.

Instrumentos musicales

De los instrumentos musicales que se han hallado en Teotihuacán tenemos mayormente a los clasificados como *aerófonos*, especialmente el caracol. De las especies encontradas están *Strombus gigas*⁶ y *Fasciolaria gigantea*⁷ (fig. 1) en la cual se observa que

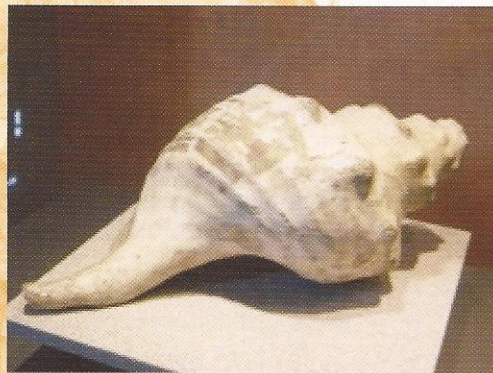


Fig. 1. Caracol marino pintado, teotihuacano. Museo Nacional de Antropología e Historia. Foto: Mirna Marroquín.

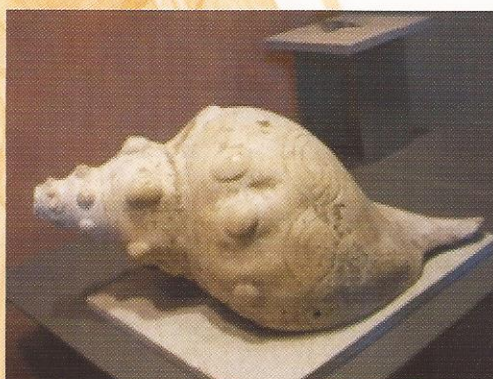


Fig. 2. Caracol marino labrado teotihuacano. Museo Nacional de Antropología e Historia. Foto: Mirna Marroquín.

⁵Orta, G.

⁶Martí, S.

⁷Méndez, Alejandro; Pimentel, Ángel

está decorado con colores típicos de Teotihuacán. Algunos otros ejemplares están esgrafiados. (fig. 2).

Otros aerófonos que se han encontrado son silbatos globulares con aereoducto, ocarina zoomorfa con 4 perforaciones (fig. 3), flauta bifurcada antropomorfa con 2 agujeros para cada tubo (fig. 4), trompetas de barro, vasos silbadores, algunos con forma de mono; las flautas alcanzaron su apogeo en la época del clásico con las flautas cuádruples de Teotihuacán, donde muestran el desarrollo de escalas musicales complejas.⁸

Evidencias de la música

En diferentes edificaciones de Teotihuacán se ha hallado un elemento que indudablemente fue de gran importancia: **el caracol**.

Los caracoles marinos se han encontrado en entierros en diferentes etapas de construcción o ampliación de las pirámides; veamos algunos aspectos del desarrollo de Teotihuacán para conocer algunos ejemplos de entierros. Los arqueólogos han establecido la cronología de este desarrollo en "fases", realizado por el Dr. Millon⁹ y su equipo en 1960 en base a los materiales que han ido hallando:

Tzacualli (1-150 años d. de C.), Miccaotli (150-250 d. c.), Tlamimilolpan (250-450 d. c.), Xolalpan (450-650 d. c.), Metepec (650-750 d. c.), Oxtotípac (750-850 d. c.).

Desde la primera fase, la ciudad ya estaba delineada y tenía los principales componentes, como la calzada de los muertos, la primera fase constructiva de la pirámide de la luna y la pirámide del Sol (centro fundamental y eje rector de la Cd.). En cada fase de construcción de las pirámides, eran realizados sacrificios como ofrenda para la prosperidad de la ciudad, como los entierros en cada esquina de cada plataforma de la pirámide del sol.

En la fase Miccoatl (150-250 d. C.) se construyó el templo de Quetzalcóatl, que fue entonces el centro fundamental de Teotihuacán, fase importante en la cual la ciudad se extendió,



Fig. 3. Silbatos globulares y ocarina zoomorfa. Museo de Antropología e Historia. Foto: Mirna Marroquín.



Fig. 4. Flauta bifurcada antropomorfa. Museo de Antropología e Historia. Foto: Mirna Marroquín.

⁸ Arqueología n° 94

⁹ Matos, E.

al igual que la pirámide de la luna, que requería de sacrificios humanos. Se han encontrado en la pirámide de la luna, donde empieza la ampliación, entierros diversos. Uno de ellos es un esqueleto masculino acompañado de una rica ofrenda de animales y objetos diversos, como numerosos caracoles marinos, algunos de grandes proporciones y otras más pequeñas usadas como cascabeles (entierro 2).¹⁰ En el entierro 3 de la fase Tlamimilolpa (250-450 d.c.), se encontraron 4 esqueletos masculinos con ofrendas diversas, entre las cuales se hallaron también grandes caracoles marinos, colocados en las esquinas de la fosa.

Las trompetas de caracol alcanzaron un estatus sagrado a tal grado, que les dedicaron templos, como en el Templo de los Caracoles Emplumados de Teotihuacán, (fig. 5). Así también, se muestran en los murales del conjunto de los jaguares, en el palacio de Quetzalpapálotl (mariposas), felinos soplando trompetas de caracol emplumadas y emboquilladas, en la representación de una procesión de sacerdotes jaguar, (fig. 6). Estos sacerdotes invocan a Tláloc para que traigan lluvia mediante estos caracoles, de los que emerge la vírgula del sonido. Los sacerdotes eran personajes muy importantes pues se encargaban de los ritos y ceremonias dedicadas a los dioses. Otros murales muestran que las trompetas emiten sonidos por sí mismos, acompañando la aparición de Dioses,¹¹ como la Diosa de un mural en Tepantitla, Teotihuacán, donde se observan cuatro caracoles marinos con boquilla ubicados bajo la plataforma-montaña del mural.¹²

En la pirámide de Quetzalcóatl (o templo de la serpiente emplumada) (fig. 7), se observan grandes esculturas de cabezas de serpientes emplumadas, que emergen de los tableros, alternadas con cabezas que aun no han sido identificadas,¹³



Fig. 5. Caracoles emplumados del templo de los caracoles. Sitio arqueológico de Teotihuacán. Foto: Mirna Marroquín.



fig. 6. Jaguar soplando trompeta de caracol emplumada y emboquillada. Palacio de los jaguares, sitio arqueológico de Teotihuacán. Foto: Mirna Marroquín.

¹⁰Matos, E.

¹¹ibid.

¹²Paulinyi, Z

¹³Matos, E.

(algunos consideran que se trata de la representación simbólica de Tláloc, dios del agua),¹⁴ también están labrados todo el cuerpo y el crótalo de la serpiente de cascabel, así como caracoles y conchas. Su expresión simbólica como elementos representativos del agua y del movimiento, los relaciona directamente con el dios Tláloc.

Los caracoles fueron instrumentos musicales muy apreciados en todas las culturas prehispánicas de México, asociado a uno de los dioses más importantes mesoamericanos: *Quetzalcóatl*, (fig 8).

Esta imagen es una de las diversas representaciones de este dios, en donde se observa claramente que porta cascabeles de caracoles pequeños como collar, al igual que tiene como pectoral una sección de un caracol grande al que le llaman *Ehecacózcatl* (joyeles del viento). El caracol representa el soplo divino, creador del hombre.

La leyenda de los cinco soles (visión mexica) que culmina con la creación del quinto sol (descrito al principio de este artículo) hace ver a Quetzalcóatl como uno de los principales dioses que intervinieron en la formación del mundo:

“Los primeros cuatro soles estuvieron precedidos por el agua, la tierra, el fuego y el viento. El signo del primer sol fue Cuatro Agua, se le llamó Nahui-Ocelotl (Cuatro Jaguar), este mundo lo habitaron los gigantes que fueron destruidos por los jaguares. *Quetzalcóatl* colocó por sol a la bella Chalchiutlicue, la de la falda de jade, hermana de *Tláloc* y, como él, diosa del agua; *Tezcatlipoca* hizo que lloviera fuerte, todo se inundó y la gente se convirtió en pez.

El signo del segundo sol fue Cuatro Tierra, llamado Nahui-Ehécatl, en donde también vivieron los gigantes. *Quetzalcóatl* golpeó con un bastón a *Tezcatlipoca* y éste cayó al agua. Allí se transformó en tigre y se comió a los gigantes. Después *Quetzalcóatl* transformó a los sobrevivientes en monos.

El signo del tercer sol fue Cuatro Lluvia. Se llamaba Sol de Lluvia de Fuego. Los dioses pusieron por sol a Tláloc; *Quetzalcóatl* hizo que del cielo lloviera



Fig. 7. Templo de la Serpiente Emplumada. Sitio Arqueológico de Teotihuacán. Foto: Mirna Marroquín.



Fig. 8. Quetzalcóatl, Códice Borbónico 22¹⁵

¹⁴ Cabrera, R.

¹⁵ Caso, A.

lumbre, cenizas, chispas, brasas candentes que todo lo incendiaban; así, los que en él vivían, se quemaron o se convirtieron en pájaros.

El signo del cuarto sol fue Cuatro Viento, por eso era llamado Sol de Viento. En esta época Quetzalcóatl se hizo sol; sin embargo, el Tigre Tezcatlipoca lo derribó de un zarpazo y entonces se levantó un gran viento. Todo fue arrasado por él. Los hombres se volvieron monos nuevamente para que naciera el quinto sol, en el cual vivimos. Pero la Tierra se había quedado envuelta en tinieblas, por esto los dioses se reunieron en Teotihuacán.....¹⁶

En Teotihuacán, las evidencias de Quetzalcóatl son sólo la representación de una serpiente que está emplumada, no como los ejemplos de los códices de origen mexicana, como el anteriormente citado. Algunos autores como Karl Taube mencionan que la serpiente emplumada simboliza las aguas pluviales (el ave) y las aguas que corren por la superficie terrestre (la serpiente);¹⁷ Eduardo Matos Moctezuma menciona, además, que guarda relación con el poder de los gobernantes y que no toda serpiente emplumada es Quetzalcóatl. Enrique Florescano enfatiza que la imagen de la Serpiente Emplumada es el emblema real del gobernante ahí enterrado.¹⁸

Lo que es evidente es la importancia que tuvo el caracol en la sociedad teotihuacana ya que desde entonces este instrumento musical tenía una relación con la serpiente emplumada, indudablemente asociada a las divinidades o a los *tlatōanis* (gobernantes), la música en esta cultura fue muy relevante.

Referencias

- Cabrera, Rubén. 2008. *Teotihuacán*. Primera reimpresión. México, D.F.: INAH
- Castellanos, Pablo. 1985. *Horizontes de la música precortesiana*. (2a Edición). México, D.F.: F.C.E.
- Caso, Alfonso. 2000. *El pueblo del sol*. Decimoséptima reimpresión. México, D.F.: F.C.E.

Cultura-INAH. "Leyenda del quinto sol" [en línea]. *Teotihuacán Ciudad de los Dioses*. http://culturainah.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=92&Itemid=53

Florescano, Enrique. 2009. "Nueva imagen del Estado teotihuacano" [en línea]. *Revista de la Universidad de México*, No. 67, abril. <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6709/florescano/67florescano.html>> [21 sep. 2011].

Martí, Samuel. 1968. *Instrumentos musicales precortesianos*. (2ª edición). México, D.F.: INAH.

Matos, Eduardo. 2002. "Huehuetéotl-Xiuhtecuhtli en el centro de México". *Revista Arqueología Mexicana*.

Editorial Raíces, s.a. de c.v., N° 56, julio-agosto.

Matos Moctezuma, Eduardo. 2009. *Teotihuacán*. (1ª edición). México, D.F.: INAH.

Méndez, Alejandro; Pimentel, Ángel. 2010. *Tipología de los instrumentos musicales y artefactos sonoros arqueológicos de Mesoamérica y del Norte de México*. Tesis.

México, D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
Mendoza, Estela. 2006. *Leyendas de los antiguos mexicanos*. México, D.F.: Editores Mexicanos Unidos, S. A.

Orta Velásquez, G., 1996. *Breve historia de la música de México*. México, D.F.: Instituto Politécnico Nacional.

Paulinyi, Zoltán. 2007. "La Diosa de Tepantitla en Teotihuacán: una nueva interpretación" *Cuicuilco* [en línea] Vol. 14, Núm. 41, septiembre-diciembre, 2007, pp. 243-272 Escuela Nacional de Antropología e Historia
MéxicoInternet:<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCv=35112370010>.

¹⁶ Mendoza, B.

¹⁷ Matos, E. (2002)

¹⁸ Florescano, E.

Jorge Negrete, el charro cantor

Lic. Ramiro Godina

En noviembre de este 2011 uno de los iconos de la cinematografía y la música mexicanas estaría celebrando su cumpleaños número 100: Jorge Negrete. ¿Quién no ha visto alguna película o quién no ha escuchado una canción de este emblema del cine de la "época de oro" en México? Sin lugar a dudas la imagen de Jorge Negrete ha formado y forma parte del tejido cultural del país. Es por eso que en este texto me gustaría abordar aspectos de la vida de este charro cantor, aspectos que le permitieron llegar a donde ni el imaginó.

Los orígenes

Jorge Alberto Negrete Moreno nació en la ciudad de Guanajuato el 30 de noviembre de 1911, hijo del capitán David Negrete y Emilia Moreno. Bajo la presión de sus seis hijos para que dejara su trabajo en el Ejército, don David y su familia emigran a San Luis Potosí y posteriormente a la ciudad de México en 1916. En la ciudad de México Jorge estudia en el colegio Alemán, la preparatoria nacional y finalmente ingresa en el Colegio Militar (algunos afirman que en 1925 y otros que en 1927), ahí es donde obtiene el porte militar y la habilidad hípica que en un futuro serían excelentes aliados en su trabajo artístico. Se graduaría como teniente de administración en 1929.

El canto

Jorge llegó al canto por accidente ya que mientras caminaba por la calle Independencia en la Ciudad de México vio a una joven atractiva a la cual siguió pero no le dio alcance, ingresó a unos apartamentos buscando a la joven pero a quien encontró fue al maestro de canto José Pierson quien estaba impartiendo sus clases y a Jorge no le quedó más remedio que decir "estoy interesado en tomar clases de

canto". Jorge descubre sus capacidades vocales con la ayuda de Pierson y al mismo tiempo se reafirma su gusto por la ópera, en especial por el repertorio de Enrico Caruso. Prefería cantar arias y canciones napolitanas que canciones del repertorio nacional como piezas de María Grever, Miguel Lerdo de Tejada o Ricardo Palmerin, a las que veía destinadas a la clase media.



Negrete ingresa a la XEW a principios de los 1930 donde interpreta arias y se da la oportunidad de cantar canciones de Agustín Lara, Lorenzo Bacelata y Gonzalo Curiel ya que anteriormente probó suerte con repertorio clásico en la XETR donde no obtuvo resultados satisfactorios. Como sólo ganaba 200 pesos mensuales en la XEW, Negrete cantaba paralelamente en bares, cabarets y cafés aunque no tenía la necesidad de hacerlo ya que su familia era económicamente estable pero él había decidido hacer su propio camino.

New York y Hollywood

En 1936 Negrete viaja a New York acompañando a Ramon Armengod y supliendo a Emilio Tuero, integran el dueto *The mexican caballeros* actuando en pequeñas radio difusoras y teatros para latinos y cantando piezas de Lara y Lecuona. Además de esto y sólo por mencionar alguno de sus trabajos, Jorge fue maestro de ceremonias en un cabaret cerca del Madison Square Garden. Poco tiempo después Armengod regresa a México decepcionado de no realizar sus objetivos mientras que Negrete se queda tratando de mejorar su situación.

Negrete se va a Hollywood (que ansía cautivar al público latino) contratado por Warner Brothers para los films *Noches de Cuba* y *La madrina del diablo* (1937), pasando casi desapercibido en ambas, aun y cuando en la segunda fue intérprete central. Le llegó la oportunidad de estar en la Metropolitan Opera House como tenor suplente pero la propuesta no le agradó y regresó a cortometrajes de relleno en los Ángeles, shows en restaurantes y giras intrascendentes a Cuba. En esos años conoce a la bailarina Elisa Christy con quien se casa y procrea a su única hija: Diana.

¡Ay Jalisco, no te rajes!

En el periodo Cardenista (1934-40) se dio un ambiente nacionalista que se vio reflejado en los medios de comunicación, especialmente en el cine, ya que se diseñó un estilo musical "ranchero": "netamente campesino y profundamente tradicional" (Jáuregui, 2007:112), surgiría también la imagen visual del "mariachi moderno", así llamado por Jáuregui —aquel que pasó del traje de manta al traje de gala del charro— y el melodrama ranchero de la película *Allá en el rancho grande* (1936) se había convertido en un éxito de taquilla. Para 1940 ya se contaba con un arreglista y un letrista, Manuel Esperón y Ernesto Cortázar respectivamente, especialistas en la imagen sonora de estas películas que hablarían de la vida en el "rancho grande" (así llamaban a Guadalajara los originarios del centro del país) de lo mexicano.

Joselito Rodríguez solicita a Jorge Negrete para *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (1941) que seguía el esquema de *Allá en el rancho grande*. De principio Negrete rechaza el libreto y la idea del machismo: “Es una lástima, pero yo no pienso cantar esta canción. ¡En particular, no me dice nada...Y para colmo no me gusta vestirme de charrito!”

A pesar de no estar totalmente de acuerdo con el personaje, Negrete llevó a cabo la filmación de la película. El *film* llegó a triunfar en toda América y España (donde años más tarde cantó para Franco y fue dirigido por Buñuel): el impacto del *film* llegó a consolidar los rasgos del personaje en la sociedad mexicana. En Cuba se le contrató para hacer presentaciones donde estuvo entre el público hasta el mismo presidente Grau San Martín a diferencia de sus pasadas presentaciones donde era un total desconocido. En 1945 realizó una gira por Latinoamérica donde tuvo tumultuosos recibimientos y llenos vendidos con anticipación. Es también en *¡Ay Jalisco, no te rajes!* donde Negrete conoce a Gloria Marín con quien vive un tórrido romance y esto ocasiona el rompimiento de su matrimonio con Elisa Christy. Debido al éxito del *film* a Jorge se le puede reconocer en su traje charro y en pocas ocasiones se le ve fuera de éste, los productores se dieron cuenta de ello y siguieron aprovechando el impacto que se tuvo en la sociedad con películas de temáticas parecidas.

“Como casi ninguna de las figuras del cine nacional, Negrete de hecho sólo filma una película, nomás que 40 veces” (Monsiváis, 2008: 107). *Ay Jalisco, no te rajes* forjó arquetipos musicales, visuales, culturales y le aseguró a Negrete un lugar en la historia de la industria cultural.

ANDA

En 1945 la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México buscaba independizarse del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica. Negrete se une a Mario Moreno “Cantinflas” y Gabriel Figueroa, llegan a su objetivo y para 1948 se convierte en secretario general de la agrupación. Entre sus aportaciones como líder de la ANDA, de la que en 1949 tomó el mando, destacan: la unidad entre los actores, la construcción del edificio del sindicato, seguro y servicio médico para los actores, las construcciones del asilo “La casa del actor” y del auditorio que posteriormente llevaría su nombre. Junto a su actividad como aspirante a líder sindical desde 1945 y posteriormente sus cargos en la asociación Negrete combinó ésta con otras actividades, siguió y grabó discos, filmó películas, hizo teatro y realizó giras, entre otras cosas.

El trabajo artístico de Negrete disminuyó debido al trabajo sindical, el alejamiento en este trabajo también lo alejó del público, lo comprobó al realizar una gira por España en 1950 ya que no eran las anteriores cantidades de gente esperando por fotos o autógrafos.

Los últimos años

Para 1952 Negrete ya sufría de las tensiones por su trabajo en el sindicato, así como también veía el surgimiento de una nueva figura en el cine llamada Pedro Infante mientras que su presencia artística era cada vez menor y a todo esto se unió la inestabilidad de su relación con Gloria Marín (nunca se casó con ésta) con quien terminó en ese mismo año. En ese mismo año contrajo nupcias con la también actriz María Félix: años antes había filmado *El peñón de la ánimas* (1942) y en donde irónicamente no había hecho buena amistad con "la Doña". Su precaria salud le obligó a realizarse estudios médicos, dando como resultados la detección de una cirrosis hepática.

En marzo de 1953 mientras filmaba la película *El rapto* Jorge sufrió un desmayo al bajar de un caballo, se le llevó a internar a la central quirúrgica y se le recomendó reposo. Este reposo se vio interrumpido cuando aceptó la invitación para trabajar en el Teatro Million Dollar de los Ángeles, invitación hecha por Frank Fause, empresario del lugar. Negrete realizó el último viaje de su vida.

Llega el día 21 de noviembre del mismo año al aeropuerto de los Ángeles declarando que se encuentra bien pero al día siguiente sufre una hemorragia, por lo cual cancela sus presentaciones. Jorge es internado en el hospital Cedros del Líbano en Hollywood y aunque no quería que le avisaran a su familia, el día 28 llegó a verlo María Félix y su madre, la señora Emilia Moreno, llegó el día 30. La mañana del 5 de diciembre murió el "Charro cantor", fue velado en la funeraria O'Connor de los Ángeles siendo visitado por 10 mil admiradores, se trasladó el cuerpo a México y fue en el Auditorio del sindicato donde se veló el cadáver. El cortejo fúnebre hasta el Panteón Jardín fue acompañado por el pueblo mexicano y mientras se bajaba el cuerpo se entonó la canción que el ídolo había hecho famosa en vida: ¡México lindo y querido, si muero lejos de ti, que digan que estoy dormido y que me traigan aquí!

Referencias

- Grandes biografías de México*. 2000. Barcelona: Océano.
- Jáuregui, Jesús. *El mariachi, símbolo musical de México*. 2007. D.F.: Santillana.
- Monsiváis, Carlos. 2008. *Las leyes del querer*. México, D.F.: Santillana.
- <http://www.jorgenegrete100.com>
- <http://www.jorgenegrete.org>

Antecedentes históricos y estéticos de la música electroacústica

Dr. Ricardo Martínez

Introducción

El principal elemento de la música es el sonido y hasta ahora la mayoría de la música que conocemos usa solamente una restringida selección del enorme espectro de sonidos que el oído humano puede percibir. Por ejemplo: de toda la literatura para piano, desde las sonatas de Haydn hasta las de Boulez, requiere de un instrumento que tradicionalmente puede producir ochenta y ocho sonidos. Esta restricción naturalmente ha tenido sus beneficios o ventajas ya que todo el desarrollo efectuado en la música occidental hubiera sido imposible sin la estandarización impuesta de los sonidos audibles y quizá nunca se hubiera llegado a la etapa en la que nos encontramos ahora.

La música electroacústica habilita al compositor a usar cualquier sonido existente, así como a crear nuevos sonidos. Micrófonos y grabadoras pueden capturar y almacenar –hacerlos disponibles para la composición musical– la inmensa variedad de sonidos existentes en el mundo natural. Desde el soplar del viento hasta las voces humanas y desde el canto de un pájaro hasta el sonido de una puerta al cerrarse, incluso se pueden amplificar sonidos que ordinariamente son difícilmente percibidos por el oído humano. El equipo electrónico también puede ser usado para la creación de sonidos nunca antes escuchados, sonidos creados artificialmente o bien por medio de la transformación de los sonidos naturales existentes y con el uso de la tecnología computacional estos nuevos sonidos pueden ser determinados con exactitud de detalle. Los aparatos para la producción de sonido pueden ser utilizados alternativamente tanto en el estudio como en presentaciones en vivo, solos o en conjunción con instrumentos musicales tradicionales.



Desarrollo histórico de la música occidental

Se puede decir que el desarrollo histórico de la música occidental en la era cristiana está comprendido en tres etapas:

1) La música vocal

El "instrumento" principal era la voz humana y tiene su desarrollo desde el canto gregoriano hasta finales del renacimiento.

2) La música instrumental


Esta música nace en el Renacimiento y en esta época se pone de manifiesto la inventiva del hombre para construir instrumentos mecánicos y temperados –órgano, clavecín, piano– para la producción musical. Nacen las grandes formas musicales como la fuga, la sonata, el concierto, la música de cámara y las grandes orquestaciones, tomando gran auge los instrumentos y acaparando la atención de los compositores.

3) La música electroacústica

Esta música tiene su nacimiento en el siglo XX.

Antecedentes históricos de la música electroacústica

El desarrollo de la música electroacústica y de la música en general ha dependido de la relación entre el desarrollo tecnológico y la evolución de la mente creativa.



La música electroacústica no hubiera existido sin el invento del teletrófono por Antonio Meucci en 1854 que guió al descubrimiento del teléfono de Alexander Graham Bell en 1876 y donde se establece el principio de que los sonidos pueden ser convertidos en señales eléctricas y estas señales convertidas de nuevo a su estado original.

Un año después, en 1877, Thomas Edison inventó el gramófono o fonógrafo –el primer tipo de tocadiscos–. Con este invento se estableció la posibilidad del almacenamiento y la alteración de los sonidos.

También se debe mencionar el trabajo pionero en el estudio del sonido y sus propiedades físicas desarrollado por el físico alemán Hermann Von Helmholtz y asentado en su libro "*Las sensaciones del tono como bases físicas para la teoría de la música*" (1863) que se constituye como la base de la acústica moderna. Helmholtz instituyó que el timbre de una nota o la cualidad de la misma (tono-color) depende de la contribución de otras frecuencias –sonidos armónico o inarmónicos– generadas por la propia nota

fundamental. Y es por eso que una trompeta suena diferente –tiene diferente timbre o color– a un violín o a un piano, aun y cuando tocan la misma nota.

Pero la era de Wagner, Brahms y Bruckner no estaba destinada al uso de estos nuevos descubrimientos y aún primitivos aparatos en la composición musical. El nacimiento de la música electroacústica tuvo que esperar no sólo por el refinamiento en el equipo electro-musical sino también por el cambio de mentalidad en la propia composición musical que sucedió alrededor de 1890 y 1914 con compositores como Schoenberg, Debussy, Mahler y Bartok y que fueron extendiendo el rango de sonidos que eran aceptados en la música, así como desarrollando nuevas formas musicales.

El rompimiento de Schoenberg hacia el atonalismo sentó las bases de que cualquier combinación de sonidos podía ser usada y no había necesidad del favoritismo a las armonías tonales: las que habían sido la fundación de la música desde el Renacimiento. Debussy trajo consigo una nueva manera en el uso del color instrumental como algo de suma importancia en la integración musical. Así también las últimas sinfonías de Mahler son significativas por el uso de instrumentos “ruidosos” –instrumentos de percusión sin entonación definida– que comenzaron a asumir una función esencial en la música. El principio del siglo XX fue caracterizado por los conciertos de “*El arte de los ruidos*” en 1914 por Luigi Russolo. Russolo diseñó y construyó sus propios instrumentos que fueron llamados “*Intona-rumori*”: estos instrumentos producían una variedad de ruidos como silbidos y gruñidos y fueron utilizados por Russolo para acompañar música tradicional.

Invencción de los primeros instrumentos eléctricos

Durante este período de fermentación musical, en 1914, Thaddeus Cahill inventó su “*Dynamofone*” o “*Telharmonium*”: el primer instrumento para crear música por medios electrónicos. Este instrumento generaba sonidos por medio de dinamos o motores eléctricos, transmitiéndolos por cables telefónicos. Incorporaba 2,000 interruptores eléctricos teniendo 145 dinamos que producían 36 notas por octava en un rango de 40 a 4,000 hertz. Éste era un instrumento del tamaño de un cuarto de máquinas de un barco y con un peso de doscientas toneladas y ya nada queda de este dinosaurio de música electrónica a excepción de un par de fotografías desvanecidas.

El siguiente paso hacia la música electrónica vino con el gradual desarrollo del *oscilador de válvula* alrededor de 1915 y perfeccionado por el inventor estadounidense Lee De Forest. El oscilador, que aún constituye el aparato básico en el equipo para la producción de sonidos por medios electrónicos, hizo posible la producción de tonos con la afinación deseada por medio de señales eléctricas y la construcción de instrumentos electrónicos más manejables.

Entre 1919 y 1920 el científico ruso Lev Serguéievich Termen, conocido por el nombre de Léon Theremin, construyó el primero de estos instrumentos –*el theremin*– llamado en un principio “*Etherophone*” o “*Termenvox*”. Este instrumento utilizaba un oscilador que era controlado remotamente por los

movimientos de las manos del ejecutante alrededor de un par de antenas –para controlar la frecuencia y la intensidad– esto es por medio del control de campos electromagnéticos y dando conciertos para su demostración en Alemania, Francia y Estados Unidos en 1927.

Después de este invento otros instrumentos electrónicos fueron apareciendo. Las “*Ondas Martenot*” por el francés Maurice Martenot y el “*Wave Organ*”, el primer órgano eléctrico, por el canadiense Robb Morse, ambos apareciendo en 1928. El “*Trautonium*” por el alemán Friedrich Trautwein en 1929. En 1934 el Estadounidense Laurens Hammond crea los famosos órganos eléctricos “*Hammond*”.

Todos estos instrumentos más sofisticados que el *Theremin* permitían al ejecutante más control sobre la afinación, el timbre o color y el volumen. Algunos compositores como John Cage, Darius Mihaud, Paul Hindemith y Edgar Varèse comenzaron a experimentar en la búsqueda de nuevas sonoridades por medio de discos y tocadiscos, cambiando las velocidades de los tocadiscos y de las cuales los discos habían sido grabados originalmente.

Una de las invenciones más valiosas para la música electroacústica fue la grabadora de cinta magnetofónica que tiene su antecedente en la invención en 1899 del ingeniero de sonido danés Valdemar Poulsen y llamada *telegráfono*. El *telegráfono* grababa los sonidos sobre un carrete de hilo o alambre de acero que se desplazaba entre polos de un electroimán. El hilo de acero que empleó Poulsen era el

mismo que se utilizaba en el telégrafo o en las cuerdas de piano. El *telegráfono* consistía de un transductor electroacústico –micrófono– que convertía las ondas sonoras que recibía en variaciones de voltaje –señales eléctricas– y en el proceso registraba la variación de intensidad del campo magnético sobre un hilo de acero donde quedaban grabadas zonas de distinta magnetización. Luego invirtiendo el proceso las variaciones magnéticas eran reconvertidas en señales eléctricas y las variaciones eléctricas volvían a convertirse en señales acústicas –sonido– a través de un altavoz o transductor electroacústico. Las primeras y primitivas grabadoras de cinta fueron creadas para reemplazar el carrete de alambre de acero por una cinta delgada de metal, siendo la primera de ellas la *Blattnerphone*, construida en 1929 por Ludwig Blattner. En 1934 el inventor alemán Joseph Begun creó la primera grabadora de cinta magnetofónica para ser usada en transmisiones de radio y que posteriormente fue utilizada en los Juegos Olímpicos de 1936. Las cintas magnéticas para grabación como las conocemos ahora fueron desarrolladas en Alemania durante la década de los treinta. Al principio las cintas eran de papel carbonizado con óxido negro y en 1948 la compañía Scotch realizó el reemplazo por cintas de plástico recubiertas de materiales metálicos-ferrosos. La cinta magnetofónica representó cambios sustanciales tanto para la radio como para la industria de la grabación.

El sonido ya podía ser grabado, borrado y regrado muchas veces en la misma cinta: los sonidos podían ser duplicados de cinta a cinta con poca pérdida en la calidad del sonido y las grabaciones podían ser editadas con gran precisión cortando la cinta y volviéndola a pegar.

Años después de la introducción comercial de la primera grabadora de cinta, la *AMPEX 200* en 1948, el músico inventor estadounidense Les Paul inventó la primera grabadora multitrack, abriendo el camino a los experimentos sónicos de la música concreta y a los compositores de vanguardia como Stockhausen, Varèse y Ussachevsky y que a su vez guiaron e influenciaron a músicos populares como Frank Zappa, los Beatles y The Velvet Underground.

Antes se podía capturar el sonido por medio de los discos fonográficos, así nacieron trabajosamente las primeras propuestas de música concreta, pero ahora con la cinta magnetofónica el sonido posee por primera vez plasticidad. El sonido puede ser moldeado o modelado y entremezclado, como un pintor lo hace con sus materiales. Ahora un sonido puede ser juzgado, criticado, considerado, evaluado, multiplicado, transformado, manipulado y puesto en cualquier relación de tiempo deseado, aportando al manejo del ritmo del compositor una libertad sin precedentes. Estructuras rítmicas complejas e irracionales que simplemente no pueden ser ejecutadas por ninguna orquesta o ejecutante pueden ser elaboradas y pueden ser escuchadas en toda su perfección. También el compositor puede crear estructuras complejas a través del doblaje haciendo superimposiciones contrapuntísticas sofisticadas de cualquier clase y como él las desee. Por fin, con la cinta magnetofónica el compositor pudo manipular los sonidos a su gusto y antojo. Sin la grabadora de cinta magnetofónica la música electroacústica virtualmente no hubiera existido.

En sí los instrumentos eléctricos y electrónicos, incluyendo la grabadora de cintas magnetofónica, han contribuido a enriquecer las posibilidades sonoras de toda clase de música y la prueba de ello se puede encontrar en la música popular de nuestros días: en su mayoría está basada en instrumentos y aparatos eléctricos.

El nacimiento de la música electroacústica

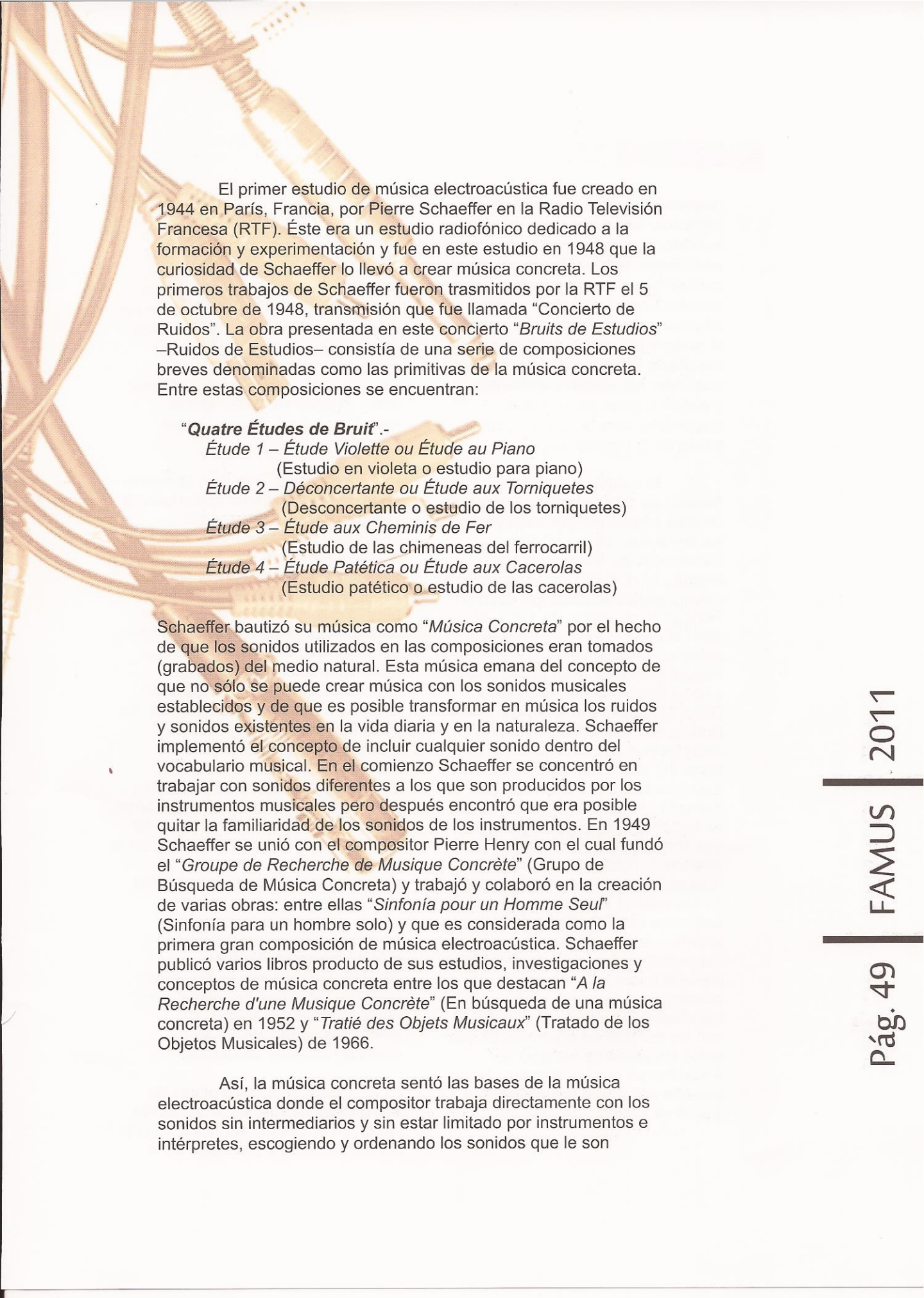
Después de la Segunda Guerra Mundial fue perfeccionada la grabadora de cinta magnetofónica y emergieron tres grandes centros de experimentación musical:

*) *El grupo de música concreta en París*, Francia, encabezado por Pierre Schaeffer.

*) *El estudio de música electrónica en Colonia*, Alemania, fundado por Hebert Eimert.

*) *El Centro de Música Electrónica de Columbia Princeton* en Nueva York, creado con la colaboración de Otto Luening y Vladimir Ussachevsky.

Estos tres grupos tuvieron valiosas aportaciones en el nuevo campo de la creación y producción musical al ser los tres de suma importancia.



El primer estudio de música electroacústica fue creado en 1944 en París, Francia, por Pierre Schaeffer en la Radio Televisión Francesa (RTF). Éste era un estudio radiofónico dedicado a la formación y experimentación y fue en este estudio en 1948 que la curiosidad de Schaeffer lo llevó a crear música concreta. Los primeros trabajos de Schaeffer fueron transmitidos por la RTF el 5 de octubre de 1948, transmisión que fue llamada "Concierto de Ruidos". La obra presentada en este concierto "*Bruits de Estudios*" –Ruidos de Estudios– consistía de una serie de composiciones breves denominadas como las primitivas de la música concreta. Entre estas composiciones se encuentran:

"*Quatre Études de Bruit*" -

Étude 1 – Étude Violette ou Étude au Piano

(Estudio en violeta o estudio para piano)

Étude 2 – Déconcertante ou Étude aux Torniquetes

(Desconcertante o estudio de los torniquetes)

Étude 3 – Étude aux Cheminis de Fer

(Estudio de las chimeneas del ferrocarril)

Étude 4 – Étude Patétique ou Étude aux Cacerolas

(Estudio patético o estudio de las cacerolas)

Schaeffer bautizó su música como "*Música Concreta*" por el hecho de que los sonidos utilizados en las composiciones eran tomados (grabados) del medio natural. Esta música emana del concepto de que no sólo se puede crear música con los sonidos musicales establecidos y de que es posible transformar en música los ruidos y sonidos existentes en la vida diaria y en la naturaleza. Schaeffer implementó el concepto de incluir cualquier sonido dentro del vocabulario musical. En el comienzo Schaeffer se concentró en trabajar con sonidos diferentes a los que son producidos por los instrumentos musicales pero después encontró que era posible quitar la familiaridad de los sonidos de los instrumentos. En 1949 Schaeffer se unió con el compositor Pierre Henry con el cual fundó el "*Groupe de Recherche de Musique Concrète*" (Grupo de Búsqueda de Música Concreta) y trabajó y colaboró en la creación de varias obras: entre ellas "*Sinfonía pour un Homme Seul*" (Sinfonía para un hombre solo) y que es considerada como la primera gran composición de música electroacústica. Schaeffer publicó varios libros producto de sus estudios, investigaciones y conceptos de música concreta entre los que destacan "*A la Recherche d'une Musique Concrète*" (En búsqueda de una música concreta) en 1952 y "*Tratado des Objets Musicaux*" (Tratado de los Objetos Musicales) de 1966.

Así, la música concreta sentó las bases de la música electroacústica donde el compositor trabaja directamente con los sonidos sin intermediarios y sin estar limitado por instrumentos e intérpretes, escogiendo y ordenando los sonidos que le son

necesarios para sus requerimientos creativos. Además de escoger los sonidos, el compositor los transforma en diversos procedimientos como el cambio de velocidad y de la cual los sonidos fueron grabados originalmente, reproducir la grabación al revés o por medio del filtraje o del mezclado, de modo que los sonidos originales resultan irreconocibles, creando nuevas sonoridades disponibles para la composición a través de la transformación.

El resultado del “Concierto de Ruidos” de Schaeffer fue el despertar un gran interés por parte del público y los compositores. La música electroacústica finalmente había llegado. El primer concierto público de música electroacústica fue dado en París el 18 de marzo de 1950. Así, en 1951 el estudio fue formalmente establecido como “*El Grupo de Música Concreta*” y abrió sus puertas a otros compositores: entre ellos Oliver Messiaen y sus pupilos Pierre Boulez, Karlheniz Stockhausen y Jean Barraqué, pero el interés de éstos fue poco y se marcharon desencantados por el énfasis de Schaeffer en el uso de grabaciones en lugar de usar sonidos generados electrónicamente, también por su atrasado o nulo concepto hacia nuevas formas musicales (Schaeffer no era músico sino un ingeniero de sonido de la RTF). Para ese entonces el arribo de la grabadora de cinta magnetofónica, inventada en 1934 pero sin haber sido distribuida comercialmente hasta 1948, transformó la práctica en el trabajo con los sonidos en el estudio ya que todos los primeros trabajos de Schaeffer en música concreta fueron creados por medio del fonógrafo y discos de grafito.

El segundo estudio pionero de música electroacústica fue fundado en Colonia, Alemania, en 1951 por Herbert Eimert y Werner Meyer-Eppler y que éste se convertiría en el estudio de mayor influencia durante las décadas de los cincuenta y sesenta para la música electrónica, albergando a compositores como Karlheinz Stockhausen (éste sucedió a Eimert como director en 1962), Iannis Xenakis, György Ligeti y Ernest Krenek.

En 1945 Eimert se convierte en el primer trabajador asalariado de la Radio Colonia –*Northwest Deutscher Rundfunk*– y en 1951, con la colaboración de Werner Meyer-Eppler, Eimert convence al director Hanns Hartmann de Radio Colonia para la creación de un estudio de música electrónica y que dirigió hasta 1962. Werner Mayer-Eppler era un físico interesado en acústica experimental especializándose en fonética y en la síntesis del habla. En 1949 Meyer publica un libro promoviendo la idea de producir música por puros medios electrónicos. Después que Eimert y Meyer trabajaran juntos por dos años, el estudio de Música Electrónica de Colonia fue oficialmente abierto con la transmisión de un concierto-conferencia el 26 de mayo de 1953.

A diferencia y con cierta oposición a los principios de la música concreta, Eimert y Stockhausen crearon lo que ellos llamaron “*Música Electrónica*” con puros sonidos generados electrónicamente sin el uso de sonidos naturales existentes.

Este énfasis en el uso de sonidos puramente electrónicos iba junto con el método serial introducido por Schoenberg a principios de la

década de los veinte. Eimert y Stockhausen utilizaron este concepto no sólo con la entonación sino que lo aplicaron a la duración, el volumen y al timbre del sonido, quedando con esto asentado que cualquier sonido podía ser creado o construido por medios electrónicos.

Con el antiguo descubrimiento de las propiedades físicas del sonido de Hermann Von Helmholtz, junto con la avanzada tecnología electrónica, habilitaron al compositor a usar con gran precisión o exactitud y control una variedad de timbres diferentes a los instrumentos convencionales. Otra posibilidad de la música electrónica, aunque muchísimo menos importante, es la de poder producir los sonidos de los instrumentos tradicionales a través de instrumentos eléctricos.

El trabajo de estos dos estudios de música electroacústica fue rápidamente difundido por todo el mundo y Norteamérica no fue la excepción. En 1950 Otto Luening y Vladimir Ussachevsky fundaron el Estudio de Música Electroacústica de la Universidad de Columbia y el 28 de octubre de 1952 presentaron el primer concierto de música sobre cinta (tape-concert) en el museo de arte moderno en Nueva York.

En este concierto se presentaron las obras "*Fantasy in Space*" y "*Low Speed*" de Otto Luening e "*Incantation for Tape Recorder*" de Luening y Ussachevsky entre otras.

A Luening y Ussachevsky de la Universidad de Columbia se les une poco después Milton Babbitt y Roger Sessions de la Universidad de Princeton y en 1959 el estudio se

establece oficialmente como *The Columbia-Princeton Electronic Music Center* (Centro de Música Electrónica de Columbia-Princeton) con el patrocinio de la fundación Rockefeller para financiar la adquisición del sintetizador de sonido *RCA Mark II*. La mayoría de las luminarias de la música de vanguardia visitaron, trabajaron o estudiaron en este centro incluyendo a Edgar Varèse, Mario Davidovsky y Luciano Berio. Actualmente su nombre ha sido cambiado a *The Computer Music Center* —el CMC— (Centro de Música Computarizada).

Durante el período de 1948 a 1954 las bases técnicas y estéticas de la música electroacústica fueron firmemente establecidas y después de esta etapa comenzaron a aparecer numerosos estudios de música electroacústica por todo el mundo.

En 1955 fue fundado en Milán, Italia, el "*Studio di Fonologia Musicale*" de la *Radio Audizioni Italiane* (RAI) por Luciano Berio y Bruno Maderna.

En ese mismo año el compositor japonés Makato Moroi visitó Colonia para conocer el estudio de *Elektronische Musik* y a su regreso comenzó a trabajar en conjunción con el compositor experimental Mayuzumi para crear el estudio de música electrónica de la *Nippon Hoso Kyokai* (Japanese Broadcasting Corporation), siendo el director fundador de este estudio Wataru Uenami y los primeros compositores asociados fueron Moroi, Mayuzumi, Takemitsu, Yuasa y Shibata.

En octubre de 1957 en Varsovia, Polonia, nace el *Estudio Experimental de la Radio Polaca*

siendo su fundador Josef Patkowski y para los años sesenta Penderecki y Kotonski sobresalían como sus más prominentes figuras. Otros estudios fueron fundados en 1957 en Munich, Alemania, en 1958 en Londres, Inglaterra, y en Estocolmo, Suecia, así como una innumerable serie de estudios alrededor del mundo desde ese entonces.

A principios de la década de los sesenta muchos compositores y técnicos electrónicos comenzaron a buscar instrumentos más eficientes y versátiles que aquellos hasta entonces disponibles. La invención del *Electronic Sackbut* en 1945 por el canadiense Hugh Le Caine es el antecedente base de estos instrumentos y es hoy en día reconocido como el primer sintetizador con control de voltaje por medio del cual había pleno control del volumen, de la entonación y del timbre.

Otro instrumento pionero es el sintetizador *RCA Mark II* (apodado Víctor) diseñado por Herbert Belar y Harry Olsen en la RCA e instalado en la Universidad de Columbia en 1957. El *RCA Mark II* presentaba un secuenciador binario automatizado usando un lector de rollos de papel muy parecido a los de las pianolas. Este sintetizador poseía una polifonía variable de cuatro notas, en adición a doce osciladores de afinación prefijada y una fuente de ruido blanco. Aunque es una parte importantísima en la historia de la música electrónica, el *RCA Mark II* fue relativamente poco usado y quedó obsoleto al cumplir su décimo aniversario: era tal vez Milton Babbitt uno de los compositores que mayor provecho artístico obtuvo del *Mark II*.

El *RCA Mark II* aun existe, como pieza de museo, en el *Centro de Música Computarizada de la Universidad de Columbia* y el último compositor que lo usó fue Luke DuBois en 1997.

En 1964 hubo una invención de gran importancia cuando Robert Moog construyó el *Sintetizador Modular Moog* con el cual se incrementó la rapidez y precisión con que los sonidos podían ser creados y controlados a través de un instrumento para la síntesis del sonido. El *Modular Moog* era un sintetizador que se formaba a partir de distintos módulos, cada uno con una función específica, por lo que su estructura no era siempre la misma. Como los módulos se vendían por separado, cada *Moog* se podía configurar según las necesidades específicas que cada músico demandaba y los distintos módulos podían ser interconectados por medio de cables o *patches* al igual que una central telefónica. Por la misma época Donald Buchla, a petición del *San Francisco Tape Music Center*, también logró construir su sintetizador modular: el *Buchla Series 100*. En 1966 sintetizadores diseñados por Moog y Buchla fueron disponibles y distribuidos comercialmente. El sintetizador tomó su lugar no sólo en la música creada en el estudio sino también en la música en vivo.

Todo el desarrollo efectuado por la música electroacústica no sólo fue aprovechado por músicos serios o "avant-garde" sino también en la música popular y en la última mitad de los sesenta los músicos de rock como The Beatles, Frank Zappa y las Madres de la Invención, Yes, Emerson, Lake and Palmer, Pink Floyd, comenzaron a usar las técnicas de la música electroacústica en sus grabaciones, así como también en concierto, fuertemente influenciados por la música de Varèse y Stockhausen.

Con el desarrollo y sofisticación de las técnicas electrónicas, en la década de los sesenta apareció el aparato más representativo de nuestra era en todos los sentidos: la computadora. La computadora es un aparato que puede ser utilizado en cualquier medio y la música no fue la excepción.

En 1963 Lejaren Hiller y Robert A. Baker comenzaron a experimentar en música con un aparato electrónico que había contribuido al desarrollo de ciertas áreas de la ciencia: la computadora. La primera obra en la que se utilizó computadora, junto con fuentes de sonido electrónicas e instrumentales más tradicionales incluyendo la voz humana, fue la *Computer Cantata* compuesta por Hiller con la colaboración de Baker en 1963 en la Universidad de Illinois.

Sin embargo, la computadora tuvo su auge musical desde finales de los setenta al ser acogida y difundida por los compositores contemporáneos, universidades y centros de enseñanza musical, convirtiéndose en un instrumento primordial y un efectivo controlador y manipulador del sonido en los estudios de música electrónica.

La manipulación en la sintetización del sonido por medio de la computadora tiene las ventajas de que se puede trabajar con cualquier número de líneas musicales o melodías con una gran precisión rítmica, tímbrica y de entonación y que pequeños detalles en una composición musical pueden ser cambiados rápidamente mientras que el resto de la composición queda completamente intacto. Por lo tanto,

se puede decir que la manipulación del sonido por medio de computadora ha hecho posible finalmente el sueño de la música electroacústica:

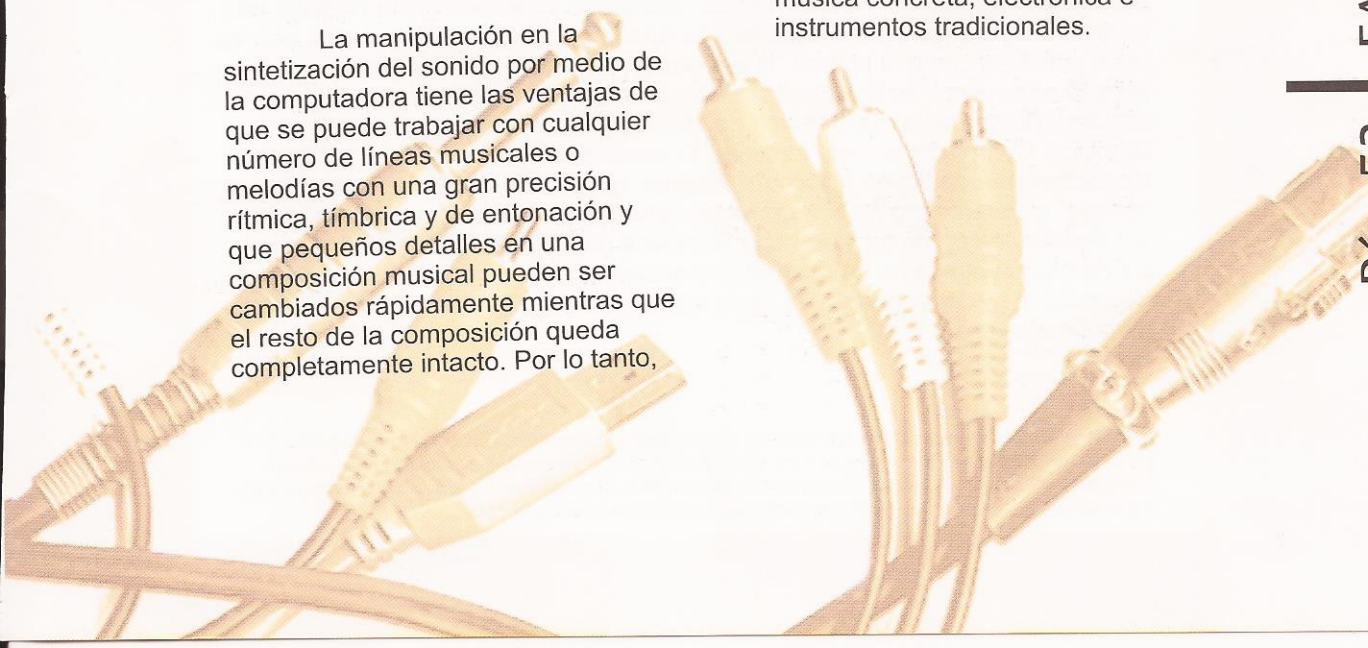
La realización de conceptos musicales sin más límites que aquellos impuestos por la imaginación creativa.

Así, por los diferentes rumbos tomados por la música contemporánea, la música electroacústica se puede clasificar en:

Música concreta: música creada con sonidos en su estado original y/o creada por medio de la transformación de sonidos existentes tomados del medio ambiente: el motor de un carro, el soplar del viento, cantos de pájaros, sonidos de agua.

Música electrónica: música creada exclusivamente con sonidos generados por medios electrónicos: sintetizadores, generadores de sonido, generadores de ruido, computadora.

Música electroacústica mixta: música que nace de las posibles combinaciones de música concreta, electrónica e instrumentos tradicionales.



de la música en la filosofía y la poesía

Dr. Juan Carlos Orejudo

Tanto Nietzsche como Rousseau han reflexionado sobre la música no sólo desde el punto de vista de una técnica del arte sino también y sobre todo como un lenguaje capaz de revelarnos la verdadera esencia del hombre y de su destino. Ambos autores se plantean el problema de la educación humana a través de la ciencia y del arte y desarrollan una profunda crítica a la Ilustración, concretamente a la idea de una racionalidad sistemática cuyo modelo originario es Descartes y que culmina con Leibniz y Hegel quienes redujeron todo lo real a lo racional. Nietzsche y Rousseau ponen fin a la hegemonía de la razón “abstracta” y “reflexiva” que trasciende el mundo sensible y en ellos se percibe una reivindicación del arte que nos conecta con la naturaleza, el fondo de la vida que escapa a la disección de la racionalidad (instrumental) y el fin de acceder a los valores últimos del hombre como bien, la belleza y la verdad. En ellos se pone de manifiesto las insuficiencias de la razón y de las filosofías racionalistas que se originan a partir de Descartes para dar cuenta de lo bello-sensible:

“El objeto bello en tanto objeto sensible se inclina hacia el lado de lo no-racional. Declarada radicalmente no inteligible, se convierte *ipso facto* en irracional, y desde este punto de vista, la estética toma la forma de un verdadero desafío lanzada contra la lógica”.¹

Rousseau no llegó a afirmar rotundamente las mismas ideas anti-racionalistas que constituirán un punto de arranque fundamental para algunas vanguardias artísticas del siglo XX cuyos antecedentes podemos encontrar en Nietzsche e incluso en Schopenhauer. La irracionalidad de lo bello, el fondo de la vida inconmensurable, que sólo la música nos permite el acceso será el tema privilegiado de un pensamiento trágico que abrirá nuevos horizontes para el hombre solitario que camina sin rumbo, sin una meta fija, sin un horizonte determinado, dando lugar a una visión trágica de la vida a través de la música, del misterio trágico de la vida: el fondo dionisiaco de la existencia humana (el instinto vital) que se opone a las formas apolíneas que están asociadas con las artes plásticas como la pintura, la escultura y la arquitectura. Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia* distingue dos divinidades que desempeñan un papel primordial en la creación del arte trágico de los griegos: Apolo y Dionisos. Como afirma Jean Lacoste, *El nacimiento de la tragedia* (1872) de Nietzsche está dedicado a Richard Wagner, el autor de *Tristán e Isolda*. El “drama” wagneriano para Nietzsche es considerado como un renacimiento de la tragedia griega, de tal modo que la música de Wagner “interpretada provisionalmente como un despertar 'dionisiaco' lanza una nueva luz sobre el origen de la tragedia griega, es decir, sobre este espíritu dionisiaco que es el de la música misma”.²

¹Ferry, Luc. 2002. *Le sens du Beau, Aux origines de la cultura contemporain*. Paris: Le livre de poche. P. 47.

Lacoste, Jean. 2006. *La Philosophie de l'Art*. Paris: PUF. P. 75: “Algunos años más tarde, en *Ecce Homo*,

²Nietzsche verá sobre todo en este libro el descubrimiento de lo dionisiaco en los griegos, y una comprensión nueva de lo trágico como pesimismo superado, que le permitirá refutar a Wagner”.

Lo que destacamos en primer lugar es que para Nietzsche la música es el arte dionisiaco por excelencia, el que se opone más drásticamente a las demás artes apolíneas, a las bellas artes como la epopeya y la escultura. Nietzsche retoma uno de los más grandes descubrimientos de Schopenhauer: "La música no hace parte de las bellas artes y no busca dar ese placer que podemos extraer de las bellas formas. En el lenguaje platónico que es, a veces, el de Nietzsche, podemos afirmar que las bellas artes reproducen los fenómenos individuales dándoles una suerte de eternidad en el instante, mientras que la música es el espejo de la Idea misma, de la voluntad eterna".³ Si la tragedia nace del espíritu de la música, su muerte se produce a causa del espíritu de la forma, de la razón filosófica que inaugura Sócrates. Sócrates y Eurípides son para Nietzsche los dos máximos responsables de la muerte de la tragedia griega, los cuales defienden el optimismo de la razón que se complace en la dialéctica y en la fe excesiva en el conocimiento.⁴

Apolo y Dionisos encarnan las dos pulsiones artísticas de la naturaleza, siendo el "sueño" la manifestación de la pulsión apolínea y por otra parte la "embriaguez" la pulsión dionisiaca. ¿Cuál es la naturaleza de esta experiencia griega de lo dionisiaco? "En el trasfondo de la civilización apolínea de la medida (y del orden) encontramos, como una posibilidad siempre amenazante, la desmesura (la *hubris*), el caos 'titánico' de la naturaleza primitiva. La naturaleza en su fondo es contradicción y dolor, porque es poder de creación y de metamorfosis. El hombre dionisiaco, el cual pierde su identidad individual en el éxtasis, embargado por los cantos y las danzas de las fiestas en honor a Dionisos, descubre lo Uno originario, la 'voluntad' única y eterna tras el nacimiento y la muerte de los fenómenos individuales."⁵ A través del espíritu musical dionisiaco desaparece el principio de individuación, propio de la visión apolínea. La visión dionisiaca elimina la distancia entre el yo y el mundo, lo cual además de favorecer la unidad del yo con el todo (la naturaleza) implica, por otra parte, el riesgo de la destrucción o aniquilación de la conciencia individual del yo. La unidad del yo pierde su consistencia, se pierde en la infinitud de los tiempos y de los espacios y por tanto ningún discurso racional puede representar de manera fidedigna la experiencia dionisiaca de lo real, es decir, aquello precisamente, según Clément Rosset, que no admite ninguna duplicación por su irreductible singularidad, en este sentido la música es vida y la vida es música.

La filosofía de Nietzsche nos ayuda a desarrollar un oído para la música al mismo tiempo que un oído para la vida en la medida en que la vida es música y sin embargo la música de la vida se nos escapa, es decir, no es audible ni entendible para todos los hombres: es, como el canto de las sirenas, sólo audible para el héroe de la tragedia, el que ha roto algunos lazos con la civilización como Ulises. Nietzsche afirma en su obra *El crepúsculo de los ídolos*: "Sin la música, la vida sería un error".⁶ La alegría musical en Nietzsche es sinónimo de la aprobación incondicional de todo lo real y la música equivale en todos los sentidos

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ Walter Kaufman defiende a Eurípides frente a la acusación de Nietzsche en su obra *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, 1978, p. 366: "El mito de que la tragedia murió a manos de Eurípides es, por consiguiente, lo más opuesto y contrario a la verdad". Aristóteles ofrece en su *Poética* una visión totalmente diferente de la que sostiene Nietzsche respecto a Eurípides: es el más trágico de los poetas" (Aristóteles, *Poética*, 13, 53 a).

⁵ Lacoste, Jean, *op. cit.*, p. 77.

⁶ Lugar citado, Rosset, Clément, 1983, *La force Majeure*, Paris: Éditions de Minuit, p. 46.

y de manera inequívoca a una afirmación del mundo tal como es en su totalidad: “Una frase de *Ecce Homo*, a propósito del “Caso Wagner”, resume aquí lo esencial: definiendo el efecto musical como “poder de decir sí al mundo”. Uno de los músicos preferidos de Nietzsche es Chopin. “Yo daría por Chopin todo el resto de la música” —escribe Nietzsche en *Ecce Homo*— porque Chopin, contrariamente a una opinión corriente de nuestros días, se sitúa en las antípodas del romanticismo para destacarse en la expresión de la *felicidad*. Chopin es feliz hasta en la desgracia (como el Dionisos de Nietzsche es afirmador hasta en lo trágico).”

Esta afirmación incondicional y jubilosa de todo lo real equivale a considerar que basta con que una cosa sea *real* para que sea al mismo tiempo considerada como *buena* y todo cuanto no existe (lo irreal) es algo malo desde el punto de vista de Nietzsche: el mundo platónico de las ideas, la conciencia moral cristiana, el mundo ideal romántico. Rousseau, romántico y cristiano, se sitúa en las antípodas del pensamiento trágico de Nietzsche y comparte con el filósofo alemán una visión musical de la vida y del pensamiento: una filosofía esencialmente musical. En su quinto paseo Rousseau emplea el adjetivo “romántico” en un sentido que será decisivo para el arte romántico y el cual rompe con la claridad de la racionalidad ilustrada y con el pensamiento geométrico de Descartes: “Las orillas del lago de Bienne son más *salvajes* y *románticas* que las del lago de Génova, porque las rocas y los bosques bordean las aguas de más cerca (...)”.⁸ El romanticismo adquiere a través de

Rousseau una expresión que se hará escuchar y que resonará de manera constante en la literatura y la filosofía moderna en autores tan diversos como Chateaubriand, Georges Sand e incluso Kant y la poesía moderna que desde Baudelaire hasta nuestros días ha explorado las profundidades del sujeto moderno que tras el ropaje de la racionalidad abstracta revela el ámbito de la sensibilidad, una nueva sensibilidad que hará tambalear la imagen clásica del hombre, transparente y universal y exclusivamente racional.

Rousseau nos hace partícipes de sus ensueños como un paseante solitario, lejos de la vida mundana y de la sociedad que nos esclaviza y nos ata a las opiniones ajenas. El hombre como individuo, ya no tanto como ciudadano, descubre en su interior un goce incomparable que le devuelve en contacto con la naturaleza simple de las cosas con los sentimientos más puros e íntimos en contacto con la naturaleza más cercana y virginal: el sentimiento de auto-suficiencia del paseante solitario que sólo disfruta de sí mismo sin esperar nada ulterior ni sentir ninguna ausencia que le aflija o ningún dolor que enturbie la conciencia del hombre solitario:

“¿De qué disfrutamos en tales situaciones? De nada externo a uno mismo, de nada excepto de uno

mismo y de nuestra propia existencia, en tanto que este estado dure nos bastamos a nosotros mismos como Dios”.⁹

“Es verdad” —continúa afirmando Rousseau— “que estos resarcimientos no pueden ser experimentados por todas las almas ni en todas las situaciones. Es necesario que el corazón esté en paz y que ninguna pasión venga a enturbiar la calma”.¹⁰ No todas las pasiones son benéficas para el alma, algunas se revelan realmente

⁷ *Ibid.*, p. 49-50.

⁸ Rousseau, J.J. 2001. *Rêverie du promeneur solitaire*. Paris: Librairie Générale Française. P. 103-104.

⁹ Rousseau, J. J., *Les Rêveries du promeneur solitaire*, quinto paseo, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰ *Ibidem*.

peligrosas para la unidad del alma en la medida en que destruyen el fundamento de los fines morales y de la vida virtuosa. El hombre cree encontrar en la vida social el camino más seguro para encontrar la felicidad y se encuentra por el contrario con la artificiosidad humana que destruye la transparencia y la unidad espiritual entre los hombres.

Rousseau afirma que existe un conflicto interior entre la reflexión racional (universal) y el reino de la sensibilidad (individual), esto pone en cuestión la unidad ilustrada entre razón y naturaleza. En el siglo XVII ya se habían desarrollado estas dos visiones de la subjetividad que se oponen entre sí: la cartesiana y la pascaliana y que éstas inauguran la querrela moderna entre la razón y el corazón. Para Pascal existe junto a la estética clásica (la cual sostiene la analogía entre arte y ciencia) una estética de la "delicadeza" o del "sentimiento". Rousseau plantea en el siglo XVIII la cuestión del dualismo humano y pone en tela de juicio la definición del hombre como ser racional. El hombre no es únicamente razón sino también y sobre todo sensibilidad.

Rousseau realiza la síntesis entre cristianismo y romanticismo abriendo el camino a la literatura íntima con carácter autobiográfico donde la verdad objetiva y fría de la ciencia es sustituida por la expresión sincera de los sentimientos. Rousseau lega a sus discípulos: entre los cuales destaca Chateaubriand, el culto a la belleza sublime de los sentimientos íntimos a través del cristianismo. Aquí podemos señalar lo lejos que está Nietzsche de esta visión rousseauiana de la vida teñida de un romanticismo de origen cristiano e incluso, como lo describe Arnold Hauser, del romanticismo del siglo XIX de origen burgués.¹¹

Para Rousseau la ruptura de la unidad entre los hombres tiene lugar en el interior de la sociedad humana concebida según el modelo del *contrato social*. Los hombres, antes de formar parte de una sociedad regida por leyes e instituciones, estaban unidos por medio de los sentimientos puros de la naturaleza. En el seno de la naturaleza descubre el hombre el *amor a sí mismo*, el amor original por las cosas necesarias para la vida, el amor por la vida simple y sin duplicidad, sin mentiras ni máscaras que rompen la armonía entre los hombres. Lo que explica el paso del estado de naturaleza al estado de sociedad en el pensamiento político de Rousseau no es el amor hacia el otro sino el *amor a uno mismo* que termina corrompiéndose en *amor propio*.¹² Dentro de la naturaleza todo es puro y transparente, en la medida en que todo lo que sale de las manos del creador es bueno mientras que todo cuanto sale de las manos del hombre se corrompe. Únicamente el hombre es culpable del mal que le aflige y solamente cuando el hombre toma conciencia de que él mismo es el origen del mal puede el hombre progresar para curarse del mal que le ha convertido en un *lobo* para el hombre.

Rousseau distingue dos tipos de amor: un amor natural por uno mismo y un amor corrompido por la sociedad. El primero se denomina *amor a uno mismo* y el segundo *amor propio*. El *amor a uno mismo* surge

¹¹Hauser, Arnold. 1988. *Historia Social de la literatura y del arte*. Vol. 2. Madrid: Labor. P. 355: "Pues el Romanticismo era, en efecto, un movimiento burgués, e incluso, era el movimiento burgués por excelencia".

¹²Todorov, T. 1985. *Frêle bonheur, essais sur Rousseau*. 1985. Paris: Hachett. P. 14.

de forma natural en relación con las cosas que sirven para la conservación de nuestra existencia mientras que el *amor propio* surge en relación con los demás hombres. El contacto social es lo que destruye la vida solitaria del hombre autosuficiente. El amor a uno mismo consiste en la complacencia en la propia existencia sin tener en cuenta la existencia de los demás. El amor propio, por el contrario, surge de la necesidad de compararse con otros hombres. Y esta necesidad no es natural pues no puede ser satisfecha. Rousseau expresa a través de su obra el malestar social que le llevó a recluírse en la propia soledad. Dicha ruptura con la sociedad es ya por sí misma una experiencia dolorosa que deja un vacío que el individuo por sí mismo no puede restituir.

El sentimiento de una falta y de un vacío en el alma que nada en el mundo puede resarcir constituye uno de los *leitmotiv* que caracterizan al romanticismo: el alma humana siente que su meta o ideal es imposible de alcanzar y al mismo tiempo de manera aparentemente contradictoria el ideal no está fuera sino en el interior del alma y el ideal no depende de algo externo al hombre sino que se convierte en una experiencia sensorial que devuelve al hombre al centro de su naturaleza perdida y recobrada finalmente por medio de su

voluntad. De Petrarca a Rousseau, Hans Robert Jaus descubre la experiencia íntima que tiene el sujeto moderno en relación con la naturaleza: "Rousseau recuerda a Petrarca hasta por una cita que explica simbólicamente el ascenso a la cima de la montaña: como la elevación de lo corporal a lo no-corporal. La inversión del esquema de Petrarca se evidencia en que, a partir de él (Rousseau), la dinámica de la experiencia estética va desde dentro hacia fuera: *je voulais rêver, et j'en étais toujours détourné par quelque spectacle inattendu*. Saint-Preux, al que Julie le ha impuesto una separación después de la primera prueba de amor, quiere abandonarse, en el sendero de la montaña, al melancólico estado de ánimo de su *coeur sensible*, pero la inesperada visión de la naturaleza se lo impide".¹³ Qué extraña visión: la naturaleza que nos promete la feliz unidad con la amada se convierte en un obstáculo insuperable, en una desviación de la verdadera virtud que sólo podemos encontrar en el interior del alma. La vida virtuosa que nos separa de la experiencia

sensible y engañosa nos aleja del amor terrenal por la mujer amada y nos convierte en eternos caminantes que no encuentran en este mundo el ideal soñado:

"Schiller, por su parte, llama a los románticos "desterrados que languidecen por su patria". Por eso hablan tanto del caminar, del caminar sin meta ni fin, y de la flor azul que es inasequible, y tiene que seguir siendo inasequible, de la soledad que se busca y se evita, y de la infinitud que lo es todo y no es nada. *Mon coeur désire tout, il veut tout, il contient tout. Que mettre à la place de cet infini qu'exige ma pensée....?* Se dice en el *Obermann*, de Senancour. Pero es evidente que este *tout* no contiene nada y que este *infini* no se encuentra en ninguna parte. Nostalgia y dolor por lo lejano son los sentimientos por los que los románticos son desgarrados en todas direcciones".¹⁴

¹³Jaus, Hans Robert. 1992. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus. P. 140-141.

¹⁴Hauser, Arnold, *op. cit.*, p. 352-353.

La experiencia de la modernidad que describe Rousseau está relacionada con esta visión romántica de la naturaleza: el hombre ya no encuentra en el mundo ningún hogar o apaciguamiento para el alma. “La figura del caminante sin rumbo, del viajero sin destino, había atraído tanto a los románticos que Schubert puso incluso música a unos versos sobre el tema convirtiéndolos en un *lied* que luego desarrolló en una fantasía para piano.”¹⁵ Incluso Nietzsche se hace eco de alguna manera aunque sea luego para refutarlo al caminante romántico que no arraiga en ninguna parte y que está destinado a viajar sin un fin último: “El que quiere llegar en cierta medida a la libertad de la razón no tiene derecho, durante cierto tiempo, a sentirse sobre la tierra otra cosa que un viajero hacia un paraje determinado, pues no tiene dirección”.¹⁶

La experiencia de la modernidad que tanto Rousseau como Nietzsche tienen sobre todo a través de la música y siendo la modernidad una experiencia musical, una experiencia sin finalidad y sin objeto que deja abiertas al sujeto muchas posibilidades. En la ciudad el hombre sufre la experiencia de la pérdida de identidad y que lo conecta con la fragilidad y futilidad de todos los asuntos humanos y de todas las cosas de este mundo destinadas a pasar y a desaparecer como el mismo Rousseau lo describe de manera tan admirable en el quinto paseo de sus *Ensueños de un paseante solitario*: “De un momento a otro nacía alguna débil y corta reflexión sobre la inestabilidad de las cosas de este mundo de la cual la superficie de las aguas me ofrecía la imagen [...] Todo es flujo continuo sobre la tierra. Nada conserva una forma constante y detenida, y nuestras afecciones que se apegan a las cosas externas pasan y cambian necesariamente como ellas [...] No hay aquí nada de sólido a lo que el corazón pueda asirse”.¹⁷

Esta inestabilidad de todas las cosas, incluso de los sentimientos más puros en contacto con la naturaleza, y la debilidad del hombre para cambiar el rumbo de las cosas nos remite al pesimismo de Blaise Pascal: lo había caracterizado al hombre como el junco más débil frente al poder destructivo de la naturaleza;¹⁷ no obstante, la grandeza del hombre se basa en su propia miseria: la conciencia dolorosa de su propia miseria. El Romanticismo no dejará de cantar la infelicidad y el mal infinito que aqueja al hombre, a través de la música, en la medida en que la música se convierte, según Arnold Hauser, en el arte primordial y esencial del romanticismo.¹⁸

El dolor de la existencia se acrecienta en contacto con la humanidad concentrada en las grandes ciudades. Dicho contacto o choque violento del hombre individual con la multitud de las grandes ciudades será descrito como “experiencia de la modernidad”, la experiencia del hombre moderno que pierde su identidad al sumergirse de manera imprevista en el torbellino social. Rousseau narra en la novela *Julie ou la Nouvelle Héloïse* la experiencia de un joven, Saint-Preux, que realiza el viaje tan extendido en la época del campo a la ciudad.¹⁹ En sus cartas a su amada Julie, Saint-Preux describe el asombro y el miedo que experimentó al descubrir el “torbellino social” que se produce en la gran ciudad.

¹⁵ Lugar citado, López Castellón, Enrique, “Soliloquios de un filósofo errante”, en Nietzsche, F. 2004, *El caminante y su sombra*, Madrid: Edimat. P.7-8.

¹⁶ Rousseau, J.J., *Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p. 110-112.

¹⁷ Pascal, B. *Pensées*. 1972. Paris: Librairie Générale Française. P. 161: “Pensar hace la grandeza del hombre. El hombre es sólo una caña, el más débil de la naturaleza; pero es una caña pensante. No es necesario que la naturaleza se arme para aplastarlo: un vapor, una gota de agua, es suficiente para matarlo. Pero, en caso de que el universo le aplastara, el hombre sería aún más noble que aquello que lo mata, pues él sabe que muere, y la ventaja que el universo tiene sobre él; el universo ignora todo esto”.

¹⁸ Hauser, Arnold, op. cit., p. 408: “La música es el arte romántico por excelencia, y Chopin, el más romántico entre los románticos. En la afectuosa relación que le une a Chopin aflora del modo más directo la íntima conexión de Delacroix con el Romanticismo”.

¹⁹ Véase Berman, Marshall. 1976. *Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire. La Experiencia de la Modernidad*. México, D.F.: Siglo XXI. P. 4.

López Castellón, Enrique. 1999. *Simbolismo y Bohemia: la Francia de Baudelaire*. Madrid: Akal. P. 68.

Saint-Preux describe su experiencia como una sensación de *vértigo* y de *embriaguez* producida por la vida agitada y tumultuosa que tiene lugar en la ciudad. Esta sensación de desarraigo causado por la turbulencia de las ciudades determina la atmósfera en la que nace la sensibilidad moderna. El hombre que se sumerge en el torbellino de la gran ciudad no tiene nada *sólido* a lo que asirse y puede llegar a sentir que su identidad flota de una forma indeterminada en medio de otras identidades anónimas y desconocidas.

La ciudad moderna se convierte en un espacio abierto donde se diluyen las fronteras entre las clases sociales y asimismo el romanticismo que se desarrolla en el siglo XIX deriva no sólo a través del teatro y de la novela (inclusive a través de la música) hacia la destrucción de la distinción entre los géneros literarios: de una manera clara vista en Baudelaire, asimismo en una época de grandes cambios y revoluciones, durante la modernidad poética de finales del siglo XIX, el “vocablo *poema* no designa de una forma exclusiva a una obra en verso. El vocablo griego del que deriva hacía referencia, en general, a toda 'creación del espíritu humano' en la que se expresara la belleza, y, en especial, designaba las composiciones narrativas de largas dimensiones cuyo argumento versa sobre hechos o sobre héroes famosos. En este sentido, los poemas serían las distintas partes de la epopeya. Baudelaire va a mantener la idea de que el poema es una composición en la que se plasma la belleza -nota esencial del concepto-, pero corregirá el requisito de su longitud. Por ello, sus poemas serán 'pequeños', es decir breves”.²⁰

La música romántica –como señala Arnold Hauser– tiene la característica de oponerse al clasicismo y al prerromanticismo en la medida en que implica la disolución de las estructuras formales basadas en una culminación dramática: “la forma de sonata se desmorona y es sustituida cada vez más frecuentemente por formas menos severas y menos esquemáticamente realizadas, por pequeños géneros líricos y descriptivos, tales como la fantasía y la rapsodia, el arabesco y el estudio, el *intermezzo* y el *impromptu*, la improvisación y la variación.”²¹

El concepto de “poema” aplicado a la música dio lugar a un género musical que surge a partir de Liszt denominado “poema sinfónico” y el cual se hace eco de la definición de poema que se opone al sentido exclusivo de obra en verso y que hace referencia en el campo musical a “una composición para orquesta, que se basa en una idea ajena a la música (literaria, descriptiva, pictórica) por lo que pertenece a la categoría general de la música programática”. Por otra parte, la música romántica se hará eco del ideal de lo inacabado y de lo fragmentario que corresponde en el ámbito de la pintura a la valoración del boceto y de la caricatura, del color de Delacroix frente al dibujo de Ingres, de tal modo que la vaguedad de las formas en el terreno pictórico-musical corresponde a la vaguedad de las pasiones románticas, a la indecisión y desgarramiento del hombre romántico. Incluso –como señala Hauser– “la preferencia por el poema sinfónico, que en Berlioz, Liszt, Rimsky-Korsakof, Smetana y otros desplaza a la sinfonía, es ante todo un signo de la incapacidad o la indecisión para representar el mundo como un conjunto”.²²

El romanticismo en la música y en las demás artes trata sobre todo de superar las barreras impuestas por el clasicismo y el racionalismo con el fin de acceder a la sencillez y la transparencia de la naturaleza. Para Rousseau, el lenguaje que tiene un origen común a la música, de tal modo que su preocupación no es tanto la música en sí misma separada del lenguaje sino la música como una propiedad esencial del lenguaje. Tal es la tesis que sostiene Rousseau en su obra *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. A partir del Romanticismo y de Rousseau la música se convierte en el arte por excelencia que traduce perfectamente los sentimientos más profundos del alma. A

²⁰López Castellón, Enrique, “Lectura ética de los *Pequeños poemas en prosa*”, en Baudelaire, Ch., 2000, *Obra Selecta*, Madrid: Edimat. P. 210.

²¹Hauser, Arnold., *op. cit.*, p. 408.

²²López Castellón, Enrique, *op. cit.*, p. 211.

diferencia de la pintura y de la arquitectura que expresan el dominio del espacio, la música no imita los objetos de la realidad objetiva ni se hace visible a través de líneas y de colores sino que expresa el orden de los sonidos en el tiempo. La música no se reduce al placer que nos producen las sensaciones sonoras sino que además trata de corresponder con los diferentes estados del alma, es decir, adquiere a través de la melodía el poder espiritual de modificar los espíritus y los corazones.

La tesis de Rousseau defiende concretamente la idea romántica de que la música no sólo es un tipo de lenguaje sino que la música constituye el origen del lenguaje: es el grito de la naturaleza que precede a la fría razón aritmética y algebraica que representa el lenguaje empobrecido del hombre civilizado. En este sentido el espíritu dionisiaco de Nietzsche no está tan alejado del espíritu romántico de Rousseau aunque les separa sin lugar a dudas la confianza que siente el filósofo francés por las ideas ilustradas que terminarán por resolver y superar el problema del mal y todas las contradicciones del alma: "Rousseau sabía todavía por qué era infeliz; sufría a causa de la cultura moderna y de la incapacidad de las formas sociales convencionales para satisfacer sus propias necesidades espirituales. Él se imaginaba una situación totalmente concreta, aunque irrealizable, en la que se hubiera curado de su mal. La melancolía de 'René', por el contrario, es indefinible e incurable".²³A través de la música, concretamente de la melodía, Rousseau encuentra una salvación o curación para los males que afligen al hombre civilizado, excesivamente reflexivo y racional para escuchar la voz pura y verdadera de la naturaleza.

La música tiene la propiedad según Rousseau de evocar los sentimientos más personales e íntimos y a la vez más universales del hombre. Rousseau se separa del ideal de la ciencia objetivista del Siglo de las Luces con el fin de recuperar el lenguaje de la intimidad y de los sentimientos. En Rousseau se produce ya una ruptura entre el arte como técnica y razón por una parte y por otra parte el arte como sentimiento y pasión. El primero sería un lenguaje de especialistas mientras que el segundo remite a la naturaleza de todos los hombres, independientemente de su origen social y político. La música desde Rousseau y los Románticos por ser el lenguaje íntimo del alma, también simboliza el retorno del hombre a la naturaleza. Desde este punto de vista la música tiene el poder de unir lo que estaba separado creando una armoniosa unidad entre los hombres.

Los enciclopedistas, más concretamente Rousseau, critican el énfasis de J.P. Rameau en la *razón* que es representada por la armonía en el campo musical.²⁴ En el plano de lo musical los enciclopedistas tratan de unir la melodía a la armonía con el fin de conjugar pasión y razón. Según Rousseau, en su obra *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, la música no puede seguir el mismo camino que la razón, que llevaría al mismo destino corrompido de la civilización, sino que puede salvarse de la fría exactitud de la razón a través de la melodía que se opone a la armonía convencional. La armonía no puede expresar las pasiones mientras que la melodía es la voz de la naturaleza y el espejo de las pasiones humanas. Jean Starobinski, en un capítulo muy sugerente y revelador "La sociabilidad de la música", destaca uno de los aspectos esenciales de la música, según Rousseau, que contrasta con la soledad irredimible de Nietzsche, el individualismo existencial que podemos percibir en la obra de Rousseau *Los ensueños de un paseante solitario*: la experiencia colectiva y la comunión entre las almas que siente Rousseau a través de la música y de la melodía capaz de unificar a los corazones y a los espíritus: "Esta distinción entre colores, sonidos y voces, en el capítulo XVI del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, muestra bien que Rousseau hace de la música un arte de la expresión y de la comunicación vivas".²⁵

²³Hauser, Arnold, *op. cit.*, p. 369.

²⁴Derrida, J. 2000. *De la Gramatología*. México, D.F.: Siglo XXI. P. 265: "Es difícil comprender cabalmente la apuesta de los capítulos XIII "De la melodía" y XIV "De la armonía" si no se percibe su contexto inmediato: la polémica con Rameau. (...) La diferencia entre la forma melódica y la forma armónica tiene, a ojos de Rousseau, una decisiva importancia. Por todos los caracteres que las distinguen mutuamente, se oponen como la vida y la muerte del canto."

²⁵Starobinski, Jean. 1989. *Le Remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*. Paris: Gallimard. P. 208.

La materia de los sueños cuando se es mujer

Coral Aguirre

Estamos hechos de la misma materia de los sueños.
W. Shakespeare

Pensar la mujer en el área que fuere es siempre un desafío de la imaginación y una puesta a punto del debate sobre la diversidad y sus componentes sociales, económicos, culturales, históricos, geográficos, psicológicos, biológicos y tantas cosas más. Pero pensarla desde la composición musical, desde el arte de componer, resulta una dificultad con gran riesgo de no poder superar.

De modo que tomo la mano de una de mis tantas madres y viajo con ella para que me guíe aunque más no sea por un momento. Cuando ella, Virginia Woolf, realiza una conferencia para mujeres alrededor de 1927 que luego transformará en esa biblia que fue para nosotras *Un cuarto propio*, dedica tanto su plática como el libro, a las mujeres que no pueden estar presentes porque tienen que preparar la cena y ocuparse de los niños y el marido; no sé si éstas fueron sus palabras textuales pero sí su intención orgánica. Del mismo modo al hablar de las mujeres en la

música tengo la impresión que debo referirme en primer lugar al espacio y al orden que fue sancionado para nosotras a lo largo de la historia: el de la servidumbre, la abnegación y el sacrificio. Y asimismo al itinerario que de esa cultura me fue ofrecido a mí, en mi formación, mi familia, mi grupo social y mis vertientes idiosincráticas, país, lengua, costumbre. De ese itinerario quiero dar cuenta, poniendo de relieve lo que sé, lo que me enseñaron, lo que aprendí, sin adornos ni concesiones.

Mientras crecía haciendo música con mi madre, nunca hubieron modelos femeninos para mí alrededor de este arte, salvo el que me ofrecía ella misma. Ya

adulta, la primera que llega a mis alforjas es Safo. Inventó una lira más pequeña para que pudiera coincidir con el volumen de sus brazos y su torso. Cantaba sus poemas acompañada de esa lira que le pertenecía doblemente y también su voz como ella misma era pequeña, más propia para cantar las confesiones del corazón que los alardes del héroe en los juegos olímpicos. Era una privilegiada. Nacida en la isla de Lesbos donde se establecieron las academias para la preparación femenina de las vestales y las ceremonias religiosas, tuvo la oportunidad de ser educada en la lírica y luego ser maestra de las nuevas generaciones. De otro modo, como el resto de las mujeres, habría pasado al borde de los quince años a habitar el gineceo de un ciudadano griego que se hubiera vuelto su dueño.

Por deslizamiento pienso ahora en esa otra música, Macuilxochitzin, que me fue regalada aquí en México. Tampoco hubiera sabido nunca de ella si no hubiera llegado a estas tierras. La pienso música porque si cantaba y danzaba al son de sus versos no cabe duda que al igual que Safo esta artista náhuatl del México precortesiano componía su propia música. También como Safo había tenido la fortuna de pertenecer al linaje de una familia poderosa y recibido por ello la mejor educación en los centros de la flor y el canto, *inxotchilincuiatl*. Otra privilegiada. En realidad rara vez las mujeres lo son cuando se trata de empeñarse en la propia vocación. Cuántas no habrán habido como Safo y Macuilxotchitzin en sus respectivas culturas, épocas y comunidades. Cuántas no habrán querido andar los caminos como los rapsodas de la Edad Arcaica cantando historias, leyendas, fábulas, acompañadas de las armonías de sus siringas, encarnando personajes fabulosos al ritmo de sonajas, viviendo de su propio talento creativo, de pueblo en pueblo y de corte en corte. Por aquellos tiempos sólo las hetairas fueron más agradecidas. Simplemente porque debiendo satisfacer el goce de los hombres se las educaba en la música y la danza. Y cuentan

las malas lenguas que esos eran los talentos de Aspasia por los cuales Pericles quedó prendado repudiando a la esposa y haciéndola su concubina hasta el final de sus días. Esa Aspasia a la cual Sócrates reconocería como la más sabia de sus maestros.

Al avanzar en mis estudios juveniles debo confesar que los que vinieron no iban a proveerme de mayores posibilidades respecto de mis congéneres. Así que mucho pero mucho después me enteré que en la Edad Media, mientras los trovadores componían la música para sus versos y los juglares la daban a conocer entre los príncipes y las ferias populares, mientras San Gregorio sesudamente reunía en notación musical los cantos y la tradición de los primeros siglos, y proseguían ahora en la fe cristiana los coros dirigidos por los mejores intérpretes masculinos, sólo si destinaban su vida a Cristo y a la santidad, las mujeres obtenían mínimamente una educación que les permitiera cantar y hacer música. Y esto siempre como excepción teniendo en cuenta sobre todo la pertenencia a una familia con estirpe, una dote generosa y el ejercicio de la fe católica. Hildergarda de Bingen, por ejemplo, nacida en 1098, a causa de las visiones celestiales, resultado de su

entrañable fidelidad a la Iglesia y al amparo de las más altas autoridades de la misma, puede investigar, escribir y componer.

A Casia o Kassia o Icasia la reconocí en años posteriores y próximos a mi presente: cuando decidí dedicarme a la historia de las mujeres creadoras. Anterior en dos siglos a la Bingen, es reconocida como la primera compositora cuya obra se publica. Su presencia ilumina el imperio bizantino al cual pertenecía y en la actualidad hay grabaciones de su música. Como las artistas que vendrán en tiempos del Renacimiento y el Barroco pertenece a una familia pudiente y cuenta con el prestigio de una abadía a su cargo de la cual es dueña. Su dote pues era suntuosa.

Así he sabido de una u otra manera que hubieron mujeres trovadoras en la Provenza donde nace el amor cortés, goliardos cuyas compañeras también componían, trashumantes vestidas de hombres para hacer prevalecer su vocación, reinas como Ana Bolena de Inglaterra que cantaban y componían sus propias canciones con suma destreza y en las cortes unas y otras eran admiradas y festejadas como *rara avis*. No obstante, si se señala con admiración que contamos con casi cincuenta obras de Kassia que pueden ser interpretadas en la actualidad, en verdad es tan pobre finalmente lo que manifiesta la historia de la música respecto de las mujeres que no me queda entusiasmo para nombrarlas a cada una de ellas.

Hay una especie de hipérbole, generalmente manifestada por las investigadoras feministas, en cuanto a la importancia de una u otra compositora. Aquí se trata de una creadora que explora por primera vez la música instrumental, más allá otra cuyos motetes eran innumerables o bien aquella que escribe sonatas por primera vez en tanto mujer y muchas observaciones cuya pretensión es hacer de cada una de ellas un caso excepcional y espléndido. Lo cual me entristece más. Sé perfectamente que en las

áreas del saber sean humanidades o ciencias nos fue negada la condición de iguales respecto del hombre. Nuestra inserción en el concierto de la cultura occidental es reciente, ambigua, frágil e incompleta. Que hubieron excepciones no hay la menor duda y excepciones donde sus protagonistas sufrieron, fueron perseguidas, menospreciadas, enviadas a un convento, encerradas en torres o presidios y si no donde el estudio, la investigación, el acto de crear, resultaron siempre una aventura difícil o heroica.

Sin embargo, teniendo en cuenta los alcances durante el Barroco de una obra como la de Isabella Leonarda o poco después la francesa Elizabeth Jacquet de la Guerre, niña prodigio antes que compositora o bien la influencia en tanto promotora y como compositora de la Duquesa de Saxe-Weimar en el siglo XVIII ante el esplendor y la excelencia, la riqueza y la cantidad de tantos compositores masculinos, los destellos de una historia de la música en donde la mujer debiera ocupar un lugar semejante al hombre, lugar que le fue negado por circunstancias ajenas a su voluntad, me suenan pueriles.

Es cierto que hay injusticias terribles que nunca terminaremos de lamentar. Sabemos de dos incuestionables: el caso de la

hermana de Mozart y la hermana de Mendelssohn. El sólo hecho de nombrarlas en la mayoría de los casos tal cual como termino de hacerlo es ya una injusticia. Eran Nannerl y Fanny, ambas mayores que sus famosos hermanos y con la misma capacidad y talento. Su similitud se proyecta asimismo en los estudios que recibieron las dos, en el estímulo, compañía y apoyo que significaron para con sus hermanos en una infancia vivida a pleno en el ejercicio musical. Y del mismo modo, con la misma crueldad y la misma presencia del orden y la Ley, la figura del Padre, señalando las diferencias, quebrando con cruel invocación las aspiraciones musicales de las niñas para promover al niño, el futuro compositor genial, el que por sexo puede habitar el mundo y conquistarlo. La amputación del talento femenino de cuajo, quizá no tiene, en la historia del arte, un ejemplo más poderoso y menos digno que éste. El de Nannerl Mozart y Fanny Mendelssohn quienes ingenuamente crecían guiando a sus hermanos, soñaban juntos, proclamaban un futuro solidario de triunfos y oportunidades, creyendo que todo les había sido concedido al igual que a Wolfgang y a Félix.

El caso es ejemplar pero sigue siendo una excepción. Las mujeres nunca fuimos preparadas para ocupar ningún espacio público ni ningún oficio, arte o tarea donde los hombres se mueven

y se lucen. Remedando a Alfonso Reyes cuando habla del hombre americano, diría, que, habiendo llegado tarde al concierto de las naciones, a su progreso y procesos, a los alcances de cada etapa civilizatoria, a la multiplicidad de propuestas estéticas y poéticas, hemos tenido que dar saltos, con el peligro de caer, apurarnos en los ejercicios del conocimiento a veces dejando de lado cuestiones que hubieran podido conformarnos mejor y así a las corridas, al salto de mata, echando mano de la intuición, improvisando aquí y tropezando más allá, hemos alcanzado un nombre, una historia, un camino de realizaciones no con la excelencia que hubiéramos querido o hubimos de prometernos.

En la danza primero y la literatura después hay una presencia femenina considerable. En la danza esta presencia predomina, no en la literatura, y a pesar de ello los ejemplos de grandes escritoras a partir del Renacimiento han ido *in crescendo*. Y si no hay hermana de Shakespeare como se lamenta Virginia Woolf en la obra citada más arriba, hay una Sor Juana Inés de la Cruz casi por los mismos tiempos. A partir de esta fecha los ejemplos se multiplican al punto de observar en una misma familia tres escritoras que alcanzarán trascendencia: las hermanas Brontë en los comienzos del siglo XIX.

En la música hasta el siglo XX las secuencias del mal de nuestra supuesta inferioridad siguen siendo las mismas. Pensémoslo así: una compositora del siglo XVIII o XIX quiere dirigir sus obras ¿verdad? al igual que Beethoven, Mozart, Wagner o Mahler. Ahora bien imaginemos a Ethel Smyth nacida en 1858, la gran compositora inglesa, de quien supe gracias a la Woolf por su diario y su correspondencia, de otro modo nunca hubiera sabido de ella. Bien, Ethel a los

La

mujer

mujer

2011

FAMUS

Pág. 65

71 años se enamora locamente de Virginia haciendo que esta diga algo así como "sentía que había caído sobre mí un gran elefante". La compositora era robusta y muy desafiante. Virginia la había visto dirigiendo y he leído a Ethel gimiendo por las pocas oportunidades que se le dan a una mujer de dirigir una orquesta sinfónica, de enfrentarse a un centenar de músicos que no músicos y de hacer valer sus decisiones sin que el concertino le murmure algo al jefe de fila de los segundos violines y sin que el oboísta le haga un guiño a la flauta travesa. Un robusto director nunca sería ridículo. Ethel reunía más de esa tara, era mujer.

Vale decir que mucho más árido que el quehacer literario, el de la música ha sido casi imposible. Y cuando digo que sería mejor que lamentarse advertir con más precisión los alcances de nuestras derrotas y hallazgos es porque imagino que es todavía tiempo de pensarnos mejor. En este sentido creo que es sugerente nuestra ausencia en artes como la arquitectura o la música y por oposición nuestra creciente participación en la poesía, la danza, la plástica o bien la excelencia a la hora de fungir como intérpretes. ¿Qué demandan arquitectura y música que no exigen otras artes? Matemáticas, ahí está. Lo cual significa precisión, exactitud, la de los números y ecuaciones. Si intuitivamente podíamos girar en torno a versos y cabriolas, colores y texturas, imposible hacerlo con las reglas matemáticas de la música o la arquitectura. Una como otra exigen una organización sistemática: hay una partitura y un plano: insoslayables. Hay un orden cognitivo del intelecto que no puede ser reemplazado por ninguna otra cosa más que por el exacto conocimiento de sus leyes y su práctica. Aquí no hay intuición que valga aún cuando ejercerla siempre es bueno.

Ahora pienso en Clara Wieck, la compañera de Schumann quien eligió la misión de dar a conocer su obra antes que la propia. Ella se lamenta de una manera sumamente curiosa: *Alguna vez creí que*

tenía talento creativo pero he renunciado a esta idea, una mujer no debe desear componer, ninguna ha sido capaz de hacerlo, así que ¿por qué podría hacerlo yo? Y su reclamo también me fragiliza. Entonces, ¿hay algo más? Luego de la costumbre, la tradición, los roles asignados, la desproporción, comparados con los del hombre, de nuestra formación y saberes ¿hay algo más? Las verdades arbitrarias por lo tanto no-verdades que las sociedades en su conjunto y las cabezas pensadoras y ejecutoras de esas verdades arbitrarias han labrado en nuestros huesos y en nuestro lenguaje dominan consciente e inconscientemente cada uno de nuestros actos, conductas y comportamientos. ¿Qué le faltó a Clara Wieck, el perfecto conocimiento de las leyes que operan sobre la música y su capacidad para transformarlas o recrearlas o la autoafirmación de su idoneidad y talento? Creo que hay que pensar en esta doble vertiente de otro modo seguiremos observando nuestra historia sólo en carácter de víctimas.

También los hombres americanos frente a Europa durante largo tiempo fueron menores de edad. Y sin embargo Revueltas y Ginastera y más tarde Gandini y Lavista. Nos faltan las compositoras.

Especial para la facultad de Música de la UANL.

La mujer en la historia de la música: Angelita Peralta

Dr. Raúl W. Capistrán

¡Mamma Mia!, como dirían los italianos. Mira que bautizarme con el nombre de María de los Ángeles Manuela Tranquiliza Cirila Efrena Peralta pues quién iba a pensar que mi carrera como cantante iba a ser tan extensa en éxitos como mi nombre. Más aún: quién iba a pensar que viniendo de una familia tan humilde iba recorrer las capitales más importantes del mundo y recibir la adulación de tantas gentes importantes.

Visité Roma, Turín, Florencia, Bolonia, Lisboa, Alejandría, Génova, Nápoles, San Petersburgo, Madrid, Barcelona y El Cairo, entre otras ciudades maravillosas, además de buena parte de mi México querido. Personalidades como Maximiliano y Carlota y Víctor Manuel II de Italia y su esposa aplaudieron mis actuaciones.

¿Me pregunta usted qué hice para merecer ese honor y distinción? Cantar, sólo eso. ¡Cantar! Cantar entregándolo todo, mi corazón, mi alma y mi ser.

¡Me abruma usted con tantas preguntas! ¿Tiene usted tiempo? Entonces le contaré un poco de mi vida. ¡Ah, siempre me gustó el canto! No sé por qué pero cantar siempre fue lo más natural y espontáneo para mí. De niña trabajé como empleada doméstica y solía acompañar con mi canto las tareas diarias. Así fue como sin querer la gente comenzó a fijarse en mí. Yo sé que no soy hermosa. Sin embargo, creo que lo que Dios me ha

negado en belleza me lo ha dado en voz y amor a la música.

A los ocho años ya cantaba la *Cavatina* de la ópera *Belisario* de Bellini. A los nueve tuve el honor de cantar para la gran cantante Henriette Sontang y recibir de ella elogios muy bonitos. ¿Que si tuve maestros? ¡Claro que tuve maestros! Don Agustín Balderas fue mi primer gran maestro de canto y piano. Él fue quien me exhortó para que ingresara en el Conservatorio Nacional de Música. Debo decirle que mucho de lo que sé lo he aprendido por intuición.

Gracias al apoyo de mi padre y del maestro Balderas continué cantando y aprendiendo. A los quince años interpreté el papel de *Leonora* de la ópera *Trovador* de Verdi. ¡Ah! Aún recuerdo los aplausos y las muestras de admiración de quienes me escucharon en el Gran Teatro Nacional. Para mí cada éxito representaba el impulso para seguir adelante. Por allá de 1861, gracias al apoyo de gente muy generosa, mi padre me llevó a España para buscar un maestro que perfeccionara mi técnica de cantante. ¡Qué hermosa época aquella cuando en Cádiz me llamaron “el ruiseñor mexicano”! ¡Qué orgullosa me sentí de ser mexicana y de llevar el nombre de mi país a otros lados!

De España viajé a Milán, Italia, en donde tuve el honor de ser discípula del maestro Lamperti quien

cariñosamente me llamaba *Angelica de voce e di nome*.

Yo jamás imaginé que cantaría en la *Scala* de Milán y que habría de hacer giras tan extensas que me llevarían hasta Egipto. Por supuesto, el éxito y la admiración del público me costaron envidias e intrigas. Jamás olvidaré cuando aquella cantante italiana trató de hacerme menos. "¡Así se canta en Italia!", me dijo llena de altanería. Yo no le contesté siquiera. Pero ella habría de pagar cara su osadía cuando el empresario me dijo en su presencia "¡así se canta en la gloria!" después de que yo terminara mi participación.

¿Que cuál es mi experiencia favorita? No lo sé con seguridad pues tengo muchas. Recuerdo con gran orgullo y cariño cuando en Turín, Italia, canté *La Sonámbula* de Bellini para Víctor Manuel II y su esposa. Al final el público deliraba de emoción haciéndome salir 32 veces para agradecer los aplausos. También recuerdo conmovida cuando el hijo de Donizetti me dijo, con lágrimas en los ojos, "Quisiera que mi padre viviera para que la escuchara cantar sus obras"

¡Ah!, ¡la vida en Europa es hermosa! Magníficos teatros, gran cultura y buena música por doquier. Jamás pude olvidar mi México amado. Cuando en 1865 me hicieron la cordial invitación para que volviera a mi patria

no pude menos que aceptar. El regreso a México después de estar en Europa fue apoteótico. ¡Qué júbilo y qué dicha poder volver a ver a mis seres queridos! ¡Qué emoción tan grande encontrar a mi pueblo recibíendome con grandes muestras de admiración y cariño! ¡Dicen por ahí que recordar es vivir! Bueno, pues yo siempre recordaré aquel gran recibimiento en el que mi pueblo celebró mi regreso vitoreándome durante el trayecto de Tlalpan hasta la Ciudad de México. ¡No cambiaría por nada el cariño de mi gente!

¿Qué opinión tengo acerca del emperador Maximiliano? No podría contestarle con exactitud. El me nombró "Cantarina de cámara imperial" y eso causó molestia en gente tan importante como don Ignacio Manuel Altamirano. Creo que por sobre todas las cosas lo que yo más quería era cantarle a mi pueblo y apoyar a mis compatriotas y eso he tratado de hacer siempre.

Sabe, usted, México tiene grandes compositores y creo que debemos apoyarlos. Óperas como *Ildegonda* y *Gino Corsi* de don Melesio Morales o *Guatimotzín* de Aniceto Ortega debían ser puestas en escena. Me da tanto gusto haber contribuido en algo para difundir la música de nuestros compositores. Creo que el empresario Biacchi se perdió del placer y el honor de producir las óperas del maestro Morales.

Las vicisitudes de la guerra me impidieron seguir cantando en México, por lo que decidí volver a Europa. Para un artista siempre es difícil dejar el escenario por mucho tiempo. Gracias a Dios, los teatros de España, Italia y otras capitales europeas mantenían las puertas abiertas a mi talento y así seguí cosechando triunfos en Europa. Tiempo después habría de volver al viejo continente por tercera vez

¿Que cómo hice para combinar mi vida artística con la vida privada? Bueno, como usted sabe, la vida del artista está llena de actividad, fatiga, compromisos, ensayos y desvelos. Pero Dios me ha dado la sabiduría y entereza necesaria para lograrlo.

He sido una mujer apasionada que ha vivido de frente la vida. Sé que para algunos mi comportamiento podría parecer escandaloso. ¡No me arrepiento! Cuando me enamoré de mi primo, el literato Pedro Castera, nuestro amor culminó en el altar en Madrid. Tiempo después la vida se complicó mucho cuando él comenzó a padecer de sus facultades mentales. Durante mucho tiempo me dediqué en cuerpo y alma a cuidarlo hasta que llegó el momento en que tuve que recluirlo en un hospital de París en donde murió. Durante ese tiempo casi no pude cantar. Sin embargo, pude dedicar un poco de mi tiempo a la composición de obras para piano. ¡Sí, aunque usted no lo crea, también toco el piano y no lo hago tan mal!

¡No sabría decirle si tengo óperas favoritas! ¡He cantado tantas de ellas! *Lucia de Lammermoor*, *La traviata*, *Lucrezia Borgia*, *Dinorah*, *La forza del destino*, *I puritani*, *Ruy Blas*, *Aida* y *Trovatore* son sólo algunas de las óperas que he tenido el placer de cantar.

¿Planes, pregunta usted? ¡Claro que los tengo! De hecho, el más próximo es hacer una gira por todo México con mi compañía de ópera. Quiero visitar Guanajuato, San Luis, Querétaro, Guadalajara, Monterrey, Saltillo y otras ciudades sin dejar de visitar Mazatlán. Quiero llevar la buena música a todo México. Quiero compartir mi arte con mis compatriotas de la mejor manera en que lo puedo hacer: ¡cantando!

¡Hasta pronto, señor! Debo dejarlo pues dentro de poco comenzará el ensayo y no debo llegar tarde. ¡Qué tenga un buen día!

Ángela Peralta llevó a cabo su hermoso proyecto llevando su música y su arte a través de México. En Mazatlán, Sinaloa, fue víctima de la fiebre amarilla, epidemia que asolaba la región. Ya en su lecho de muerte, casi inconsciente, contrajo nupcias en *artículo mortis* con el último amor de su vida, el empresario y representante Julián Montiel y Duarte. Murió el 30 de agosto de 1883 y tenía solo 38 años. Sus restos descansan en la rotonda de los hombres ilustres en la Ciudad de México.

Referencias

- Estrada, Jesús, ed. 1986. *La Música de México*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Herrera y Ogazón, Alba. 1917. *El Arte Musical en México*. México, D.F.: Departamento Editorial del la Dirección General de las Bellas Artes.
- Mayer-Serra, Otto. 1941. *Panorama de la Música Mexicana Desde la Independencia Hasta la Actualidad*. México D.F.: El Colegio de México.
- Orta-Velázquez, Guillermo. 1970. *Breve Historia de la Música en México*. México, D.F.: Librería de Manuel Porrúa, S.A.
- Stevenson, Robert. 1952. *Music in Mexico*. New York: Thomas Y. Crowell Company.



Mi experiencia en la I Conferencia Panamericana de la ISME

Lic. Ángel Lorenzo Ramírez

Quiero compartir en este texto parte de la experiencia que tuve al asistir a la pasada Conferencia Panamericana de la ISME los días 9 al 13 de Agosto del presente año en la ciudad de Villahermosa, Tabasco, México. Para la ISME este evento representa además la I Conferencia Norteamericana así como también la VIII Conferencia Latinoamericana. El evento se desarrolló en el Centro International de Vinculación y Enseñanza de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT).

El objetivo del programa fue unir al continente americano a través de la música. Durante la semana fue posible disfrutar de exposiciones plenarias, recitales, talleres, trabajos grupales, mesas redondas, carteles y ponencias.

Es importante señalar el patrocinio de la NAMM (National Association of Music Merchants) y se contó con la presencia de la maestra Graça Boal-Palheiros quien vino en representación de Graham Welch, presidente de la ISME.

Previo a la ceremonia de apertura del primer día fue posible disfrutar de interpretaciones de piezas típicas de la región tabasqueña a cargo del ensamble *Marimba Primavera*, conformado por músicos de la localidad: marimba, set

de la ISME

de percusiones y bajo. Acto seguido tuvo lugar la ceremonia contando con la presencia de representantes de la UJAT así como de la maestra Martha Gómez Gama quien es coordinadora de la ISME en el Centro de Desarrollo de las Artes de Villahermosa. Se entonó el himno de la UJAT así como el Himno Nacional Mexicano.

Después de la ceremonia de apertura se tuvo la oportunidad de escuchar la primera exposición plenaria del evento, a cargo de Mary Dinn (Department of Newfoundland and Labrador de Canadá), Ana Lucía Frega (Universidad Nacional del Rosario de Argentina) y Martha Gómez Gama (Escuela Nacional de Música de la Universidad Autónoma de México). Durante esta participación se trató el tema de la educación musical en el mundo, la importancia de fomentar una educación musical sólida y diversas actividades que se realizan constantemente por la ISME en el mundo. La maestra Martha Gómez Gama destacó la invaluable labor que posee un educador musical expresando el compromiso social que se tiene con cada individuo y que es imposible cuantificar cuando se piensa en una remuneración.

Al término de la primera conferencia plenaria se llevó a cabo el primer recital, a cargo de un dúo brasileño de guitarra y piano, Flavio Barbeitas y Carla Reis respectivamente. Representando a la Universidad Federal de Sao Joao del Rey ofrecieron un excelente recital que incluía piezas sudamericanas de compositores como Oiliam Lanna, Heitor Villa-Lobos y Radamés Gnattali.

Por la tarde del mismo día me fue posible asistir a dos talleres. El primero impartido por la maestra Susa Herrera Ruiz (Universidad de Vigo, Galicia, España) con el título *Un cuerpo disponible para comprender la música*. En este taller tuvimos la posibilidad de practicar algunas estrategias para el desarrollo de la psicomotricidad en los niños de edad escolar primaria. Fue una agradable experiencia donde la expresión corporal fue fundamental para el desarrollo del ritmo y la coordinación motora.

El segundo taller impartido por la maestra Brasilena Gottschall Pinto Trindade (Facultad Evangélica de Salvador) trató sobre musicografía Braille. Una clase importante en términos de inclusión educativa donde se abordó la dimensión de los sentidos en la enseñanza de la música. Representó una invitación a ampliar la visión como educadores para llegar cada vez más a las personas con necesidades educativas especiales.

Finalmente por la noche de ese día se llevó a cabo el segundo recital a cargo del pianista Raúl W. Capistrán Gracia (Escuela Superior de Música de San Benito Matamoros). Este concierto tuvo la modalidad de ser didáctico y fue titulado *300 años de música para teclado en México*.

El doctor Capistrán dio un panorama de la música para teclado en México seguido de interpretaciones de piezas de compositores como: Joseph De Torres, Mariano Elízaga, Ricardo Castro, Manuel María Ponce, Eduardo Hernández y Mario Ruiz Armengol.

El segundo día de la conferencia comenzó con ponencias de las cuales asistí a dos. La primera que se tituló *Percibir y conceptualizar la música: incidencia de la educación formal sobre la cognición tonal*, estuvo a cargo del maestro Fernando Anta (Facultad de Bellas Artes de Argentina). En esta ponencia el maestro mostró los resultados y conclusiones de una investigación sobre la percepción que tienen los músicos y los no músicos con respecto al lenguaje comúnmente utilizado en la música. La finalidad era conocer de qué manera puede incidir el significado de una palabra utilizada en el contexto musical con la percepción esperada del escucha. Concluyendo que el que estudia o practica la música tiene un referente extra en el resultado de su percepción que el que no conoce de la misma manera la experiencia auditiva musical.

La segunda ponencia a cargo de la maestra Mayra Analía Patiño Orozco (Universidad de Colima) se tituló *Competencias observadas en los egresados de la Licenciatura en Música, área teoría e historia*. El trabajo expuso los resultados de una investigación realizada a maestros de música sobre la experiencia posterior a su egreso en la práctica de la enseñanza musical. Llamó mi atención aquí la cantidad de

instituciones que a nivel nacional (México) ofrecen la carrera de Educación Musical con ciertas variaciones en el nombre.

Posteriormente se llevó a cabo la segunda Exposición Plenaria por parte de Victor Fung (University of South Florida). En esta se trató la idea de conformar una organización de educadores musicales de Norteamérica. El conferencista mostró la visión y misión que tendría esta organización para posteriormente en un panel vespertino desarrollar la idea.

Al finalizar la conferencia plenaria se realizó el tercer recital a cargo de un dúo de guitarra y soprano. En este recital la cantante chilena María Viviana Mella Espinoza acompañada por un guitarrista de la misma nacionalidad ofrecieron un programa con canciones latinoamericanas de compositores como: Violeta Parra, Víctor Jara, Osmán Pérez Freire, Ginastera, Guastavino, Gilardo Gilardi, Ariel Ramírez y Félix Luna.

Por la tarde se llevó a cabo el panel con distintos representantes de Norteamérica para revisar las diferentes opiniones acerca de la conformación de una organización de educadores musicales de Norteamérica, idea que había sido expresada en la conferencia plenaria por el maestro Victor Fung. El panel estuvo conformado por Andrea Rose (Canadá), Patrick Schmidt (Canadá), Victor Fung (Estados Unidos), Gabriel Pliego (México), entre otros y como moderador fungía Mary Dinn. Se expusieron las dudas y dificultades que implicaría la creación de dicha organización y se continuaría con la discusión de propuestas,

sugerencias, ideas y conclusiones el día 12.

Después asistí a la tercera conferencia plenaria que estuvo a cargo del maestro Jere T. Humphreys (Arizona State University), en donde expuso sus ideas acerca de lo que no podemos cambiar y lo que es posible cambiar como educadores musicales en nuestro continente. Dentro de sus sugerencias están: capitalizar los cambios sociales así como mejorar las cosas que ya estamos haciendo; tomar conciencia del mundo que es cambiante pero saber en qué dirección cambia.

Por la noche se pudo disfrutar de un recital de jazz con el colectivo *Jazzur*, piano, bajo y set de percusiones. Este colectivo ofreció piezas de Thelonious Monk, Miles Davis, Esbjorn Svensson, Eugenio Toussaint, Joey Calderazzo, además de obras de Samuel Piña y Vicente Luna, músicos del mismo colectivo.

En general las actividades realizadas durante esta Conferencia Panamericana me han dejado con una visión diferente de la educación musical a nivel mundial, porque pude darme cuenta de la necesidad y de la importante actividad que se está produciendo alrededor del mundo en materia de investigación. Compartir experiencias con otros colegas me motiva a seguir adelante en mi preparación como músico y educador. Espero que esta experiencia documentada pueda servir para despertar la curiosidad de más personas en el campo de la educación musical y la investigación para de esta manera poder contribuir al desarrollo de este aspecto tan importante para la formación del ser humano.

Colaboradores

Dr. David Josué Zambrano (Facultad de Música de la UANL)

Es Arquitecto, Licenciado en Música y Pianista. Tiene una Maestría en Artes con especialidad en Educación en el Arte y es egresado de la Universidad de La Habana, en donde terminó el Doctorado en Ciencias Filosóficas en la Facultad de Filosofía e Historia. Es maestro de tiempo completo e investigador, actual Coordinador de la Licenciatura en Música y Educación Musical de la Facultad de Música de la UANL y cuenta con el perfil PROMEP. Es además el Director General de "FAMUS Revista Cultural de la Facultad de Música de la UANL" y colabora como escritor en "Flama, suplemento cultural de la Revista Vida Universitaria". Pertenece al claustro de maestros de la Maestría en Diseño Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura y asesora a estudiantes del posgrado de la Facultad de Artes Visuales, ambas de la UANL.

M. A. Mayela del Carmen Villarreal (Facultad de Música de la UANL)

Licenciada en Música e Instrumentista (Oboe) y Maestra en Artes por la UANL; maestra de tiempo completo en la Facultad de Música y coordinadora del Programa de talentos de licenciatura. Imparte las materias de Oboe, Historia de la Música y Ensamblés, entre otras. Miembro del Cuerpo Académico "Desarrollo e Investigación Musical". Cuenta con el perfil PROMEP.

M. Sc. Kenia Luz García (Instituto Superior de Arte -ISA, La Habana, Cuba)

Es candidata a Doctor en Ciencias del Arte por el ISA con la tesis *Análisis histórico-artístico de las danzas históricas de salón (DHS) y su presencia en el repertorio del ballet internacional*.

Lic. Ivett Pérez

Licenciada en Psicología por la UANL, es cantante de ópera y escritora. En "El barbero de Sevilla" presentado por la Facultad de Música en junio de 2011, realizó su debut como directora de escena. El Palacio de Bellas Artes, los festivales de Álamos, el Ortiz Tirado y el Festival Cultural de Tamaulipas, son sólo algunos de los escenarios en los que participa.

M.C.P. Patricia Ivonne Cavazos (Facultad de Música de la UANL)

Licenciada en Música e Instrumentista por la UANL; docente-investigador en la Facultad de Música desde 1990, donde imparte las materias de Piano, Conjuntos Corales, Administración y Relaciones Humanas, entre otras. Coautora del libro: *La Música Prehispánica y su Iconología*. Miembro del Cuerpo Académico "Desarrollo e Investigación Musical". Cuenta con el perfil PROMEP desde el 2008. Actualmente es maestra de tiempo completo en la UANL, coordinadora de servicio social, y candidata a Doctor en Educación por la Universidad de La Habana.

M.A. Graciela Mirna Marroquín (Facultad de Música de la UANL)

Tiene una Maestría en Artes con especialidad en Educación en el Arte. Es profesora de la Facultad de Música de la UANL desde 1986 e imparte la cátedra de Historia de la Música en México I y II desde 1996. Coautora del libro: *La Música Prehispánica y su Iconología*. Pertenece al Cuerpo Académico "Desarrollo e Investigación Musical" y posee el perfil PROMEP desde el 2008. Ha enfocado sus investigaciones en la música prehispánica para su enseñanza a partir de las imágenes.

Lic. Ramiro Godina (Facultad de Artes Visuales de la UANL)

A los 15 años incursionó en la música de mariachi y ha representado a nuestro país en USA, Eslovenia, Portugal, Francia y España. Egresó de la Facultad de Música como Licenciado en Música e Instrumentista en el 2008. Es maestro de guitarra en

la Facultad de Música de la UANL y el American Institute of Monterrey, así como director del ensamble de guitarras La Mano. Actualmente es candidato a Maestro en Artes con especialidad en Educación en el Arte por la Facultad de Artes Visuales de la UANL, con el tema "Hibridaciones del símbolo mariachi en la ciudad de Monterrey".

Dr. Ricardo Martínez (Facultad de Música de la UANL)

Doctorado en Composición por la Universidad de Manchester (2005). Galardonado con el Premio a las Artes UANL en el 2007. Pionero en el campo de la Música Electroacústica en el Noreste de México. Fundador y actual responsable del Laboratorio de Música Electroacústica de la Facultad de Música de la UANL (1990). Desde 1987 es catedrático titular y actual coordinador de la Licenciatura en Música y Composición en esta misma institución. Cuenta con el perfil PROMEP.

Dr. Juan Carlos Orejudo (Universidad Autónoma de Zacatecas)

Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid con la tesis "El Pecado del Conocimiento en la obra de Baudelaire". Actualmente desarrolla su actividad docente-investigadora en la Universidad Autónoma de Zacatecas (México), en la unidad de Ciencia Política. Sus áreas de interés son los problemas de la identidad moderna desde la filosofía política, la filosofía moral y la estética moderna, a partir de diversos autores, como Baudelaire, Rousseau, Nietzsche, Benjamin, Adorno, Hans Robert Jauss, Hannah Arendt, Leo Strauss y Charles Taylor. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Coral Aguirre (Facultad de Filosofía y Letras de la UANL)

Dramaturga, directora de teatro y catedrática de literatura clásica en la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL. Su novela "Los últimos rostros" ganó el concurso de Literatura de Nuevo León 2007. Ha sido acreedora del XX Certamen Nacional Alfonso Reyes 2008 por su ensayo "Las cartas sobre la mesa", la relación Borges/Reyes. Recibió el Premio a las Artes 2009 en el área de Literatura de la UANL.

Dr. Raúl W. Capistrán (Colegio de San Juan Siglo XXI, Matamoros, Tamps.)

Nació en Matamoros, Tamaulipas, México. Obtuvo la Licenciatura en Música en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey en 1992. En 1999 terminó la Maestría en Ejecución Pianística en Baylor University y en 2005 el Doctorado en Artes Musicales en Texas Tech University. Actualmente labora como coordinador del Área de Piano del Colegio de San Juan Siglo XXI en Matamoros y como maestro para el Distrito Escolar Independiente de San Benito, TX. Su línea principal de investigación es la música para teclado en México durante el Virreinato y temas selectos de educación musical.

Lic. Angel Lorenzo Ramírez (Facultad de Artes Visuales de la UANL)

Es Licenciado en Música y Composición, egresado de la Facultad de Música de la UANL, en donde imparte las siguientes clases: Piano a nivel elemental, Ensamble de flauta preelemental, Educación musical preelemental y Armonía a nivel técnico. Trabaja como educador musical preescolar en jardines de niños del sistema federal. Actualmente es candidato a Maestro en Artes con especialidad en Educación en el Arte por la Facultad de Artes Visuales de la UANL, con el tema "La educación musical preescolar pública de Monterrey: En búsqueda de una educación musical de calidad".



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN®



*"Educación de calidad,
un compromiso social"*

