

FAMUS

REVISTA CULTURAL DE LA FACULTAD DE MÚSICA DE LA UANL

MAYO - AGOSTO 2012

Año 2, No. 4.

Un vistazo al libro “Aproximaciones musicales” del David Josué Zambrano
RICARDO MARCOS GONZÁLEZ

Debussy y Schönberg
CAROLINA RESÉNDIZ VELÁZQUEZ

Debussy y la flauta
ANA LAURA VILLARREAL

La música transnacional como generadora de identidad
LUIS DÍAZ SANTANA GARZA

Baudelaire y los aventureros del absoluto
JUAN CARLOS OREJUDO





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FAMUS
REVISTA CULTURAL DE LA FACULTAD DE MÚSICA DE LA UANL

Una publicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León

Directorio

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
CA Desarrollo e Investigación Musical / Consejo editorial

FAMUS Revista Cultural de la Facultad de Música de la UANL, Año 2, N° 4, mayo-agosto 2012. Fecha de publicación: 14 de mayo de 2012. 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 mayo de 2012. 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 otorgada 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. ISSN: en trámite. Registro de marca ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial: 1,228,026.

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.

Impreso en México.

Todos los derechos reservados.

©Copyright 2011.

revistafamus@gmail.com

CAROLINA RESÉNDIZ VELÁZQUEZ (Facultad de Música de la UANL)

Es alumna del décimo semestre de la Licenciatura en Música e Instrumentista (piano) y colabora como maestra de piano en la Facultad de Música de la UANL. Trabaja como educadora de música en el Liceo anglo-francés de Monterrey. Participante y ganadora en concursos nacionales e internos de piano. Tomó clases magistrales con Leonel Morales, Ileana Bautista, Eduardo Orozco, Yaron Köhlberg, etc. Participó en el Curso de piano Bell'Arte Europa International con Brenno Ambrossini, en España. Tomó cursos de formación pedagógica en el Método Suzuki, con Caroline Fraser. Fue pianista acompañante en clases magistrales de alientos, con Juan Manuel Arpero, entre otros. Obtuvo la beca de excelencia académica de la SEP en 2009. Pertenece al programa de talentos, nivel licenciatura de la UANL.

LIC. ANA LAURA VILLARREAL (Facultad de Música de la UANL)

Licenciada en Música, Instrumento orquestal Flauta por la Universidad Regiomontana. Maestra de medio tiempo en la Facultad de Música y Coordinadora del Área de alientos. Imparte las materias de Flauta, Apreciación musical, Historia de la música y Música de cámara.

LIC. OSVALDO DE LEÓN DÁVILA

Licenciado en Ejecución de Piano por la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey. Actualmente estudia una maestría en música con doble énfasis en música de cámara y ejecución de piano en la Universidad del Estado de California en San Francisco. En el año 2003 fue merecedor del apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes para estudiar un año en la Universidad de Texas en Austin. En el año 2006 recibe la beca FINANCIARTE del Consejo Estatal para la Cultura y las artes para producir y dirigir una puesta en escena a piano de la ópera "La Voix Humaine". Recientemente, recibió la beca FONCA-CONACYT 2011 para culminar sus estudios de maestría en San Francisco.

C. M. CHAMPI / CARLOS ARTURO HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

(Facultad de Música de la UANL)

Estudia la Licenciatura en Música e Instrumentista (Violín) con la maestra Lilia Naydenova, en la Facultad de Música de la UANL. Su investigación se enfoca en la axiomatización de los parámetros para el análisis musical, así como en la creación / descubrimiento de nuevas herramientas de composición.

M. A. OSCAR EDUARDO TORRES (Facultad de Música de la UANL)

Licenciado en Composición Musical y Maestría en Artes con especialidad en Educación en el Arte por la UANL. Candidato a Doctor en el programa de creatividad aplicada por la Universidad Autónoma de Madrid. A la fecha su línea de investigación es la búsqueda de alternativas de evaluación artística y políticas culturales para el desarrollo y valoración de las artes; ha realizado presentaciones relacionadas a este trabajo en congresos en Guadalajara, México, D.F., Lima, Madrid y Budapest. Actualmente es maestro de tiempo completo de la Facultad de Música de la UANL.

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.

Colaboradores

ANNIE BLASE H.

Licenciada en Histoire de l'Art et Archéologie (Musicologie) en 1966, por la Université Catholique de Louvain (Bélgica), estudios de violín y música de cámara de los 10 a los 22 años, chelista desde 1987 (aficionada). Se dedicó primero (1972) a escribir artículos de crítica musical y teatral para el Suplemento cultural de El Norte y luego, a la enseñanza del francés como lengua extranjera, en diversas facultades de la UANL. Después de vivir durante años en Bogotá y en Sao Paulo volvió a Monterrey en 1995 para trabajar en la Alianza francesa, hasta mayo de 2011.

M. C. RICARDO MARCOS GONZÁLEZ

Es Licenciado en Psicología por la UDEM, Master en Gestión Cultural y Desarrollo de Proyectos Culturales por la UIC de Barcelona, ha trabajado en el campo de la cultura como promotor, productor y escritor desde hace más de 10 años. Se ha especializado en proyectos artísticos musicales, escénicos y patrimoniales. Ha trabajado para el gobierno del estado e instituciones culturales privadas. Actualmente imparte la asignatura de Patrimonio Cultural en la UDEM y es Director de Patrimonio Cultural de la Secretaría de Cultura del Municipio de San Pedro Garza García. Dedicó tiempo a su tercera obra dramática.

LIC. ROBERTO CARLOS FLORES (Facultad de Música de la UANL)

Licenciado en Música y Composición por la Facultad de Música de la UANL. Sus maestros de composición fueron Ricardo Martínez Leal y Ramiro Guerra. Ha tomado cursos de especialización con maestros como Mario Lavista (México), Franco Donatoni (Italia), Harold Gramatges, Roberto Valera (Cuba) y Denis Bouliane (Canadá), entre otros. En su catálogo se incluyen obras para danza contemporánea, largometrajes, música de cámara y de orquesta sinfónica. Además de México su música ha sido ejecutada en países como Estados Unidos, Cuba, España, Polonia, Portugal, República Checa y Francia. Ha ganado reconocimientos tanto estatales como nacionales.

Actualmente es catedrático en la Facultad de Música de la UANL y en el Tecnológico de Monterrey

M. C. LUIS DÍAZ SANTANA

(Escuela de Música de la Universidad Autónoma de Zacatecas)

Es Licenciado en Música por la Universidad Regiomontana (1993), y Maestro en Historia por la UAZ (2004). Ha realizado investigación de la música mexicana, desde el barroco hasta nuestros días. Es maestro de guitarra e historia en la Universidad Autónoma de Zacatecas, y ha recibido diversas becas del CONACULTA y PACMYC. Recientemente presentó sus libros Tradición Musical en Zacatecas, una historia socio-cultural, 1850-1930, y Transcripción de piezas para guitarra. Actualmente realiza el doctorado en historia gracias a una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

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 posee dos títulos doctorales. El primero es en Educación y el otro es en Ciencias Filosóficas y lo obtuvo en la Universidad de la Habana, Cuba, 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 desde el 2009. Además de ser el Director General de "FAMUS Revista Cultural de la Facultad de Música de la UANL" colabora como escritor en "Flama, suplemento cultural de la Revista Vida Universitaria" y en "Armas y Letras", ambas editadas por la UANL. Asesora a estudiantes del posgrado de la Facultad de Artes Visuales de la UANL.

Editorial DR. DAVID JOSUÉ ZAMBRANO	4
Nota para Revista FAMUS (1) ANNIE BLASE H.	5
Un vistazo al libro "Aproximaciones musicales" del doctor David Josué Zambrano M. C. RICARDO MARCOS GONZÁLEZ	10
Del barroco al tango LIC. ROBERTO CARLOS FLORES	12
El conjunto norteño y el conjunto tejano: la música transnacional como generadora de identidad M.C. LUIS DÍAZ SANTANA GARZA	14
Debussy, el ser humano DR. DAVID JOSUÉ ZAMBRANO	22
Debussy y Schönberg: ocaso del romanticismo, derrumbe de la tonalidad CAROLINA RESÉNDIZ VELÁZQUEZ	26
Los aportes de Debussy al repertorio para flauta LIC. ANA LAURA VILLARREAL	32
Aram Khachaturyan: la cuestión armenia LIC. OSVALDO DE LEÓN DÁVILA	34
Análisis de Le Tic-Toc-Choc de Couperin. C. M. CHAMPI / CARLOS ARTURO HERNÁNDEZ GONZÁLEZ	40
John Cage / The future of music Revisión personal de la escucha que organiza al ruido para una consecuencia o confesión M. A. OSCAR EDUARDO TORRES	46
Baudelaire y los aventureros del absoluto DR. JUAN CARLOS OREJUDO	56
Colaboradores	66

Editorial

DR. DAVID JOSUÉ ZAMBRANO

Desde la primera entrega de FAMUS hasta este nuestro cuarto número, queda en claro la variedad de colaboradores que nos honran con sus trabajos: estudiantes, maestros, literatos, pedagogos, músicos, compositores, en fin, personas comprometidas con su vida profesional y de estudio que se desempeñan sobre ámbitos aparentemente distintos pero tan afines que muestran entre líneas la trascendencia de las artes en nuestra vida diaria y cuánto nos influyen aún sin darnos cuenta.

En esta edición, que busca rendir homenaje a Claude Debussy en el 150 aniversario de su nacimiento, se presentan tres artículos que nos permiten adentrarnos en su vida y obra desde distintas perspectivas. Su música sigue los principios predominantes de la pintura impresionista francesa al aire libre de Manet, Monet, Pissarro, Cézanne y Renoir; se caracteriza por una notable sensibilidad al color, a la luz y sombra. De los artículos que menciono, uno de ellos lo escribo queriendo descubrir a Debussy como ser humano. Otro más lo presenta la flautista Ana Laura Villarreal y en él muestra su opinión con respecto a las contribuciones de este compositor al repertorio para flauta. Recomiendo particularmente el artículo de Carolina Reséndiz que aborda la obra de Debussy vista como una de las vías de ruptura con el romanticismo y la contrasta con el dodecafonismo de Schönberg. Recordemos que Debussy, con su sistema armónico único y revolucionario disolvió la idea de la tonalidad fija, disminuyendo y aun ignorando el principio de la tensión y la resolución, en fin, de la función tonal.

Manteniendo la idea de variedad en mente se han incluido una amalgama de temas: así pues está Annie Blase H. quien en su "Nota para Revista FAMUS (1)" emplea un estilo menos académico y entabla un diálogo con los lectores buscando suscitar una reacción; Ricardo Marcos presenta una reseña de un libro sobre música; se encuentran también un artículo de Roberto Carlos Flores sobre la influencia de las estaciones en compositores desde el siglo XVIII al XX y un estudio de Osvaldo de León Dávila sobre Kachaturyan y lo armenio en su obra. En nuestras páginas les presentamos un análisis de C. M. Champi de un pequeño *rondeau* de Couperin y, en el centenario de su nacimiento a celebrarse el próximo mes de septiembre, un artículo sobre John Cage escrito por Oscar Eduardo Torres quien menciona entre otras cosas, la desaparición de las fronteras entre la música, el sonido y los fenómenos no musicales, como una de las contribuciones de este genial artista a la composición musical del siglo XX.

Para concluir quisiera recomendar la lectura de dos colaboraciones que me resultan reveladoras por su tema y el alcance de éste, su pertinencia y actualidad. La primera de ellas, de Luis Díaz Santana, nos refiere al conjunto norteño como una expresión musical original de la frontera entre México y Estados Unidos. Comenta cómo los mexico-americanos han echado mano de este género musical para seguir sintiéndose mexicanos en el extranjero, así como la popularidad de éste en dicho país.

La segunda es el ensayo titulado "Los aventureros de lo absoluto" en el que Juan Carlos Orejudo se propone analizar a Baudelaire en los términos en los que Todorov en su obra del mismo nombre lo hace respecto a Oscar Wilde y otros dos grandes escritores, como exploradores del extremo. Baudelaire es visto por Orejudo como el artista determinado a no servir a ningún propósito exterior a sí mismo, quien sólo rinde culto al yo y a su personalidad individual.

Espero que disfruten de la lectura de nuestra revista tanto como yo disfruto hacerla.

todo ir en el sentido de la vida, no someter el ser propio y su existencia a una categoría exterior, sino encontrar en uno mismo el criterio de excelencia. *Lo que el hombre siempre ha buscado, no es la verdad ni el dolor, ni el placer, sino simplemente la vida. El hombre siempre ha buscado vivir intensamente, plenamente, perfectamente.* Ningún valor es superior a la vida. Vivir intensamente, es decir, ser uno mismo. Sentirse vivir es el primer paso hacia la perfección".³² Todorov reconoce la filiación entre Nietzsche y Wilde, pero el primero no es socialista como Wilde sino un aristócrata del espíritu como Baudelaire. La belleza es un ideal inaccesible, y el hombre que busca la belleza en el arte no encuentra la plena felicidad, sino a lo más, un consuelo o un paliativo contra el tedio y el mal de vivir.

El dandismo de baudelaire representa el "culto a la diferencia", que según Georges Blin, no conduce al impulso romántico hacia el infinito, sino al heroísmo de la concentración.³³ El infinito, la plena realización de todos los deseos y aspiraciones humanas, conduce a la destrucción del yo, como le sucede al personaje de Wilde, Dorian Gray. Baudelaire elige a los héroes del sufrimiento y del infortunio, como *Werther*, *Oberman* y *René*. La razón humana es impotente para consolar a estas almas desoladas que sienten que sus vidas carecen de sentido en la medida en que su felicidad es imposible de alcanzar en este mundo. Baudelaire abandona el sueño romántico basado en la expansión ilimitada del alma, el cual obstaculiza al trabajo lúcido del poeta que se esfuerza en transformar el placer en conocimiento, y su ensueño en una obra de arte. El dandi es un ser encerrado en su propia subjetividad que persigue el ideal de belleza sin salir de sí mismo. El heroísmo del dandi corresponde a la actitud del hombre solitario que se concentra en sí mismo, en la unidad espiritual que le permite no caer en el

abismo. El dandismo es una práctica moral que espiritualiza la materia hasta el punto de eliminar toda referencia a la exterioridad.

Baudelaire decide no subirse al globo de Nadar, y aunque su deseo más imperioso es la de escapar de este mundo hacia cualquier lugar, el poeta francés decide quedarse en tierra, en un lugar que detesta, y que le permite perseguir su búsqueda del absoluto sin renunciar a sí mismo, a su alma. El personaje de Wilde, Dorian Gray, vende su alma al diablo, con el fin de convertir su vida en una obra de arte. Baudelaire, fiel al espíritu del arte por el arte, considera que la culminación de la vida es una obra de arte.

Los autores ingleses, como Wilde, Whistler, Beardsley, tomaron la filosofía del dandismo de fuentes francesas. Baudelaire constituye un modelo para Wilde. Mientras el dandi inglés es un intelectual que tiende al ascenso social, el bohemio francés es el artista que ha descendido de capa social, confundiendo con el proletariado. El dandismo de Baudelaire, el mismo que será retomado por Wilde, es "la última expresión del heroísmo en una época de decadencia, una puesta de sol, el último rayo del orgullo humano". Es la determinación del artista de no servir a ningún propósito exterior a sí mismo, es un culto al yo, a la personalidad individual del artista. En el caso de Baudelaire, el yo está desgarrado entre la defensa de su diferencia y la plenitud de una vida creativa y expansiva. Baudelaire, al igual que Wilde, explora las diversas formas de malograr la vida, y en esa medida, ambos encarnan a la perfección al aventurero del absoluto.

32. *Ibid.*, pág. 32.

33. Blin, Georges. 1939. *Baudelaire*. Gallimard. Pág. 21.

34. López Castellón, Enrique. 1999. *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Akal. Pág. 51.

íntima de Baudelaire. El arte no conduce a la salvación del alma, sino a la perdición, acrecentando aún más la conciencia de una vida desperdiciada y aniquilada. El arte consiste en una transformación de la naturaleza y la belleza corresponde a un estado superior del alma. Baudelaire descubre que el arte es un vano sustituto del absoluto, y que el artista que busca realizar la belleza a través del arte está destinado a caer en el Spleen, en el nivel más alto de desmoralización.

El abismo cristiano no se corresponde exactamente al sentimiento moderno de aburrimiento y de hastío, aunque constituye el precedente religioso y literario de la insatisfacción moral del individuo en este mundo. La existencia, para los poetas cristianos, carece de sentido y de finalidad propia. Baudelaire experimenta el abismo cristiano frente a la existencia mundana en términos de hastío y aburrimiento. Dicho aburrimiento se manifiesta a través de una falta de curiosidad y de ganas de vivir. El Spleen de Baudelaire se manifiesta interiormente como una falta de curiosidad por las cosas de este mundo. La vida carece de sentido y de una finalidad propia, lo cual concuerda con la vaguedad de las pasiones y con el Mal de Siglo de los poetas románticos. El absoluto baudelairiano no es de este mundo, y todos los esfuerzos humanos para alcanzarlo lo precipitan al abismo, a la perdición.

El ideal estético de Oscar Wilde, que consiste en llegar a ser lo que uno es a través de la búsqueda sincera de lo absoluto, constituye una traición al

dandismo de Baudelaire. La vida para Oscar Wilde no culmina en una obra de arte, por el contrario, la obra de arte es la culminación de la vida. La obra de arte se pone al servicio de los deseos más depravados del artista, sus deseos de eternidad y de lujuria. El artista convierte el arte en un medio para sus aspiraciones de una vida sin límites, de una vida al servicio de las fuerzas superiores, como diría Nietzsche, la afirmación de la vida sin freno por parte del individuo, el cual afirma plenamente e incondicionalmente todos los aspectos de la vida: "Dorian Gray extrae como conclusión: *Nunca aceptaría ninguna teoría, ningún sistema que implique el sacrificio de cualquier forma de experiencia apasionada que sea.* Mientras que fuera fuerte, toda experiencia, por el simple hecho de ser realizada, es buena. Todo lo que es, es bueno- salvo el movimiento que nos lleva a transformar o a reprimir las experiencias".³⁰

Wilde traiciona el punto de partida de Baudelaire al afirmar que la búsqueda de la belleza no es otra cosa que la plenitud de sí, la culminación de una vida realizada, la realización de todos los deseos y aspiraciones humanas. Wilde convierte el ideal del arte en algo accesible a todos hombres, ya no como un legado de unos pocos, de los mejores, y en este aspecto, rechaza el modelo aristocrático de Baudelaire. El esteticismo de Wilde es característico de una sociedad democrática. El "nuevo hedonismo" que proclama el personaje lord Henry es concretamente "una filosofía de la vida en el que cada quien es el único juez de sí mismo y en el que la finalidad consiste en acumular el máximo de placeres".³¹ Querer ser uno mismo- sigue argumentado Todorov a favor de una interpretación nietzscheana de Oscar Wilde-significa, ante

30. *Ibid.*, pág. 26.
31. *Ibid.*, pág. 27.

Nota para Revista FAMUS (1)

ANNIE BLASE H.

Estimados lectores, permítanme complementar mis datos curriculares, que aparecen en la página de colaboradores, comentando que también enseñé en la Escuela de Teatro de FyL., la Apreciación musical para futuros actores y directores y, en la entonces (1980) recién implantada licenciatura en Artes visuales, las materias de Estética y Didáctica del Arte. Paralelamente colaboré en diversos seminarios en calidad de traductora-intérprete.

En 1982-83, asistí en París a varios seminarios (Semiótica, con Greimas; 2da Escuela de Viena, con D. Jameux...) y luego nos establecimos en Bogotá (Col.) donde durante 6 años, me dediqué a la traducción y a la musicalización de varias obras de teatro aficionado en francés. En 1989 nos mudamos a São Paulo (Brasil) donde reanudé la enseñanza del francés, estudiando chelo, tocando con varios grupos aficionados y asistiendo a cuanto concierto pudiera... Ahora me tienen aquí, intentando escribir ALGO para la flamante revista FAMUS, hurgando en armarios y closets en pos de materiales pepenados por todos

lados, copiados, recortados, coleccionados, relacionados con mi gran y perdurable amor por la Música, aquella que nos construye y consuela, con la idea básica de poner al alcance de la comunidad FAMUS, traduciéndolos, algunos de estos materiales que creo vigentes aún (muchos de ellos, de la revista *Musique en jeu*, fundada por Pierre Boulez y dirigida por Dominique Jameux del 1971 al 75).

Comenzó una aventura, no me atrevería a llamarla una *Investigación* porque no me considero lo bastante motivada ni actualizada para llevarla a cabo dignamente, pero sí una búsqueda, en relación con, en (des)orden de preferencia (siempre me ha costado establecer prioridades, así que les pido asesoría a mis lectores):

- La educación de los músicos y a la Música (que no es lo mismo).

- El SIGNIFICADO de la Música ¿Cómo significa la música y QUÉ significa? Quid de la semiología (o semiótica) musical, del análisis de obras.

- La evolución de la Música, de los años 50 a la fecha, esencialmente en Europa, ya que todo lo acontecido en América es de acceso más fácil aquí.

-Los recursos para profesores, estudiosos, creadores e intérpretes de la Música...ya que la existencia de Internet, Google, Bing y de las enciclopedias en línea ha multiplicado las fuentes, facilitando y dificultando a la vez la tarea de cada uno.

Así que...pensé primero en escribir sobre Pierre Boulez, ciertamente la figura dominante, como creador, director, pedagogo, escritor, Ciudadano-agitador cultural, del panorama de la "música contemporánea" o de "vanguardia" (las comillas para sugerir que quizás habría que ver qué significan esos significantes).

Pero probablemente sea mejor indicar la numerosa bibliografía existente sobre él o publicada por él...

Pensé en traducir uno de los artículos que me parecieron dignos de ser conservados, pero ¿cuál? Espero retroalimentación del editor de la revista y de los lectores, en referencia a las preguntas planteadas anteriormente...

A manera de "Obertura" y para ser fiel a la vocación que ha sido la mía, así como a nuestra revista, aquí les va una serie (no pretendo ser exhaustiva) de sitios pepenados en Internet, dedicados a la formación a la música y/o a la musicología. Es de notar que el período de 1970 a 80 fue especialmente efervescente, ya que correspondió al desarrollo de la informática musical, a la maduración de instituciones como el IRCAM, el grupo GRM, los festivales de música contemporánea; al retorno de los instrumentos tradicionales integrados con la maquinaria electroacústica; a los intercambios entre la música popular y la de vanguardia "erudita" (ver los artículos del Dr R. Martínez en los números anteriores de la revista) y finalmente a la confirmación de la individualización total y radical del lenguaje musical después del serialismo.

Educación a la música **Cahiers recherche/musique**, 7 números, Ina GRM, Paris

N° 1 : *Pédagogie musicale d'éveil*, sous la direction de François Delalande, 1975.

N° 2 : *Le Traité des objets musicaux*, 10 ans après, sous la direction de Michel Chion, 1976.

N° 3 : *Synthétiseur/ordinateur*, sous la direction de Bénédicte Mailliard, 1976

N° 4 : *La musique du futur a-t-elle un avenir ?*, sous la direction de Michel Chion, 1977.

N° 5 : *Le Concert pourquoi ? Comment ?*, sous la direction de Michel Chion, 1977.

N° 6 : *Le Pouvoir des sons*, sous la direction d'Élisabeth Dumaurier, 1978.

N° 7 : *L'animation musicale*, sous la direction de Denis Muzet, 1979.

De estos 7 números, el primero, el quinto y el último son probablemente los más valiosos para enfocar y problematizar el tema de la educación a la música a distintas edades y en entornos diversos: animadores y animados (escuelas, festivales, asociaciones); estado, instituciones e individuos; ciudades y zonas rurales, etc...

Un sitio que propone una newsletter:

www.leducation-musicale.com/newsletter/breves0908.htm

Una propuesta de estudios en Francia: (de la revista TELERAMA)

Hágase Músico interventor (en escuelas y otras instituciones), en un curso de 2 y 3 años, en la región de Paris: preparación a los DUMI/Licenciatura en musicología, DUMI/DE, DUMI/DNSPM. (Para complemento de información, consultar la oficina de Campus France

moral, en este sentido, destruye y reprime las fuerzas vitales desencadenando las pasiones decadentes y aniquiladoras de la voluntad, como la compasión, la caridad, y en cierto modo, el altruismo. El artista que recoge Oscar Wilde, modelado a la imagen del Dorian Gray, es un inmoral, un réprobo y un criminal, un egocéntrico que no simpatiza con nada ni con nadie de este mundo, y que se encierra en su torre de marfil, donde guarda escondido su terrible y oscuro secreto.

Todorov resume así el programa estético de Oscar Wilde: "Es en su novela *El retrato de Dorian Gray* donde Wilde desarrollará plenamente su concepción de la vida bella. Ahí narra la historia de un hombre joven particularmente bello y elegante, Dorian Gray, que ha concluido una suerte de pacto con el diablo: su cuerpo no envejecerá, sino que será su retrato el que cargue con los trazos de sus transformaciones interiores. Obedeciendo a los principios de su mentor lord Henry y no temiendo ser traicionado por su apariencia, Dorian lleva una vida enteramente depravada. Él observa con indiferencia el suicidio de su amante Sibyl y no duda en matar al autor del retrato mágico, Basil Hallward, enamorado de él, pero quien deseaba llevarlo de nuevo por el buen camino. Sin embargo, cuando Dorian planta su cuchillo en el retrato, con el fin de destruir la imagen horrible de sí mismo que aquél le reenviaba, es su propio corazón el que atraviesa; al día siguiente, los sirvientes descubren en el suelo el cadáver de un anciano".²⁸

Según Todorov, "*El Retrato de Dorian Gray* debe ser leído a la vez, como la evocación de un ideal de vida y la descripción de las mil y una maneras de no lograrlo – como una puesta en guardia contra las emboscadas

que acechan a cada quien sobre esta vía".²⁹ Dos interpretaciones de la vida bella se contradicen, incluso, se autodestruyen, en este proyecto estético de Oscar Wilde (Dorian Gray). Por una parte, el elogio de la vida transformada en una obra de arte; por otra parte, la creación de obras de arte como la culminación de la vida. El dandi no se pregunta si la vida es buena, es decir, si el hombre puede recuperar por medio de buenas acciones la unidad de su alma, alcanzar la salud del alma. El dandismo de Baudelaire afirma que su culto es la admiración incondicional de la belleza física, la belleza visible de los cuerpos jóvenes, sin embargo, como advierte el mismo Baudelaire, la belleza se corrompe y se degrada con el paso del tiempo; sin poder acceder a la belleza absoluta y trascendente, la belleza sensible se convierte para los poetas y artistas modernos, en una nueva aventura en pos de lo absoluto, que deja abierta la posibilidad de lo inesperado, de lo imprevisto. La belleza moderna es fruto de un encuentro pasajero y fugaz, es la modernidad que encarna la mujer que atraviesa la calle mientras el poeta sueña con volver a verla en la eternidad.

La lírica moderna que inaugura Baudelaire retoma el dolor y la melancolía de individuos solitarios como Rousseau, Chateaubriand, y Sénancour. Insatisfacción y desesperación son los dos rasgos que caracterizan al romanticismo cristiano, anclado en un ideal perdido, en un pasado remoto e inaccesible. La nostalgia por una edad de oro perdida, y la búsqueda del recuerdo que permita al alma escapar del presente aterrador con el fin de acceder a un mundo más puro, constituyen el telón de fondo de la poesía

28. Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, págs. 24-25.
29. *Ibid.*, pág. 31.

café, se emborrachan con ajeno, luchan por causas nobles, se enamoran a menudo, se enfrentan con los burgueses, organizan divertidas guasas, jaleos nocturnos e incluso crean algunas obras innovadoras (...) He aquí la definición de Bohemia que propone Murger: "Hoy como en otras épocas, todo hombre que se dedique a las artes, sin otro medio de subsistencia que el arte en sí, se verá obligado a recorrer los senderos de la bohemia. (...) La bohemia es el ensayo de la vida artística, el preámbulo de la academia, del hospital o la morgue. Añadiremos que la bohemia sólo existe y sólo es posible en París".²⁴

Paul Bénichou, en su obra *Le Sacre de l'Écrivain*, pone de relieve el carácter comunitario de los cenáculos románticos que se formaban en torno a un escritor o un poeta excepcional. Los artistas románticos formaban una pequeña república independiente dentro de la sociedad común en la cual existía una gran camaradería.²⁵ El artista moderno manifiesta un amor al arte que le distancia de la vida ordinaria de la sociedad burguesa, regida por el "dios de lo útil". El arte se emancipa de la vida y se convierte en una actividad autónoma que se rige por sus propias leyes. Los artistas se oponen al estilo de vida establecido por la burguesía, y buscan nuevas formas de vida a través del arte y de la poesía. El arte se convierte, para estos artistas, en un modelo de vida. La nueva generación de artistas busca "hacer de su vida una obra de arte", es decir, algo precioso e inútil consagrado exclusivamente al culto de la belleza:

24. *Ibid.*, págs. 137-138.

25. Bénichou, Paul. 1973. *Le Sacre de l'Écrivain, 1750-1830*. J. Corti. Pág. 430.

26. Hauser, Arnold. 1969. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. III, Ed. Guadarrama. Pág. 217.

27. Todorov, Tzvetan. 1998. *Le Jardin Imparfait, La Pensée humaniste en France*. Grasset. Pág. 250.

La cultura estética significa el estilo de vida propio de la carencia de función y de la superfluidad, es decir, el compendio de la resignación y de la pasividad romántica. Pero ella exagera todavía el romanticismo; renuncia no sólo a la vida por causa del arte, sino que busca la justificación de la vida en el propio arte.²⁶

El arte por arte es la denominación del nuevo culto que desarrollan los artistas-bohemios, sedientos de lo absoluto y de lo imposible. Los poderes espirituales antes reservados a la Iglesia se depositan a partir de la Revolución, pero sobre todo, tras la caída del imperio napoleónico, en los grandes escritores que se erigen en grandes maestros y profetas de la humanidad.²⁷ Los artistas y los literatos empiezan a cumplir un papel político-religioso en una época de esperanzas renovadas por los poderes derivados del hombre. En la época de Baudelaire se produce un cambio decisivo en la sociedad y las artes hacia una tendencia que podemos denominar esteticismo: los valores éticos son reemplazados por los valores estéticos, lo cual implica que el fin de la vida no es que ésta sea buena sino bella. Y en este caso, la producción del arte se convierte en una redención de la vida. Veamos cómo se cumple este programa estético y esteticista en Oscar Wilde.

La vida bella, en el sentido de Oscar Wilde, busca su propia intensificación, su crecimiento activo y rehúye el decaimiento, y la decadencia de las fuerzas activas o creativas. La grandeza del artista no se mide por los bellos sentimientos, sino por la capacidad de dominar el caos interior con el fin de incrementar la intensidad de la vida. La

a cargo de Sandra NERI (tel: 84 78 48 07), en la Alianza Francesa de Monterrey (H. Lobo y Morones Prieto) monterrey@campusfrance.org

Tests de entrada: del 4 al 8 de junio 2012.

www.cfmi.u-psud.fr Tel: (00 33) 1 69 15 62 80.

Para recibir expediente de inscripción, enviar CV y carta de motivación (en francés, por supuesto) a la Universidad de Paris-Sud 11, al email contact.cfmi@u-psud.fr

Para una formación como cantante o instrumentista o asistir a *Master class*, la famosa Escuela Normal de Música (Conservatorio nacional) de París:

<http://ecolenormalecortot.com/rep1/index.html>

Un ejemplo de animación musical a la francesa: La jornada alocada de Nantes.

Festival de música clásica, 18va edición, del 1 al 5 de febrero, dedicada este año a la música rusa.

La *FOLLE JOURNÉE DE NANTES*, con cerca de 400 conferencias, animaciones y conciertos dedicados a la música clásica y reunidos en un mismo sitio, atrae a un público cada vez en aumento. Multiplicando las iniciativas, su fundador, René MARTIN, se asocia con la juventud de los barrios de la ciudad y alrededores, abriendo campo al rock y al rap dentro del repertorio clásico ruso (tema de este año) con fuerte acentuación en el siglo XX: integral de los conciertos de Schostakovitch, el raramente ejecutado *Concierto para Coro*, de Schnittke, el sicodélico *Prometeo* de Scriabine y compositores desconocidos como Medtner, Mossolov o Roslavetz. René Martin es el César de todos los logros, que ahora

expande su imperio hasta el Lugar Único limítrofe, pero respetando la unidad espacial que sigue siendo el fundamento de la Jornada alocada. Más de 200 metros de paseo separan la *Cité des congrès* del *Lieu unique*, perspectiva cubierta por una estructura móvil, especie de cordón umbilical que desemboca en treinta mil asientos extra para los conciertos ¿Hasta dónde irá Martin? Cuando el espacio llegue nuevamente a faltar, amarrará gabarras-auditorios al muelle del Erdre, vinculado del mismo modo casi orgánico a la *Cité* madre. Y para los veinte años del más colosal evento clásico en Francia, ¿imagina acaso colocar toda la ciudad de Nantes bajo una burbuja? Él sonríe... Capaz que lo haga!

¿Será que se unió a los *suaves dementes* tan frecuentes en la literatura rusa? Recordemos que fue baterista de rock en su juventud y que no ha perdido su sentido del *tempo*. Lo cual explica el *bortsch* musical de ciertos eventos: Mussorgski rapeado por el grupo SKE, o revuelto con Stravinski con descargas de funk propinadas por los Sons of Chuck, o el Cascanueces de Chaikovski con sonido pesadón acompañado por una tímida vocalista cantando una famosa canción esteparia en francés...

En efecto, hace cuatro años, se acercó a René Martin un entusiasta miembro de la asociación Acoord, René Etourneau, animador de talleres musicales en la Casa de Barrio de Doulon, donde treinta y ocho grupos de autodidactas se relevan ensayando. ¿Por qué no asociarlos a la Jornada alocada? Predicador empedernido, René Martin no puede pasar por alto las riquezas musicales aficionadas que rodean el centro de Nantes, pero él será quien da el diapasón.

Desde septiembre 2011, los animadores de las Casas de Barrio seleccionaron a los voluntarios por su pasión, no según criterios técnicos,

pero más bien según el deseo de los grupos de comprometerse por tres meses, sacrificando ocho sábados para los ensayos. René Martin los audiciona “sobre su aptitud a abrirse en el escenario, a dar algo al público. Ninguna excentricidad me molesta, pero soy reacto a la manía de ciertos grupos que tocan encerrados en sí mismos”. Después los junta para una gran sesión de escucha musical y de explicaciones pedagógicas acerca del tema del año. Cada grupo se va llevando varios CDs de extractos, setenta y seis piezas rusas este año. “Temas melódicos e identificables, ritmos ricos, pero movimientos enteros”, puntualiza Martin, quien efectuó la selección personalmente. La primera vez, fueron seis grupos, esta vez, nueve fueron invitados a elegir los temas que los inspiraban, con la libertad de mezclar varios de ellos a condición de transcribir- los en su propio estilo musical.

Pero no los dejaron abandonados, solos con su fuego durante tres meses! Para ayudarles con sus transcripciones, Martin puso a su disposición al pianista Jean-Frédéric Neuburger, ciertamente capaz de vérselas con cualquier desafío musical (una especie de novatada de la cual los grupos no se abstuvieron!) pero sobre todo, quien a los veintidós años, fue el más joven de la historia del Conservatorio de París en tomar a su cargo la clase de acompañamiento, batiendo así de seis años el record de Olivier Messiaen. Ahora es uno de sus alumnos, Alphonse Cemin, quien le sucede: “Quizá porque soy el menos radical-clásico” sugiere este güerito que parece quinceañero, a pesar de ser uno de los fundadores del grupo Le Balcon, dedicado a la música de vanguardia. Al inicio, escuchamos varias veces las obras originales escogidas por el grupo, luego los invito a precisar los que les impacta. Muy pronto, algunos me piden transcribir

armonías demasiado complejas como para restituirlas, otros como desviar ciertos ritmos para fusionarlos con su estética propia. Los hay que se resguardan dentro de un marco tranquilizador, demasiado literal, nota por nota, a los que tengo que “liberar”; y otros quienes, al contrario, se desbocan al punto de perder la inspiración original, la cual debe permanecer identificable.

Los muchachones de *La Musique du Coffre* están atónitos: *Qué oído tiene! El simplemente sugiere lo que pueda mejorar las opciones que tomamos, pero respetando plenamente nuestra identidad.* Alphonse Cemin permanece pragmático: “ *Mi aportación es principalmente de rigor y metodología en los ensayos, parámetros estos frecuentemente ignorados cuando se toca entre cuates, sin escucharse mutuamente en realidad, con un volumen sonoro saturado, en un todos contra todos sin tregua.*”

Primer ensayo colectivo, en la sala de conferencias del banco CIC. Perfectamente equipada en instrumentos y amplis, con un técnico a disposición. El gran escalofrío. Los grupos afinan en un magma acústico ensordecedor. El vocalista de la *Musique du Coffre* batalla con el larsen. *Music Box* se extravía en una rítmica de montañas rusas. SKE sobreinterpreta su afamada paranoia. Los Famous Grouses ya están alicaídos con su guitarrista desparramado encima de un amplificador. Free-Dum no pierde tiempo para nada, carga con las guitarras desenvainadas al gran galope: habría que cortar la corriente para detenerlos! Cemin los persigue de sus consejos. Luego llega Amac1... Calmaditos, afinan tranquilamente, cuidan su balance...y fraguan a César Cui y Prokofiev en un metal de todos los diablos. Limpio. Mirándose unos a otros. Llevados por

de vivir de los epicúreos sino al estado de melancolía de los artistas modernos que experimentan dolorosamente la imposibilidad del hombre actual de alcanzar el ideal soñado.

Oscar Wilde parte de los mismo principios estéticos de Baudelaire, la autonomía de la belleza respecto a los demás valores, el bien y la verdad, y la búsqueda de la belleza por sí misma; y esta búsqueda de la belleza absoluta conduce, por otra parte, a un individualismo que despliega todas las perfecciones del ser en el interior del sí mismo: uno de los personajes de la obra de Wilde titulada *El Retrato de Dorian Gray*, lord Henry, lo expone de la siguiente manera, “*El fin de la vida es la plena realización de sí. Realizar nuestra naturaleza a la perfección, he aquí nuestra razón de vivir en este bajo mundo.* Un postulado que podríamos calificar de individualista (Wilde mismo lo hará), pues no reserva ningún espacio para otros seres diferentes a él- no por encima (divinos), ni a un lado (humanos)”.²⁰

La vida de Bohemia es la vida consagrada al arte por el arte; en este sentido, Baudelaire pertenece a la bohemia artística y literaria de la segunda mitad del siglo XIX. Baudelaire no pertenece a la generación de la bohemia romántica, representada por Gautier, Nerval y Houssaye, sino a la bohemia naturalista representada por Champfleury, Courbet, Nadar y Murger.²¹ La bohemia es un movimiento artístico y social que como reconocen muchos autores se origina en Francia, y concretamente, en la capital del siglo XIX, París. Hacemos alusión a la bohemia literaria y artística de la segunda mitad del siglo XIX para resaltar que los aventureros del absoluto, como Baudelaire y

Wilde, si bien hacen hincapié en las aspiraciones del individuo, sus anhelos de absoluto, como una aventura solitaria que conduce a la marginación y la pobreza, en el caso de Baudelaire, a la represalia social y al exilio en el caso de Wilde, originariamente, se constituye como una aventura colectiva, una búsqueda de lo absoluto que respondía a una necesidad urgente de una generación, o de varias generaciones de artistas y de escritores que se reunían en torno a los cenáculos literarios, en los talleres de los artistas o en los clubes de los consumidores de opio.

El concepto de “bohemia”, en su sentido metafórico, surge de la pluma de Georges Sand, en su obra *La última Aldini*, en el contexto del romanticismo tardío.²² Aparece ya con el sentido que le damos en la actualidad, la de jóvenes artistas que rompen con los valores burgueses aceptando vivir en la precariedad. Durante la década de 1830, los bohemios se congregaban en pequeños círculos denominados “cenáculos” en homenaje a Víctor Hugo. En esos círculos se reunían las generaciones jóvenes de escritores y de artistas, como Auguste Marquet, Gérard de Nerval o Théophile Gautier, incluso Baudelaire. Henry Murger popularizará la vida de bohemia en su obra *Escenas de la vida de Bohemia*, la cual comienza a publicarse en marzo de 1845 como folletín en la revista parisina *Le Corsaire*.²³

En la obra de Murger, “desfila por la obra una pléyade de jóvenes sin dinero que viven en desvanes, visten con un atuendo extravagante, frecuentan los

20. Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, pág. 25.

21. *Ibid.*, pág. 229.

22. Ferry, Luc, *op. cit.*, pág. 137.

23. *Ibidem*.

defensor de una nueva religión, el partidario de la usurpación del bien por la belleza, el promotor del *esteticismo*, es decir, del ideal de una existencia bella. Una vida buena no es la que se pone al servicio de Dios y de la moral, ni de sus substitutos colectivos modernos, la Nación, la República o la Ilustración; una vida buena es la que sabe llegar a ser bella, afirman de concierto las declaraciones y la carrera de Wilde. Él es a la vez el brillante portavoz de la doctrina y su encarnación ejemplar”.¹⁶

¿Qué es una vida realizada para los aventureros del absoluto? Una vida plena a través del culto a la belleza es la nueva religión de los artistas y poetas modernos, tal como veremos, Baudelaire y Oscar Wilde llevarán esta búsqueda de lo absoluto en la belleza hasta extremos inimaginables, pero sin escapar del mundo presente, la experiencia de la belleza se hace humana, demasiado humana como diría Nietzsche. El nuevo ideal de la autenticidad, la de llegar a ser verdaderamente lo que uno es, como afirma Nietzsche en el subtítulo de su obra autobiográfica *Ecce Homo*: “¿Cómo llega uno a ser lo que es?”. No se trata para Nietzsche de rescatar al verdadero yo que permanece oculto detrás de los cambios y de la multiplicidad de las fuerzas que subyacen en el interior del sujeto. Convertirse en lo que uno es evoca para Nietzsche, por el contrario, el *amor fati*, es decir, el hecho de que nos identifiquemos sin reserva con todo lo que hemos llegado a ser, en vez de

arrepentirnos de los momentos dolorosos, y todo ello hasta el punto de desear vivir de nuevo en un “eterno retorno” esta misma vida tal como la hemos vivido.¹⁷ En otras palabras, “llegar al fin a ser uno mismo, el interés por una *expansión de la personalidad individual*, que ya no es reductible a las categorías morales clásicas de la honestidad y la sinceridad. El nuevo imperativo categórico del eterno retorno dice que poco importa que usted prefiera la actividad o el descanso, mandar u obedecer, siempre y cuando sea *usted mismo*. Deje de pasarse la vida intentando igualar los principios que siglos de nihilismo cosmológico, religioso o humanista presentaron falazmente como exteriores o superiores a usted”.¹⁸

La experiencia de lo absoluto en el contexto de la modernidad poética de Baudelaire, y que será retomada por Oscar Wilde, el individuo se convierte en lo absoluto, es decir, el yo moderno que inaugura Baudelaire está encerrado en sí mismo, su vida la vive como si fuera una obra de arte, un ideal encarnado en la figura del Dandi. El dandismo de Baudelaire se basa en la elección de uno mismo como sujeto fundamental de la experiencia estética. Desde este punto de vista, el dandi baudelairiano no admite ningún valor superior al individuo que persigue el placer de la existencia. No obstante, Baudelaire no excluye el dolor desde un punto de vista religioso, sino por el contrario, lo incluye en la propia dinámica de la experiencia estética: “He encontrado la definición de lo bello -de mi belleza. Es algo ardiente y triste, algo un poco vago, que deja espacio a la conjetura (...) El más perfecto tipo de belleza viril es Satán, a la manera de Milton.”¹⁹ Para Baudelaire, el placer estético no está vinculado a la alegría

16. *Ibid.*, pág. 21.

17. Véase, Nehamas, Alexandre. 2002. *Nietzsche. La vida como literatura*. Ed. Turner.

18. Ferry, Luc. 2003. *¿Qué es una vida realizada? Una nueva reflexión sobre una vieja pregunta*. Paidós. Pág. 127.

19. Baudelaire, Charles “Cohetes”, en *Oeuvres Complètes*, págs. 657-658 : J’ai trouvé la définition du beau, - de mon beau. C’est quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague, laissant carrière à la conjecture (...) le plus parfait type de Beauté virile est *Satan*, - à la manière de Milton.”

una hermosa textura de dúo vocal. Un auténtico ensayo general. Aplausos, silbidos y ovación saludan su presentación. Es un grupo del conservatorio de Nantes.

Tal confrontación de niveles no tuvo lugar sino hasta después que los grupos de barrio la aceptaran como norma. Y, sobre todo, acontece al cabo de tres meses, con el fin de que los autodidactas adquieran una maestría suficiente para no tener de que sonrojarse. Amac1 no presume, pero demuestra lo que produce el trabajo en serio. Están apantallados los de la Musique du Coffre, pero en cambio, el grupo del conservatorio recibe una lección de energía, de presencia escénica. Un intercambio fluido, ejemplificado por las ganas de SKE de robarse a Marie, la violinista de Amac1, para darle un poco de substancia instrumental a su propia prestación. De buen grado, ella acepta: *DJ, sonidos scratcheados, caja rítmica: yo descubro un nuevo modo de improvisación*, comenta encantada.

El contacto con el conservatorio no se limita al escenario. Cada joven de los barrios puede, si lo desea, beneficiar de una *master class* para ayudarlo a superar un obstáculo técnico, encontrar una llave para progresar, rectificar una mala costumbre. *El primer año, hubo tan sólo dos voluntarios. Me alteré un tanto, antes de darme cuenta que la institución los asustaba...reconoce René Martin*. Ahora, pasar la puerta ya les parece más natural y los maestros juegan limpio, con tacto. En una sesión de canto, Annaïg Cottin ayuda a la tímida Justine a liberar su voz y la impulsa hacia un registro agudo que la chica no sospechaba que pudiera usar y al cual su grupo deberá adaptarse. En otra sala, Jean-Marie Bellec invita a Famous Grouse a escribir y memorizar la estructura de su pieza, *con el fin de hablar el mismo lenguaje. Y ¡Trabajen*

con metrónomo, siempre el mejor amigo del músico, porque siempre dice la verdad!...Cualesquiera que sean sus aptitudes, un tempo adecuado les permitirá tocar con quien sea.

Los nueve grupos elegidos son programados para la función de apertura de la *Folle Journée*, en la hermosa sala de ochocientas plazas de la Cité des Congrès. Un reconocimiento. Aunque el “nerviómetro” dé el diapason general... Previamente a cada prestación, un DJ pasa las piezas seleccionadas en su instrumentación original.

Y luego la fiesta sigue... De regreso a casa, los grupos de barrio se presentan en un concierto común con uno de los ensambles clásicos participante al festival, que interpreta en su integralidad el trozo elegido. En Doulon por ejemplo, es toda la Sinfonía Varsovia que tocará a Chaikovski.

Esta loca empresa deja huellas, constata con gusto el animador Nicolas Etourneau: “*Aquellos jóvenes autodidactas ahora ponen en práctica un método de ensayos fragmentados, con objetivos precisos, se graban y se escuchan mutuamente con más distanciamiento. La pieza en la cual se han concentrado durante tres horas de ensayo se vuelve la bandera de su repertorio personal. En sus conciertos de rock o metal, explican su contexto, hacen un esfuerzo de presentación dirigiéndose al público*”.

Una aventura de verdad, en la cual todos han tocado la partitura común, autodidactas y músicos confirmados, adolescentes y adultos, raperos /rockeros y clásicos, sin renunciar en nada a su personalidad. Una aventura concertante. (Según un reportaje de Bernard Mérigaud para Telerama.)

Un vistazo al libro

M. C. RICARDO MARCOS GONZÁLEZ

“Solo cuando comprobamos la naturaleza del suelo, cuando cuidamos las raíces, participamos en los misterios de la creación.”
Edgar Willems

Nadie se atrevería a negar que la música haya jugado un papel indispensable en la historia de nuestra ciudad de Monterrey. Ya fueran las óperas o zarzuelas que se montaban en el Teatro Progreso en el siglo XIX, ya fueran los conjuntos municipales de música popular, el piano o guitarra que se tocaban en las familias de algunos municipios. No podemos olvidar las polkas de origen centroeuropeo que llegaron para quedarse.

A pesar de lo anterior y de la infatigable actividad pedagógica que ha acompañado el quehacer musical de la ciudad, la historia de la música en Monterrey ha carecido de ese esfuerzo final, contundente y organizado del ámbito musical académico que es indispensable para el establecimiento de una sociedad sensible, creativa y proactiva a las manifestaciones artísticas musicales. Lo que para

diversos países de Europa y Asia es indiscutible (el papel de la música en la educación integral) en México tiene un papel “insuficiente” como lo menciona el Doctor David Zambrano en su excelente libro “Aproximaciones musicales”.

El libro de Zambrano es precisamente uno de esos trabajos que contribuyen a paliar los hiatos académicos musicales en el campo editorial de nuestra ciudad. Es el tipo de trabajo que se esperaría en ámbitos norteamericanos o europeos, por lo tanto debemos de estar de plácemes con esta síntesis muy puntual que nos lleva a través de la historia educativa, estética y filosófica de la música sin dejar de lado el elemento ilustrativo que hila a creadores con su tiempo; por ejemplo el drama liberal de Schiller y las grandes óperas románticas de Rossini o Verdi.

Es de agradecer que, a diferencia de otros textos poco comprometidos, Zambrano valientemente arriesgue una opinión; “Beethoven es el primer y más grande representante musical del

Es innegable que Zambrano no sólo es pedagogo y músico practicante sino un amante de la música. Pocos artistas en la actualidad poseen esa multidimensionalidad y dominio sintético de la historia de la música y las corrientes filosóficas.

acceso a lo absoluto; en la época moderna, dicha experiencia no está restringida al ámbito mítico-religioso, o a lo sagrado, sino que podemos llevarla a cabo en el mundo humano a través del arte, la literatura, o la poesía. En un primer momento, sostiene Todorov, el absoluto divino, en el siglo XVIII, siempre presente pero debilitado, ha entrado en conflicto con un absoluto que ha tomado la forma de un cuerpo colectivo: la Nación.¹² Los aventureros del absoluto, tal como los concibe Todorov, nos confrontan con una paradoja difícil de resolver: ¿Cómo es posible que el individuo que es finito, y por tanto, relativo a una época, a un tiempo y a un espacio finito, pueda tener acceso a lo absoluto? ¿No está abocado el individuo que trata de realizar la experiencia del absoluto a caer trágicamente como Ícaro a un abismo insondable? Todorov analizará los intentos de pensar y de vivir lo absoluto tomando como punto de partida la experiencia de la búsqueda de la belleza. Todorov toma la palabra “belleza” en un sentido más amplio que la mera contemplación de obras de arte, o la admiración de las puestas de sol o de los claros de luna, o las piezas decorativas que hemos adquirido en la tienda para adornar nuestra casa. La belleza que estudiará Todorov, como experiencia de lo absoluto corresponde concretamente a “la experiencia de la realización interior y de plenitud del ser”.¹³ Tiene que ver con la experiencia del yo consigo mismo, con la sensación de vivir plenamente la propia experiencia, tal como lo expresa maravillosamente Jean-Jacques Rousseau en el quinto paseo de su obra *Ensueños de un caminante 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”.¹⁴

Todorov se concentra en tres autores en su investigación sobre la búsqueda de la plenitud y la aspiración al absoluto: Oscar Wilde, Rainer María Rilke, Marina Tsvetaeva; en este ensayo me propongo analizar a Baudelaire como un aventurero del absoluto, en los mismos términos en los que Todorov lo hace respecto a los tres autores mencionados. ¿Quiénes son los aventureros del absoluto? En primer lugar, Todorov afirma que los aventureros del absoluto abren nuevos espacios, nuevos caminos poco explorados o desconocidos, y son intrépidos, no se quedan a mitad de camino, sino que van tan lejos como sea posible, poniendo en riesgo su felicidad y su propia vida: son, dice Todorov, “exploradores del extremo. Es por esta razón que su experiencia, sin parecerse a la de los comunes de los mortales, es esclarecedora para todos”.¹⁵ Los aventureros del absoluto dejan un testimonio de su aventura a través de la escritura, o del arte, es decir, son escritores o artistas, que han dedicado toda su vida plenamente a esta búsqueda de lo absoluto, y nos dejaron una obra tan impenetrable y difícil como la belleza inalcanzable, la cual sume a los modernos en largas meditaciones y reflexiones. Oscar Wilde retoma el culto a la belleza de Baudelaire: “Wilde es visto por sus contemporáneos como el *apóstol de la belleza*”. Él es para ellos el

12. Todorov, Tzvetan. 2006. *Les aventuriers de l'absolu*, Robert Laffont. Pág. 10.

13. *Ibid.*, pág. 12.

14. Rousseau, Jean-Jacques, “quinto paseo”, en *Les Réveries du promeneur solitaire*, Librairie Générale Française, 2001, pág. 113 : “De quoi jouit-on dans une pareille situation ? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tan que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu.”

15. Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, pág. 16.

“Aproximaciones musicales”

del doctor David Josué Zambrano

sería más milagroso que una ascensión del poeta hacia un más allá indefinido, con la posibilidad de caer en cualquier otro lugar, lejos del mundo que le aburre.⁸ Sin embargo, Baudelaire no tiene confianza en la técnica ni en el progreso y prefiere seguir soñando con sueños imposibles que le alejan de la realidad pero sin perder la conciencia de los límites insuperables que le atan a una tierra que detesta y no le satisface:

“Cada uno dice aquí: “Yo montaría con Nadar” (esas gentes suprimen el “Señor”, la familiaridad manifiesta el hecho de los brutos y de los provincianos). Pero mi opinión y la de las personas sensatas es que todos los amantes de los viajes en el cielo se eclipsarán en el último momento”.⁹

Baudelaire, cuando padece el Spleen, sería feliz en cualquier otro sitio menos ahí donde él está. En el poema en prosa titulado “Any where out of the world”, Baudelaire mantiene un soliloquio con su alma: “A mí se me antoja que estaría siempre bien allí donde no estoy, y esta cuestión de cambiar de lugar de residencia es una de las que discuto sin cesar con mi alma (...) Por fin, mi alma estalla y me grita estas sabias palabras: *¡En cualquier lugar, en cualquier lugar, siempre que no esté en este mundo!*”¹⁰

Baudelaire expresa un deseo incontenible de huir de este mundo que le aburre y le hunde en la melancolía y en la desesperación. La palabra más apropiada para definir el Spleen es la *melancolía* que refleja el dolor interior del alma. El *Spleen*¹¹ refleja la insatisfacción del poeta en este mundo, su desmoralización, su falta de creatividad, su carencia de energía y de vitalidad, el tedio y el aburrimiento. El Spleen se contrapone al ideal, como la caída a la elevación. La caída de Ícaro simboliza la caída (*la chute*) del poeta del Ideal al Spleen. Estas dos palabras “*Spleen e Ideal*” sintetizan el drama de Baudelaire, y las dos formas irreductibles que el poeta tiene de experimentar el paso del tiempo. El hombre se siente derrotado por el paso del tiempo que destruye segundo a segundo todas las esperanzas e ilusiones humanas. No obstante, el paso del tiempo no destruye completamente las esperanzas del poeta por elevarse hacia el ideal. Los aventureros del absoluto no dejan de perseguir su ideal, y no se fijan en las posibilidades del fracaso y sus consecuencias, sino que siguen su camino indefectiblemente hasta el final.

Los aventureros del absoluto: Baudelaire y Oscar Wilde

Tzvetan Todorov, en su obra “Los aventureros del absoluto” comienza analizando la experiencia musical como una forma de

siglo XIX”, “La diferencia entre la pintura musical romántica y la no romántica puede ser ilustrada por una comparación entre Haydn y Weber”, ¿Debatible? Por supuesto, pero ¿acaso la enseñanza y el aprendizaje no incluyen también un ejercicio de diálogo, confrontación, discriminación y asimilación? Para ello es necesario que libros destinados a los estudiantes, profesores o melómanos, como “Aproximaciones musicales” establezcan puntos de referencia; principalmente puntos de referencia que representen los cimientos del conocimiento (en este caso musical), cimientos susceptibles a ser “reconstruidos” o quizá derribados, pero puntos de partida finalmente. Es innegable que Zambrano no sólo es pedagogo y músico practicante sino un amante de la música. Pocos artistas en la actualidad poseen esa multidimensionalidad y dominio sintético de la historia de la música y las corrientes filosóficas. Con Zambrano siempre nos queda claro quiénes son sus titanes, lo articula con belleza y pasión.

Uno de los capítulos más valiosos, es sin duda el de “Aprehensión estética de la música y formación integral del hombre”. Comienza dando un panorama sobre el papel de la música en las políticas educativas de nuestro país para posteriormente pronunciarse de manera inequívoca; “*el valor formativo de la expresión y apreciación musical en los planos cognitivo-afectivo no es otro que el de cimentar en los niños y las niñas, mediante el*

desarrollo de la imaginación y fantasía, los conocimientos y habilidades ya adquiridos, para extender y potenciar los conocimientos en otras áreas...” La defensa por una enseñanza musical integral incorporada a la estructura educativa oficial es indiscutible. Es relevante también el texto acerca de la crítica del C.I. al recordar el trabajo de Howard Gardner; el aspecto cualitativo psicológico, social y cultural que a menudo es olvidado en las pruebas de medición de inteligencia. Dicha diversidad queda ejemplificada con los hallazgos de Suzuki en su trabajo con la educación musical de los niños por ejemplo. Vemos entonces cómo ésta síntesis nos lleva hacia el aspecto pedagógico mismo y que constituye una perspectiva valiosa; un libro de referencia para contrastar los diversos caminos filosóficos – pedagógicos de la música y su interrelación con el elemento creativo (admitiendo que este último no es la parte fundamental del libro sino algo ilustrativo).

Para concluir, Zambrano nos presenta una serie de presupuestos metodológicos para una alternativa pedagógica musical, la cual es presentada con destreza (incluyendo en los anexos una serie de lecturas recomendadas de acuerdo al grado académico de la pedagógica musical). De esta forma el libro de Zambrano no sólo abunda en el lado teórico de la pedagogía sino que ofrece un camino alternativo que bien podría ser seguido por aquellos maestros y profesores en cuyas manos está la enseñanza musical de los niños en nuestra ciudad.

8. Kempf, Roger. 1977. *Dandíe, Baudelaire et Cie*. Seuil. Pág. 108.

9. Baudelaire, Charles. 2000. *Correspondance, Selección y presentación de Claude Pichois y Jérôme Thélot*. Gallimard. Pág. 307. Carta a Nadar, del 30 de agosto de 1864: Chacun dit ici: “Je monterai avec Nadar” (ces gens-là suppriment le “Monsieur”, la familiarité étant le fait des brutes et des provinciaux). Mais mon opinion et celle des gens sensés est que tous les amateurs de voyages dans le ciel s'éclipseront au dernier moment.”

10. Baudelaire, “Any where out of the world. – N'importe où hors du monde”, en *Œuvres Complètes, op. cit.*, págs. 356-357 : Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme (...) Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie: “N'importe où! n'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!”

11. La palabra inglesa “Spleen” deriva del nombre griego que designa el bazo, donde los antiguos localizaban la fuente de la melancolía, y aparece en francés en la segunda mitad del siglo XVIII, en Diderot, Voltaire, Delille, siendo posteriormente utilizado por románticos menores como Pétrus Borel en *Champavert*, Babier en *Lazare* y O' Neddy en *Feu et Flamme*. Baudelaire hace uso de la palabra “Spleen” para dar título a tres poemas que fueron publicados en 1851 en un libro que se iba a titular *Limbos*. Dos de estos cambian de título en la edición de 1857 de *Las Flores del Mal*: “El muerto gozoso” y “La campana cascada”. El poema titulado “El spleen” en 1855 pasa a llamarse “De profundis clamavi”. En la 1ª y la 2ª edición de las *Flores del Mal* aparecen cuatro poemas con el título “Spleen”: “Spleen” (Pluviöse, irrité...), “Spleen” (J'ai plus de souvenirs...), “Spleen” (Je suis comme le roi...) y “Spleen” (Quand le ciel bas et lourd...). La primera sección de las *Flores del Mal* se titula desde 1857 “Spleen e Ideal”. Baudelaire utiliza indistintamente los títulos “Pequeños Poemas en prosa” y “El Spleen de París” para referirse a la misma obra que compone entre 1857 y 1863.

Del Barroco al Tango

Sin duda grandes compositores se han sentido motivados por las diferentes etapas del año para plasmar en escritura musical sus impresiones sobre tales períodos. No podemos dejar de mencionar los primeros cuatro conciertos del Op. 8 de A. Vivaldi, donde cada concierto recibe el nombre de una estación del año. Estos conciertos aparecieron publicados en 1725 en "Il cimento dell' armonia e dell' invenzione" (Fundamentos de la armonía y de la invención) Op. 8 en Amsterdam. Este consistía en doce conciertos, siete de los cuales tenían títulos descriptivos "Las cuatro estaciones" (Primavera, Verano, Otoño e Invierno), "La tempesta di mare" (del cual existe una versión para flauta), "Il piacere" y "La caccia". Vivaldi transformó la tradición de la música descriptiva en un estilo musical típico italiano inconfundible, con un perfecto balance entre intuición y lógica musical.

Los conciertos de "Las cuatro estaciones" fueron enormemente exitosos, particularmente en Francia. En la segunda mitad del siglo XVIII aún aparecían notorias adaptaciones del concierto "La primavera". Michel Corrette (1709-1795) basó su motete "Laudate Dominum de Coelis" en 1765 en este concierto y en 1775 Jean-Jaques Rousseau realizó una versión para flauta sola. "La primavera" era también de las obras favoritas de Luis XV quien ordenaba que se ejecutara en los momentos menos esperados. Vivaldi, a partir de la publicación de

"Las cuatro estaciones" fue comisionado a componer varias obras para la corte de Versalles.

Otro ejemplo de esto son "Las estaciones" Op. 37 de P.I. Tchaikovsky, que es una serie de doce piezas para piano, cada obra describe un mes del año y curiosamente cada una la escribió en el preciso mes que describe, por lo que se tardó exactamente un año en realizar la serie completa, dado que inició en diciembre de 1875 y la terminó en noviembre del siguiente año. La obra fue encargada a Tchaikovsky por una revista rusa que se publicaba en francés "La Nuvelist", que también publicaba partituras para sus lectores. Se suponía que el compositor tenía que completar todas las partituras en una sola entrega, pero Tchaikovsky no tomó el trabajo con mucha seriedad y solamente le dedicaba a esta labor un día al mes y en unas cuantas horas terminaba la composición correspondiente.

El título para la serie completa es "Les saisons" (Las estaciones), pero más bien debió haberse llamado "Los Meses", dado que cada una de las piezas lleva el nombre de un mes diferente: I. Enero (Junto al Fuego). II. Febrero (Carnaval). III. Marzo (El canto de la alondra). IV. Abril (El deshielo). V. Mayo (Noches blancas). VI. Junio (Barcarola). VII. Julio (Canción del segador). VIII. Agosto (La cosecha). IX. Septiembre (La caza). X. Octubre (Canción de otoño). XI. Noviembre (En la troika). XII. Diciembre: (Navidad).

LIC. ROBERTO CARLOS FLORES

"En vano he querido del espacio,
hallar el fin y el centro;
bajo no sé qué ojo de fuego
siento que mis alas se rompen

Y quemado por el amor de lo bello
No tendré el honor sublime
De dar mi nombre al abismo
Que me servirá de tumba"²

En este poema titulado "Las lamentaciones de un Ícaro",³ Baudelaire remite a la mitología griega y concretamente a un mito que había inspirado a varios poetas del siglo XVI, aunque el paisaje emocional que describe es la caída de un ángel que nos recuerda al bíblico ángel caído por el pecado del orgullo y el afán desmedido de conocimiento: "Ícaro ha perdido sus alas, cae protegiéndose con su mano sus ojos consumidos por el ardor del sol; alrededor corre en forma de leyenda un cuarteto latino que expresa una sabiduría muy convencional: el deseo de conocimiento debe de mantenerse dentro de unos límites".⁴ Para el cristiano, el pecado del orgullo refleja el alma insatisfecha y errante que busca alcanzar el conocimiento oculto que le permitiría convertirse en un dios; Baudelaire como Pascal tenía su abismo. "El abismo que era para el cristiano el pecado, para el caballero el deshonor y para el burgués la ilegalidad, es para el decadente todo aquello para lo que él no posee un concepto, una palabra y una formulación".⁵ Baudelaire sostiene al igual que Blaise Pascal que el hombre es *nada* en comparación con los espacios infinitos que le rodean y le sobrepasan: "Pues finalmente, ¿Qué es el hombre en la naturaleza? Una nada respecto al infinito, un todo respecto a la nada, un

medio entre la nada y el todo. Infinitamente alejado de comprender los extremos, el fin de las cosas y su principio están para él invenciblemente escondidos en un secreto impenetrable, igualmente incapaz de ver la nada de donde ha salido, y el infinito en el cual está inmerso".⁶ El hombre que pretende ser Dios termina convirtiéndose en una bestia como afirma Blaise Pascal en su obra *Pensamientos*: "El hombre no es ni ángel ni bestia, y la desgracia quiere que aquél que quiere hacer el ángel hace la bestia".⁷ Baudelaire se enfrenta al dilema de Pascal entre Dios o Satán, el todo o la nada, el bien o el mal. Pascal apuesta por Dios mientras que Baudelaire apuesta por Satán, el príncipe de los exiliados. Pascal al elegir a Dios sabe que le espera la salvación eterna, mientras que Baudelaire, al elegir a Satán, no ignora que le espera la condenación eterna. La búsqueda del absoluto, el amor a la belleza del Dandi, no es una meta para el hombre de bien que deja a un lado la retórica de Satán, el príncipe de los exiliados. Baudelaire sueña con las nubes, con un mundo que extrae de su imaginación que no corresponde en nada con el mundo presente que le aburre.

Nadar prepara su tercera expedición en globo, en septiembre de 1864, durante las fiestas de la independencia belga, mientras Baudelaire sueña con su propia independencia, con la idea fabulosa y extraordinaria de escapar de ese país en globo. Según Kempf, nada

2. *Ibid.*, pág. 143: "Les plaintes d'un Icare": "En vain j'ai voulu de l'espace / Trouver la fin et le milieu / Sous je ne sais quel œil de feu / Je sens mon aile qui se casse / Et brûlé par l'amour du beau / Je n'aurai pas l'honneur sublime / De donner mon nom à l'abîme / qui me servira de tombeau".

3. Claude Pichois, apoyándose en la obra Jean Prévost, afirma que Baudelaire no se inspira de la Caída de Ícaro de Brueghel sino de una plancha de Hendrick Goltzius que figura en el gabinete de las Estampas de la Biblioteca Nacional. (Oeuvres Complètes, op. cit., págs. 1116-1117). Ícaro es un personaje legendario, hijo de Dédalo, que huye del laberinto de Creta con unas alas pegadas de cera. Al acercarse al sol, la cera se derritió despegándose las alas, por lo que Ícaro cayó al mar en el cual se ahoga. Esa parte del Egeo se llamó mar Icaria.

4. *Ibid.*, pág. 1117.

5. Hauser, Arnold. 1988. Historia Social de la literatura y del arte. 3. Labor. Pág. 218.

6. Pascal, Blaise. 1972. *Pensées*. Librairie Générale Française. Pág. 29: "Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d'où il est tiré, et l'infini où il est englouti."

7. *Ibid.*, pág. 164: "L'homme n'est ni ange ni bête. Et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête."

Baudelaire y los aventureros del absoluto

Baudelaire sueña con el absoluto, con un más allá indeterminado e inaccesible. En Bélgica Baudelaire comparte con Nadar su sueño de escapar de ese país en globo. Nadar prepara su tercera expedición en globo, en septiembre de 1864 durante las fiestas de la independencia belga, mientras Baudelaire sueña con su propia independencia, con la idea fabulosa y extraordinaria de escapar de ese país en globo. Félix Nadar (1820-1910), dibujante, fotógrafo, caricaturista, periodista, novelista, no sólo fue el primero en capturar a Baudelaire en fotografías que reflejan con exactitud y al mismo tiempo, con la textura del dibujo, la apariencia del perfecto Dandi que mira con una distancia propia del aristócrata desclasado que arde en su interior con un deseo inalcanzable. El poeta desea escapar de este mundo que ya no le satisface; Baudelaire acarició el sueño de realizar el viaje con Nadar en globo, fuera de este mundo, para ascender a los espacios límpidos, como sugiere el tercer poema de las *Flores del Mal* titulado "Elevación":

DR. JUAN CARLOS OREJUDO

Por encima de los estanques, más allá de los valles,
De las montañas, de los bosques, de las nubes, de los mares,
Más allá del sol, más allá de los éteres
Más allá de los confines de las esferas estrelladas...¹

El viaje de Baudelaire hacia el cielo, hacia los espacios infinitos, constituye unas las flores del mal. Le atrae la idea de escapar de este mundo, este viaje fuera de este mundo corresponde al ideal estético, la belleza absoluta no es de este mundo, aquí abajo toda belleza es relativa, moderna, fugaz; la belleza absoluta que persigue el Dandi no está fuera de él, en el mundo exterior, sino que forma parte de su manera de ser, de su ser interior que resplandece como el último resplandor de heroísmo en la decadencia. El absoluto estético para Baudelaire es una ideal inalcanzable, que como veremos más adelante, se manifiesta a través del mal, como una flor del mal, como una luz satánica que sigue aprisionada en el mundo, como una piedra preciosa escondida en lo más profundo de la tierra; Baudelaire reconoce que los sueños de evasión románticas, el viaje en globo de Nadar, como el viaje de Ícaro, tan maravillosamente plasmado en un cuadro de Pieter Brueghel, el cual termina en la caída, en el desplome de todos los ideales:

1. Baudelaire, Charles, "Élevation", en *Oeuvre Complètes, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1975, pág. 10 : "Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées/ Des montagnes, des bois, des nuages, des mers, / Par-delà le soleil, par-delà les confins des sphères étoilées".

Aunque esta serie de piezas ha tenido sus seguidores a lo largo de la historia, como el caso del director Morton Gould quien hizo una orquestación de la obra (cuya grabación la hizo para Columbia Masterworks), la verdad es que han permanecido hasta cierto punto en el olvido como gran parte de la obra para piano del compositor, a excepción de sus conciertos para piano. Sin embargo, dos de esas piezas, sin poder explicar la razón, han sobresalido y han alcanzado mayor popularidad, como son: Junio (Bacarola) y Noviembre (En la troika).

Otra obra con título similar es "Las estaciones porteñas" de A. Piazzolla: I. Primavera porteña (1970); II. Otoño porteño (1969); III. Verano porteño (1964); IV. Invierno porteño (1970). No fueron concebidas inicialmente como una suite. Luego de completar las cuatro, en algunas ocasiones Piazzolla las interpretó como si se tratara de una obra única, pero generalmente conservaron independencia, existen conciertos y grabaciones donde se elige una u otra separadamente.

No hay una referencia ni homenaje directo a Vivaldi. Podría considerarse una invocación circunstancial a su mayor nombre, un guiño sin mayor trascendencia (Piazzolla ha sido en general indiferente a los títulos de sus obras, desde el punto de vista de buscar en ellos una supuesta coincidencia con lo musical. Los títulos han estado dominados por su humor más que por su estética). Con respecto a esto podríamos agregar que si bien sobre el final del "Invierno" se puede apreciar un diálogo casi vivaldiano y que en la "Primavera" se abre el tema con un tratamiento en fuga, esto no es específico de las estaciones, sino que es posible hallar el mismo tratamiento en otras obras de Piazzolla. Las cuatro han sido escritas para la dotación instrumental más

importante que condujo Piazzolla, su quinteto: bandoneón, violín, piano, guitarra eléctrica y contrabajo. Aunque habría que señalar una excepción, el violín es el que figura en el "Invierno", originalmente había sido concebido para viola.

En cuanto al estilo, habría que ponerse de acuerdo en el uso que se le da al término. Estilo, según Boulez, implica la capacidad de establecer un lenguaje homogéneo sobre el uso de materiales dispares y rebeldes. Desde este punto de vista se puede considerar que el Piazzolla de "Las estaciones porteñas" demuestra haber alcanzado un estilo.

En rasgos generales, la década del sesenta (cuando han sido escritas las cuatro), es en donde Piazzolla alcanza su identidad estética, la consagración de un estilo. Y esto pasa por haber amalgamado un pulso rítmico decididamente tanguero (en "Las cuatro estaciones porteñas" está presente), en conciliación con procedimientos armónicos y contrapuntísticos procedentes de la tradición musical europea y una temperatura física que nos recuerda al jazz.

El carácter cíclico, tanto en el sentido rítmico como en la alternancia entre los tutti, los solos y el modo de tratar el protagonismo de los instrumentos le permite entonces profundizar un criterio de música de cámara para el tango. Se ha pensado generalmente en el desarrollo de estas obras desde un punto de vista formal, en una distribución de secciones A y B, donde la primera se desarrolla alrededor de la segunda, sin embargo sería mejor considerar que el carácter cíclico en Piazzolla no responde tanto a un criterio formal (A/B/A) sino que es la física propia del estilo de Piazzolla que precisa moverse a través de flujos de furiosa excitación y quietud lacerante.

El conjunto norteco y el conjunto tejano: la música transnacional como generadora de identidad¹

M. C. LUIS DÍAZ SANTANA GARZA

2012

FAMUS

Pág. 14

1. Investigación apoyada por la Universidad Autónoma de Zacatecas y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

tengo que utilizar para derrumbar mis propios muros mentales.

La absorción de diversas fuentes de conocimiento es crucial para la creatividad y es muy importante que esa absorción se permita con una mente abierta a cualquier proposición, así como la reconfiguración o readaptación de los conocimientos adquiridos aprendiendo a olvidar.

Referencias

- Cage, J. 1958. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Cage, J. 1968. *A Year from Monday*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Cage, J. 1970. "Memoir", *John Cage*. U.S.: Documentary monographs in modern art.
- Cage, J. 1973. *My Writings '67-'72*. London: Calder and Boyars.
- Cage, J. 1981. *For the birds*. Boston: Marion Boyars.
- Cage, J. 1991. "An Autobiographical Statement". U.S.A.: Southwest Review.
- Csikszentmihalyi, M. 1996. *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. New York: Harper Collins.
- Gagne, Cole, y Tracy Caras. 1982. *John Cage, Sound pieces: Interviews with american composers*. New Jersey: Scarecrow Press.
- Holmes, T. 2008. *Electronic and experimental music: Technology, music, and culture*. 3ra ed. N.Y.: Routledge.
- Patterson, D. Ed. 2001. *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950: Studies in Contemporary Music and Culture*. N.Y.: Routledge.
- Salgado, C. 2001. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: U.P.V.
- Vásquez Rocca, A. 2011. "Música concreta; John Cage, oír a través del silencio". Publicado en *Escaner Cultural, Revista de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, Nº 100 – diciembre 2007, Santiago. <http://revista.escaner.cl/node/529> sitio actual: http://fusiondelasartes.bligoo.com/content/view/2420997/MUSIC-CONCRETA-JOHN-CAGE-OIR-A-TRAVES-DEL-SILENCIO_-Por-ADOLFO-VASQUEZ-ROCCA-PH-D.html (Consultado el 8 de marzo de 2011.)
- William W. A. 1966. *Music in the 20th Century*. New York: W. W. Norton.

2012

FAMUS

Pág. 55

necesidad de defender su acercamiento a la música, y menciona: “...yo prefiero usar la expresión de ‘sonido organizado’ y evitar la pregunta monótona: ¿pero es música?; ‘sonido organizado’ parece lo mejor para ser tomado como un aspecto dual entre la música y la ciencia. Con todos los descubrimientos recientes nos brinda una esperanza para la libertad incondicional de la música, sin tener en disputa la propia música con el progreso y sus requerimientos”. (William, 1966: 377)

4. Consecuencias

Hablar de las influencias externas en Cage es hablar sobre su época consciente de los movimientos políticos, las vanguardias, las escuelas, los centros artísticos, de los medios masivos de comunicación, de la tecnología al servicio de su obra y de la obra al servicio de la tecnología en la lectura de su credo (Cage, 1958) de 1937 aludió: “...el compositor ejecutará su música...”, la tecnología es algo con lo que vivimos a nuestro alrededor “...para dejar de ser sordo y ciego ante lo que me rodea...” (Cage, 1968), la posibilidad de utilizar todo es algo prescrito en él e influenciado en él.

Cage vivió y extrajo muchas ideologías en una época que más que músico con más de 350 obras es un inventor y se hace patente por 29 escritos y 13 colaboraciones documentadas alrededor de 80 años de producción, su filosofía y citando a Descartes: “...la filosofía da medios para hablar con verosimilitud de todas las cosas y hacerse admirar de los menos sabios...”, no en el sentido narcisista sino como agente provocador de cambio, él se dejó influenciar e influyó a grandes artistas tales como Eckhart, Ananda K. Coomaraswamy, Eric Satie, Edgar

Varèse, Charles Ives, Marcel Duchamp, Robert Moog, Oscar Fishinger, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Arnold Schönberg, Henry Cowell, Ernö Goldfinger, José Pijoan, Merce Cunningham y muchos otros, así mismo al pensamiento Zen, su relación y trabajos con la danza y varios trabajos visuales.

La libertad en la creatividad es asociada a la inocencia de manera análoga en lo lúdico del dibujo de un niño y como inocente niño Cage nos dice: “cuando no sé qué es lo que significa una palabra, me la invento” (Salgado, 2001). Esta libertad lúdica se puede inculcar para toda la vida así como el lenguaje con una libertad expresiva para lo cual tendría mi momento de embriaguez y me permitiese salir corriendo por las calles desnudo inocentemente gritando “eureka” o tal vez expresando las ideas para poder decidir lo que es creativo sin que tenga temor a que alguna autoridad me detenga por inspiración del dios Baco.

Aprendo a dejar de ser sordo y ciego a lo que me rodea, encuentro la sensibilidad como un recurso de mis sentidos, no una capacidad como antes creía por la que podía reconocer. Reflexioné que la sensibilidad es producto de lo que me rodea y aun así interactúa con lo que pienso, relaciono, comparo, sitúo y le otorgo categoría para cambiar mi conducta. Aprendo constantemente sólo que tiendo a tener pensamiento científico. El ser artista o un inocente artista ante la sociedad es algo que está en constante lucha subjetiva y abstracta, puesto que para ser creativo como Cage, para quien la nada es la fuente de las posibilidades, debo encontrar mi propio estado de embriaguez, pero para llegar a él la disciplina es algo que

El presente trabajo es el resultado inicial de una investigación que pretende reconstruir la historia y el contexto social del conjunto norteño y su difusión en los estados de Nuevo León y Texas. La decisión de estudiar dicho territorio pudiera parecer arbitraria, sin embargo, está basada en los intercambios económicos y culturales que históricamente han existido. Basta recordar que a partir de 1867 comenzó a prestar servicio la primera línea de diligencias entre los Estados Unidos de América y México, y no es extraño que la misma comunicara a las ya influyentes ciudades de Monterrey y San Antonio.² Además, así como en la actualidad consideramos la avenencia de diversas ciudades que forman una región, también aquí consideraremos a Texas y Nuevo León como una dinámica *región económica y cultural*.

Comencemos por manifestar que la línea divisoria actual entre ambos países solamente es una frontera político-administrativa, no cultural. Geográficamente hay una continuidad natural que es

encarnada, entre otras cosas, por el desierto de Chihuahua, que abarca parte de los estados de Nuevo México y Texas al norte, llegando a Zacatecas y San Luis Potosí, en el sur.³ Culturalmente también podemos hablar de continuidad, ya que si bien es verdad que aquí coinciden actualmente dos culturas heterogéneas, incluso con idiomas diferentes, también es cierto que los siglos de presencia hispano-mexicana tienen un peso muy importante.

Pensar, imaginar y construir nuestra frontera, históricamente *m o v e d i z a*, depende primeramente del punto de vista geográfico y temporal del observador: la *representación* que tiene un habitante fronterizo es diferente al retrato que tiene un habitante del interior del país. Aclaremos otros puntos: al hablar de *frontera* nos referimos a una línea —que divide, sí, pero también

es punto de encuentros—, mientras que *franja fronteriza* alude a un *territorio*, que se extiende indeterminadamente al norte y sur de la frontera.

Si existe una *cultura compartida* entre dos zonas tan diferentes es gracias a que los ahora llamados mexicanoamericanos, que a mediados del siglo XIX se convirtieron en extranjeros en su propia tierra, mantuvieron las tradiciones de sus ancestros sureños, es decir, toda una red de intercambios de bienes materiales y simbólicos, que continúan hasta el día de hoy. La hibridación cultural que se observa en la región incluye a la comunidad anglosajona, que adoptó diversas palabras de los mexicanos. Los primeros colonos anglos, por ejemplo, al no poder pronunciar la palabra *vaquero*, la convirtieron en *buckaroo*, y tiempo después fue transformada en *cowboy*,⁴ símbolo del actual sudoeste, que debe mucho a su contraparte mexicana.

2. Vizcaya Canales, I. 2006. *Los orígenes de la industrialización en Monterrey, una historia económica y social desde la caída del segundo imperio hasta el fin de la revolución (1867-1920)*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León, ITESM. Pág. 16.

3. Morgenthauer, G. J. 2004. *The river has never divided us: a border history of La Junta de Los Ríos*. Austin: University of Texas Press. Pág. 11.

4. Walsh, R. 2004. *The tex-mex cookbook, a history in recipes and photos*. New York: Broadway Books. Pág. 25.

Por otro lado, en la reciente investigación *Mapas imaginarios de México*, cuya intención era conocer la *percepción* de nuestra frontera norte, el psicólogo Alfredo Guerrero Tapia aplicó encuestas a estudiantes de educación superior en diversos puntos de la República Mexicana. Mientras que el límite sur es percibido por los jóvenes como una continuidad de la nación, abierto y prácticamente carente de significados, la norteña línea divisoria es relacionada con las drogas, la violencia y las murallas: es una frontera conflictiva y cerrada. Al cuestionar a los estudiantes sobre sus respuestas, la razón más común era muy similar a esta: "Porque es lo que vemos todos los días en las noticias, libros, revistas, reportajes y comentarios".⁵

Podemos ver la negativa imagen que forman en la opinión pública los medios masivos de comunicación. Sin embargo, la frontera norte es mucho más que este hueco cliché: en materia económica, Mario Cerutti expresa que, más que dividir, el Río Bravo se desempeña como una bisagra, es el eje unificador de la región.⁶ Cada día, millones de dólares cambian de manos en ambos lados de la frontera gracias a la economía informal, pero también por medio del comercio establecido, y la intención de nuestro trabajo es hacer patente un intercambio cultural igualmente ágil en la referida zona de estudio.

Pero antes de señalar las coincidencias y desencuentros culturales es necesario detenernos brevemente en el origen de Nuevo León y Texas. Por lo general se piensa que los grupos humanos asentados en *Aridoamérica* antes de la llegada de los españoles eran nómadas, aunque investigaciones recientes señalan que dichas comunidades se encontraban asentadas de manera definitiva cerca de lugares en donde se podían abastecer de agua y podían pasar temporadas en otro sitio cuando el vital líquido escaseaba.⁷

Ya en tiempos coloniales probablemente los primeros europeos que recorrieron ambos estados fueron Alvar Núñez Cabeza de Vaca y sus compañeros de expedición, en la década de 1530.⁸ Sin embargo, no hubo en la región asentamientos permanentes hasta 1577, cuando Alberto del Canto descubrió el Valle de la Extremadura, llamándolo Santa Lucía, donde actualmente se encuentra Monterrey. El sitio no prosperó, como también fracasó la capitulación que Luis de Carvajal firmó con Felipe II en Toledo, en mayo de 1579, donde acordaba pacificar y poblar lo que habría de llamarse el Nuevo Reino de León. La fundación definitiva tendría que esperar hasta el 20 de septiembre de 1596,

un estadio en el que esa costumbre se hace patente al caminar en las calles y percatarse de que ocurren muchos fenómenos acústicos y no somos capaces de obviarlos no por falta de una capacidad, sino la simple automatización cerebral, por esa economía del cerebro natural que tenemos.

3. Ruido

La organización de sonidos incluirá al ruido, el ruido no es algo novedoso en John Cage, la tecnología estaba en desarrollo desde el siglo pasado a su nacimiento. Gracias a los estudios del médico y físico alemán Hermann von Helmholtz basado en la segunda ley de Newton, en 1863 escribió *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Las percepciones del tono como una base psicológica para la teoría de la música) y para demostrarlo construyó un aparato capaz de analizar las combinaciones de tonos que generan sonidos complejos. No fue intencionalmente construido para la utilización en la música. Sin embargo, es considerado como el primer instrumento electrónico musical.

La evolución de la música desde los griegos ha estado ligada a la tecnología, por lo que la multiplicación de los artefactos no quedó atrás, el desarrollo de las tejedoras, las ensambladoras, los hornos, los automóviles, los buques, los explosivos y otros ejemplos, más cada uno con un singular sonido, evolucionaron en dispositivos capaces de replicar los sonidos producidos. En 1877 Thomas Alva Edison inventó el fonógrafo, en consecuencia el americano Thaddeus Cahill en 1896 patentó un escrito de 45 páginas, en que su propósito era construir una máquina que produciría "música eléctrica", y que esa "música eléctrica" tendría el poder

de una orquesta sintetizado al mando de un sólo intérprete, él fue el constructor del Dynamophone y del Telharmonium.

En 1909 con el manifiesto futurista de Marinetti les fascinaba la maquinaria, la tecnología y el desafío a la cultura conservadora. Balilla parte del movimiento público en su propio manifiesto en 1911, interesado en expandir el rango armónico en la música. En 1913 el manifiesto de Luigi Russolo en *L'Arte dei rumori* expresa que en la industria los sonidos "nuevos" mecánicos sólo podían ser producidos por las máquinas.

Russolo menciona: "...la variedad del ruido es infinita, y así como el hombre construya nuevas máquinas el número de sonidos crecerá de manera continua...". La industria del cine es otra más que promovió esta expansión, los grandes estudios de películas tenían en su poder las máquinas capaces de reproducir una gran gama de sonidos utilizados habitualmente en el cine; la guerra fue otro promotor tecnológico reflejado en los altoparlantes, magnificadores, teléfono, la radio, en fin, cualquier aparato con la capacidad de emitir, recopilar, transformar y reproducir el sonido.

En 1915 Edgar Varese vivía en Nueva York, ya con un trabajo experimental anterior en la búsqueda de texturas en orquestas y timbres variados escribió en la revista 391 en 1917: "yo sueño con instrumentos obedientes a mis pensamientos, y con los cuales hacer una contribución de un mundo nuevo de sonidos insospechados, que se presten a las exigencias de mi ritmo interior". En 1940 con un extenso repertorio e inclusiones de timbres e instrumentos nuevos como las Ondas Martenot o el Theremin, se siente en la

5. Mencionado en Giménez, Gilberto. 2007. "La frontera norte como representación y referente cultural en México". *Cultura y representaciones sociales*. Año 2, núm. 3. México: UNAM. Págs. 28-31.

6. Cerutti, M. 2000. *Propietarios, empresarios y empresa en el norte de México. Monterrey: de 1848 a la globalización*. México: Siglo XXI. Pág. 28.

7. Cavazos Garza, I. y César Morado Macías. 2006. *Fábrica de la frontera. Monterrey, capital de Nuevo León (1596-2006)*. Monterrey: Ayuntamiento de Monterrey. Pág. 27.

8. Del Hoyo, E. 2005. *Historia del Nuevo Reino de León (1577-1723)*. Monterrey: ITESM. Pág. 25.

9. El territorio era de unas 200 leguas por lado, abarcando la mayor parte de los actuales estados de Tamaulipas y Texas. Cavazos Garza, I. e Isabel Ortega Ridaura. 2010. *Nuevo León, historia breve*. México: FCE. Pág. 97.

lo trata con una importancia equitativa y orgánica al medio para la integración del individuo al grupo, incluyendo el abandono de la idea de la proporción en la composición musical y el azar como un método para rechazar así mismo la fijación de una norma o marco, al cual seguir para trabajar en ambos contextos y comprender la unidad del contexto, la unificación del sonido con el que lo escucha.

2. Organiza

La organización de sonidos en vez de componer como así se avocaba Cage es un concepto que choca por sí solo en la NO intencionalidad en el sonido o indeterminación que busca la emancipación del oyente, porque el sonido es sonido, no escuchar con la mente sino con el oído. A Cage se le puede tomar como el educador del “no adiestramiento del oído”.

Cage no intenta romper, no desea revolucionar, no impone un estilo, no es arbitrario o dictador de una ideología, no desea expresar, no concibe una corriente quebrantadora a sus pares, sólo anhela o aguarda un momento en el que la igualdad y la integración del pensamiento sea imaginado, pensar es una perspectiva y los sentidos con los que cuenta el ser humano son sólo caminos a diferentes respuestas, su obra, su creación denominada artística es producto de una inferencia hacia la unidad, un todo y un nada que comparten espacio en el que la proporción es sublime por lo que su creación no tiene un límite fijado en la comunicación, el sonido es sonido y nada más.

Cage busca el sonido en sí fuera de toda construcción mental para que exista a la par que el ser humano, por lo tal para la organización de sonidos toma como uno de tantos métodos la indeterminación disciplinada para que

el gusto, la emoción, y la memoria no interfieran en esta organización de sonidos, puesto que si el gusto, la emoción y la memoria son estructuras cognitivas predeterminadas, éstas influenciarían en esta organización de sonidos y en la búsqueda del sonido no alienado.

Un ejemplo distinto a la indeterminación disciplinada es la composición 4'33" de Cage. Esta obra es el ejercicio acústico ejemplificado del “happening” en el que el azar o meramente la teoría del caos está presente. El público es el creador de la obra central como el artista que la interpreta en un escenario. Todo mundo se conecta a estar en esa posición de escuchar lo que le rodea, una situación que se activa, algo a lo que el público no está habituado, simplemente a escuchar el silencio de una sala. Ése es el objetivo primordial. Cage más que expresar o comunicar adjetivos utilizados en la era romántica, nos enseña una redefinición de los términos en los que su obra se convierte, una didáctica aplicada al momento para el oído como receptor del pensamiento.

Propuesto así el Cage formado y mutado en varias décadas deja al público el pensamiento “*dejar de ser sordo y ciego ante lo que le rodea*”, la experiencia musical no sólo se limita al momento en que una orquesta comienza una pieza musical, no termina cuando se impone la última nota escrita del pentagrama; la experiencia musical no es un estado articulado iniciado por un botón “play” o un “stop”, no es una reminiscencia en la memoria, la experiencia auditiva más allá de lo musical está presente, estamos rodeados del sonido constantemente y nuestro cerebro sólo por la comodidad o economía cerebral ya lo procesa de manera automática es

cuando el lugarteniente de Carvajal, Diego de Montemayor, repobló y estableció la Ciudad Metropolitana de Nuestra Señora de Monterrey, misma que permanecería como el único asentamiento del reino por más de treinta años.¹⁰ Además de ser un sitio caracterizado por su aislamiento, el viaje a la capital de la Nueva España era peligroso e incómodo, y duraba al menos un mes.¹¹

Por su parte, la exploración de Texas tendría lugar hasta finales del siglo XVII y comienzo del XVIII. En este caso, la motivación original no fue la minería o la evangelización, sino tratar de contener las irrupciones francesas, siendo la más peligrosa para la corona española la encabezada por Robert de la Salle. El territorio de Texas tuvo problemas de incomunicación y marginación muy similares a los del Nuevo Reino de León. De hecho, todos los contornos del gran norte novohispano se mantuvieron al margen de un mayor desarrollo, no sólo por la inseguridad de los caminos, sino también por las leyes que no favorecían su progreso.

En su mayor parte, las villas del lejano norte fueron trazadas en cuadrícula, siguiendo las reglamentaciones reales de 1573.¹² Este hecho, junto con la introducción de animales

extraños a la región, alteraría profundamente el entorno local. Los residentes hispanos intentaron reproducir las instituciones de la madre patria, aunque en el gran norte dicha tentativa se aplicó de manera simplificada o híbrida.¹³

Al mismo tiempo que los españoles y novohispanos transformaban su nuevo espacio, también la tierra y la soledad modificaron a los seres humanos. Muy pocas personas lograban construir una vivienda lujosa, lo más común eran las casas pequeñas y funcionales.¹⁴ A fin de cuentas, los sacrificios valían la pena, ya que los peninsulares norteros usualmente ocupaban la cúspide en la escala social.¹⁵

Todas estas adaptaciones y asimilaciones tuvieron como resultado el establecimiento de costumbres novedosas: se desarrolló un imaginario colectivo

y una cultura popular que se diferenciaban de las diversas tradiciones de las que se nutrían. Hemos mencionado el aislamiento y la lejanía de los grandes centros de población, pero eso mismo convierte a nuestra región en un territorio de una gran autonomía, donde se desarrolla una fuerte afinidad y continuidad cultural. Para el caso de la música, Américo Paredes, uno de los padres del folklore fronterizo, identificaba la región norte y sur del Río Bravo como un país diferente de Estados Unidos y diferente de México.¹⁶

Pero entrando en materia y tomando en cuenta que los estudios económicos y sociales dominan el ámbito de la frontera, parecería

10. *Ibidem*, págs. 26-33.

11. *Ibidem*, pág. 93.

12. Weber, D. J. 2000. *La frontera española en América del Norte*. México: FCE. Pág. 449.

13. *Ibidem*, pág. 456.

14. *Ibidem*, pág. 444.

15. *Ibidem*, pág. 457.

16. Mencionado en Ragland, C. 2009. *Música Nortera: Mexican Americans creating a nation between nations*. Philadelphia. Temple University Press. Pág. 30.

improductiva una investigación sobre música, sobre todo si se trata de música popular ligada a las clases bajas. Sin embargo, la música es una de las manifestaciones más evidentes de una sociedad. Simon Frith propuso hace unos años que debemos observar a la música popular en términos de cómo puede articular significados, organizar nuestro sentido del tiempo y la memoria, y contribuir a la construcción social de las identidades individuales.¹⁷ Otros escritos recientes han demostrado que la música popular puede proporcionar un sistema para la presentación y la negociación pública de la identidad, así como para construir fuentes de poder y significado alternativas.¹⁸ Por si esto fuera poco, no existe nada que permita a una persona afirmar su clase social como los gustos musicales.¹⁹

Paralelamente, el conflicto centro-periferia se manifiesta en la música popular. Todos reconocemos que nuestros sonidos “nacionales” son los que interpreta el mariachi, siendo que, en sus orígenes, pertenecía a una región geográfica particular, y era considerada como música tosca, de la gente pobre y de las cantinas. Por lo tanto, podemos preguntar, ¿cómo fue que no se promovió al conjunto norteño para ser nuestra

“música nacional”, si también se le relaciona con las clases marginadas?, ¿fue debido a que, en la construcción del *imaginario* sonoro que diera unidad a nuestra patria, se echó mano de la tradición musical más cercana al centro de poder?

El conjunto norteño surgió como una expresión musical original de la frontera entre México y Estados Unidos.²⁰ La antigua música de *tambora de rancho* y acordeón que existía desde finales del siglo XIX en las zonas escasamente pobladas de Nuevo León fue remplazada por el acordeón de botones y bajo sexto, pero se mantuvo al margen de una mayor difusión debido a que la gente la vinculaba con las bodas de campesinos, bares y zonas de tolerancia.²¹ A los instrumentos básicos para

interpretarlo se les incorporó posteriormente el bajo eléctrico y la batería.

El conjunto nació en las primeras décadas del siglo XX en la zona rural, y de allí pasó a las cantinas y barrios de Monterrey debido a la migración,²² aunque pronto fue *significativo* en otras latitudes. Hoy en día, algunos de sus más destacados representantes -*Los Tigres del Norte* y *los Tucanes de Tijuana*-, son grupos del noroeste de la nación, y radicados en California, cuya música es reproducida por agrupaciones en todo México y Estados Unidos, y hasta en países centroamericanos,²³ y sus grabaciones y presentaciones públicas generan una industria multimillonaria.

17. Mencionado en Simonett, H. 2001. *Banda, Mexican musical life across borders*. Middletown: Wesleyan University Press. Pág. 18.
18. *Ibidem*, pág. 20.
19. Bourdieu, P. 2002. *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus. Pág. 16.
20. Chew Sánchez, M. I. 2006. *Corridos in migrant memory*. New Mexico: The University Of New Mexico Press. Pág. 35.
21. Ragland, *Música Norteña...* Pág. 54.
22. Ayala Duarte, A. 2000. Desde el cerro de la silla, origen y consolidación del conjunto norteño en Monterrey. Monterrey: HERCA. Pág. 83.
23. García Flores, R. 2006. La música tradicional del noreste de México, en Isabel Ortega Ridaura, coord., *El noreste: reflexiones*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León. Pág. 239.



provoca la evocación de ese “algo”, creando en sí un prejuicio al respecto de la obra, del artista y como individuo a su vez que recibe esa información.

Cage reflexionó en que: “...el YO (es) un muro que impide la percepción del flujo de los acontecimientos... (por lo que al diluir los marcos de la memoria tiene por objeto, primero, borrar los signos que conducen a la expresión de un gusto y de una emoción...(la Nada)...es una condición de posibilidad de esa nada y parte también del artista que se ha despojado de sus deseos para dejar de ser sordo y ciego ante lo que le rodea...(la repetición no existe), oír una repetición sólo tiene que ver con un marco determinado de concebir y escuchar la música cuando se piensa que hay repetición es porque no se atiende a los detalles, si nos centramos en ellos la repetición no tiene lugar...”

Las distinciones y los marcos jerarquizan e impiden la experiencia: sonido/silencio, ruido/sonido musical, creación/interpretación/escucha; objeto/sujeto. Esta indiferenciación, y desinterés estaría presente en la obra de Marcel Duchamp. Así refiriéndose al *Grand Verre*, el compositor expone cómo la abolición de la frontera entre vida y arte produce una especie de silencio en la obra que no obliga a fijar la mirada. El espectador puede ver a través. Tal vez sea este “ver a través” lo

que Duchamp planteaba cuando al crear esta obra “inacabada” como respuesta a la concepción retiniana de la pintura instaurada desde Coubert, afirmaba que el resultado debía ser una unión de las percepciones mentales y visuales.

El público continúa la obra, así vive (la obra) por sí sola fuera del autor. Para el que escucha la música no es en consecuencia una actividad del oído sensible, sino el resultado de una capacidad intelectual que hace del oído el centro receptor. Cage cuestionará el considerar que no se escuchan realmente los sonidos, sino sus relaciones y las ideas que se tienen sobre ellos. Cage menciona que “...el estudio del solfeo, es encaminado a hacer trabajar la mirada y taponar los oídos, ejemplifica la abstracción que origina este procedimiento, así como el dualismo que se encarna entre el sonido y su denominación: la nota...”, por lo que es una construcción intelectual que se enseña marcada por la sociedad y los lineamientos en turno influenciados por diferentes ámbitos desde las políticas gubernamentales, organizaciones culturales, empresas, medios masivos mediáticos, entre otros... referentes establecidos.

La utilización del sonido como un discurso es una concepción que alude al abstraccionismo construido en el romanticismo que por lo cual se cree que transmite sentimientos, emociones, manifestaciones y estimulaciones que implican un determinado saber que puede ser previo o que puede engendrarse en el juego de reconocimientos y que le permite recorrer una obra musical aprehendiendo su sentido, ya sea éste concebido como la forma, la expresión, o como la vivencia de un tiempo llamado musical. Por lo tanto Cage en su obra, en su organización del sonido,

fomenta la creatividad, independencia y autodisciplina. El teatro, la música y las bellas artes se consideraban parte integral de la vida escolar. La escuela se basaba en la reflexión y el cuestionamiento continuo de lo que acontece, no existía un plan previsto, por lo que cada joven se preocupaba de ser disciplinado por cuenta propia. El aprendizaje fluía y cada día era diferente, la creatividad y la producción eran la base del *curriculum*. Los alumnos y alumnas se encargaban de todo el trabajo físico y de construcción que se realizaba en el entorno del aprendizaje.

Cage en Black Mountain College enseñó el énfasis en el principio en que el aprender y el vivir están íntimamente conectados. Muchas clases se impartían de noche: ya que no se programaba ninguna por la tarde, tiempo que se destinaba al trabajo de los estudiantes. No había un programa organizado de deportes ya que regía el principio de la no distinción entre juego y trabajo. No había un determinado número de cursos que hubiera que aprobar, sino que cada estudiante preparaba con su tutor un plan de trabajo. Las clases, que se combinaban con recitales, clases magistrales, tutorías y seminarios, se fijaban a discreción del profesor y su asistencia era voluntaria. La falta de un sentido de competencia, por la simplicidad de la comunidad, buscaba nuevas maneras del hacer.

En el verano de 1952 la relación con Merce Cunningham, David Tudor, Robert Rauschenberg, M.C. Richards y Charles Olson rindió frutos al poner en práctica muchos de los ideales de la teoría educativa que John Dewey promulgaba, como

ejemplo tenemos al primer "Happening" o el musicircus efectuados en la escuela y que marcaron la visión de la práctica sobre la teoría.

1. Escucha

La consideración de la actividad de la escucha. Del credo hay que extraer conceptualmente tres prejuicios en torno al arte:

- 2) El artista expresa sus ideas o sentimientos.
- 3) El artista desea darse a manifestar.
- 4) El artista anhela significar su forma de pensar.

Los tres prejuicios formalizan de manera sinónima una acción determinada que es comunicar en distintos perfiles, esta utilización del lenguaje es normada por cada artista y es lo que les diferencia, puesto que cada artista configura a su concepción de arte su contexto, que deviene en su aprehensión de experiencias adquiridas, pero aun así estos prejuicios son fundados en un lenguaje como una construcción mental.

La construcción que Cage derrumbó fue la concepción misma de la armonía en la música tonal y atonal, las cuales son inteligencias fundamentadas sobre organizaciones, dicho de otra manera son sistemas de representación que son lenguajes que devienen de un concepto fundado en ideas particulares, por lo que genera un adiestramiento del oído mental, por lo tanto una obra de arte es una construcción cultural y el sujeto gracias a ese código de representación: recibe un "algo" y le

La música norteña y el conjunto texano comparten un sincretismo literario y musical: en ambas manifestaciones culturales se canta en español, reafirmando a la lengua como uno de los más poderosos ingredientes identitarios: "El medio principal por el que la cultura se pone a su alcance es el lenguaje... Es el más significativo".²⁴ Además, en ambos conjuntos existen influencias y adaptaciones de diversas culturas sonoras europeas y americanas, así como de otras músicas folklóricas de la región, como *cajún*,²⁵ *zydeco*²⁶ y *country*.²⁷

La investigadora texana Cristina Balli lamenta que, a pesar de tener raíces y estilos comunes, se haga una discusión y distinción sobre las diferencias del conjunto norteño y texano, siendo que para un *outsider* ambos parecen exactamente la misma cosa.²⁸ De hecho, en la actualidad el conjunto texano tiene una corriente de artistas que realizan atrevidas fusiones sonoras con armonías del *jazz* y *rock*, con lo que se apartan del conjunto norteño, que a pesar de las innovaciones se mantiene comparativamente fiel a sus orígenes, aunque muchos grupos se inclinan por baladas comerciales. Sin embargo, los pioneros del conjunto texano prácticamente no separaban su música de la mexicana, y a manera de ejemplo podemos citar al acordeonista invidente Bruno Villarreal, cuyas primeras grabaciones incluían *La cucaracha*, *La Adelita* y *La rielera*;²⁹ o el caso de don Santiago Jiménez,

padre del ganador del Grammy *Flaco* Jiménez, que afirmaba ser "uno de los primeros acordeonistas que empezó a tocar la música *norteña*... en San Antonio".³⁰

Entre los instrumentos musicales que tuvieron gran popularidad en la región de nuestro estudio el acordeón de botones fue predominante. La empresa alemana Hohner, fundada en 1857, y que el día de hoy continúa produciendo, exportó a México y Estados Unidos sus acordeones a comienzo del siglo XX, probablemente entrando por el puerto de Matamoros. De aceptable calidad, bastante sonoros, ligeros y mucho más económicos que los acordeones de teclado, tuvieron un éxito indiscutible. A pesar de no ser instrumentos costosos, los mexicanos los vieron como un signo de prosperidad económica,³¹ seguramente porque la compleja forma en que se elaboraban, con gran cantidad de piezas móviles de diversos materiales, les recordaba la modernidad de las fábricas. En el año de 1906 se podía conseguir en el valle de Texas un acordeón de dos hileras por sólo tres dólares.³² Dos décadas después, el virtuoso Antonio Tanguma, de China, Nuevo León, adquirió un

24. Halliday, M. A. K. 1998. *El lenguaje como semiótica social, La interpretación social del lenguaje y del significado*. Bogotá: FCE. Pág. 278.

25. Música emblemática del estado norteamericano de Louisiana, basada en baladas francesas de los exiliados de Acadia.

26. Mezcla de música cajún con elementos del *blues*.

27. Estilo musical surgido en la década de 1920 en la zona rural del sur de Estados Unidos.

28. Elbein, Saul. 2011. "Get Your Norteño out of My Conjunto". En <http://www.texasobserver.org/datetime/get-your-norteño-out-of-my-conjunto>, consultado el 23 de mayo de 2011.

29. Shorkey, C. T. 2001. *Entrevista a Bruno Villarreal*. En Tejada, J. & Avelardo Valdez (editors). *Puro conjunto, an album in words & pictures*. Austin: The University of Texas Press. Pág. 305.

30. Tejada, J. *Entrevista a Santiago Jiménez Sr.* En Tejada, J. & Avelardo Valdez (editors). *Puro conjunto...*, pág. 255.

31. Ragland. *Música norteña...*, pág. 49.

32. Goodwyn, W. 2011. Texas gets the accordion bug and never looks back, <http://www.npr.org/2011/06/03/136891051/texas-gets-the-accordion-bug-and-never-looks-back?sc=fb&cc=fmp>, consultado el 2 de junio de 2011.

acordeón similar en una feria de Texas, por diez pesos.³³

Durante los primeros años del siglo XX, y debido a que la ciudad de Monterrey era uno de los más prósperos centros industriales de México, su influencia económica y cultural en la región, su *hinterland*, se extendía hacia los vecinos estados de Tamaulipas y Coahuila, y también incluía el sur de Texas. En materia de música, los neoleonesees que fueron maestros y ejecutantes de los más variados instrumentos musicales, tuvieron un gran ascendiente en la región, en especial en Texas, siendo recordados por ser filarmónicos con una excelente instrucción.³⁴

Uno de los sucesos importantes en la propagación del conjunto fue la aparición de la radio. El pionero en la transmisión de las ondas hertzianas en América Latina fue el ingeniero Constantino de Tárnava,³⁵ fundando en 1921 la primera estación de radio organizada, aunque ya emitía esporádicamente desde la sala de su casa, en el centro de Monterrey, desde 1919.³⁶ Aquí debemos resaltar que dicha radiodifusora comenzó a transmitir casi un año y medio antes de que se produjera la primera emisión radial texana, la cual se originó en Houston, en marzo de 1922.³⁷

Al ser considerada como música rústica, no hubo espacio

para el conjunto norteño durante los primeros años de la radiodifusión, el ingeniero de Tárnava programaba regularmente música "refinada", interpretada por barítonos y tenores, pianistas y tríos con guitarras.³⁸ Es hasta finales 1949 cuando aparecen estaciones con música regional mexicana, y en las dos décadas siguientes las dedicadas particularmente al conjunto, como *La doña de la música norteña* y *La norteña del cuadrante*.³⁹

En cierto sentido, la importancia de la aparición del disco es equivalente al nacimiento de la imprenta, ya que ambos generalizaron una forma de expresión. Efectivamente, de la misma trascendencia que la radio, fue el hecho que gracias a una nueva tecnología portátil para grabar, los primeros discos comerciales que se realizaron en Texas y otros estados del sudoeste, fueron maquilados por las más grandes compañías estadounidenses, entre ellas Bluebird, subsidiaria de RCA/Victor. Dicha marca fue creada para abarcar los mercados aldeanos y regionales, para grabar lo que se conocía como "música de raíces regionales" o "race records".⁴⁰

33. Documental *Polka, roots of accordion playing in South Texas part 4 of 7*. <http://www.youtube.com/watch?v=-2hoixBAoJ4>, consultado el 10 de agosto de 2011. En ese tiempo, Tanguma ganaba 50 centavos diarios en *la labor*.

34. Peña, M. 1985. *The texas-mexican conjunto, History of a working class music*. Austin: The University of Texas Press. Pág. 28.

35. Ayala Duarte. *Desde el cerro de la silla...*, pág. 69.

36. Vizcaya Canales. *Los orígenes de la industrialización en Monterrey...*, pág. 147.

37. Ragland. *Música Norteña...*, pág. 76.

38. Ayala Duarte, A. 2004. *Breve historia gráfica de la música en Monterrey*. México: CONARTE/CONACULTA. Pág. 74.

39. Ayala Duarte. *Desde el cerro de la silla...*, pág. 82.

40. Ragland. *Música Norteña...*, pág. 50.

armonía. Schönberg una ocasión le reprochó a Cage que no tenía sentido de la armonía y que tendría problemas en ser un buen compositor, Cage, por el contrario, en la negación le mostró el camino a tomar.

Cage más como inventor, que como músico, se da cuenta de su "...Yo creado por la memoria y expresado a través de los gustos y de las emociones..." ,fruto de una perspectiva de la curiosidad de interactuar en diferentes corrientes no sólo en la música, sino en la danza, pintura, teatro. Cage es un inventor más que músico, el observar de manera sistemática e investigar los fenómenos es una praxis que vislumbra ese trazo de inventor, ese pensamiento genera ese YO en Cage que busca relacionar y comparar lo que deduce, y que en 1945 por la lectura de Ananda K. Coomaraswamy, a través de las clases que Daisetz Teitaro Susuki, el pensamiento oriental lo ve análogo a sus actividades.

Cage fue un filósofo que abrió nuestras mentes y oídos al mundo de los sonidos para ser percibidos de una manera diferente que la que en esa época se concebía. Desmenuzó los elementos familiares de la música, gracias a esa actitud a estar abierto a lo que a su alrededor le motiva.

Para Freud posiblemente sería un caso de estudio excepcional al buscar las pulsiones extraídas de una obra creativa de Cage y menciono excepcional ya que dentro del pensamiento de Cage las obras son producto del abandono de la emoción, del gusto, de la memoria, así para poder tener un sentido integrado con el sonido en sí, la subjetividad pura identificada con la nada. Un YO no conceptualizado por medio de una representación o lenguaje en la música

devenido de la emoción, ya que Cage afirmaba que las emociones responden simplemente al "...Yo concebido como sujeto que, formado en un espacio normalizado, hace del sentimiento un fluir determinado..." al proporcionar por lo tanto un mundo expresivo dentro de marcos estructurados, regulados, categorizados a sí mismos por un gusto que ha sido enseñado por la razón. Para escapar de la jaula, la Nada es una condición de posibilidades, menciona Cage: "...el YO necesita perder su identidad y dejar de actuar como emisor de valores; aprender a cambiar, a metamorfosearse..." , diluir los marcos de la memoria tiene por objeto, primero, borrar los signos que conducen a la expresión de un gusto, de una emoción, y de la memoria.

En 1948 Cage fue parte de los profesores activos en la Black Mountain College, fue un modelo nuevo en los Estados Unidos, en donde el estudio del arte era central en la educación liberal y los principios educativos de John Dewey fueron puestos en práctica. Los escritos "Educación en Democracia" (publicado en 1916) y "Arte como una Experiencia" (primera vez referidos en 1932 en la Universidad de Harvard), son en sí el proceso dialéctico de la experiencia, como unificador de la ocasión con las experiencias, la mente y su formación como un proceso comunal. Así como a través del objeto expresivo, el artista y el observador activo encuentran entre sí su material, ambiente mental y su cultura.

La base de la formación educativa de los 50 jóvenes admitidos por curso era la idea de que las artes y las responsabilidades prácticas son de igual importancia en el desarrollo intelectual, ya que el proceso creativo

Cage estudió contrapunto y análisis en la universidad de Southern California. Fue uno de los pupilos más relevantes de Schönberg.

composición, sino el compositor en su incidencia interna, su absorción diferencial y sus conclusiones devenidas de tal percepción. La acción frente a la teoría le permitió el reconfigurar constantemente los métodos utilizados, la formación del “yo” de la identidad adaptable, una actitud en que “...la necesidad es la madre de la invención, pero la opulencia segura parece ser su madrastra disfuncional”. (Csikszentmihalyi, 1996).

Apuntes históricos

Nacido en 1912 Cage fue un abanico de posibilidades, hablar de él es tocar la era moderna, post-moderna y demás categorías que él mismo se decía así mismo “Yo no soy una categoría”.

Sus padres fueron una influencia importante en su vida, John Milton Cage era capaz de encontrar soluciones de todo tipo, una negación era el modo que le mostraba el qué hacer ante la situación. Cage en su juventud en una estancia europea de casi dos años descubría y asimilaba la mayor belleza posible, como el mencionaba: “...tengo una diferencia con los artistas europeos, “Yo viajo ligero”...”. Comenzó a escribir música en Mallorca y en Sevilla como el mismo expone: “...en una esquina de la ciudad me di cuenta de la multiplicidad de eventos visuales y auditivos que simultáneamente ocurrían, esa experiencia fue un regocijo”. Cage era un americano en Europa, por lo que no tenía todo el peso de la cultura existente en ese tiempo más que la

virtud de haber sido hijo de un inventor y de Lucretia Harvey, editora del club de damas del periódico *Los Angeles Times*.

Cage, al regresar a California en los 30, coincidió con muchos europeos famosos y artistas que vivían en exilio. La industria cinematográfica de Hollywood proveía de oportunidades profesionales a compositores, escritores, directores y actores. Varios vivían en las zonas residenciales de Los Ángeles como Hollywood, Beverly Hills, Pacific Palisades y Santa Mónica, esperando a que los movimientos políticos y la guerra terminaran.

Según Cage había dos corrientes, la línea de Schönberg (la más vanguardista) o la de Stravinsky (la más conservadora). Se decidió por Schönberg, porque le parecía lo más cercano a su forma de ver el mundo. Este compositor exiliado de la Alemania nacional-socialista fue una influencia importante en la vida de Cage; existen muchos relatos sobre esa relación, una anécdota es que Schönberg le preguntó a Cage que si tenía dinero para pagarle su cuota, Cage en 1933 le dijo que no le podía pagar porque no tenía dinero, entonces Schönberg le preguntó que si estaba dispuesto a dedicar su vida a la música, Cage le dijo que claro, a lo que Schönberg le respondió que le enseñaría sin cobrarle.

Cage estudió contrapunto y análisis en la Universidad de Southern, California. Fue uno de los pupilos más relevantes de Schönberg. Sin embargo, denotó una sensibilidad extraña en las habilidades contrapuntísticas de Cage, especialmente en el tratamiento de la

Estas sesiones inaugurales de grabación en Texas fueron un evento decisivo en la difusión de la música regional; el primer acordeonista que tuvo ese privilegio fue el ya citado Bruno Villarreal, originario de San Benito, en 1928⁴¹ Sin embargo, fue Narciso Martínez, tamaulipeco que radicó toda su vida en Texas y considerado como el padre del conjunto texano, el primero que grabó polkas tocando el acordeón, acompañado de Santiago Almeida en el bajo sexto.⁴² Gracias a su prodigiosa capacidad para tocar el *squeeze box*,⁴³ Martínez pronto fue conocido como *El huracán del Valle*.

Después de hacer una inspección de las más influyentes grabaciones que han llegado hasta nosotros, podemos afirmar que en los albores del conjunto, es decir, en los años treinta del siglo XX, los pequeños grupos musicales presentaban exclusivamente piezas instrumentales, fundamentalmente polkas,⁴⁴ y el repertorio era muy similar en Nuevo León y Texas. Es a finales de la década de 1960, cuando la tendencia de orgullo étnico de los mexicoamericanos, conocida como el *movimiento chicano*, transformó el estatus del conjunto texano, pasando de ser una “basura de cantina a un tesoro cultural”⁴⁵ Al sur de la frontera, en Nuevo León, ocurriría

algo similar. El ya mencionado compositor y acordeonista Antonio Tanguma, nacido en 1903, había impulsado por muchos años la música regional, tocando principalmente en las calles, pero no obtuvo el reconocimiento oficial sino hasta principios de la década de 1970, cuando la Secretaría de Educación Pública del estado lo contrató para acompañar las actividades de los promotores del folklore local.⁴⁶

Para finalizar, podemos decir que los mexicanos que migran han contribuido en muchos espacios de la sociedad estadounidense: no sólo trabajan en los campos, también han favorecido procesos culturales de las propias comunidades del norte, con lo cual tenemos una idea de la complejidad de las migraciones de bienes simbólicos, que toman, pero también enriquecen a las tradiciones con las que se

fusionan. Este proceso se sigue manifestando hasta el día de hoy y es lo que se ha dado en llamar *transetnicidad*,⁴⁷ una muestra de cómo se reconfiguran y actualizan las identidades y las tradiciones. En este marco, el conjunto norteño, así como su asimilación en el conjunto texano, encarna una oposición contra la discriminación: la música se transforma en un acto de “resistencia expresiva-cultural”.⁴⁸

41. Peña, *The texas-mexican conjunto...*, pág. 40.

42. Gary S. Hickinbotham, *Recording Industry, Handbook of Texas Online* (<http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/eb02>), acceso 13 de marzo de 2011.

43. Como se llama al acordeón, literalmente *caja que se aprieta o apachurra*.

44. Casi el 40% de toda la música grabada por los conjuntos hasta 1941 era polka, mencionado en San Miguel Jr. G. 2002. *Tejano proud, Tex-mex music in the twentieth century*. College Station: Texas A&M University Press. Pág. 10.

45. *Ibidem*, pág. 151.

46. Ayala Duarte. Desde el cerro de la silla..., pág. 109.

47. Loza, S. 2001. Músicos chicanos y la experiencia de transetnicidad. En Álvaro Ochoa,...Y nos volvemos a encontrar: migración, identidad, y tradición cultural. Zamora: Colmich. Pág. 52.

48. Peña, M. 1999. Música tejana, The cultural economy of artistic transformation. College Station: Texas A&M University Press. Pág. 21.



Debussy, el ser humano

DR. DAVID JOSÉ ZAMBRANO DE LEÓN

Inicio este escrito con la referencia del manifiesto que fue presentado públicamente por Cage a modo de lectura en la sociedad cultural de Seattle y organizada por Bonnie Bird en 1937. En 1958 el texto aparece en el folleto que acompaña la grabación realizada por George Avanking del concierto retrospectivo de los veinticinco años de la obra de Cage celebrado en el Town Hall, Nueva York. Resalto fragmentos sobresalientes de este manifiesto y en lo posterior indagar en las relaciones de la secuencia histórica, el proceso creativo, predisposiciones y consecuencias aparentes, de dicho manifiesto:

1. La consideración de la actividad de la escucha... *donde quiera que estemos, lo que escuchamos es, en su mayor parte, ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante...escuchar es algo propio que hacemos nosotros, no algo que nos hagan...la música no comunica...y en caso de hacerlo no parece emplear el mismo lenguaje de una persona a otra, la expresión es en suma, desarrollada por el oyente...la multiplicidad de lenguajes artísticos es suficiente para poner esta comunicación en cuestión...Queremos capturar y controlar...sonidos, para usarlos no como efectos de sonidos, sino como instrumentos musicales...hacer música si esta palabra, música, es sacralizada y reservada para los instrumentos de los siglos XVII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: organización de sonido.*

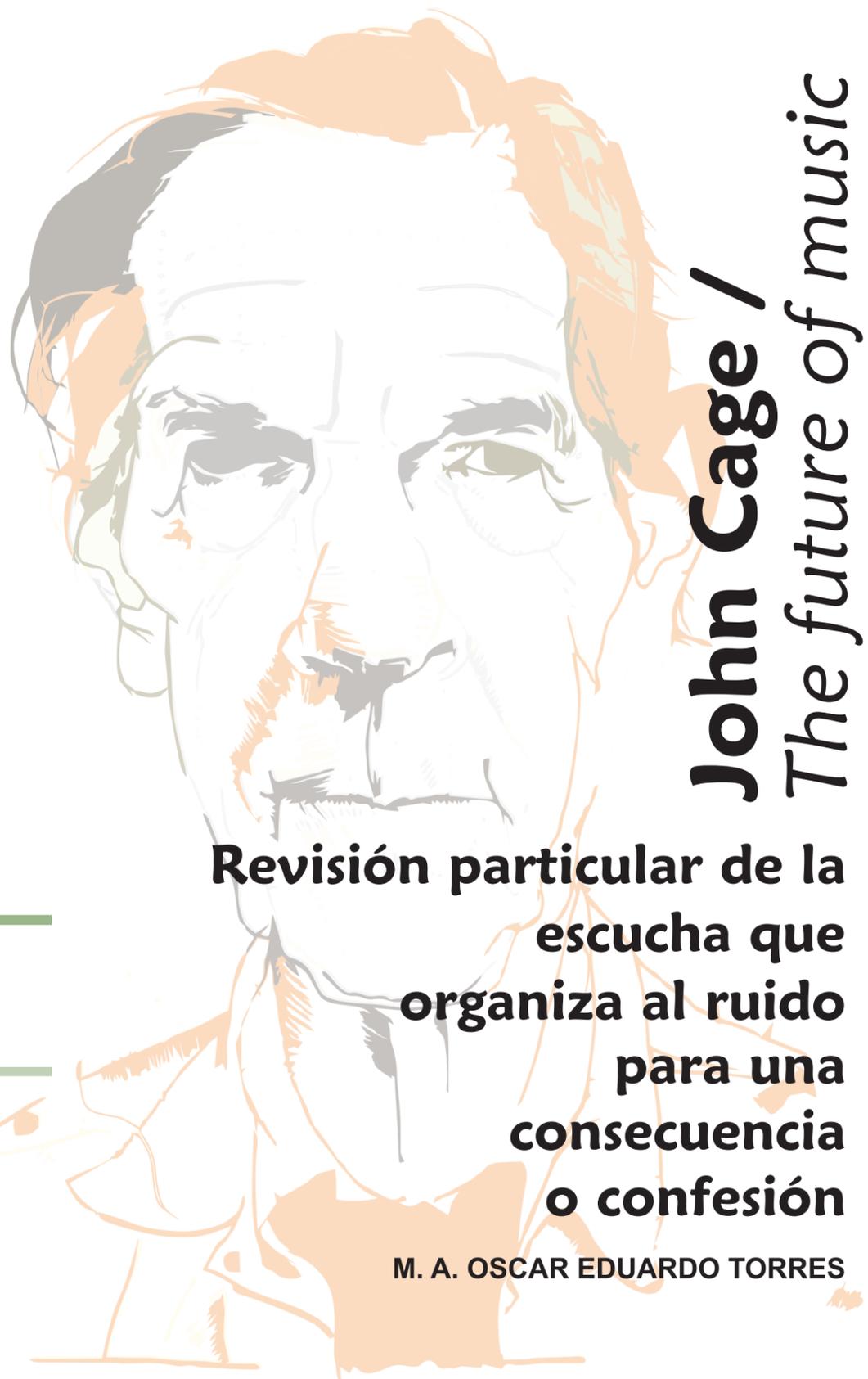
2. La música es organización del sonido... *a través del principio de la organización, es decir, la habitual habilidad del ser humano para pensar...el compositor (organizador de sonido) no sólo se enfrentará a la totalidad del campo sonoro sino a la totalidad del campo temporal... El*

principio de la forma será nuestra única conexión constante con el pasado. Aunque la gran forma del futuro no será como lo fue en el pasado, en un momento la fuga y en otro la sonata, estará relacionada a éstas como éstas lo están entre sí. Los actuales métodos para escribir música, principalmente aquellos que emplean y se refieren a escalones particulares en el campo del sonido, serían inadecuados para el compositor...por lo que el...abandono de la idea de proporción en la composición musical supone, en primer lugar, la atención al sonido mismo y, en segundo lugar, el rechazo a la fijación de un (solo) método.

3. La organización del sonido incluirá el ruido *y con él toda la música de percusión... (el compositor) explora el académicamente prohibido campo 'no musical' del sonido hasta donde es manualmente posible... Ningún ritmo estará más allá del alcance del compositor. Nuevos métodos serán descubiertos, orientándose hacia una relación categórica con el sistema dodecafónico de Schoenberg, que es análogo a la sociedad moderna donde el énfasis está puesto en el grupo y en la integración del individuo del grupo...se realizará también en centros de música experimental donde se producirá música sintética...los compositores usarán medios del siglo XX para componer música. La organización de sonido será empleada con fines musicales, y extramusicales...ahora es posible que los compositores ejecuten su música directamente sin la asistencia de intérpretes intermediarios...*

Reflexiones son consecuencias

Cage buscó y adaptó variadas maneras de componer, en este trayecto la transformación más significativa no fueron los métodos de



John Cage / The future of music

**Revisión particular de la
escucha que
organiza al ruido
para una
consecuencia
o confesión**

M. A. OSCAR EDUARDO TORRES

Los aniversarios son un excelente punto de entrada hacia el conocimiento y divulgación de la vida y obra de grandes figuras del pasado, en este caso me referiré al extraordinario músico y compositor Claude Achille Debussy, quien es recordado este 2012 en el ciento cincuenta aniversario de su nacimiento. Son innegables sus aportes al dominio de la música, con nuevas y fascinantes combinaciones de sonidos y extraños y maravillosos efectos de color que resultan de una visión distinta de la armonía. Estos aportes lo posicionaron como figura señera en la transición de la música occidental hacia el modernismo y las corrientes del siglo XX.

Nacido en Saint Germain en Laye un 22 de agosto de 1862, es uno de los compositores franceses de obras para piano solo, para orquesta, piezas corales y música de cámara entre otras, que merece la pena conocer y reconocer. Su proyección como autor influyó a generaciones de compositores posteriores. Actualmente la música impresionista francesa está identificada con Debussy quien detestaba que sus

**Actualmente la
música
impresionista
francesa está
identificada con
Debussy quien
detestaba que sus obras
recibieran este
adjetivo, ya que se
consideraba un seguidor
del simbolismo.**

obras recibieran este adjetivo, ya que se consideraba un seguidor del simbolismo. Tuvo la oportunidad de convivir estrechamente con los creadores de una escuela de pintura que sugiriera, que diera impresiones de la realidad, así como con poetas y músicos del París de su época, permitiéndoles intercambiar con brillantez y liberalidad los rasgos esenciales de sus distintas artes. Este movimiento, el último resultado del romanticismo del siglo XIX, se caracteriza por una notable sensibilidad al color, luz y sombra. Debussy logró transponer estas características a su obra.

Desde que Debussy era pequeño, actuaba de manera inesperada, estableció un patrón de hacer exactamente lo opuesto de lo que la gente esperaba que hiciera: mientras otros niños jugaban, Debussy se sentaba por días enteros en la misma silla, pensando y cavilando. Sólo se entusiasmaba por las mariposas de colores brillantes. Su gusto siempre fue hacia lo minimalista, lo más esencial. Cuando le ofrecían la oportunidad de comprar cualquier cosa en una pastelería, él escogía un simple y sencillo dulce.

Aún dentro de su preparación como músico, su personalidad inquisitiva y contraria a lo que podríamos definir como normal, se dejaba

evidenciar y sobresalía de modo tal que sus maestros se sentían intrigados por su comportamiento. Su desacuerdo con los objetivos establecidos de la técnica del piano se dejó ver de inmediato. Quedaba en claro que él no estaba interesado simplemente en el piano, él estaba interesado en la música y las posibilidades del instrumento inexploradas hasta ese momento. Se piensa que la razón por la que el Conservatorio de París siguió adelante con Debussy por once años de diferencias y discusiones fue la siguiente: “¿Qué tal si estaba en lo correcto?”

Como estudiante dirigía a sus maestros a la distracción y se deleitaba haciéndolo. Un día, improvisó al piano, inventando nuevas armonías, tonalidades y ritmos. Satisfecho con los resultados, él lo declaró como “un festín para el oído.” Los profesores lo señalaron como falso, vergonzoso, fuera de este mundo. Lanzaron una investigación basada en sus teorías y actitudes. Cuando le preguntaron a Debussy cuáles eran las reglas que seguía, él contestó: “¡Sigo sólo una, la de mi placer!”

¿Acaso Debussy disfrutó de toda esta atención?, absolutamente no. Detestaba la publicidad y

Detestaba la publicidad y se sentía culpable por pensar demasiado en sí mismo.

se sentía culpable por pensar demasiado en sí mismo. Inclusive llegó a mencionar que no se sentía seguro de la trascendencia de su propuesta estética-musical.

Debussy el hombre, gustaba de vestir elegantemente y rodearse por el elemento radical de las artes, dando la impresión de un joven genio iconoclasta y errante. Un incesante fumador empedernido, siempre parecía intranquilo, aun cuando se encontrara recostado en un cómodo sillón. Tenía cabello negro incontrolable y una barba Van Dyke que mejoraba el sensual pero vacante aspecto de su rostro. Sobre su frente amplia usualmente vestía raros sombreros y se molestaba demasiado si alguien vestía algo similar. Su comportamiento era impredecible y extremista en cualquier dirección.

Se enamoró de la joven Sophie, miembro de la familia von Meck, para quien trabajaba, pero su propuesta matrimonial fue rechazada. Al menos un historiador sugiere que su pasión fue correspondida, pero por la madre, Madame von Meck, mecenas de Tchaikovsky. Este inconveniente, considerando que Debussy era un sensual joven de 18 años y ella una mujer de 50 años, severa y poco elegante, apareció en varias

Fig.3 Elaboración sobre F, couplet, sección B)



Fig.3.1 Extensión sobre F: como está escrito



Sin cambio de octava, resaltando notas prioritarias



Fig.4. Relación armonía-melodía, rondeau



Fig.5 “Continuum”, G. Ligeti



FIGURAS

Fig.1



Fig.2 Melodía



Gráfica



Fig.2.1 Bajo y tenor.



Fig.2.2 Soprano y Bajo, couplet, sección A)



Fig.2.3 Bajo y Tenor, couplet, sección A)



A medida que envejecía, su comportamiento era más errático. Lo pequeño parecía complacerlo. Se volvió absorto en el sombrío mundo de Edgar Allen Poe y anunció que estaba iniciando con la composición de una ópera basada en "La caída de la casa de Usher." Constantemente comenzaba y abandonaba otros trabajos ambiciosos.

cartas que ella le escribió a Tchaikovsky.

Para el tiempo en que tenía 22 años y a pesar de ser un pianista incomparable, con una técnica individual que consistía en una gentileza en el toque que daba el color que su obra necesitaba, dejó su carrera como pianista para dedicarse por completo a la composición. Para la sorpresa de muchos, ganó el Prix de Rome por una cantata y con eso vino una beca de tres años de estudio en Italia. Estaba entusiasmado al principio, pero, una vez más su personalidad lo dominó y pronto la vida en la Villa Medici lo molestó y no encontró lugar donde se sintiera a gusto. Se entregó a arrebatos emocionales irracionales y pronto volvió a París.

Después de una serie de aventuras y coqueteos, Debussy, de 37 años, se casó con Rosalie (Lily) Texier, una costurera de vestidos, a quien adoraba. Se cuenta que él estaba en tal urgencia financiera que tuvo que dar una clase de piano la mañana de su boda para poder pagar el almuerzo de bodas. Lily le trajo a Debussy una simplicidad relajante. Pero, por las mismas razones que él la amaba, se tornó impaciente y eventualmente la dejó. Una vez más el temperamento extremista de Debussy había hecho estragos en su vida.

Para 1910, se encontraba claramente miserable. Tenía signos tempranos de cáncer y, debido a una operación, la enfermedad arrastró a Debussy a la muerte en un viaje que le tomó ocho años. Durante este tiempo, perdió la paciencia, la confianza y la esperanza. Además la Primera Guerra Mundial aplastó su espíritu.

En 1916, le escribió a un amigo: "La vida se vuelve difícil y Claude Debussy, sin escribir música, no tiene razón de existir. No tengo pasatiempos. No me enseñaron nada más que la música. Eso no estaría mal si escribiera demasiado; pero para una cabeza vacía es una falta de respeto." Claude Achille Debussy murió la tarde del 25 de marzo de 1918. El último sonido que escuchó fue su amada París siendo bombardeada por los cañones alemanes.

Su obra ocupa un lugar importantísimo en la escena internacional de ópera y conciertos. Para mí sus creaciones para piano lo ponen a la par de grandes maestros de la música como Bach y Beethoven. En ellas queda en claro su integridad artística, su frescura en la invención.

Debussy y Schönberg: ocaso del romanticismo, derrumbe de la tonalidad

CAROLINA RESÉNDIZ VELÁZQUEZ

Este escrito pretende discernir sobre dos de las principales vías que, históricamente, sirvieron como ruptura al romanticismo, a principios del siglo XX, entendiéndose también como el análisis del surgimiento de dos alternativas o “atentados” a la tonalidad: por un lado, el impresionismo francés, representado por Claude Debussy y por otro, el dodecafonismo, vinculado al vienés Arnold Schönberg.

También responde a la dificultad que representa para los oyentes más o menos educados, e inclusive para algunos estudiantes y profesionales de la música, el reconocer los derechos artísticos de las obras musicales producidas a partir de esos puntos de ruptura y cuya incompreensión o intolerancia se extiende y afecta hasta la música contemporánea.

El romanticismo en sí suele relacionarse con la exaltación de las emociones, la intuición y los sentimientos; se da un acercamiento entre las diversas artes; por ejemplo, la música y la literatura. De ahí que la forma musical más importante de este período sea precisamente el poema sinfónico, engendrado de la música programática, (también una innovación romántica).

Al romanticismo en música se le divide en tres etapas:

1) Romanticismo temprano (1815-1850), que incluye a los compositores/ virtuosos, como Liszt y Chopin, además de Mendelssohn, Berlioz y Schumann, entre otros.

2) Romanticismo tardío (1850-1910), donde Richard Wagner (1813-1883), alemán, consigue forzar los límites de la tonalidad con el uso de cromatismos y acapara la atención en el desarrollo del drama musical, su idea de la “obra de arte total” y el uso del *leit motiv* y el programa. En reacción a la hegemonía de la música alemana y vinculado a la situación política y sociocultural de la era post napoleónica, otro distintivo de esta etapa son los géneros nacionalistas, donde los rasgos propios de la música folklórica del país del compositor se mezclan con estructuras formales, instrumentación y tratamientos de la música seria.

3) Postromanticismo (1870-1949) donde el desarrollo sinfónico es llevado al extremo y se utilizan orquestas enormes, para obras de gran duración. Los compositores representativos son Gustav Mahler y Richard Strauss que, estando ya en los límites marcados por Wagner, los traspasan, introduciendo aún más cromatismos y llegando incluso a momentos politonales dentro de sus obras.

salto es de una octava? Porque la armonía también salta una octava y técnicamente, la música sigue sobre el mismo sonido. Lo mismo ocurre en los últimos ocho tiempos del *couplet*: el ritmo armónico nos prepara para el cambio espacial, de un F4 a un C4. No sólo eso, como ya mencioné, mucho tiempo va a pasar antes de que la melodía vuelva a una nota prioritaria. Para soportar la prolongación melódica el ritmo armónico aumenta.

Dije antes que en el *couplet* el G5 se prolonga como elaboración sobre F5. Además de eso, vemos en la Fig.2.2 que la melodía del bajo se desarrolla totalmente sobre F4, y luego se detiene, mientras que la soprano superior suspende al G5 por cinco tiempos. Además, si observamos la partitura, notamos que la voz del tenor rompe toda relación interválica previa. ¿Se ha vuelto Couperin loco? No del todo. Así como el ritmo armónico aumenta al prolongarse una figuración melódica, también lo hace cuando no se está tocando una nota prioritaria (ambos casos buscan lo mismo: aumentar el ritmo armónico “jala” a la melodía y la obliga a volver a una nota prioritaria).

Última observación armónica: el *couplet* saca de contexto a las notas prioritarias puesto que está “tonizado” sobre C mayor, y no sobre F mayor (la tonalidad original). Sin embargo, es por eso que Couperin puede insertar los dos últimos compases del *rondeau* en el *couplet*, pero cinco semitonos abajo: en ambas partes la armonía parece ir a tónica, pero en el *couplet* va hacia la dominante de la tónica original, F mayor. Por esto mismo el ritmo armónico aumenta cuando la melodía alarga mucho su camino hacia F o hacia C (hasta ahora).

5) Textura

Resumamos el material que Couperin utilizó en la pieza. Como espero haber demostrado, todo lo que ocurre en el *couplet* tiene su origen en el *rondeau*,

por lo que hablaré del material de esa parte. Tenemos entonces:

1. Dos secciones: la primera ocupa un espacio melódico de cinco semitonos, la segunda de siete; ocurre un cambio de octava entre secciones.
2. Predominan los intervallos melódicos de 3 y 5 en el tenor.
3. Falta de ritmo melódico, aumento al ritmo armónico, pero no al revés.
4. Movimiento espacial melódico drástico aumenta el ritmo armónico, pero no al revés, y no cuando el salto es de octava.
5. El espacio total es de dos octavas y una tercera mayor (F3 a A5).

¿Hace Couperin justicia a tanto material? ¿Por qué se delimita tanto el espacio? ¿Por qué utilizar cinco voces, todas en el mismo registro?

Para mostrar mi solución usaré un ejemplo moderno. El “Continuum” de G. Ligeti comienza muy parecido al *rondeau* de Couperin: manos cruzadas, misma octava, un intervalo 3 de G4 a Bb4, las manos intercalando las notas (Fig.5) tocando tan rápido como sea posible. La sensación inicial es la de un sonido “continuo” (el intervalo G-Bb). Poco a poco el sonido empieza a entrecortarse y el escucha se va dando cuenta que en realidad sólo es un intervalo tocado muy rápido. Couperin busca lo opuesto: un sonido estático que da la impresión de movimiento. Por eso las cinco voces están sobre el mismo registro: van a formar intervallos que producirán un sonido resultante y dentro de éste sonido / espacio, Couperin va a darnos la ilusión de movimiento, prolongando así al sonido y espacio que quiere utilizar. Es por esto también que surgen voces “de la nada”: no buscan un cambio textural, sino mantener la textura de “movimiento estático”.

SECCIÓN B)

Ocurre en esta sección un cambio de dirección. La sección A) asciende de C5 a G5; la sección B) desciende de G4 a C4. Couperin bajó su espacio toda una octava. Además, hizo más dinámica la melodía del bajo. ¿Cómo se justifican todos estos cambios? Volvamos al *rondeau*. Tanto el *rondeau* como el *couplet* se dividen en dos secciones. Si vemos la gráfica de la Fig.2 podemos notar que el espacio de la primera parte del *rondeau* se extiende por un intervalo descendente de cinco semitonos (F4 a C4). A su vez, podemos ver en la Fig.2.2 que el espacio es más amplio y se dirige de C5 a G5, o sea, siete semitonos, el intervalo complementario a cinco semitonos. Esto justifica la dirección ascendente hacia G en la sección, aunque no sea nota prioritaria.

Para pasar de la sección A) a la sección B) en el *rondeau*, Couperin cambia de octava, pasando de C4 a C5. Aquí, en la transición entre secciones del *couplet*, también va a ocurrir un cambio de octava, y así como la dirección melódica de las secciones A) del *rondeau* y el *couplet* es opuesta, el cambio de octava también lo es, por lo que la música baja de un G5 a un G4, del compás 12 al 13.

Surge aquí una pequeña variación estructural: *rondeau* y *couplet* constan de dos secciones, pero sólo en el *rondeau* éstas son simétricas: sus dos secciones duran cuatro compases. En el *couplet* la sección A) dura tres compases y medio y la B) dura cuatro y medio. ¿Es esto un error? Volvamos al *rondeau*. Como ya vimos en el apartado de melodía, al pasar de una sección a otra ocurre un cambio de octava; pero técnicamente la música se mantiene sobre el mismo sonido. En el *couplet* ocurre lo mismo, pero Couperin va a extender la figuración melódica sobre F, para resaltarla a ella (y no a G) como nota prioritaria. Hablaremos de eso más adelante. En la Fig.3 podemos ver cómo se extiende la elaboración sobre F,

volviéndose el movimiento melódico un poco más dinámico. Para lograrlo, cuando el bajo llegue a su objetivo, la soprano principal va a responder con una figuración melódica descendente, remarcando la dirección melódica de la sección y aportando dinamismo rítmico para extender la caída a F4. La Fig.3.1 muestra la relación entre ambas voces y su unión. F es la nota que más suena y toda melodía se dirige a ella.

Hay otro problema ahora: como la sección B) es muy larga, aunque la figuración hacia F se ha extendido, se llega demasiado rápido al objetivo. Aunque las secciones no sean simétricas, la duración del *rondeau* y el *couplet* deben ser iguales. Peor aún: ya se agotaron las figuraciones melódicas y el espacio. ¿Cómo se soluciona esto? La respuesta también es estructural, pero se llega a ella desde un enfoque armónico.

4) Armonía

Al llegar a F4 le va a tomar a la melodía otros cinco tiempos para volver a una nota prioritaria (C4), y otros dos para volver a F4. ¿Por qué? Para completar la duración del *couplet*, Couperin va a volver al material del *rondeau*; y si bien no hace cambios rítmicos, melódicos (interválicos) o estructurales (puesto que inserta esta parte en el mismo punto en que la usa en el *rondeau*, dos compases antes de terminar), sí hace un cambio armónico: la progresión armónica ya no va a tónica, sino a dominante.

¿Cómo utiliza Couperin estos dos compases en el *rondeau*? La Fig.4 nos muestra la relación melodía-armonía. Podemos notar que la melodía permanece casi todo el tiempo sobre C5, y sólo cuatro tiempos antes del final va a descender drásticamente una octava, para subir a F4. La dirección en la que la melodía se movió es, en sí, siete semitonos; pero aun así es mucho. Para justificar los saltos melódicos, Couperin va a aumentar el ritmo armónico. ¿Por qué no hacerlo también en el compás cinco, cuando el

Podemos decir entonces que, la evolución del romanticismo es también un proceso donde la tonalidad y lo que representa, sus virtudes subjetivas y, al mismo tiempo, sus restricciones como sistema compositivo, son explotadas y desarrolladas hasta el punto de irse agotando, cayendo en una crisis a manos de compositores que necesitan renovar sus recursos técnicos en pos de sus necesidades expresivas y de contenido.

Las armonías regidas por las reglas tonales, marcan en sí una función sobre la cual se trabaja la melodía. Sin embargo, ya en el romanticismo tardío, este principio de organización musical se va deformando; en las obras de Wagner, Mahler y Strauss, lo que se percibe es una especie de fondo armónico, sobre el cual se van entretejiendo cada vez más, y más,...y más líneas contrapuntísticas, manejadas por cromatismos, retrasando el momento en que se espera llegar a un punto de cohesión tonal entre todas esas líneas que surgen, muchas veces, con la posibilidad de entenderse solamente como ornamentos del coral armónico, o bien, de un motivo principal. Lo que es más, ese punto resolutivo que el oyente espera, resulta no ser definitivo o satisfactorio en términos tradicionalistas, puesto que el discurso está muy alejado ya del centro tonal.

La manera en que los motivos se manejan a partir de Wagner, de forma contrapuntística e inclusive fugada, más que con el procedimiento de variación que otros compositores románticos habían explotado ya a partir de Beethoven, el cromatismo, las armonías cada vez más complejas, alejadas del modelo tríadico, y el desapego a las exigencias de la tonalidad (principalmente el hecho de que, como algo preestablecido, el fin último era confirmarla), marcan en el devenir musical un cambio inevitable en el lenguaje.

Es irónico que, si bien los compositores románticos se habían propuesto encontrar

un lenguaje individual, motivados por sus propios sentimientos y los ideales de libertad de la época, en sus últimas etapas (segunda mitad del s. XIX), las obras románticas parecen estar esclavizadas por la tonalidad, luchando el compositor hasta donde su pericia y técnica se lo permiten, por no caer en sus recursos típicos, al tiempo que defiende la sustancialidad de lo individual.

Inclusive en las obras nacionalistas, donde la tonalidad no es del todo funcional, sino que se basan en modos propios de su país, existen reminiscencias de lo tonal, al menos como un centro alrededor del cual se gira, o como un mecanismo a seguir a la hora de crear tensión armónica. Sin embargo, el uso de esas escalas inusuales, marca también el agotamiento de la tonalidad. Es, también, la exploración en el manejo de nuevos recursos como fuentes de tensión, entre estos el timbre, el color, y el ritmo.

Paralelo a este derrumbamiento anunciado de la tonalidad en música, en las otras artes, la plástica francesa sobretodo, se gestaba ya en la segunda mitad del siglo XIX, otro movimiento de ruptura: el impresionismo. Este movimiento toma forma a partir del cuadro "Impresión: sol naciente" (1873), de Claude Monet. La obra y sus seguidores, caen víctimas del comentario despectivo de un crítico que los denomina como impresionistas, dando así nombre al movimiento. Algunas de sus características generales son el manejo de la luz y la idea de plasmar el instante, la impresión visual, y no tanto la identidad de lo que se proyecta.

La música, ansiosa de tomar un nuevo rumbo que la libere de los

excesos contra la tonalidad, vendrá a reflejar este movimiento pictórico bajo las pautas de Claude Debussy (1862-1918).

Debussy es reconocido como el máximo representante del impresionismo musical francés. Su música por tanto, suele entenderse mejor cuando se compara con las obras pictóricas propias de ese movimiento, ya que el uso de las armonías en Debussy es un reflejo sonoro del manejo que el pintor impresionista hacía de la luz y la sombra, que ya no obedecía al claroscuro: en la medida en que éstas se van saturando y resaltando del fondo, la forma y su línea se van difuminando. Así también, las líneas melódicas de la música impresionista se ven envueltas en sonidos extraños a las reglas tonales, y no están dispuestos en contrapuntos y polifonías, horizontalmente, como en el último romanticismo. Más bien son atmósferas, cortinas verticales que envuelven los motivos melódicos.

La direccionalidad en la música de Debussy no depende de relaciones acórdicas, las cuales, si se les analiza someramente, podrían considerarse meras espontaneidades del compositor, pero la realidad es que valora, ya no una función, sino un cierto color sonoro. Los acordes pueden conducirse a cualquier otro, o moverse por yuxtaposiciones (misma disposición pero a partir de otra nota). El espacio musical impresionista es etéreo, ambiguo, borroso; está delimitado por armonías de novena, oncena, trecena, pero tratadas de forma que lo expanden y lo alejan de los modelos alemanes.

Otra característica del impresionismo reside en los matices expresivos; las dinámicas, que evitan los *fortes* a veces a lo largo de toda la obra, le confieren una nueva forma de crear tensión, basándose también en exploraciones tímbricas e inflexiones rítmicas, que desplazan el principio constructivo del desarrollo temático hacia otros elementos, más bien colorísticos.

Otro cambio en el tratamiento del material sonoro se da, entre otras cosas, a raíz de la Exposición Internacional de París de 1889, con motivo de la celebración del

Centenario de la Toma de la Bastilla en Francia. En dicho evento, Debussy se percató de que la forma en que hasta entonces se había desarrollado, y cómo se regía la música occidental, no era la única posible.

Al tener un acercamiento con las músicas orientales, las cuales sugerían escalas muy diferentes a las comúnmente utilizadas, Debussy explota las escalas pentáfonas y de tonos enteros, además de escalas medievales, melismas (propios del canto gregoriano, música oriental y el flamenco), y una flexibilidad rítmica diferente a lo tradicional.

En base a lo anterior, puede considerarse a Debussy como el fundador de una técnica nueva (que no una escuela) que intenta sacudirse los moldes del sistema tonal; sin embargo, ¿por qué el impresionismo no tuvo una repercusión duradera en la música posterior?, ¿por qué no se agotó hasta las últimas consecuencias, tal como ocurrió con la tonalidad?, ¿hubiera sido eso posible?...

Ciertamente, el impresionismo tuvo influencia en otros compositores de la época: sobre todo entre los franceses como Ravel y Le groupe des six, pero también algunos en donde es menos evidente: Manuel de Falla, e inclusive Benjamin Britten y Stravinsky. Sin embargo, aunque animados por las innovaciones de Debussy, cada uno de ellos tomó luego caminos muy diferentes en busca de una renovación.

El hecho real es que Debussy hace palpable la ruptura al permitirse, y con ello hacer permisible para otros músicos, la exploración de elementos musicales ajenos hasta ese entonces a la música seria, o bien, subordinados siempre a las exigencias del sistema tonal.

mueven). Ahora bien, este ciclo de cambio de movimiento se repite a lo largo de todo el *rondeau*, formando un pulso general de negra, construido por dos impulsos de corchea.

2) Melodía

El ritmo melódico se explica con *La segunda función musical*: melodía. Cuando digo "melodía" no quiero decir "tema", sino que hablo de una sucesión temporal de sonidos que va a formar el material para trabajar la pieza. La Fig.2 muestra la melodía del bajo en el *rondeau* y su gráfica resaltando las notas prioritarias. ¿Por qué ocurren la aceleración y desaceleración rítmica? Vemos en la sección a) de la Fig.2 que la melodía baja de F4 a C4. Este cambio espacial justifica la desaceleración rítmica: para llegar a su objetivo la melodía debe frenar, acentuando la zona musical a trabajar ahora.

La sección B) es mucho más dinámica rítmicamente, siendo esta agitación causada porque:

1. Al pasar de C4 a C5 la melodía llega a su clímax. Para prolongarlo Couperin va a extender la elaboración melódica tanto como sea posible. Ahora bien, por simetría, no puede extenderse demasiado, por lo que la elaboración debe agitarse.
2. Si bien hay un cambio tímbrico de una octava, técnicamente la música sigue sobre el mismo sonido donde terminó la sección a). La única forma de poder prolongar tanto éste sonido (además del cambio de octava) es dándole dinamismo; en este caso, rítmico.

Ahora bien, hay que tomar en cuenta que hay una voz intermedia y siempre en movimiento, que compensa la desaceleración del bajo: el tenor. La Fig.2.1 nos muestra al tenor y su relación rítmica con el bajo: cuando el bajo frena, el tenor sigue. Es importante notar esta voz porque, además del bajo en los últimos

tres compases del *rondeau*, el movimiento melódico (no multilineal) del tenor es lo que da coherencia al material del *rondeau* con el del primer *couplet*, del que hablaremos ahora.

Dividiré al *couplet* en dos secciones: A) de la segunda mitad del compás nueve hasta el compás 13; y B) del inicio del compás 13 hasta la segunda mitad del 17.

SECCIÓN A)

La Fig.2.2 muestra el flujo melódico del bajo. El ritmo es bastante estático y toda la melodía se construye sobre F4. ¿Por qué no hay agitación rítmica como en el *rondeau* para esta larga elaboración? ¿De dónde surge esta melodía "nueva"? ¿Por qué extender tanto el F4 si no es el clímax? Observemos que Couperin va a utilizar ahora a la soprano superior como voz melódica. El cambio textural justifica ya una prolongación así (cuando Couperin realiza un cambio en alguna función musical, suele suspender a otra de las funciones). Más adelante retomaremos esto. Ahora bien, ambas líneas se mueven en intervalos de tres y cinco semitonos y en relación contraria. ¿De dónde vienen estos intervalos? Observamos en la Fig.2.1 que la melodía del tenor se mueve casi siempre en esos intervalos. Y no sólo en el *rondeau*, sino que también lo hará casi hasta el final de esta sección del *couplet*, como lo muestra la Fig.2.3. Al final de la sección el bajo realiza un movimiento descendente de cuatro semitonos para llegar a F4 (nota prioritaria). Cuando esto sucede, el tenor también realiza movimientos de cuatro semitonos, dándole unidad a las dos voces.

Ahora bien, ¿por qué al inicio de la sección B) se extiende tanto el G5 si no es nota prioritaria? Vamos a responder a esta pregunta dándole a la melodía un enfoque estructural.

3) Estructura

En el compás 12 la melodía de la soprano principal alcanza su clímax, pero inmediatamente baja de A5 a G5, y extiende esta última nota por cinco tiempos (más de un compás). ¿Por qué?

Análisis de *Le tic-toc-choc* de Couperin

C. M. CHAMPI / CARLOS ARTURO HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

A primera vista este pequeño *rondeau* no parece tener mucho material para analizar; parece más bien un mero reto técnico para todo pianista o clavecinista que busque explorar la técnica de manos cruzadas. Pero una mirada un poco más analítica diría ¿por qué manos cruzadas todo el tiempo? Podemos ir un poco más lejos: ¿qué implica esto? Podríamos formular una respuesta sencilla: el compositor busca explorar todas las posibilidades que el espacio musical que ha escogido le puede dar. Pero ¿cómo se va a lograr eso? Yo diría: agotando todos los recursos disponibles en su lenguaje musical, a excepción del espacio. Sin embargo, el lenguaje tonal de la época de Couperin estaba regido por el contrapunto y la pieza no es del todo contrapuntística. Por otro lado, el ritmo parece estático: hay un flujo permanente de semicorcheas. La forma no ayuda mucho, considerando que es un *rondeau* que nos va a remitir varias veces a un grupo temático específico. ¿Cómo podría eso justificar la reducción espacial de dos octavas y una tercera mayor? ¿Vale la pena esta pieza? La partitura parece decirnos que no; pero el fenómeno sonoro de la pieza es bastante dinámico: la pieza no cae, no deja de ser interesante. ¿Cómo logró Couperin esto? Eso es lo que pretendo descubrir a partir del análisis del *rondeau* y el primer *couplet*. Para hacerlo voy a utilizar un tipo de análisis propio, pero que contempla al análisis schenkeriano para la música tonal. Abordaré los siguientes puntos: 1) ritmo; 2) melodía; 3) estructura; 4) armonía y 5) textura.

1) Ritmo

Llamo al ritmo *La primera función musical*, y trabaja en varios niveles: existe el ritmo per se, el ritmo melódico, estructural, armónico y textural. El ritmo per se contempla al pulso y al impulso, es el generador de todo movimiento rítmico y de alguna forma rige a los otros niveles rítmicos (aunque no necesariamente). ¿Cómo funciona el "ritmo per se" de esta pieza? Tomemos a la voz soprano, que da la impresión de movimiento. La soprano es multilineal (en realidad hay tres voces soprano; aunque todas las voces de la pieza parecen serlo). En la Fig. 1 se muestran las voces soprano. Vemos en la sección a) que la primera semicorchea (F4) estimula a la segunda (C5), pero en cada voz el ataque se da en intervalos de corchea. En la sección b) aparece otra voz soprano: la primera soprano (E4) ataca sobre la primera corchea de la negra; la segunda soprano (G4) ataca una semicorchea después, y a partir de ahí atacará en intervalos de corchea; la tercer soprano (C5) ataca sobre la segunda corchea de la negra (complementando a la primera soprano E4). Además, la corchea marca un cambio de dirección: la primera inicia un movimiento ascendente, la segunda uno descendente (aunque dicho movimiento es ilusorio, puesto que las voces no se

Sin embargo, aún y con todos estos compositores introduciendo novedades y realizando exploraciones sonoras, tomando de culturas distantes, o valiéndose de brillantes orquestaciones, la tonalidad seguía estando como esqueleto organizativo sobre el cual podían distorsionarse las intenciones, superponerse las finalidades, o simplemente desgarrarse sin llegar a desmembrar sus partes del todo. De hecho, la resistencia a abandonarla es tal que, en nuestros días, la gran mayoría de la música que se consume en el mercado, tanto en bienes comerciales como en vivo, es tonal. Pareciera, por la reticencia a abrazar la música de compositores posteriores a Debussy, que ninguno de ellos logró consolidar un nuevo estilo que caiga más allá de la categoría de vanguardias pasajeras, quizás revoluciones atonales fallidas, pálidas y débiles.

Paralelamente, el desarrollo del arte pictórico se da de forma similar en cuanto al surgimiento de nuevas corrientes; si bien Debussy se inspiró en las obras impresionistas y su debilitamiento del tonalismo pictórico, los compositores que le siguieron, como Hindemith o Stravinsky, pueden identificarse con el cubismo (situémoslo entre 1907-1914), donde la imagen, a pesar de seguir siendo objetiva, es representada deforme, fraccionada, derrumbada, girada. Esa imagen distorsionada es la tonalidad que en música, a diferencia de en la pintura, no representa la superación de la perspectiva, sino un sistema que se había impuesto más o menos 300 años atrás, y que estaba retorciéndose en su agonía.

En realidad, la divergencia y la falta de cohesión en los estilos compositivos era una prueba más

de que lo que se necesitaba era un derrumbamiento total de la música tal como se había entendido hasta entonces, y este derrumbe sólo podría producirse cuando la sociedad temblara lo suficiente, durante la primera mitad del siglo XX.

Podría establecerse una cierta relación entre el apego a la tonalidad y el desarrollo sociocultural de la época; la Belle Époque, donde la burguesía siente por fin que ha encontrado paz y bienestar, donde gracias a los avances científicos y el positivismo, todo es progreso. Por otra parte, todo este progreso se revela como una máscara, al dejar al descubierto los estragos del capitalismo en el hombre, su despersonalización dentro del sistema de producción, y las ambiciones que conducen a la Gran Guerra, en 1914.

Es en medio de tales circunstancias, que Arnold Schönberg (1874-1951) se aventura a la deconstrucción de la música, y la consigue por fin, a través del dodecafonismo.

El dodecafonismo consistía, de entrada, en romper con la idea de que un sonido dentro de una escala determinada era más importante que otro, y de que entre estos existía una determinada jerarquía: esto se lograba con la construcción de una serie donde se incluían los doce sonidos de la escala cromática. Si con Wagner la música había intentado acercarse al concepto de obra de arte total combinando elementos extra musicales, en obras de gran extensión, con Schönberg, a partir de 1923, la música se sacudía todo revestimiento ornamental, reduciendo su sonido instrumental, armonía, melodía, en una organización racional compacta y total, la serie dodecafónica.

Ésta se convierte, ya no en una forma de emplear el sistema, sino en el material de partida mismo para el compositor, que no puede empezar su trabajo real, hasta no disponer de una serie, que paradójicamente ha de conservarse y

modificarse a la vez, cuando se utiliza en la edificación de la obra.

La música ya no era simplemente tonal o atonal, estancia en la cual ya se encontraba durante breves episodios en las producciones posrománticas alemanas, así como en La consagración de la primavera (1913) de Stravinsky, sino que contaba ahora con un nuevo generador de ideas y de estructura: la serie de doce notas, con sus reglas de no repetición y de no reminiscencias tonales. El dodecafonismo se erige entonces no sólo como una técnica que desintegra conscientemente el viejo sistema, (a la manera en que ejemplifica el impresionismo y todos los procedimientos que por éste se fueron auto permitiendo los compositores hasta llegar a la atonalidad) sino como una forma de organización sonora basada en reglas totalmente distintas, formuladas, en un principio, en contra de lo consonante y del aparato tonal. Si bien tales reglas fueron cuidadosamente racionalizadas y estrictas en un inicio, prohibiendo la consonancia en todas sus expresiones, esto respondía a que se trataba de terrenos nuevos, inexplorados, en los que el compositor necesitaba primero afirmar el control sobre el nuevo procedimiento y contradecir directamente al anterior.

Sin embargo, en su evolución y refinamiento, a manos del mismo Schönberg y sus adeptos, la Escuela de Viena, el dodecafonismo, y más propiamente el serialismo, fueron permitiendo al compositor un lenguaje rico y vasto en expresión, y lo que es más importante, apto para expresar la época violenta, sofocante y acelerada en que tenía lugar su aparición.

Mientras el hombre romántico se aislaba y se encerraba en la melancolía de una búsqueda de lo individual, que le permitiera derramar sus sentimientos, el

hombre que el dodecafonismo retrataba era aquel que, tras seguir ese camino, ahora se encontraba en plena soledad, atrapado en un mundo que lo aplastaba por los mismos medios que antes habían significado una emancipación (trabajo, economía, capitalismo en general).

En analogía con la pintura que, retomando, en el impresionismo representaba objetos percibidos en un instante, sin más significación que el momento capturado desde el exterior, es plausible referir la música de Schönberg al expresionismo, movimiento pictórico que plasma las reacciones que al sujeto le provocan los objetos y sus propias manifestaciones, pero vistas, no desde el interior hacia afuera, sino como la experiencia interior en sí. Esta experiencia, por tanto, se muestra al exterior por medio de figuras que aparecen distorsionadas y retorcidas, en vía y términos de sus propias "expresiones" humanas, sobre todo las inconscientes.

El dodecafonismo, a diferencia del impresionismo, tuvo una continuidad y una evolución durante la primera mitad del siglo XX, confundiendo a veces, con la atonalidad y el ya mencionado serialismo, éste último, un método que también utiliza series, pero ya no precisamente bajo las normas anti tonalidad del dodecafonismo original.

Aun así, en la segunda mitad del siglo XX, el impresionismo resurge con algunos compositores, pero los tiempos y la forma en que las obras se dan a conocer por ese entonces, y más aún, hasta nuestros días, convierten las más de las veces todos esos estilos en algo fugaz,

obras de teatro que el taller estaba ensayando y que serían presentadas en distintas ciudades de Armenia. Shneerson dice que esto le brindó la oportunidad de visitar las zonas rurales y tomar contacto con sus festividades, escuchar y recolectar música folclórica, permitiéndole coleccionar un cúmulo de impresiones musicales y de la vida del país de sus padres, hacia una nueva fuerza creativa y desarrollo de su talento como compositor.

Esta información nos deja entrever varias cosas como el por qué Shneerson considera a este segundo viaje más significativo para Kachaturyan en el plano artístico y musical. Rescato el respeto que el biógrafo siente por el origen armenio

de Aram. Shneerson es el mismo que en las primeras páginas de su libro reconoce a Tbilisi, Georgia como el lugar de nacimiento de Khachaturyan y quien profundiza sobre los primeros 18 años de vida de Aram en dicha ciudad. Sin embargo me queda claro que habla de Armenia como su "tierra natal". En su biografía se comprueba el deseo de Khachaturyan de educarse en materia de Armenia. En ese segundo viaje, como en subsecuentes, se nota el fuerte interés del compositor por recopilar música folclórica y relacionarse con artistas de origen armenio, por conocer a fondo la cultura armenia cuyos principios sin duda, sus padres supieron inculcarle y que explora en su universo musical.



Escuela de Comercio de Georgia. Estos dos eventos nos pueden dar a entender que Aram tuvo que contar las herramientas sociales suficientes para poder relacionarse en círculos predominantemente georgianos o instituciones que se denominan georgianas. Una de las herramientas que es fundamental tener para sumergirse o incluso pertenecer a una cultura es el lenguaje: Aram Khachaturyan hablaba georgiano. El armenio lo hablaba en casa y con familiares, pero la lengua que le permitía salir a la ciudad era el georgiano. Es imperativo reconocer la importancia del lenguaje para la definición de una identidad cultural ya que, al igual que muchos otros elementos, transmite el inconsciente colectivo por medio de modismos y dichos. Por otra parte, otra manera en la que se define la identidad cultural de un individuo es por medio de la diferencia. Si Aram Khachaturyan no hubiera hablado georgiano, su identidad armenia sería incuestionable. La diferencia ayudaría a establecer su identidad cultural como armenia. El hecho de que Aram hablara georgiano, por pequeño que parezca, lo incluye en dicha cultura. Esto sugiere, que durante su infancia y adolescencia, Aram Khachaturyan vivió la cultura armenia por medio de sus familiares y vecinos. La visión que pudiera haber tenido Aram como niño de "su Armenia" era la de una comunidad que estaba inmersa en otra cultura. La posibilidad de experimentar

la cultura armenia en su totalidad se acrecienta al vivir en ese país: Aram nunca vivió en Armenia.

El contacto que Khachaturyan tuvo con suelo armenio se resume a 6 viajes, con duración máxima de dos años. La primera vez que Aram pisó suelo armenio fue en 1921 a la edad de 18 años. Contagiado por los ideales comunistas de su tiempo, formó parte de un tour de propaganda que duró unas cuantas semanas y que le permitió ver las ciudades y comunidades armenias. Poco después, su hermano Suren lo convence de mudarse con él a Moscú donde residió por el resto de su vida.

Una vez en Moscú, Aram comenzó su educación musical formal y su inmersión en círculos de artistas e intelectuales. Gracias a su hermano Suren, quien a su vez era el director de la Compañía de teatro de Armenia en Moscú, Khachaturyan se vio expuesto a literatura y artistas armenios, pero también era reconocido como miembro de la comunidad armenia. Durante sus años de estudio, recibió una beca por parte del gobierno comunista de Armenia y en 1929, después de haber concluido sus estudios en el Instituto Gnesin hizo su segundo viaje a Armenia.

Uno de sus biógrafos, Grigory Shneerson, comenta al respecto del segundo viaje, en el que fue invitado a componer la música para algunas

En su biografía se comprueba el deseo de Khachaturyan de educarse en materia de Armenia.

que llega y se olvida con la misma inmediatez con la que podemos tener acceso a ello. No obstante, tiene un fuerte impacto en la música comercial e incluso en géneros relativamente nuevos, como el jazz.

Algo que resulta frustrante después de analizar a grandes rasgos el devenir de la música, es que la música de consumo masivo, en su mayoría, sigue siendo meramente tonal; inclusive en las salas de concierto es más frecuente escuchar música previa a su ruptura, que de los nuevos compositores, aún y cuando los medios de difusión hoy en día son infinitamente más rápidos que antes.

El hecho es que el oído de los escuchas está tan acostumbrado a la tonalidad, a una determinada forma de resolver los conflictos, que muchas veces se resiste a aceptar los cambios que la música del siglo XX representa. Más aún, el arte, como un reflejo intuitivo de la evolución y transcurso histórico, nos obliga a escuchar, ver y sentir lo que somos en cada punto del tiempo, y tal vez la verdad que al hombre le presentaba el dodecafonismo, esa nueva forma de componer que le gritaba que su mundo se estaba colapsando bajo las leyes del mercado, la frustración, el temor a la guerra, esos sonidos unidos matemáticamente, sin una relación inferible más que por la serie, le indicaban que estaba quedándose sólo, incomprendido, inclusive fuera de sí mismo.

Es responsabilidad de quien lee, no como estudiante de música u oyente asiduo, sino como persona de nuestros tiempos, la de no ocultarse a sí mismo la verdad en la que está inmerso, esa verdad social que a veces puede resultar tan denigrante o sobrecogedora, como las emociones que provoca ver un cuadro expresionista. Hay que conocernos; el arte se hace para descubrirnos, no para retratar sólo lo bueno, el placer de la contemplación

difuminada, del momento, impresión, que se puede contemplar y olvidar al siguiente instante.

No se cierre el lector a las nuevas manifestaciones sin antes hacer un intento por entenderlas, y reconocerse (o no) en ellas. Esa música del siglo XX, cuya construcción conscientemente calculada para evitar todo instinto subjetivo en el oyente, puede parecer aterradorante y perturbadora a los oídos acostumbrados a lo sensible, a las implicaciones subjetivas de las funciones tonales y, sin embargo, tanto la música del impresionismo que se digiere actualmente de mejor gana (aún y con las disonancias que contiene), como las obras surgidas posteriormente, provienen de una misma fuente, del romanticismo y sus ideales de emancipar al hombre, pero transportados a una sociedad más actual, más rapaz, más acorde a nuestra realidad.

Los alcances de este texto son limitados en el sentido de explicar analítico-musicalmente las deudas y semejanzas que la nueva música tiene con sus antecesores románticos. Sin embargo, éstas se muestran bien documentadas en cualquiera de los libros que aparecen en la bibliografía, y explicados de forma particularmente accesible por Fischerman.

Referencias

- Adorno, Theodor W. 2009. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Dorfles, Gillo. 2004. *El devenir de las artes*. México: F.C.E.
- Fischerman, Diego. 2004. *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Paidós.
- Lehrer, Jonah. 2010. *Proust y la neurociencia*. Madrid: Paidós.

Los aportes de Debussy al repertorio para flauta

LIC. ANA LAURA VILLARREAL

De la fusión entre la literatura y la pintura en el París de fines del siglo XIX, nace el "Preludio a la siesta de un fauno" (1894) del compositor Claude Achille Debussy (1862 - 1918). Esta obra está basada en un poema de Stéphane Mallarmé (1842 - 1898), inspirado en un cuadro de François Boucher (París 1703 - 1770) del mismo nombre. El estilo rococó, el simbolismo y el impresionismo cohabitan enlazados por un tema. Esta obra inicia con un solo de flauta dentro de su registro medio, evocando libremente el despertar del letargo del fauno y transportando a los oyentes no a una sala de conciertos, sino a un edén en medio de la naturaleza al escuchar la flauta del fauno que soñaba y a quien el famoso joven bailarín ruso de 22 años Vaslav Nijinsky encarnó. La música fue un éxito pero al terminar el preludio el auditorio saldría escandalizado al ver el acto de ligereza con el que Nijinsky terminó, aseverando que el fauno lo había poseído.

Si bien Debussy no pretendía componer música programática siguiendo un guión, sí lo utiliza como punto de partida. El propio compositor escribió en las notas al programa: *"La música de este Preludio constituye una ilustración muy libre de un hermoso poema de Mallarmé. De ningún modo pretende ser una síntesis de éste último. Se trata, más bien, de las escenas sucesivas a través de las cuales pasan los deseos y los sueños del Fauno en el calor de su siesta. Luego, cansado de perseguir el tímido vuelo de las ninfas y las náyades, sucumbe a un sueño embriagador, en el que por último puede realizar sus sueños de posesión de la naturaleza universal"*.

Debussy en su música para flauta recurre en varias ocasiones a la inspiración de un cuadro o de la literatura basada en el mito del Fauno y de Pan. De acuerdo a la mitología, Pan se enamoró de la ninfa de las aguas Syrinx. Ella corrió lejos de él y cuando no pudo cruzar el río Ladon para escapar, le pidió a Artemisa que la ayudara. Justo cuando Pan estaba a punto de abrazarla, Syrinx se convirtió en unos carrizos. Pan levantó los carrizos con enojo, causando que el viento soplara a través de ellos, entonces quedó encantado por sus sonidos, creyendo que eran los sollozos de su amada Syrinx. El los colocó juntos, para poder tener a su amada siempre a su lado.

Dentro del repertorio musical del siglo XX, "Syrinx", para flauta sola (1913), marca el inicio de la era moderna de la flauta, pues el compositor impresionista daba justamente la

Khachaturyan emigró a Tbilisi a los 13 años y encontró trabajo en una librería, vendiendo y encuadernando libros. Es con éste empleo que el padre aprende a escribir y a leer armenio. Con el paso del tiempo ahorra y compra la librería siendo este su negocio hasta el día de su muerte. La familia vivía en una comunidad armenia y es a través de la madre y el padre que los hijos adquieren esta identidad.

Esto último parecería contestar mis preguntas sobre su identidad, pero no es así. El concepto de identidad varía dependiendo de la disciplina. La psicología aborda el concepto de identidad a partir del individuo, de la relación que tiene consigo mismo y con su círculo primario, siendo éste su madre y padre; los conceptos de confianza, confort, satisfacción, amor y control de impulsos, son algunos de los elementos que se aprenden en los primeros años de vida. De manera muy simplista se podría decir que la psicología considera los primeros 5 o 6 años de vida el periodo en donde el individuo construye su identidad a partir de las experiencias vividas con sus padres y que dichas experiencias moldearán su comportamiento ante personas ajenas al círculo primario.

Sin embargo la antropología o la sociología abordan el concepto de identidad a partir del lugar que el individuo ocupa en la sociedad, por una

parte, y de cómo la sociedad afecta y moldea el comportamiento del individuo. Las relaciones con figuras externas al círculo primario como lo son hermanos, amigos, vecinos y maestros moldean al individuo. Sin embargo, las influencias no se limitan a personas sino se extienden a las tradiciones, el lenguaje y expresiones idiomáticas, modas en la música o manera de vestir, figuras públicas, héroes nacionales y a todas las experiencias que dichos estímulos conllevan. Uno como persona, puede ver qué rasgos de carácter son iguales o similares a los que tenía en su infancia, sin embargo, no cabe duda de que ahora uno es distinto. Las experiencias que hemos tenido, nos han enseñado cuál es nuestro lugar en nuestra sociedad, y para algunos, en el mundo. En el caso de Aram, su identidad cultural no está condicionada únicamente o exclusivamente por su ascendencia armenia.

Khachaturyan nace y vive los primeros 18 años de su vida en Georgia. Teniendo el concepto de identidad e identidad cultural que expliqué con anterioridad, se puede asumir que gran parte de su formación psíquica y social estuvo dictada por la cultura georgiana. Por más segregada o protegida que la comunidad Armenia se haya mantenido dentro de Georgia, parece inverosímil no concebir un contacto con dicha cultura. Hay dos eventos en particular en la vida de Aram que permiten concebir la cultura georgiana como parte de su identidad. En su infancia, Aram acude a un colegio de internado perteneciente a la princesa georgiana Arguntinskaya-Dolgorukaya y en su adolescencia estudia en la

Turquía) y con el paso del tiempo Noé construyó una ciudad. Éste supone ser el origen de los armenios, la “cuna de la civilización”. Con el reinado de Tigranes el Grande entre el 95 y el 66 a. de C. Armenia alcanzó su máximo poderío y extensión comprendiendo los territorios de lo que ahora son Georgia, Azerbaiján, el este de Turquía, el noroeste de Irán y el norte de Siria. Sin embargo dicho poderío no fue permanente; su ubicación la convertía en un punto de interés para otros grupos ya que se encontraba posicionado en las rutas de comercio de seda y especias entre el oriente y occidente. Después se encontró en el camino de las expansiones de la Rusia zarista y de lo que después se convirtió en la Unión Soviética. En puntos distintos de su historia fue conquistada por cilicios, asirios, egipcios, griegos, romanos, persas, turcos, la Rusia zarista y la Unión Soviética. Lo que fuera su territorio se ve reducido a lo que es ahora.

Por otra parte, Georgia y Azerbaiján gozan de una historia un poco distinta. Los georgianos se autodenominan Kartvelians ya que de acuerdo a crónicas georgianas, provienen de Kartlos, el tataranieta de Jafet, uno de los hijos de Noé. Junto con Armenia, es una de las primeras civilizaciones que adoptaron el cristianismo, pero a diferencia de Armenia, Georgia nunca fue una civilización que ejerciera poder ante otras culturas. Lo que originariamente fueran las ciudades de Colquida e Iberia, se convirtieron en Georgia en manos de los romanos. Estos últimos ejercieron una gran influencia en los georgianos, y con la aceptación del cristianismo, el lazo se

vio fortalecido al punto de convertirse en su base cultural. Con el paso del tiempo fueron conquistados por casi los mismos grupos que conquistaron Armenia. Por su parte Azerbaiján también fue un grupo étnico más bien pequeño que luchaba por mantener, si no su libertad, sí su autonomía. El grupo cultural que finalmente le dio identidad a este pueblo fue el turco. En el siglo XI fue gradualmente sometido por tribus turcas de las cuales sobresale la Dinastía Selyúcida ahora considerada antepasado de los turcos que viven en Turquía, Turkmenistán y Azerbaiján. Con esta pequeña semblanza quedan definidos los tres pueblos como tres entidades distintas; tres pueblos, tres historias, tres culturas. Y los que nos interesan más a nosotros, Armenia y Georgia, no comparten la misma historia, no comparten el mismo lenguaje: son dos naciones distintas. Al momento en que Aram Khachaturyan nace, los límites entre los dos países son claros. No hay lugar para una confusión.

Aram Khachaturyan nace en Tbilisi, la capital de Georgia, siendo hijo de Kumash Sarkisovna e Ilya Khachaturyan, ambos de origen armenio y provenientes de un pueblo llamado Aza Gothana ubicado en una región que ahora pertenece a Azerbaiján. La historia de la madre no es muy clara, sin embargo el padre de

idea de evocar mediante células melódicas las imágenes del canto del fauno, además, la partitura fue escrita originalmente sin barras de compás sugiriendo así un aire “ad libitum” característico de la época, que da al ejecutante cierta libertad de interpretación. Posteriormente el flautista Marcel Moyse agregó las barras de compás. En la actualidad la mayoría de las publicaciones cuentan con esta edición.

“Syrinx” fue dedicada al flautista Louis Fleury (1878-1926), uno de los intérpretes más importantes de su instrumento en la época y discípulo de Claude Paul Taffanel en el Conservatorio de París. Fleury hizo de esta obra todo un éxito al incluirla frecuentemente en sus recitales, además de dar a conocer la música para flauta de los compositores modernos como Debussy, Darius Milhaud y Albert Roussel y redescubrir las obras barrocas para flauta de los siglos XVII y XVIII que estaban olvidadas.

“La flute de Pan” (1913) fue el nombre dado a un fragmento de la música incidental “Psyché” compuesta por Debussy. El autor del texto es el escritor francés Gabriel Mourey y se trata de una obra dramática en tres actos. “Syrinx” representa la última canción de Pan antes de morir, que según la especificación del propio compositor, debía interpretarse fuera del escenario. Mourey describió este canto instrumental como “una verdadera joya de sentimiento y emoción contenida, tristeza, belleza plástica y discreta ternura y poesía”.

“La flute de Pan” pasaría a ser llamada “Syrinx” como ahora la conocemos, debido a que en la obra “Chansons de Bilitis” de Debussy existe un movimiento con el mismo nombre. Para evitar confusión entre las obras el editor Jean Jobert modificó el título para la primera edición en 1927. “Syrinx” marca el inicio del desarrollo de la música contemporánea para este instrumento.

Debussy compuso dos obras basadas en poemas de su amigo Pierre Louÿs. Éste hizo creer que los textos fueron escritos por la misma Bilitis, poetisa del siglo VI a. de C. y encontrados en Chipre por el arqueólogo G. Heim. Tiempo después se descubrió que todo fue una farsa tal vez para crear interés en su obra o bien, por evitar toda responsabilidad de la escritura de poemas cargados de erotismo lésbico.

Sobre estos poemas Debussy compone una primera obra denominada “Trois chansons de Bilitis” para voz y piano en 1897, conformada por tres piezas: “La flûte de Pan”, “La chevelure” y “Le tombeau des naïades”. Fue estrenada en 1900 con Blanche Marot y Debussy al piano.

La otra obra es conocida como “Chansons de Bilitis”, de 1900, en la que originalmente Debussy utilizó doce poemas de Louÿs los cuales eran recitados y alternados con cuadros de bailarinas desnudas que escenificaban cada poema (en palabras de Louÿs a su hermano: “ensayar cada tarde con mujeres desnudas es agradable”). La instrumentación es de dos arpas, dos flautas y una celesta. La partitura para este último instrumento la realizó Arthur Hoérée, pues desgraciadamente la parte de la celesta no existe ya que Debussy tocaba este instrumento de memoria.

En 1914 Debussy realiza una adaptación para dos pianos llamada “Six epigraphes antiques”, donde hace referencia nuevamente a Pan: “Pour invoquer Pan”. Otro arreglo de esta obra es “Bilitis”, para flauta y piano, adaptación de Georges Lambert. En todas estas obras inspiradas en los poemas, escuchamos la sensualidad emanada de la flauta junto con un entorno mítico y de misterio, todo esto logrado por combinaciones armónicas y juegos de modalidades entre los instrumentos.

Para apreciar “Chansons de Bilitis”, obra de singular instrumentación, recomiendo escuchar un disco compacto de la marca Deutsche Grammophon: “Debussy, Chansons de Bilitis”, con el Ensemble Wien–Berlin y la voz de Catherine Deneuve.

Aram Khachaturyan: la cuestión armenia¹

(Primera parte)

LIC. OSVALDO DE LEÓN DÁVILA

1. Este artículo se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa Estudios en el Extranjero 2011 FONCA-CONACYT.

A principios del siglo XX, en 1915 la comunidad armenia sufrió un ataque masivo por parte del gobierno otomano. El genocidio del que hablo parece no ser un tema conocido por el público común y corriente, al menos cuando se compara con el genocidio judío. Me pareció interesante descubrir, por medio de Aram Khachaturyan, que los armenios también son considerados una diáspora. Como los judíos, son gente que ha sido perseguida, mal juzgada y sometida a las crueldades más viles que el ser humano es capaz de infringir en otro ser humano. Más allá de las razones que el gobierno otomano haya tenido para atacar al pueblo armenio sobresale el sadismo y la irracionalidad y es de ahí que surge este trabajo. Algunos países se mostraron consternados y dispuestos a ayudar a un pueblo que parecía estar cerca de su extinción.

Para mí, la cuestión armenia comenzó con Aram Khachaturyan, con su nacimiento, con la primera oración que leí en su biografía (una de las cuatro serias biografías escritas, y una de las dos traducidas al inglés). "Aram Khachaturyan nació el 6 de junio de 1903 en Tbilisi, Georgia" (conocido ahora como Tiflis) e inmediatamente surge la pregunta: ¿por qué un compositor nacido en otro país es reconocido como armenio? La pregunta adquiere dimensión al tomar el concepto que cada uno de nosotros tenemos de nuestra identidad nacional, social o cultural. Ser mexicano no es lo mismo a ser guatemalteco o peruano, si bien compartimos la misma lengua, nuestras culturas tienen diferencias claramente delimitadas. Más aún, la

diferencia se acentúa si nos comparamos con un país que tiene una lengua distinta a la nuestra como es el caso entre Georgia y Armenia.

¿Por qué entonces el caso de Aram parece ser pasado por alto, incuestionable? Estando en vida, Aram fue celebrado y promocionado como el compositor armenio por excelencia. Ya sea en Europa o América, la bandera armenia colgaba de su apellido y su música transmitía la esencia de una patria sobreviviente. Después del genocidio a manos del gobierno otomano, decirse armenio no era cualquier cosa. ¿Por qué entonces nadie lo cuestionó? Este artículo pretende explicar cuál es la relación de Aram Khachaturyan con Georgia y con Armenia; cómo ambos países y culturas son parte de su identidad personal tanto como musical; y qué parte de sí mismo lo llevó a favorecer su identidad armenia sobre la georgiana.

El primer paso es definir el territorio armenio. La Transcaucasia o Cáucaso Sur es el área que comprende tres países: Armenia, Georgia y Azerbaiján. Históricamente, estos tres grupos étnicos han tenido fricciones entre sí (pie de página con las fricciones) y con grupos externos. Estas fricciones nos permiten inferir que no sólo estaba la lucha por defender tierra, pertenencias, creencias o libertad, sino también estaba la lucha por ser diferenciados, por ser reconocidos como parte de tal o cuál pueblo, por conseguir independencia. En el caso de Armenia, sus orígenes datan desde tiempos bíblicos. El Arca de Noé encontró el fin de su trayecto en el Monte Ararat (ahora forma parte de

¿Por qué un compositor nacido en otro país es reconocido como armenio?