

FAMUS

REVISTA CULTURAL DE LA FACULTAD DE MÚSICA DE LA UANL

MAYO - AGOSTO 2013

AÑO 3, No. 7.

INTRODUCCIÓN AL ÁMBITO SONORO,
PROPUESTA DE CURSO PARA NIÑOS
DE 6 AÑOS

MYRIAM KARINA CERVANTES CÁZARES

EL SICÓLOGO DE LA ÓPERA:
GIUSEPPE VERDI

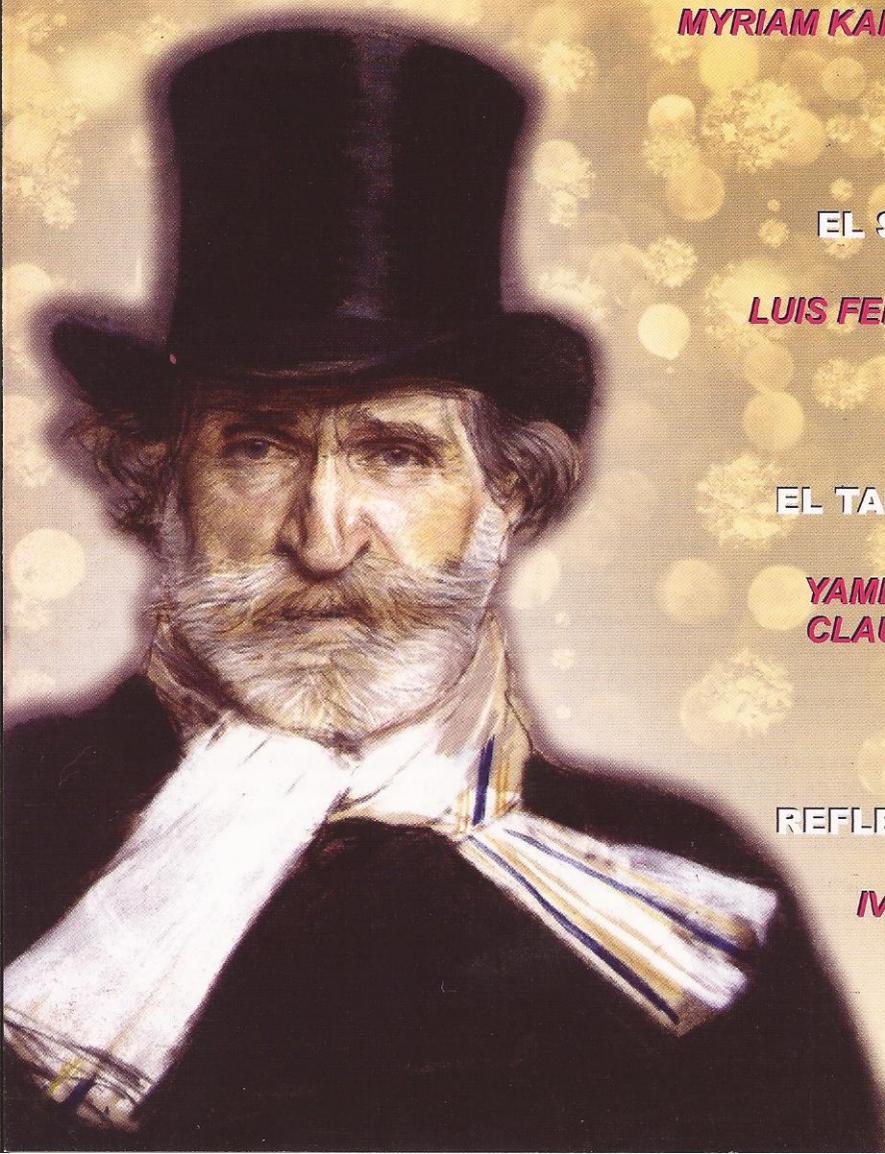
LUIS FERNANDO PADRÓN BRIONES

EL TANGO COMO GENERADOR
DE ACCIÓN ESCÉNICA

*YAMEL EL MOSRI FERNÁNDEZ Y
CLAUDIA FRAGOSO SUSUNAGA*

REFLEXIONES SOBRE MÚSICA
Y SIGNIFICADO

IVÁN TADEO IRETA SÁNCHEZ





FAMUS

REVISTA CULTURAL DE LA FACULTAD DE MÚSICA DE LA UANL

Directorio

Una publicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León

Dr. Jesús Ancer Rodríguez
Rector

Ing. Rogelio G. Garza Rivera
Secretario general

Dr. Juan Manuel Alcocer González
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

Lic. Verónica Lizzeth Velázquez Gayosso
Editora Responsable
veronicalvg@hotmail.com

Vangrafik, S.A. de C.V.
Diseño Gráfico
vangrafik.soluciones@gmail.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 3, N° 7, mayo-agosto 2013. Fecha de publicación: 14 de mayo de 2013. 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 2013. 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 2013.

revistafamus@gmail.com

ÍNDICE

Editorial

Dr. David Josué Zambrano

Pág. 3

La primavera en la música

Dr. David Josué Zambrano

Pag. 4

Introducción a la musicoterapia.

Segunda parte

M. MT. Cristina Quintanilla Cisneros

Pág. 6

Mis experiencias en la carrera de educación musical

T. M. M. Adriana Castillo Dávila

Pág. 8

Introducción al ámbito sonoro, propuesta de curso para niños de 6 años

Lic. Myriam Karina Cervantes Cázares

Pág. 10

Carta fantasía de Johannes Brahms a un amigo

Dr. Raúl W. Capistrán Gracia

Pág. 15

De Abigaille a Filippo II. El sicólogo de la ópera: Giuseppe Verdi

M. M. H. Luis Fernando Padrón Briones

Pág. 17

Desde el olvido

Jorge Orozco Aguirre

Pág. 25

La música en la escena: el tango como generador de acción escénica

Yamel El Mosri Fernández y M. D. A. Claudia Fragoso Susunaga

Pág. 29

Procesos de autoconocimiento vocal y corporal para el arte escénico

M. A. Pamela Jiménez Dragucevic y M. A. Benjamín Cortés Tapia

Pág. 33

Una visión sobre la música y su corporeidad

M. A. Emma Lozano

Pág. 37

Reflexiones sobre música y significado

M. A. D. Iván Tadeo Ireta Sánchez

Pág. 40

¿Quieres escribir para la revista FAMUS?

Convocatoria para el primer concurso de escritura Famus

Pág. 44

Editorial

DR. DAVID JOSUÉ ZAMBRANO

Estimados lectores, como siempre es un placer saludarles ahora en esta séptima entrega de FAMUS. Nuestro contenido se ha preparado con especial cuidado e inicia con una nota escrita por mí y que aborda la posibilidad de la primavera en la música como musa y excusa hacia visiones con ojos nuevos. Tenemos también trabajos que complementan al número anterior, algunos de ellos sobre las funciones terapéuticas y educativas de la música, como lo atestiguan los artículos de Cristina Quintanilla Cisneros, Adriana Castillo Dávila y Myriam Karina Cervantes Cázares.

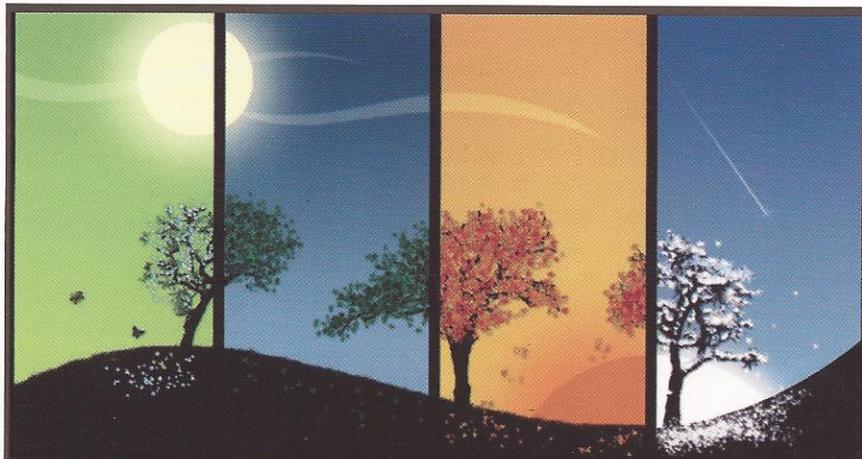
En un año de aniversarios de importantísimos compositores de música para la escena como Wagner, Verdi y Britten, el segundo centenario del nacimiento de Giuseppe Verdi es abordado por Luis Fernando Padrón Briones, quien nos habla sobre la enorme contribución de este genial compositor italiano al género operístico. Su trabajo está enmarcado por dos interesantísimos artículos. El primero lo escribe Raúl W. Capistrán Gracia y en él nos cuenta con gran originalidad, como lo ha hecho en números anteriores, datos particulares sobre la vida de Clara Wieck. El otro está escrito por Jorge Orozco Aguirre a manera de elegía y, sin develar su trama, estoy seguro que lo encontrarán atractivo.

En esta ocasión contamos además con colaboradores invitados que pertenecen a Cuerpos Académicos de nuestra universidad así como a universidades con las que nuestra facultad está en proceso de vinculación. Los maestros Yamel El Mosri Fernández y Claudia Fragoso Susunaga, Pamela Jiménez Draguicevic y Benjamín Cortés Tapia, Emma Lozano e Iván Tadeo Ireta enriquecen nuestros conocimientos con trabajos que están relacionadas con el ámbito de la investigación sobre las bellas artes, encaminados mayormente hacia la experiencia musical vista desde distintas perspectivas.

Como complemento al contenido que maneja la revista en este tetramestre y dado que en el mes de mayo se conmemora el día del maestro, quisiera dedicar este espacio para hablar un poco sobre el quehacer del maestro hoy en día. Al respecto puedo comentar que ser educador más que una profesión, es un estilo de vida que se ve proyectado en todos los momentos de esta actividad dentro y fuera de la institución educativa. Considero que el verdadero maestro no sólo nos educa hasta cierta edad ni nos enseña porque tiene un título para hacerlo, sino que lo hace porque tiene una vocación y una consciencia de que su tarea va más allá del aula, invitando con su ejemplo a la superación personal y a la formación de hombres y mujeres de bien.

Los maestros debemos esforzarnos hacia la práctica de la formación permanente, poseer una fundamentación teórica, dominar acciones pedagógicas de aprendizaje aplicables y efectivas para el grupo y buscar un lazo emocional sincero con los estudiantes que genere una relación cognitivo-afectiva de calidad para todos los involucrados en el proceso educativo. Debemos incursionar en las diferentes áreas del conocimiento y desarrollar las condiciones necesarias para conectar a nuestros alumnos con experiencias útiles. Esto, con el objetivo de que las nuevas generaciones sean capaces de resolver los diferentes problemas que se les plantean y conserven a la vez las metas de una educación universal y humana que busque el cultivo y la generación del conocimiento de una forma dinámica. ¡Bravo por aquellos maestros que nos guiaron por el buen camino!

La primavera en la música



DR. DAVID JOSUÉ ZAMBRANO

La llegada de la primavera supone un cambio no sólo de clima sino de ánimo y nos permite una visión de la vida renovada y con posibilidades no vistas hasta ahora. La primavera es la estación del año que más apreciamos como humanos, quizás porque aporta verdor y juventud vista a la par de su contraparte anterior, el invierno. Esta apreciación ha marcado en la música el quehacer de compositores de épocas tan distintas como el barroco, el romanticismo, la vanguardia del siglo XX y la música culta contemporánea, con autores como Antonio Vivaldi, Piotr I. Tchaikovsky, Igor Stravinsky, John Cage y Astor Piazzolla, quienes han utilizado a la naturaleza como motivo generador de sus composiciones.

Vivaldi, compositor italiano que vivió a fines del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, creador de obras para orquesta de cuerdas y óperas entre otras partituras, compuso en 1725 doce conciertos agrupados bajo el nombre de "Il cimento dell' armonia e dell' invenzione" reunidos en el Op. 8. Fueron escritos para ser ejecutados por una orquesta de cuerdas conformada por un violín solista, violines primeros, violines segundos, violas, cellos, contrabajo y clavecín. De esta colección los que se conocen con el título descriptivo de "Las cuatro estaciones" son los más célebres hoy en día.

En los cuatro conciertos que integran este ciclo se encuentran ejemplificadas las características del concierto barroco, una de las cuales consiste en separar la música en tres diferentes episodios, dotados cada uno de velocidad y ritmo diferentes:

rápido-lento-rápido. "La primavera" es el primer concierto del ciclo y está conformado por tres movimientos que son Allegro, Largo y Allegro. Vivaldi introdujo en la partitura explicaciones escritas de aquello que describe mediante la música como el canto de los pájaros, los truenos, etc.

Después de su estreno, esta obra de Vivaldi fue muy exitosa en Francia. Se cuenta que el rey Luis XV, quien la consideraba como su favorita, pedía que se interpretara en los momentos menos esperados.

El compositor ruso Piotr I. Tchaikovsky partió de la descripción de los doce meses del año en su país de origen para la creación de "Las estaciones" y tardó precisamente ese tiempo en concluirla, dado que la escribía en el preciso mes en el que basaba la composición. El encargo fue hecho por una revista rusa publicada en francés de nombre "La Nuvelist", que acompañaba su contenido con partituras impresas. Sus clientes no quedaron satisfechos del todo debido al prolongado tiempo de entrega.

Cada una de las piezas de la colección de "Las estaciones" lleva el nombre del mes del año que retrata y un título adicional:

- Enero / "Junto al fuego"
- Febrero / "Carnaval"
- Marzo / "El canto de la alondra"
- Abril / "El deshielo" o "Copo de nieve"
- Mayo / "Noches blancas"
- Junio / "Bárcarola"
- Julio / "Canción del segador"
- Agosto / "La cosecha"

Septiembre / "La caza"
 Octubre / "Canción de otoño"
 Noviembre / "Troika" o "En el trineo" y
 Diciembre / "Navidad".

De todas ellas, las más célebres son la "Barcarola" y "Troika".

El pasado mes de junio del 2012 se celebró en todo el mundo el 130 aniversario del nacimiento de Igor Stravinsky, compositor ruso protagonista de escandalosos estrenos y obras que vivirán por siempre. Stravinsky nació en Oranienbaum, Rusia, en 1882 y creció en San Petersburgo. La mención que hacemos de él se debe a su obra "La Consagración de la Primavera", cuyo estreno en París el 19 de mayo de 1913, hace cien años, fue uno de los grandes escándalos en la historia de la música. El público que asistió al Théâtre des Champs Elysees abucheó con enojo a los bailarines y a los músicos y hubo peleas y desórdenes en el escenario y en la platea. Stravinsky tuvo suerte de salir de ahí con vida.

Este genial ballet trata sobre el sacrificio pagano de una mujer a manos de una tribu con el objeto de alabar al dios de la primavera y contar con su favor. El público no esperaba armonías ásperas y acordes superpuestos, mezclados con la rudeza de novedosos timbres conseguida por una paleta sinfónica de gran variedad, a la par de coreografías provocativas que a Vaslav Nijinski, bailarín y coreógrafo ruso, le parecieron lo más indicado. La intención de la música es herir nuestra sensibilidad hasta que duela llevando a la víctima a danzar hasta alcanzar la muerte.

El norteamericano John Cage realizó "Las estaciones" para la Lincoln Kirstein y la Ballet Society de la ciudad de Nueva York en 1947, encargo que le ofreciera la oportunidad de componer por primera vez para una orquesta de instrumentos afinada a la manera occidental. En este ballet en un acto Cage propuso una serie de ideas vanguardistas salpicadas de filosofías orientales, siempre bajo el dogma de evitar a toda costa la intervención de su expresión e intenciones personales. Según las palabras del propio autor esta obra es un intento por expresar la mirada tradicional india de las estaciones interpretadas como la esencia (invierno), la creación (primavera), la preservación (verano) y la destrucción (otoño).



"Las estaciones" nos permite explorar una dimensión musical apoyada en una idea de los ciclos climáticos distinta a la nuestra. La vida de John Cage y su quehacer como compositor mantuvieron muchos puntos en común, dado que ambos estuvieron gobernados por el azar. La siguiente frase muestra su propia filosofía como compositor: "No tengo nada que decir, y lo estoy diciendo y esto es poesía". Fue recordado el mes de septiembre de 2012 en su centenario de nacimiento.

El último compositor a quien dedicaré unas líneas en esta nota es el argentino Astor Piazzolla, responsable de la composición de "Las estaciones", ciclo de cuatro movimientos, cada uno con el nombre de las estaciones del año, iniciando con el "Verano Porteño", seguido del "Otoño Porteño" y el "Invierno Porteño", para concluir con la "Primavera Porteña". Es interesante notar que, como contraste al ciclo de Vivaldi que inicia con la primavera, esta colección termina con esta estación.

Con la idea del tango moderno en mente, es decir con una instrumentación que incluye por primera vez una guitarra eléctrica en un conjunto de tango y con novedades armónicas y contrapuntísticas como acordes con treceavas aumentadas, seisillos y fugas, esta obra fue creada para una dotación de bandoneón, violín, piano, guitarra eléctrica y contrabajo. Conozco una grabación bajo el sello Nonesuch, altamente recomendable, con la Kremerata Báltica dirigida por Gidon Kremer que usa la dotación tradicional de orquesta de cámara más algún instrumento de percusión. El nombre del CD es "Eight seasons", dado que alterna ambas composiciones, la de Vivaldi y la de Piazzolla. En el mes de julio del año pasado se conmemoró el veinte aniversario del fallecimiento de este gran compositor latinoamericano.

Tratemos de redescubrir este repertorio en el que grandes compositores de los siglos XVIII al XX utilizan a la primavera y las estaciones del año como musas y excusas para realizar obras de gran trascendencia y preparémonos para sorprendernos con su juvenil belleza. Les aseguro que valdrá la pena el esfuerzo.

Introducción a la Musicoterapia

SEGUNDA PARTE

M. MT. CRISTINA QUINTANILLA CISNEROS

Hechos diferenciales de la Musicoterapia (MT)

- La MT ejerce su efecto terapéutico simultáneamente en todas las áreas de la persona y produce cambios sustanciales a diferentes niveles.
- La MT es un tratamiento no invasivo y no doloroso.
- La MT permite llegar a personas con diferentes habilidades y discapacidades.
- La MT tiene pocas contraindicaciones y efectos secundarios.
- La música es fácilmente accesible al paciente tanto en el hospital como en su domicilio.
- La MT ofrece oportunidad al paciente para que éste se implique de forma activa en su tratamiento.
- La MT es rentable y económica comparada con otro tipo de intervenciones.

Características terapéuticas de la música

Multidimensionalidad: La música tiene capacidad para producir efectos a niveles o dimensiones diferentes, esto permite al musicoterapeuta diseñar experiencias musicales que basadas en las capacidades del paciente le permitan a la vez incidir sobre el área más limitada.

Universalidad: Ya que es un elemento presente en todas las culturas conocidas y forma parte en todos los acontecimientos importantes de cada comunidad y cultura. La música es un arte "accesible" a los individuos de manera que la mayoría de las personas han tenido experiencias musicales.

Flexibilidad: La música es un medio flexible que permite adaptarse a diferentes niveles y objetivos, según las necesidades del paciente. La adaptabilidad de la música al sujeto, facilita que este tenga experiencias satisfactorias sea cual sea su grado de discapacidad.

Estructura y orden en el tiempo: La música posee una estructura y un orden inherentes y esto es transmitido al paciente. La predicción de los elementos musicales es lo que aporta seguridad, tranquilidad y reconforta. La música, como todas las artes proporciona una experiencia estética que vivida satisfactoriamente puede llevar a la autorrealización de la persona y a mejorar su autoestima.

Preferencias musicales: En musicoterapia es fundamental conocer los gustos de la persona o grupo con el que trabajas, la música preferida posee mayor capacidad para provocar una mayor motivación e implicación y por tanto facilitará el proceso terapéutico.

Lenguaje simbólico- no verbal: El musicoterapeuta y educador E. Thayer Gaston definió la música como un lenguaje no verbal: "Es más sutil que las palabras. De hecho es el significado no verbal de la música quien le otorga valor." Es un lenguaje simbólico abierto a múltiples y sutiles interpretaciones y proyecciones y que entiende y llega a todo el mundo.

Experiencia estética: La música como todas las artes proporciona una experiencia estética, otorgando placer y satisfacción a quien la recibe o la vive. Esta experiencia estética es siempre positiva y puede llevar a la autorrealización de la persona y paralelamente contribuir a una mayor calidad de vida.

Funciones de la Musicoterapia

Una buena manera de enunciar las funciones de nuestra intervención es recurrir a la descripción de nuestro quehacer, comentando nuestros objetivos así como también nuestra manera de alcanzarlos. Nos preguntamos entonces:

¿Cuál es la función de un musicoterapeuta?

Un Musicoterapeuta implementa dispositivos específicos para la admisión, el seguimiento y el alta en un tratamiento musicoterapéutico. (Comisión directiva ASAM 2005)

El bienestar emocional, la salud física, la interacción social, las habilidades comunicacionales y la capacidad cognitiva son evaluados, considerados y tratados a través de procedimientos específicos, como las improvisaciones musicales terapéuticas (experiencias con instrumentos musicales), el trabajo con canciones (canto, creación y recreación de canciones), el trabajo con música editada (escucha de canciones significativas) entre otros. En ese proceso, el Musicoterapeuta promueve cambios, de acuerdo a las necesidades de cada paciente o grupo de pacientes, teniendo en cuenta y basándose en sus modalidades expresivas y receptoras.

¿Qué hacemos los musicoterapeutas?

Establecer o reestablecer la comunicación utilizando la música.

Nos basamos en un saber musical y psicológico que hace que la música se experimente como lenguaje. En este sentido se enmarca en un campo más amplio, el de socialización. Para alcanzar dichos objetivos, nos proponemos estimular y/o reeducar determinadas áreas en déficit.

- Desórdenes espacio-temporales.
- Trastornos del pensamiento.
- Trastornos de la afectividad.

¿Cómo lo hacemos?

La música permite la toma de conciencia de sí y del espacio que nos rodea, permitiendo a su vez la expresión. Buscamos entonces encontrar "la manera de existir" de cada uno, según sus circunstancias vitales y ambientales, y potenciar la expresión, aunque ésta parezca en algunos casos imperceptible. Usaremos instrumentos sonoro-musicales, el cuerpo, la voz y todo aquello que nos permita establecer un contacto.

En musicoterapia empleamos diferentes formas de intervención que posibilitan la consolidación de un vínculo terapéutico y vehiculizan una forma de relacionarnos con las personas con las cuales trabajamos, entendiendo nuestra labor como una tarea en la que junto a la música, somos capaces, en tanto terapeutas, de generar cambios significativos.

En las siguientes ediciones estaremos enfocando la musicoterapia hacia la educación especial en concreto con casos clínicos y experiencias vividas durante el proceso.

Mis experiencias en la carrera de Educación Musical

T. M. M. ADRIANA CASTILLO DÁVILA

Me encontraba terminando la carrera de Técnico medio en música cuando me surgió la inquietud de estudiar la Licenciatura en Educación Musical. Algunos compañeros me preguntaban si acaso no quería ser instrumentista en guitarra ya que ése era mi instrumento principal, pero les dije que a pesar de que me encantaba lo que hacía me llamaba más la atención el cómo enseñar música.

¿Por qué elegir una carrera como educación musical?

A mí siempre me ha gustado ayudar a las personas, me gusta la música y quiero compartirla, por eso es que tengo la idea de que al ser pedagoga musical puedo enseñar a los demás aquello que tanto disfruto. En lo personal considero que como profesores de música mostramos el camino que deben de seguir los alumnos, somos quienes tratamos de cautivar a los estudiantes, motivarlos, orientarlos y ayudarles a desarrollar sus talentos.

Tuve la gran fortuna de sustituir a una maestra auxiliar en el nivel de pre-elemental de nuestra Facultad de Música. Ésa fue mi primera experiencia trabajando con niños, pude notar que ellos eran muy inquietos, perceptivos y sobre todo muy inteligentes, de ahí tuve más motivación para seguir estudiando esta hermosa carrera. Pensé que sería algo muy fácil pues era transmitir algo que yo ya sabía, pero conforme iban pasando los días me daba cuenta de que no sólo requería tener el conocimiento sobre la materia sino también herramientas pedagógicas que me permitieran llevar a cabo una labor satisfactoria con los estudiantes.

Considero que es importante tener conocimientos sobre pedagogía y psicología pues de los profesores dependerá el crecimiento o el decaimiento de la educación en los alumnos, como decía el psicólogo suizo Edouard Claparède (1873-1940): "Si un puente se agrieta durante su construcción, uno se da cuenta inmediatamente y lo repara, o hace uno nuevo. Mientras que si es una inteligencia o un carácter los que son inhibidos en su evolución, uno lo descubre demasiado tarde como para que sea posible remediarlo, y en ningún caso se pueden reconstruir otros".

Al estar interactuando con los niños me di cuenta de que, a comparación con los adultos, ellos pueden percibir con mayor facilidad los conocimientos musicales, ya que los niños aún tienen sus oídos muy tiernos y pueden captar mejor los sonidos. Esto trajo a mi mente la primera vez que me pusieron un dictado melódico, batallé mucho y no pude lograrlo a la primera, sin embargo, a estos niños les hice dictados de sonidos utilizando un juego de estatuas como estrategia, comenzando a partir de las notas del acorde de do mayor. Los niños se divertían mientras iban educando su oído y pude darme cuenta de que a ellos se les hacía muy fácil identificar auditivamente estas notas.

Con esta experiencia pude comprender que la educación musical debe comenzar desde la infancia, que es cuando se puede percibir mejor el conocimiento y el oído puede educarse con mayor facilidad. Tuve la dicha de asistir y conocer al maestro Iramar Rodríguez en un festival de educación musical que se llevó a cabo en la Facultad de Música.

El taller fue sobre el Método Dalcroze y quedé muy motivada. De ahí tomé muchas ideas para los alumnos que en ese entonces tenía a mi cargo. Empecé a utilizar juegos y dinámicas, mi plan era que los niños disfrutaran lo que estaban aprendiendo, pues como menciona Claparède: "El juego, aunque frecuentemente realizado de una manera más intensa que el trabajo, fatiga mucho menos".

Obtuve muy buenos resultados pues los niños aprendieron satisfactoriamente todo el contenido que se tenía que cubrir en el semestre, ellos estaban muy motivados para seguir estudiando música y crecer como futuros músicos.

Para realizar mi plan de estudios me basé en una lectura llamada "La clase, esa pobre sirvienta tan calumniada pero tan útil", la cual se puede encontrar en el libro "La educación" de Reynaldo Suárez Díaz, (Trillas, 2004). En esta lectura se encuentra un cuadro que está estructurado en tres partes: "Comienzo de clase", "Cuerpo de clase" y "Cierre de clase". Cada parte tiene subdivisiones con sus ejemplos. Este cuadro me fue de gran ayuda, ya que me dio una idea de cómo poder realizar un plan de estudios o la elaboración de una clase.

Tuve que tomar en cuenta que en ocasiones hay que hacer cambios o modificaciones a un plan de estudios, porque no siempre a todos los alumnos les resultará satisfactorio el mismo plan. Por ejemplo la actividad para educar el oído que mencioné anteriormente, puede que haya alumnos a los que no les funcione y tenga que buscar otra forma de llevarla a cabo para lograr el objetivo.

Otra experiencia que tuve durante mi servicio social de la carrera de Técnico medio fue el ayudar a dos compañeros invidentes. En esta ocasión yo ya estaba cursando el

segundo semestre de la licenciatura y ya había obtenido un poco más de conocimientos. Así fue como entendí que si enseñar a un grupo de alumnos requiere de trabajo, esfuerzo, paciencia y dedicación, entonces el enseñar a un invidente requiere mucho más, ya que se debe entender que la manera en que les enseñarás no puede ser igual a la de una persona que no tiene esta discapacidad. Yo batallé mucho para explicar lo que no entendían pues no sabía nada de musicografía ni braille, tuve que esforzarme mucho para encontrar formas en las que pudiéramos entendernos.

Ellos no podían ver pero si escuchar y usar el sentido del tacto, así que me basé en esto para poder ayudarles. Por ejemplo, para que pudieran visualizar en su mente el pentagrama, el cual no conocían, utilizamos una hoja de papel a la que le hicimos cinco líneas con bordes para que pudieran sentir las líneas con sus manos y entonces explicar la función del pentagrama, las claves que existen en ella y cómo encontrar o situar las notas musicales.

Estas experiencias me han ayudado mucho en mi formación como docente musical, como también las enseñanzas y consejos del Dr. David Zambrano, quien imparte las materias de Pedagogía y Didáctica musical. En este tiempo también aprendí que hay que orientar siempre al alumno cuando tenga dudas,

guiarlos y ayudarlos a que desarrollen sus aptitudes y destrezas, estimularlos para que tengan mayor confianza en sí mismos y en sus capacidades.

Todas estas oportunidades me han ayudado a darme cuenta de que en verdad éste es el camino por el cual quiero seguir. Me gusta mucho enseñar música y ver los resultados, aunque a veces el proceso suele ser difícil o agotador como maestra pero es muy alentador cuando ves la sonrisa de los alumnos después de haber logrado realizar bien un ejercicio.

Les hago la atenta invitación a que se adentren a este mundo de la educación musical, el cual está interesado en transmitir ideas, sentimientos y emociones a través del sonido. Debo recalcar que no es una carrera fácil, hay que tener la vocación, mucha paciencia, amor al arte y a la enseñanza, sin olvidar que todo profesional debe conducirse y conducir con criterio, honestidad y paciencia.

Introducción al ámbito sonoro

PROPUESTA DE CURSO PARA NIÑOS DE 6 AÑOS

LIC. MYRIAM KARINA CERVANTES CÁZARES

INTRODUCCIÓN

La música siempre ha sido un factor importante en nuestro desarrollo humano, está presente como parte de nuestro vivir diario, como una forma de expresión y como un sensibilizador. Por medio de la música aprendemos no sólo cualidades musicales, sino también habilidades que nos servirán para nuestra formación general. Dichas habilidades pueden ser de lenguaje, motriz, de expresión, de creatividad, entre otras. Es por eso que hoy en día, la educación musical en el niño es muy valiosa y entre más temprano sea el acercamiento a la música, más habilidades se podrán desarrollar.

Una buena educación musical beneficiará al niño en diversos ámbitos como la socialización, concentración, sentido matemático, coordinación, autonomía, entre otros. Al referirnos a una buena educación no es acerca de que el niño aprenda a leer notas solamente o que domine un instrumento, sino más bien que el niño adquiera herramientas por medio de la música que le servirán para un desarrollo integral. Estas herramientas son adquiridas a través de algunos de los ámbitos que abarca la música como son: el ritmo, la melodía, el canto y la ejecución, que serán abordados con la audición como punto de entrada para iniciar al niño en la música y el ámbito sonoro.

La iniciación musical en el niño de 6 años, así como el acercarlo a su entorno y a la audición activa es en beneficio de su formación integral, ya que cuanto mayor sea el desarrollo auditivo de una persona, mejores serán sus habilidades comunicativas y receptivas, tanto musicales como extramusicales.

El presente proyecto planea incidir sobre una educación integral en el niño, donde por medio de la educación musical, se desarrolle en el aspecto intelectual, físico, emocional y espiritual, a través de la autoexpresión y la creación artística.

Así mismo, se busca a través de la audición el potenciar la expresión, la creatividad y la memoria. De igual manera, el presente trabajo está dirigido a educadores musicales que desean tener herramientas para trabajar diversos aspectos por medio de la audición.

OBJETIVO GENERAL

Iniciar al niño de 6 años, sin previos conocimientos musicales, en el desarrollo de la audición musical activa para una mejor apreciación y expresión musical, así como introducirlo al lenguaje musical y acercarlo a su entorno sonoro por medio de vivencias y experiencias, donde también pueda explorar su creatividad musical.

Así mismo se busca por medio de la audición abarcar distintos ámbitos de la música como son el canto, el ritmo, la melodía y la ejecución en el niño para beneficio de una formación integral en este.

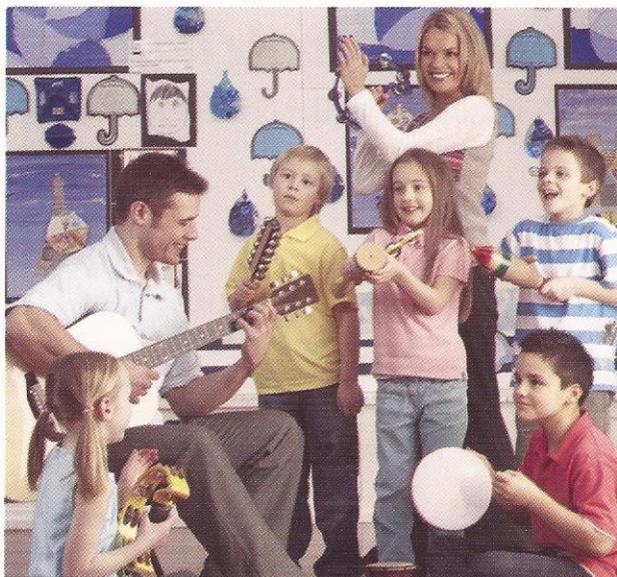
De igual manera, a través de las presentes Unidades Temáticas, se pretende inducir al niño en la exploración de su entorno sonoro, así como la expresión ya sea corporal, instrumental o vocal y a una apreciación hacia la música.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Desarrollar la capacidad en el alumno hacia la percepción y apreciación de la audición mediante ejercicios que busquen el descubrir, explorar y experimentar las posibilidades expresivas de materiales, sonidos y movimientos.

Promover la audición activa, en la que el alumno vivencie y protagonice, de diversas maneras, cada una de las audiciones.

Despertar en el niño el interés por su entorno sonoro como punto de entrada e incitarlo a que explore con éste.



EL TRABAJO EN EL AULA

El presente trabajo consta de 4 Unidades Temáticas, divididas en tres sesiones, dando como resultado 12 sesiones de 45 minutos. Cada Unidad tiene una temática a trabajar en las tres sesiones y a su vez en cada sesión se trabajará un ámbito que es:

Ámbito rítmico - Ámbito melódico - Ámbito instrumental/vocal.

A lo largo de la sesión se estarán abordando distintos momentos en la clase que son:

- **Momento de Audición:** En este momento predominará el introducir al alumno a la Unidad temática de esa sesión por medio de la audición de distintos medios.
- **Momento de Apreciación:** Una vez que se ha hecho una audición, se hace la reflexión de lo que se escuchó y del tema que se está abordando.
- **Momento de Interpretación:** El alumno con ayuda de la maestra o maestro busca y explora por diferentes medios de interpretar el tema que se está viendo.
- **Momento de Creación:** Después de haber escuchado, reflexionado y explorado, el alumno puede buscar diversas formas de expresar lo aprendido en la clase.

Para el educador musical es importante conocer cuáles son los objetivos de cada sesión y de cada momento, es por eso que en cada planeación de sesión, podrán observar las competencias a desarrollar en el niño, las actividades sugeridas para llegar a ese objetivo, así como los recursos que se

pueden llegar a requerir y el tiempo aproximado que se le puede llegar a dedicar a cada momento. Por último en la planeación podrán ver algunas recomendaciones para los maestros, que aunque no son de aspecto obligatorio, sí ayudarán en que las actividades y los objetivos se cumplan de la mejor manera.

Cabe mencionar que las actividades que están en cada sesión, son actividades que se pueden modificar por el maestro, siempre y cuando se llegue a un objetivo. De igual manera el maestro puede llegar a cambiar los momentos de la sesión si esto ayuda a que la clase se aproveche de mejor manera. Para este trabajo, la evaluación es aplicada en cada sesión, dando al final una evaluación sumativa de todas las sesiones.

UNIDAD I.

“Mi entorno sonoro”. Sesión 1. Ámbito rítmico.

Audición: Comenzar la audición activa en el niño (10 min.).

Desplazamiento en el salón con el pulso del tambor.

Se agregará el estar inmóvil cuando haya silencio y en movimiento cuando se escuche el tambor para después hacer la reflexión de lo que es sonido y silencio.

Apreciación: Comprensión de las cualidades del sonido (10 min.).

Se escucharán distintos sonidos conocidos para después analizar cuáles fueron las diferencias entre estos, enfocándose mayormente en la duración y la intensidad.

Interpretación: Desarrollar la expresión corporal y musical (10 min.).

Con la ayuda del maestro, los alumnos harán distintos sonidos según la cualidad que se les pida. Se agregarán los movimientos y la interpretación con un instrumento.

Creación: Discriminar sonidos conocidos y nuevos y comenzar a graficar lo que escucha (10 min.).

Los alumnos buscarán sonidos según la cualidad que se les diga. Se buscará de manera sencilla graficar los sonidos según su cualidad.

Material: Tambor o un instrumento de percusión, audio de sonidos ambientales, cartulina y colores para la grafía.

Unidad I.

"Mi entorno sonoro". Sesión 2. Ámbito melódico.

Audición: Iniciar la audición del entorno sonoro del niño (10 min.).

Clase en un lugar externo al salón, donde se harán anotaciones de los sonidos que se escuchan alrededor. Reflexión de lo que se escuchó y del entorno.

* El lugar debe ser no muy ruidoso pero sí con sonidos comunes.

Apreciación: Lograr una clasificación de los sonidos conocidos en la clase (10 min.).

Organización de los sonidos reunidos por todos, por su volumen, altura e intensidad.

* La maestra o maestro puede dar un ejemplo para después ser una guía en los alumnos.

Interpretación: Explorar la interpretación vocal con sonidos del entorno (10 min.).

Interpretación de los sonidos según su organización, de manera grupal e individual.

* Interpretación con la voz.

Creación: Iniciar y desarrollar la creatividad (10 min.).

Creación de sonidos según escenas que la maestra o maestro señale.

* La maestra o maestro se puede ayudar de láminas según la escena.

Material: Papel y lápiz para anotaciones, papel cartulina para organización de los sonidos, flashcards de escenas.

UNIDAD I.

"Mi entorno sonoro". Sesión 3. Ámbito instrumental / vocal.

Audición: Escuchar y reflexionar los diferentes y conocidos sonidos de la vida cotidiana (10 min.).

Escuchar sonidos cotidianos (ejemplo: licuadora, carro, etc.) y reflexionar acerca de cómo se escuchan y si pueden llegar a ser música.

* Los sonidos deben de ser cercanos al alumno.

Apreciación: Analizar el origen de los sonidos del entorno y sus diversas clasificaciones (10 min.).

Analizar en dónde se pueden descubrir estos sonidos. Reflexionar acerca de la cualidad de los sonidos, de cuál fue su volumen, altura, etc.

* La maestra o maestro propondrá un tipo de clasificación.

Interpretación: Desarrollar la interpretación (10 min.). De manera vocal, interpretación de los objetos escuchados e interpretación de más sonidos de la vida cotidiana.

Creación: Desarrollar la creatividad (10 min.).

Proporcionar objetos cotidianos y el alumno busca cómo hacer diferentes sonidos con este objeto, para después hacer una creación musical con los distintos sonidos del objeto.

* Es recomendable que la creación musical sea algo sencillo donde lo que se atiende es un orden en los sonidos.

Material: Audio de sonidos cotidianos, diversos objetos para cada alumno.

UNIDAD II.

"Mi cuerpo musical". Sesión 4. Ámbito rítmico.

Audición: Conocer el concepto de pulso y la relación con la música (10 min.).

Escuchar las pulsaciones del corazón, reflexión acerca de cómo trabaja este pulso y cómo trabaja nuestro cuerpo.

* Momento para reflexionar acerca de cómo el cuerpo puede hacer música.

Apreciación: Interiorizar el pulso (10 min.).

Caminar con una pulsación dada por la maestra ó maestro, agregar el silencio y diferentes pulsaciones. Por último agregar diferente intensidad en el caminar.

* Después de caminar la pulsación se puede hacer con una sola parte del cuerpo como el pie para que no se canse el alumno. La pulsación puede ser con un instrumento de percusión.

Interpretación: Explorar la expresión corporal (10 min.).

Interpretación del pulso corporalmente, buscar diferentes maneras de hacer la pulsación corporalmente y también los diferentes sonidos que el cuerpo puede hacer.

* La maestra puede dar algunos ejemplos para que los alumnos hagan después la indagación.

Creación: Desarrollar la creatividad musical con los sonidos corporales (10 min.).

De manera individual o en equipos se crearán diversos sonidos con el cuerpo, se hará una creación musical con estos sonidos.

* Al terminar la actividad es recomendable una reflexión de lo que se vio en la clase.

Material: Cartulina para escribir las reflexiones del grupo.

UNIDAD II.

“Mi cuerpo musical”. Sesión 5. Ámbito melódico.

Audición: Despertar el interés por la música con sonidos corporales (10 min.).

Audición de un video de interpretación vocal. Reflexión acerca de los sonidos que podemos hacer con nuestra voz y cómo los podemos hacer.

Apreciación: Apreciar la voz humana y su funcionamiento (10 min.).

Reflexión y análisis del funcionamiento de la voz, de su correcta utilización al cantar y los sonidos que podemos hacer con ella.

Interpretación: Explorar la voz humana y los diferentes sonidos que ésta puede producir (10 min.).

Explorar la voz, haciendo de manera individual un sonido para la imitación de los demás. Buscar y explorar la manera de hacer la grafía sencilla de los sonidos.

Creación: Lograr hacer una secuenciación de los sonidos trabajados (10 min.).

Hacer una secuencia sencilla en equipo de los sonidos obtenidos por la voz, la secuencia es de manera libre.

Material: Video de interpretación vocal, hojas para anotar grafías individuales, cartulina para cada equipo para la secuencia.

UNIDAD II.

“Mi cuerpo musical”. Sesión 6. Ámbito instrumental / vocal.

Audición: Integrar lo ya visto en clases anteriores (10 min.).

Por medio de saludos, rimas y canciones los alumnos integrarán sonidos corporales y vocales vistos.

Apreciación: Escuchar y discriminar sonidos corporales y vocales (10 min.).

Se recordarán las actividades vistas en esta Unidad

para hacer una reflexión de cómo hicimos música con nuestro cuerpo.

Interpretación: Discriminación y organización de sonidos (10 min.).

En equipos, los alumnos buscarán y organizarán sonidos corporales o vocales y los interpretarán.

Creación: El alumno logra plasmar los sonidos en grafías sencillas (10 min.).

Se creará una “partitura” de los sonidos que escogieron y organizaron los equipos.

* Una manera sencilla puede ser con grafía simple o los dibujos organizados de los sonidos.

Material: Cartulina para cada equipo.

UNIDAD III.

“Música del mundo”. Sesión 8. Ámbito melódico.

Audición: Explorar música no familiar en el niño (10 min.).

El maestro proporcionará audios de diversos países, después de escuchar cada audio, analizarán de dónde creen que proviene la pieza.

Apreciación: Lograr la apreciación de música de distintas culturas (10 min.).

El maestro platicará el proceder de las piezas que escucharon, se analizará y reflexionará en cómo escucharon las piezas, de los distintos instrumentos y formas de hacer música.

* El maestro puede ayudarse con láminas.

Interpretación: Familiarizarse con la música de otras culturas (10 min.).

Se escogerá una de las piezas para acompañarla con instrumentos conocidos por los niños y se le agregará una letra conocida a la melodía.

* De preferencia una pieza sencilla y melódica.

Creación: Desarrollar la grafía musical en el niño (10 min.).

Los alumnos buscarán la manera de escribir los arreglos que hicieron a la pieza.

Material: Audio de música de diversos países, instrumentos de percusión sencilla para cada alumno, cartulina para cada equipo.

UNIDAD III.

"Música del mundo". Sesión 9. Ámbito instrumental/vocal.

Audición: Exploración de música de otras culturas (10 min.).

Observación de un video acerca de una batucada.

Apreciación: Conocimiento de música de distintas culturas (10 min.).

Se hará una reflexión de cómo fue la música que vieron y escucharon, de cómo eran los instrumentos y la forma de tocarlos así como su organización. El maestro proporcionará algunos instrumentos propios de la batucada para la exploración del grupo.

Interpretación: Exploración de distintas formas de producir el sonido en un instrumento (10 min.).

Se buscará la forma de interpretar los instrumentos y de cómo hacer un pequeño conjunto.

Creación: Desarrollar la expresión gráfica en el niño, así como la organización de los sonidos (10 min.).

Los alumnos en equipos crearán una grafía para los instrumentos para después interpretarlos y dirigirlos.

Material: Video de batucada, instrumentos de percusión de una batucada, cartulina para grafía.

CONCLUSIONES

El principal aporte del proyecto es el adentrar a la niña y el niño a una educación musical por medio de la audición activa y abordando los diversos ámbitos musicales como son el ritmo, la melodía y la creación vocal e instrumental.

Seguros de que una buena educación incide sobre la formación integral de la niña y el niño, los resultados de esta propuesta se verán reflejados en el ámbito musical así como en lo extramusical, esto a través de un desarrollo de la creatividad, el despertar de su sensibilidad así como la ampliación de la capacidad expresiva y comunicativa.

Estoy segura que este material será una buena herramienta para la maestra o maestro, que ayudará en la educación auditiva de los niños y así mismo será de beneficio para alumnos futuros en la educación musical porque posee las bases para una enseñanza auditiva activa.



Referencias

Escudero, Ma. P. 1991. *Pedagogía Musical I, II y III*. Madrid: Real Musical.
 Frega, A.L. 2008. *Didáctica de la música: Las enseñanzas musicales en perspectiva*. Buenos Aires: Bonum.
 Schafer, R.M. 1975. *El rinoceronte en el aula*. Buenos Aires: Ricordi.
 Zambrano, D.J. 2011. *Aproximaciones musicales. Fundamentos estético-filosóficos de la música y sus mediaciones pedagógicas. Ideas creativas con actividades sensibilizadoras*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

Carta Fantasía de

DR. RAÚL W. CAPISTRÁN GRACIA

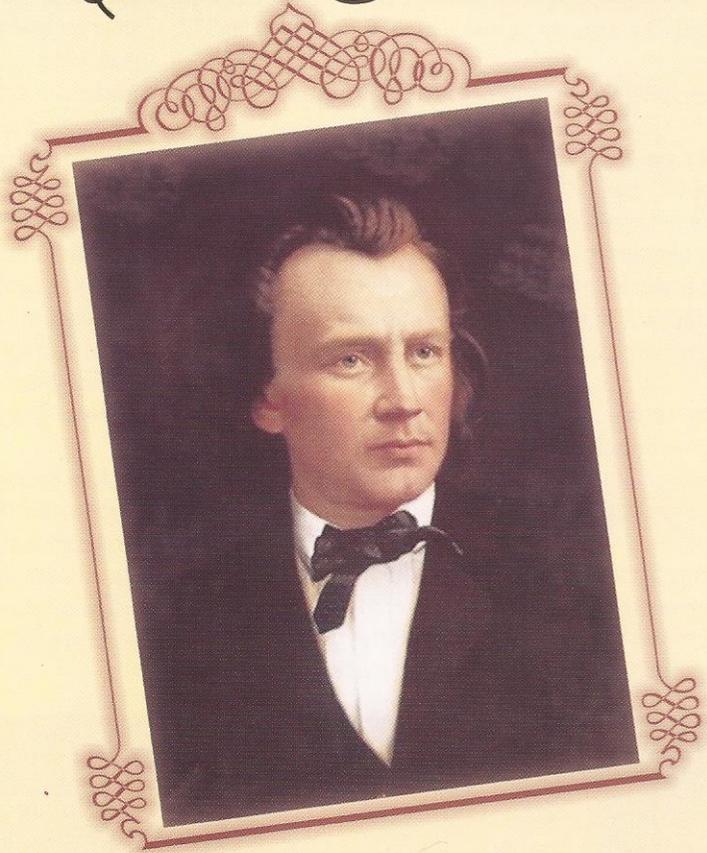
Viena, Enero de 1897.

Querido amigo:

Han pasado varios meses desde que Clara murió y no puedo resignarme. Quizá el frío y los días grises de este invierno hacen que me sienta más enfermo y contribuyen aún más a mi tristeza y mi dolor. Jamás quise y admiré más a una mujer que a ella. Y cómo no admirarla si fue un ejemplo de entereza, disciplina y fuerza interior para todos los que la amamos. Cómo no amarla, cuando ella siempre nos mostró delicadeza, bondad y lealtad sin igual.

Qué mente más privilegiada, qué intelecto más exquisito, qué creatividad más exaltada. Sus padres, Friedrich Wieck y Marianne Tromlitz le dieron una educación esmerada. Él era un gran maestro de piano, ella una gran cantantè. Así, Clara no sólo aprendió a tocar el piano, sino que también aprendió canto, violín, instrumentación, contrapunto y composición. Su capacidad como compositora pudo haber llegado a grandes alturas, si ella no hubiera creído que la composición no era para ella, que el arte de componer estaba reservado sólo a los hombres. Ahí están sus polonesas, sus canciones, su concierto para piano, su scherzo y su toccatina que demuestran su talento y su genio.

Como ser humano, fue una mujer



excepcional. De niña, supo superar con entereza el divorcio de sus padres y la severidad con que fue educada. Ya adulta, tuvo una gran fortaleza física y espiritual para soportar la dura vida del artista, para luchar día a día, para obtener el sustento de la familia y lidiar con las tragedias personales. ¡Ah Clara! No he conocido a ninguna otra mujer con su entereza para sobrellevar la pérdida de 4 de sus hijos, el intento de suicidio de su esposo Robert, su locura y su muerte en un manicomio.

Qué afortunado fue Robert de tenerla a su lado en todo momento y qué gran envidia

siento por ello. No he visto jamás un amor más tierno y cuidados más devotos. Y cómo no había de serlo, si se amaron desde un principio y superaron todos los obstáculos que se interponían a su amor. Quizá tú no sepas esto, pero Robert era nueve años mayor que Clara, y cuando decidieron casarse ella era aún menor de edad. El padre de Clara se opuso al matrimonio y ella tuvo el valor de desafiarlo llevando el caso hasta los tribunales. Robert y Clara ganaron la partida. Sin embargo, la herida tardó en sanar. Gracias a Dios, años después habrían de reconciliarse.

Johannes Brahms a un amigo

Creo que Clara no llegó jamás a apreciar en su magnitud la gran admiración que muchos sentimos por ella. Mendelssohn, Chopin, Liszt, y Joachim son sólo algunos de los que la quisimos y valoramos. Jamás podré negar la influencia tan grande que sus consejos, sugerencias y palabras de aliento ejercieron en mí y el apoyo tan tremendo que representó la interpretación de mis obras en sus manos.

Sólo un corazón generoso como el de ella podría perdonar una intromisión tan grande como cuando le sugerí que dejara o limitara su actividad como concertista. Qué bondad percibí en sus palabras cuando ella contestó mi imprudente petición. Cómo no me di cuenta que para ella, dar conciertos representaba mucho más que una manera de obtener ingresos, que el concertismo representaba el aliento que sostenía su vida. Tú lo sabes querido amigo, pero Clara pisó los escenarios más importantes de Europa, sus giras la llevaron a Austria, Francia, Inglaterra y Rusia.

Siempre incluyó en su repertorio las obras de su gran esposo Robert Schumann, haciendo que el mundo las admirara como nosotros lo hacemos. En el mundo del concertismo, Clara ejerció una influencia más grande de lo que tú crees. En muy buena parte le debemos a Clara, el que los jóvenes concertistas deban tocar de memoria sus recitales, además de todos los discípulos que formó como estipenda maestra y que ahora son estipendos pianistas y maestros.

No dejo de extrañarla amigo mío. Como te he contado, la relación entre Clara y yo fue muy cercana. Demasiado cercana quizá. Me complace saber que antes de morir Clara destruyó mis cartas. Yo he hecho lo mismo con las de ella. No podría soportar la idea de que nuestra relación pudiera ser manchada por la gente después de nuestra partida de este mundo. ¡Nuestro amor debe continuar así! Limpio y puro. Debe ser el amor de dos almas gemelas que se admiran y buscan la perfección a través de su arte.

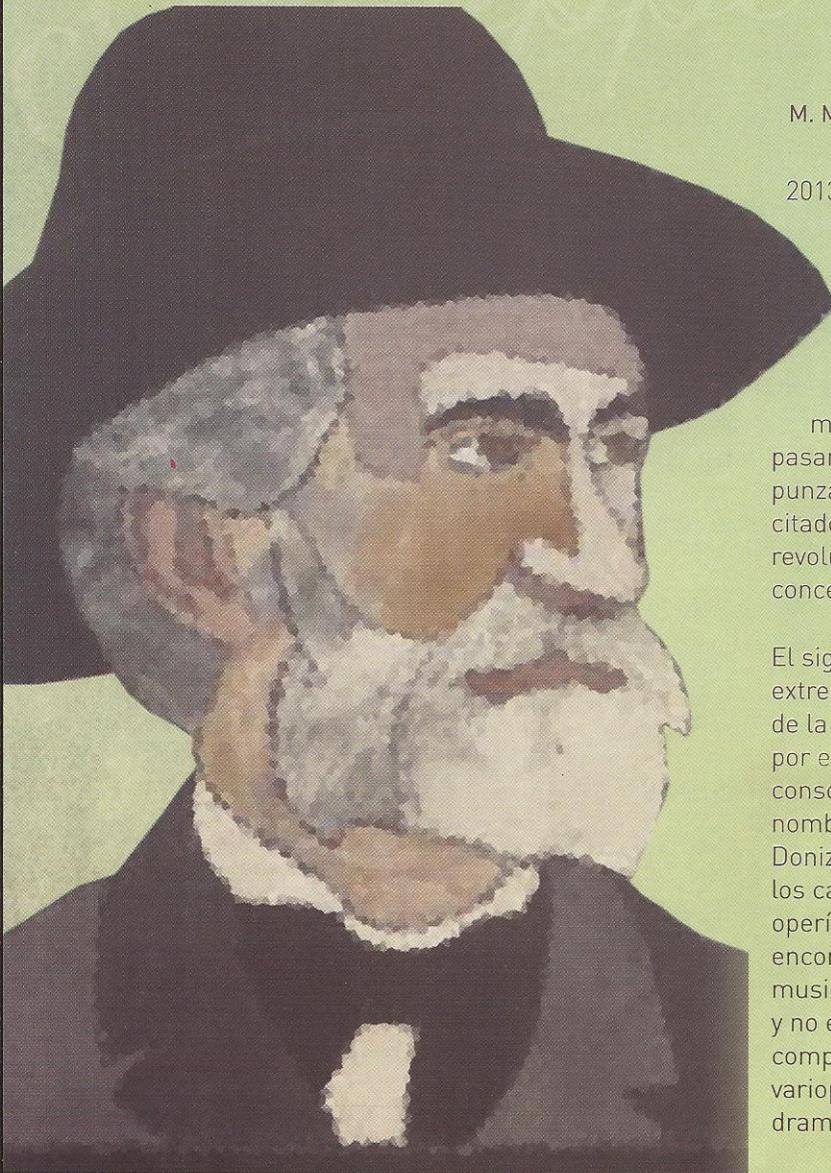
Te dejo, ¡quizá el fin esté cerca amigo mío! No lo sabemos. El dolor físico y espiritual me atormenta. Sin embargo, espero en Dios y su misericordia.

Tuyo afectuosamente,

Johannes Brahms.



De Abigaille a Filippo II. El sicólogo de la Ópera: Giuseppe Verdi



M. M. H. LUIS FERNANDO PADRÓN BRIONES

2013 es un año pródigo en centenarios y bicentenarios de creadores vocales: Richard Wagner (1813-1883) en mayo, Giuseppe Verdi en octubre y Sir Benjamin Britten (1913-1976) en noviembre. Tres concepciones sonoras totalmente disímbolas, de lo mágico-mitológico a lo desgarradoramente realista, pasando por un romanticismo extremo, punzante. Sin lugar a dudas los tres nombres citados están marcados por una igualdad: revolucionaron la forma de entender la concepción operística.

El siglo XIX, el del romanticismo literario extremo y vivificante, es también el gran siglo de la ópera, el género híbrido concebido casi por error en el XVII, encontró su máxima consolidación en 1800, una media docena de nombres iluminaron esta centuria: Rossini, Donizetti, Bellini, Meyerbeer, Puccini, inundaron los carteles de los nacientes teatros operísticos. Pero al lado de estas luminarias encontramos cientos de autores que ahora la musicología contemporánea está recuperando y no es aventurado hablar de miles de composiciones escénico-vocales de los más variopintos argumentos: históricos, novelescos, dramáticos, realistas.

La exacerbada sensibilidad del XIX fomentará todos los procesos sociales que le dieron nuevo rostro al territorio europeo, la caída de las monarquías iniciando por la francesa con la Revolución del 14 de julio de 1789, generó un efecto dominó que modificará de manera decisiva la división geográfica de Europa. Uno de los territorios más afectados por este fenómeno será el itálico, que de 1815 a 1870 conocerá el movimiento conocido como Risorgimento, el que trate de llevar a cabo la tan ansiada unidad italiana. El territorio tenía esta distribución: Liguria, Piamonte y otras posesiones de la Casa nativa

de Saboya conformaban el reino de Cerdeña; en el este Lombardía y el Veneto eran parte del imperio austriaco; en la parte sur lombarda el ducado de Toscana, rodeado por los pequeños ducados de Modena, Parma y Lucca; al centro los tradicionales Estados Pontificios y al sur el reino de Nápoles o de los dos Sicilia gobernado por una rama de los Borbones.

Este caldo de cultivo se movía desde años atrás en constantes alianzas, coaliciones, ligas, acuerdos y desacuerdos. Tres personajes tratarán de lograr dicha unidad: Giuseppe Mazzini, Camilo

Benso, conde de Cavour y Giuseppe Garibaldi. En condiciones tan especiales nacerá Giuseppe Fortunato Francesco Verdi Utini (Joseph-Fortunin-François en el acta de nacimiento, pues la provincia de Piacenza aún estaba bajo el dominio francés) el 10 de octubre de 1813 en el caserío de La Roncole, en la comuna de Busseto, en el departamento de Taro en Parma. El mismo Verdi discreparía en los años siguientes sobre su fecha de nacimiento afirmando que había nacido en 1814 o 1816. Hombre de firmes convicciones y difícil clasificación Giuseppe Verdi tendrá diferentes percepciones a lo

Adoraba y adoro este arte; y cuando estoy solo y peleo con mis notas, me late el corazón, las lágrimas me fluyen de los ojos y las emociones y los placeres superan toda descripción.
Giuseppe Verdi

largo de la Historia de la Música, desde un "campesino melodista" hasta uno de los grandes operistas de la historia, veamos la descripción de uno de sus biógrafos más importantes:

Arnaldo Bonaventura:
"¡Verdi! Este nombre que antaño se estampaba en las paredes de las ciudades de Italia; precedido por la letra W., y con unos puntos entre sus letras, para significar W.V.E.R.D.I. Viva Vittorio Emanuele re d'Italia, sin que la policía austriaca tuviese nada que decir; Verdi, este nombre que aún hoy se halla en los labios de los artistas y del público del mundo entero, tiene realmente en sí mismo algo de verde o verdeante. En efecto, el hombre que lo llevaba era como un árbol de profundas raíces y de frondoso ramaje; como un roble que nos amarilleaba al envejecer. Y sus obras de los años últimos tienen, como el nombre del autor, el verde de la primavera y de la juventud. No creo yo que deba, ni siquiera que pueda, separar en este estudio, salvo

en lo que atañe a sus años juveniles, al hombre del artista, la vida de la obra; ante todo, porque la vida de Verdi, como lo dijo ya el señor Boito, tiene esto de picante: que no hay nada de picante para referir en ella; en segundo lugar, porque su figura, desde sus tres aspectos, físico, moral y artístico brinda una unidad tal que sería tarea ímproba separarla. He de tratar por lo tanto, de mostrar en estas breves páginas la figura del Maestro en relación con sus obras, con sus ideas, con su estética, haciendo mucho hincapié en sus cartas que constituyen el espejo más fiel de su alma y de sus sentimientos".

Esto escribía Bonaventura en 1923, lo que nos proporciona una idea de hasta dónde había llegado la consideración al compositor, atrás quedaba la intimista "Cenni biografici del Maestro Giuseppe Verdi" de Giuseppe Demaldé de la década de los cincuentas del 800 y en los que intervino el mismo autor. O la biografía "José Verdi", de

Hércules Cavalli publicada en Madrid en 1867, o la enorme en cuatro volúmenes de Franco Abbiati de 1959, cada vez más exhaustivas y científicas. A la par de crecimiento de la bibliografía sobre la vida de Giuseppe crecía la valoración de su obra, que dicho sea de paso se había vuelto consubstancial a todas las grandes casas de ópera del mundo. Leamos lo dicho por José María Martín Triana en su obra "El libro de la ópera" (1987):

"Verdi es, sin lugar a dudas, uno de los pilares esenciales de la ópera, y su contribución al género no sólo cambió para siempre el panorama de la ópera mundial, sino que, además, fue el compositor que más empleó la forma para expresar los sentimientos universales y profundos del pueblo italiano y, por ende, del público en general, con el que supo conectar en todo instante como ningún otro compositor de ópera del mundo.

Por ello, siempre se consideró un músico del pueblo y jamás quiso jugar la carta de la exquisitez, hecho digno de alabanza por su honradez. Por otro lado, posiblemente haya sido el hombre de teatro innato más puro de toda la historia de la música".

No es mi intención realizar en este escrito un exégesis profunda a la vida de Giuseppe Verdi, pues ya plumas más autorizadas que yo han prácticamente agotado el tema desde la ya mencionada de Demaldé, quien conoció al niño *Peppino* y pudo escribir con autoridad de los primeros años del mismo; con una visión elogiosa y brillante lo hizo el ya citado Bonaventura. Y ya en el terreno historiográfico profundo del siglo XX, está la mencionada de Abbiati. La profundidad crítica está dada por Frank Walker y su "The Man Verdi", fruto de miles de documentos y años de trabajo o la ahora básica y personalísima de Mary Jane Phillips-Matz que coronó así una vida dedicada al estudio del compositor de Busseto. Tampoco pretendo un análisis musical de la treintena de obras escénicas de Verdi, pues dicha labor ya la emprendió, con esplendidos resultados Julian Budden, mi idea es ofrecer una visión personal y afectiva de algunos de los papeles de sus óperas que más me han impactado lo mismo en la grabación, que en la escena.

Debo de confesar mi pasión por la voz humana, lo que me ha llevado a relacionarme a profundidad con la ópera desde muy temprana edad y uno de los autores que más me han impactado es Verdi, sus obras vibrantes y plenas de sentimiento me produjeron una necesidad de profundizar día a día en la escucha de cada una de sus partituras, luego mi encuentro con el gran bajo búlgaro Boris Christoff, uno de los cantantes verdianos más reconocidos, con quien pude intercambiar conceptos respecto a algunos de esos papeles, acrecentó mi cercanía al autor de Busseto.

Esta cercanía me lleva a titular el presente escrito: *el sicólogo de la ópera*, pues para mi sus papeles están marcados por una profunda interiorización a los sentimientos humanos más fuertes, desde el amor desbordado hasta el odio más evidente, sus papeles, aun los secundarios no sin simple relleno de la acción, son goznes sobre los que se deslizan las subtramas que nutren la escena, en el caso de los protagonistas ni se diga, son seres en carne viva

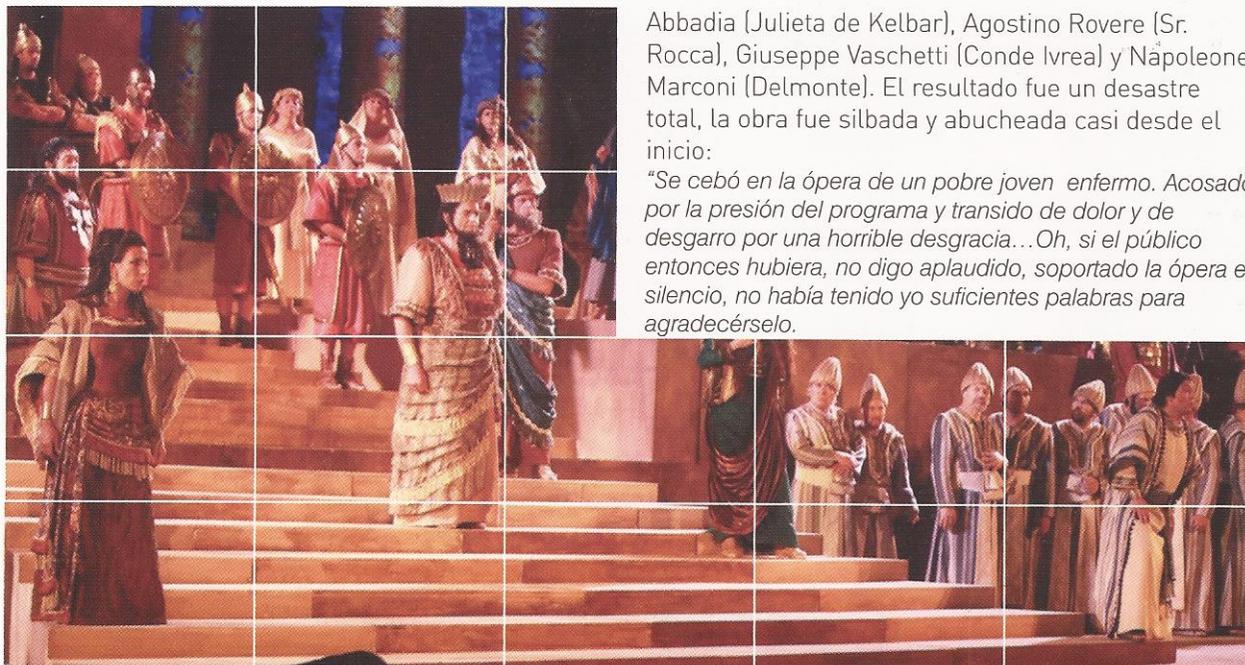
que no tratan de ocultar sus sentimientos, por el contrario, gozan con las manifestaciones de sus caracteres en curiosos binomios: amor-odio. Con esta premisa me acercaré a algunas de sus sicologías, ingresar a los adentros de esos héroes atribulados, seres divinos que pierden su halo místico por el ejercicio de esas pasiones desbordadas.

La aventura operística de Verdi inició en 1839 con "Oberto, conte di San Bonifaccio", pero el autor ya no era un joven, contaba con 26 años, una esposa y un hijo, su historia en la música ya llevaba años de andanza e ilusiones:

"Estuve en Busseto cerca de tres años; con la ópera [Oberto, conte di San Bonifacio] terminada, fui otra vez a Milán con la partitura entera y en perfecto orden, tras haberme tomado el trabajo de copiarla y extraer personalmente todas las particellas. Pero aquí empezaron los problemas: Massini ya no era director del Teatro Filodrammatico, de modo que ya no podía [él] dar mi ópera. Sin embargo, ya fuera porque Massini tenía realmente confianza en mí, ya porque deseaba expresarme su gratitud de alguna manera -pues después de La Creación, de Haydn, había colaborado con él en otras diversas ocasiones, ensayando y dirigiendo distintas representaciones (incluso Cenerentola) sin pedir jamás que se pagara en absoluto por eso-, lo cierto es que no se descorazonó por las dificultades, sino que me dijo que haría todo lo posible para que mi ópera se presentara en La Scala en la función benéfica para el Pio Istituto [Filarmonico]".

Para el estreno que se postergó hasta octubre para presión del autor que se debatía entre deudas y pérdidas familiares, contó con tres artistas de renombre: Antonietta Rainieri-Marini (Leonora), su marido el bajo Ignazio Marini (Oberto) y el tenor Lorenzo Salvi (Riccardo). La obra tuvo un éxito clamoroso y Verdi aseguró un contrato para otras producciones.

"Una propuesta espléndida para esa época: me ofreció un contrato de tres óperas que debía escribir con intervalos de ocho meses y que se representarían en La Scala o en Viena, donde también era empresario; a cambio, me pagaría 4.000 liras austríacas por ópera y luego repartiríamos a partes iguales el beneficio por la venta de las partituras. Acepté el contrato de inmediato; y al poco tiempo Merelli marchó a Viena, no sin encargar antes al poeta (Gaetano) Rossi (libretista de Semiramide, de Rossini, y de Il bravo e Il giuramento, de Mercadante) que me suministrara un libreto, que fue Il proscritto:"



Abbadia (Julieta de Kelbar), Agostino Rovere (Sr. Rocca), Giuseppe Vaschetti (Conde Ivrea) y Napoleone Marconi (Delmonte). El resultado fue un desastre total, la obra fue silbada y abucheada casi desde el inicio:

“Se cebó en la ópera de un pobre joven enfermo. Acosado por la presión del programa y transido de dolor y de desgarror por una horrible desgracia... Oh, si el público entonces hubiera, no digo aplaudido, soportado la ópera en silencio, no había tenido yo suficientes palabras para agradecersele.

Si bien su primera propuesta escénica no fue un triunfo clamoroso, pues el crítico de “La Gazzetta Privilegiata”, acusaba la obra de falta de fugo e imaginación y señalaba que el autor debía prestar más atención a la calidad de la melodía, que el encontraba por momentos parecida a frases de iglesia o sin una distinción plena entre lo sacro y lo profano. Otro logro importante de Verdi con esta primicia fue llamar la atención de Tito Ricordi, hijo del dueño de la célebre casa editora, que compró los derechos de su siguiente composición en 2.000 liras, iniciando así una larga relación amistosa-productiva, pues editarían casi todas las obras posteriores del maestro.

Los días continuaron su marcha y todo indicaba que la suerte de la familia Verdi cambiaba, sin embargo una nueva tragedia se cernía en casa, la esposa Margherita moría víctima al parecer de fiebre reumática, sólo ocho meses después que su hijo Romano. El compositor en una desesperación y abatimiento evidentes, se llegó a pensar que enloquecería, tuvo que darse a la tarea de componer la segunda ópera pactada que resultó ser “Un giorno di regno”.

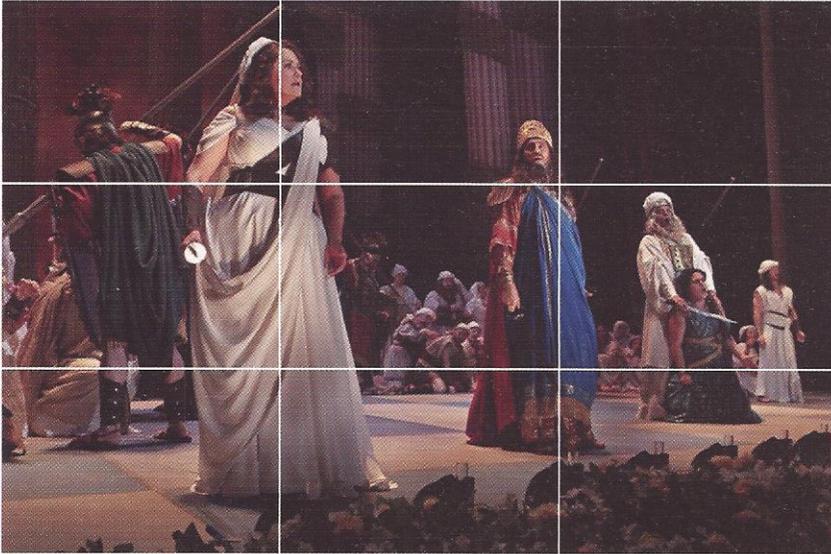
Para el estreno se escogió a los mismos cantantes: Antonietta Marini-Rainieri (Marquesa de Poggio) y Lorenzo Salvi (Eduardo de Sanval), quienes al parecer se encontraban indispuestos el día del estreno. El elenco lo complementaban Raffaele Ferlotti (Caballero Belfiore), Raffaele Scolese (Barón de Kelbar), Luigia

Admito la severidad (del público); acepto sus silbidos, a condición de que no se me pida que dé nada a cambio de su aplauso. Nosotros, pobres gitanos, charlatanes o como se nos quiera llamar, nos vemos forzados a vender nuestro esfuerzo, nuestras ideas, nuestros delirios, (que hemos pagado en oro). El público, en cambio, compra por 3 liras el derecho de silbarnos o aplaudirnos. Nuestro destino es someternos a esa situación; en eso reside toda la cuestión”.

Luego de este suceso tenemos una importante laguna en los sucesos reales que ocurrieron en la vida de Verdi, pues cada uno de su biógrafos antiguos da una versión, se habla de un abatimiento general, de abandonar la música, de regresar a Busseto, etcétera. Leyendas que el mismo autor se encargó de alimentar:

“Un precioso día de finales de mayo (1841), este bendito drama resucitó; leyó la última escena, la de la muerte de Abigail, que luego se quitó; fue casi mecánicamente al piano, aquel piano que había permanecido tanto tiempo en silencio, y puso música a esa escena. Se había roto el hielo, como un hombre que sale de una cárcel oscura y húmeda al aire puro del campo, Verdi volvió a encontrarse en la atmósfera que él adoraba. Tres meses después, Nabucco estaba terminada, compuesta y exactamente como es hoy”.

Y por obligación del contrato ya por gusto propio, Verdi compone su tercera obra, que resultará su verdadero inicio en el campo de la ópera y además la primera en la que ya nos presenta caracteres sumamente definidos en cada uno de sus personajes.



El estreno tuvo lugar el 9 de marzo de 1842, los protagonistas fueron: Giorgio Ronconi (Nabucco), Giuseppina Streponi (Abigaille), Giovannina Bellinzaghi (Fenena), Corrado Miraglia (Ismaele), Nicolas Prosper Dérivis (Zaccaria), Teresa Ruggeri (Anna), Napoleone Marconi (Abdallo), Gaetano Rossi (Sumo Sacerdote). En México esta obra se estrenó el 23 de noviembre de 1856. El éxito fue absoluto, casi apoteósico:

“El gran éxito de Nabucco despertó un entusiasmo tremendo, como jamás se había visto hasta entonces. La noche (posterior al estreno) nadie durmió en Milán; al día siguiente, la nueva obra maestra era el único tema de conversación. Todo el mundo hablaba de Verdi; e incluso la moda y la cocina utilizaban su nombre, pues se hacían sombreros alla Verdi, chalets alla Verdi y salsas alla Verdi. Desde todas las ciudades de Italia, los empresarios se apresuraban a rogar al nuevo maestro que escribiera algo en exclusiva y le hacían las mayores ofertas posibles”.

Con “Nabucco”, Verdi inició su “diván” psicológico, pues las condiciones que hayan existido para su génesis poco importan cuando se escucha el resultado, ya sea un compromiso, ya sea un encuentro fortuito con el texto del Coro de los Hebreos o de la Muerte de

Abigaille, el autor dota a sus personajes principales de características notables, además de dejar atrás el protagonismo del tenor o de la soprano buenos, el protagonista absoluto es un barítono, que se levanta poderoso y tirano sobre el pueblo israelita, pero por encima de él se encuentra su supuesta hija: Abigaille, verdadero monstruo de malos deseos, no sólo quiere el exterminio del pueblo conquistado, sino que luchará hasta la muerte para quedarse con el héroe, Ismaele, –dicho sea de paso que es un personaje de poco alcance, aun en lo musical-. Inicio aquí mi recorrido psicológico por algunos de los personajes de las obras de Verdi.

Abigaille, es un personaje ciertamente oscuro, inestable, desde su primera aparición en escena se percibe un timbre de voz, duro y determinante, mucho se ha hablado respecto a lo “bien” o “mal” escrito del mismo, pues se le ha acusado, no sin razón, de “asesino de voces” y varias de las más importantes sopranos verdianas han rechazado realizarlo, por ejemplo Leontyne Price, que conocedora de sus alcances de soprano lírico-dramática, no quiso

acometer un papel que quizá hubiese dañado su instrumento.

María Callas, por su parte, opinaba del mismo lo siguiente cuando una joven soprano –Montserrat Caballé- le comentó que se lo proponían:

“¿Qué? ¿Tú voz en eso? Es como poner una copa de baccarat en una caja tambaleante. ¡Se romperá!...Recuerda, no es bueno para tu voz, pero no sólo hoy, ¡Siempre!”

La amplitud de tesitura que pide y los demandantes pasajes de enfrentamiento con el coro y los demás personajes, así como incluir constantes cambios de una tesitura grave a una aguda es lo que lo convierte en un reto para las cantantes, lo que demuestra la inestabilidad furiosa del personaje. Respecto al mismo comenta una de sus grandes intérpretes, la búlgara Ghena Dimitrova:

“Ninguna cantante de menos de treinta y cinco debería intentarlo...Abigaille es una tesitura asesina; notas que llegan a la estratosfera y saltos de dos octavas arriba y abajo, pueden dañar las cuerdas vocales de una joven. Verdi era muy joven cuando compuso Nabucco, y a pesar de ser un genio, su inexperiencia es grande en lo que se refiere a escritura vocal. Abigaille fue escrito para una soprano dramática con coloratura y timbre más bien metálico. No basta que la voz sea dura, porque el papel tiene momentos líricos y llenos de matices, por lo tanto la flexibilidad es esencial... Hay un marcado cambio desde un severo, casi metálico sonido en el recitativo del primer acto 'Prode guerrier', hasta los matizados tiernos tonos usados en la frase 'lo t'amava' que sigue de inmediato, el desafío dramático de interpretar un carácter agresivo de una mujer guerrera embargada por la furia. El segundo acto comienza con 'Anch'io d' schiuso', un aria interesante y enormemente excitante, precedida por un recitativo aún más difícil, 'Ben io t'invenni o fatal scritto', lleno de saltos de dos octavas desde notas graves a agudas y viceversa... El aria en sí

misma es aguda y lírica y necesita apoyo sustancial desde el diafragma. El momento más arduo en el acto segundo es sin duda, la cabaleta 'Salgo già del trono aurato', que requiere gran agilidad. Pero nada se puede comparar con las dificultades del tercer acto, en el dúo de Abigaille con Nabucco, lleno de picchiettati que saltan y bajan otra vez. En este punto hay que elegir el agudo o el grave, el fa agudo audible por encima de la orquesta en pleno. Si se intentan ambas, estas pérdida".

Otra de las grandes intérpretes de este papel fue Grace Bumbry, que lo representó en infinidad de veces y opina lo siguiente respecto al mismo:

"Las notas agudas de Abigaille en Nabucco, por ejemplo, deben sonar mucho más estridentes que las de Leonora, que debe de cantarse de manera límpida"

El proceso de escena de Abigaille, es casi definido desde su primer aparición, no tiene cambios importantes a lo largo del desarrollo de la obra, es la misma desde el inicio hasta la conclusión, solo va acumulando ira según se desarrolla la escena, ya que es una princesa real que ve a los demás desde la altura de su trono, pero su primer decepción es sentirse rechazada por el apuesto Ismaele que prefiere a la dulce Fenena; el posterior descubrimiento de que es hija adoptiva de Nabucco acaba por encenderla, pues se siente aún más desplazada por la que ahora comprende no es su hermana, todos esos matices de furia son retratados de manera acertada por la música de Verdi, que si bien ya la presenta con una voz dominante desde su aparición la conducirá al furor de las notas altas que no demuestran otra cosa que su profundo desagrado por cómo se están desarrollando las cosas.

Zaccaria, el otro personaje que me llama poderosamente la atención de este primer éxito verdiano es la del sumo sacerdote Zaccaria, la conciencia del pueblo israelita, pues por detrás de su figura solemne y casi divina se levanta un sujeto que arenga a su pueblo a la defensa de su libertad y valores –sin duda Verdi, quiere poner sus ideales del Risorgimento en la boca del personaje-. Aquí la psicología no es tan clara como en Abigaille, pues las apariciones de Zaccaria son específicas y poco desarrolladas aun con ello su primera escena con el recitativo *"Sperate o figli"*, es ya un exordio a la lucha. Boris Christoff desgraciadamente no grabó la ópera completa en audio, pero sí lo cantó en diversas ocasiones al lado del Nabucco por antonomasia Tito Gobbi –además su conuño-, la más célebre en el Lyric de Chicago con Danica Mastilovic como Abigaille y Bruno Bartoletti en la dirección. Afortunadamente sí grabó las arias y podemos utilizarlas como base para ver su concepción del

papel. La entrada en la escena ya citada, es con una voz martillada de energía irresistible –debe de exhortar a todo un pueblo-, la vibración sonora se antoja pétrea, hay una plenitud en el ataque, mordente en cada nota, un acento marcial, que seguramente Verdi no escuchó en el estreno pero que estoy cierto le hubiese encantado, el salto de octava con el pecho pleno, termina por redondear este momento.

Nabucco, por su parte tiene profundos cambios a lo largo de toda la obra, primero es el soberano poderoso y temible, que se impone sobre todo un pueblo sometiéndolo, su entrada está marcada por una densísima orquestación que debe vencer a voz en cuello. Sin ser uno de sus mejores papeles para barítono Verdi lo dota de gran fuerza y dinamismo, el recorrido por la flexibilidad de la voz del intérprete exige un cantante con inmensas posibilidades no solo en la respiración sino una fuerza emanada desde el centro de la voz, recuerdo muy en especial a Sherril Milnes en la peligrosa cabaleta "Il mio furore", demostración absoluta de poderío.

La fama conseguida con Nabucco pronto se reflejará en una constante de trabajo para Verdi, los encargos se sucederán y su nombre se volverá popular en grado extremo, las óperas se estrenarán con un ritmo de casi una por año o hasta dos. Pero para mi intención de adentrarme en la psicología de sus personajes mediante lo escrito para cada voz, me detengo hasta su quinta producción "Ernani", estrenada en La Fenice el 9 de marzo de 1844 con el siguiente elenco: Calo Guaso (Ernani), Sophie Löwe (Elvira), Antonio Superchi (Don Carlo), Antonio Selva (Ruy Gómez de Silva), Laura Saini (Giovanna), Giovanni Lanner (Don Riccardo) y Andrea Bellini (Iago). Esta ópera se estrenó en México el 15 de mayo de 1850 en el Teatro Nacional y fue la primera obra de Verdi que se escuchó en nuestro país. Aquí me interesa en particular el papel de Don Ruy.

Don Ruy Gómez de Silva, el atribulado primo de Carlos V, un hombre de gran energía física, pues según la trama de la obra debe de estar sobre los cuarenta años, sin ser el personaje principal, sus apariciones a lo largo de la obra nos permiten descubrir a un hombre casi obsesionado por el honor, el deber de la venganza, quien ve su honra manchada, el recitativo "Che mai vegg'io" nos lo presenta en toda su dimensión, la furia contendida en el ataque de la voz, su honor latente desde la primera nota como se presenta ante nosotros como un sujeto que va enfureciendo según recuerda los hechos;

el andante "Infelice! E tuo credevi" proporciona un momento de meditación, un valorar los alcances de lo que sucederá a continuación. La cabaleta "Infin che un brando, vindice", pone de manifiesto todo su furor, la voz debe ser manejada desde el pecho para lograr la verdadera dimensión de las palabras, mientras las escalas ascendentes y descendentes sólo confirman cada una de las palabras.

Pero si queremos enfrentarnos a toda la fuerza dramática de Verdi y a su profundización psicológica debemos de recurrir a dos papeles básicos, uno femenino y el otro masculino. El primero pertenece a la ópera "Macbeth" estrenada el 14 de marzo de 1847 con los siguientes cantantes: Felice Varesi (Macbeth), Marianna Barbieri (Lady Macbeth), Nicola Benedetti (Banquo), Angelo Brunacci (Macduff), Faustina Piombanti (Dama de Honor) y Francesco Rossi (Malcolm). En México se estrenó en enero de 1857.

Lady Macbeth, es todo un caso de patologías psicológicas, su comportamiento nos la presenta como una mujer inestable y sanguinaria, pero según vemos en escena su desarrollo emocional está marcado por dichas características. Respecto a ella nos dice Renata Scotto:

"Lady Macbeth presenta dos facetas diferentes y es mucho más interesante, claro está increíblemente sedienta de sangre, es ambiciosa pero también es una mujer bella, joven, atractiva, muy enamorada de su marido... Hay que tener una gran experiencia vital como mujer y cantante. La música es endemoniadamente difícil, cualquiera que sea la edad de la soprano que la interprete porque Verdi pretende todo lo que uno se pueda imaginar en cuanto a sonido: coloratura, pianissimi con seis pppppp, silbidos, susurros, quejidos y una cantidad de sonidos desagradables que uno mismo debe encontrar. Y el auxilio con que contamos es únicamente la comprensión de las palabras. Pero el papel es todavía más difícil desde el punto de vista dramático, porque Macbeth es un despliegue de todas las dificultades típicas de las primeras obras de Verdi, los personajes no tienen la nitidez de los de Shakespeare y musicalmente se conserva la estructura: recitativo-aria-cabaleta".

Para otra de la más importante Lady Macbeth, Grace Bumbry, esta es la opinión al respecto:

"Lady Macbeth es un caso completamente opuesto, escrito de una manera un tanto torpe. Al salir a escena tiene que cantar un aria y una cabaleta y diez minutos más tarde otra aria. A veces me pregunto si será porque en esa época la experiencia de Verdi era relativamente escasa o si tiene algo que ver con la línea de la historia. Pero en Aida, Verdi ya tenía mucha experiencia y cuando Radamés debe

cantar 'Celeste Aida' en el momento de salir al escenario, me inclino a pensar que se trata de esto último. En el caso de Macbeth da la impresión de que desde el libreto está faltando algo. No hay tiempo de desarrollar gradualmente el personaje, que está integrado en su mayoría por arias poco espaciadas y todo sucede más bien bruscamente. En la escena en que camina dormida todo ocurre demasiado de golpe, demasiado fuera de contexto, parece que nos perdemos algo. Quizá hiciera falta otra cosa entre la escena anterior y esta".

Dos concepciones diferentes a un solo papel, pero que tienen en común coincidir en la inestabilidad del personaje, ya entendido desde lo vocal o bien desde lo escénico, en ambos casos la soprano se enfrenta a un papel duro, inclasificable, pero por encima de ello rodeado de una música que consigue retratar a las claras el estado anímico de Lady Macbeth.

Por el lado masculino tenemos el complejo papel de Felipe II, de la ópera "Don Carlo", estrenada en la ópera de París el 11 de marzo de 1867, con el siguiente elenco: Don Carlo (Jean Morere), Rodrigo (Jean Baptiste Faure), Isabel (Marie-Constance Sass); la Princesa de Eboli (Pauline Gueymard Lauters), Filippo II (Louis-Henri Obin). En México se estrenó el 13 de noviembre de 1886.

Filippo II es quizá el papel más complejo del universo verdiano, las tribulaciones del monarca español se manifiestan mediante una música que parece por momentos etérea y por otros dramática casi con tintes fantasmales, pero marcada por el férreo y disciplinado carácter del monarca que imbuido en una poderosa fe católica juzga a los demás con delirios de pureza y casi santidad, (se dice que en la vida real llegó a decir "Si mi hijo es culpable yo mismo traeré la leña para quemarlo").

A lo largo de toda la densa ópera se pone de manifiesto este carácter, situación que es arropada por una música efectista y delatora, parece que el personaje se mueve en cada uno de los acordes con que Verdi le da vida. Sin embargo la máxima cota de psicoanálisis la encontramos en el aria "Ella giammai m'amò", marcada por una paleta cromática que va de las luces más brillantes a las sombras más tenebrosas.

Me remito a Boris Christoff y sus conceptos y ejecución de la misma. Encontramos un color "imposible" en la mezzavoce, que Christoff destaca

particularmente, con un sentido casi desmaterializado, dulce y triste, impalpable pero aterciopelado, soplo del alma que está representando. El sonido se fortalece gradualmente, pero el tono sigue siendo el mismo, en "Io la rivedo ancor". Los diminuenti aportan planos y arrebatan, mientras que los crescendi, en sucesión conducen a "No, amor per me non ha" son una obra maestra (que el gran búlgaro destaca como si fueran cincelados, esculpidos en el tiempo). El fa marcado en "me" es alargado en un increíble ppp. En "ritornando in sè", muestra cambios de voz en búsqueda de color, como recuperar la conciencia, la fuerza. Las frases "Quei doppièr presso a finir...l'aurora imbianca il mio veron... già spunta il dì", es de una poética desolada, paisaje interior, reflexivo. Como en una catarata llegamos a "Il sonno, Dio, spari dai miei occhi languenti"; con largos arcos de respiración llevan con suavidad en pasos de tercera a "me desse il

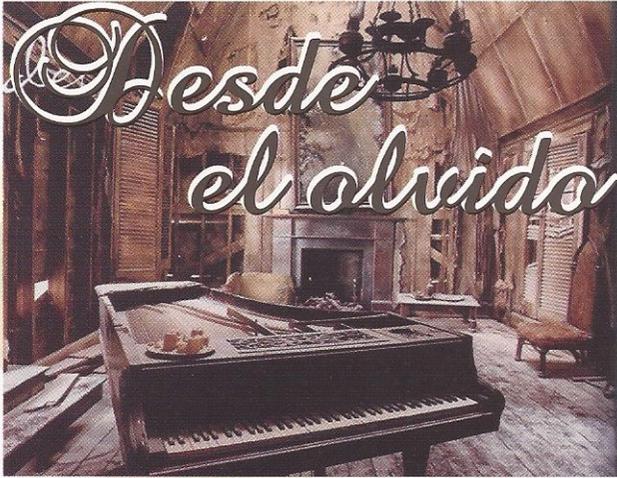
poter" y sextas ascendentes conducen a "può sol, può sol veder!!". El andante cantabile "Dormirò sol" en relación con el recitativo incide en los claroscuros de la mezzavoce (el calderón en pp sobre la d de "dell' Escorial" es ejemplificante de lo anterior al contrastar con "Ah il serto regal" apenas sugerido en la voz. Sin embargo, el punto máximo de tensión está en "Dormiro sol". El ataque debe ser ahora más suave, se convierte en ppp con un verdadero tono real pero que expresa impotencia, "Un lungo silenzio", es un ppp de desgarradora belleza. "Ella giammai m' amò", regresa como un recuerdo en la memoria, el ascenso desesperado en ff de "amor", y los calderones en ppp en "me" y casi un susurro en "ha" terminan por coronar el trabajo.

CONCLUSIÓN

Es indudable que la aportación de Giuseppe Verdi al género operístico es incuestionable, no en balde de su treintena de títulos al menos un tercio se representan con regularidad. Un poco más del otro con cierta frecuencia y solamente dos o tres se llevan en pocas ocasiones o nunca a los escenarios. Igualmente podemos decir que prácticamente todos los cantantes de cada cuerda tienen entre sus aspiraciones abordar algún(los) de su(s) papeles o bien consolidar su carrera con los mismos. Más allá de la mera memorabilia hueca, el bicentenario-nacimiento del "Maestro de Busetto" debe servirnos para conocer a profundidad sus composiciones que siguen y seguirán dando de qué escribir mientras exista gusto y pasión por el género.

Referencias

- Abbiati, Franco. 1959. *Giuseppe Verdi*. 4 Vols. Milán.
- Anglés, Higinio/Pena, Joaquín. 1954. *Diccionario de la Música Labor*. 2 Vols., Ed. Labor, Madrid.
- Basso, Alberto [Dir]. 1984. *Dizionario enciclopédico universale delle musica e dei musicisti*. Utet, Torino.
- Bonaventura, Arnaldo. 1896. *Verdi*. Pág.188. París.
- Bril, France-Yvonne. 1975. *Verdi*. Pág. 126. Espasa-Calpe, S.A., Madrid.
- Budden, Julian. 1992. *The Operas of Verdi*. 3 Vols. Londres. 1973-1981, edición revisada en rústica. Oxford.
- Conati, Marcello. 1977. "Le lettere di Giuseppe Verdi e Giuseppina Verdi a Giuseppe Perosio". Nuova rassegna di studi musicali, no. 1. *Collier's Encyclopedia*, 20 Vols. The Crowell-Collier, Publishing Company, New York, 1961.
- Curami, Carlo/Modugno, Maurizio. 1996. *Boris Christoff: La Vita, la voce, l'arte*. Pág. 467. Azzali Editore, Parma.
- Demaldè, Giuseppe. "Cenni biografici del Maestro Giuseppe Verdi". BMP-B, colección de manuscritos, trad. ingl. en Verdi Newsletter (titulada inicialmente AIVS Newsletter). American Institute for Verdi Studies, no. 1, mayo de 1976; no. 2, diciembre de 1976 y no. 3; junio de 1977.
- De Rensis, Raffaello. *Franco Faccio e Verdi: carteggi e documenti inediti*. Milán, 1934; *Lettere di Arrigo Boito*, Roma, 1938.
- Gatti, Carlo. *Verdi nelle immagini*. Milán.1941; *Verdi [1931]*, 2a ed., 2 vols., Milán, 1951.
- Gobbi, Tito. 1985. *La mia vita*, pág. 254. Rusconi Libri, Milán.
- Matheopoulos, Helena. 1993. *Diva*. Pág. 324. Javier Vergara Editor S.A., Argentina.
- Martin, George. "Verdi and the Risorgimento", en William Weaver y Martin Chusid (comps.), *Verdi Companion*, Nueva York, 1979, págs. 14-43.-, *Verdi*, Javier Vergara Editor S.A., 1985, Buenos Aires, Argentina.-, *The Red Shirt and the Cross of Savoy*, Nueva York, 1969.
- Martín Triana, José María. 1987. *El libro de la ópera*. Pág. 536. Alianza Editorial. España.
- Meneghini, Giovanni Battista. 1984. *Mi mujer María Callas*. Pág. 268. Javier Vergara Editor S.A. Argentina.
- Morden, Ethan. 1985. *El espléndido arte de la ópera*. Pág. 406. Javier Vergara Editor S.A. Argentina.
- Pahissa, Jaime. 1951. *Espíritu y cuerpo de la Música*. Pág. 271. Librería Hachette S. A. Buenos Aires, Argentina.
- Phillips-Matz, Mary Jane. 2001. *Verdi Una biografía*. Pág. 939. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, España.
- Sosa M., José Octavio/Escobedo F. Mónica. 1986. *Dos siglos de ópera en México*. 2 Vols. Secretaría de Educación Pública. México.
- Stassinopoulos, Arianna. 1981. *María Callas la mujer detrás de la leyenda*. Pág. 371. Lasser Press Mexicana, S. A. México.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Ed. Stanley Sadie], 20 Vols. Macmillan Publishers Limited, London, 1980.
- The New Harvard Dictionary of Music* [Ed. Don Michel Randel], The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts-London, Inglaterra, 1986.
- Vaughan, Roger. 1986. *Herbert von Karajan*. Pág. 347. Javier Vergara Editor S. A. Argentina.
- VV.AA. 1996. *Grandi Operisti Italiani*. Pág. 224. Famiglia Cristiana. Milano.
- VV.AA. s/f. *El Mundo de la Música. Grandes Autores y Grandes Obras*. Océano Grupo Editorial. España.
- Walker, Frank. 1962. *The Man Verdi*. Londres.
- Weaver, William. 1977. *Verdi: a Documentary Study*. Londres.
- Wolf, Johannes/Anglés Higinio. 1949. *Historia de la Música*. 3a edición. Editorial Labor. España.



“...donde toda incomodidad tiene su asiento
 y donde todo triste ruido hace su habitación...”

Miguel de Cervantes

JORGE OROZCO AGUIRRE

En la penumbra de esta pequeña bodega, húmeda y recóndita, me hallo enclaustrado, como ya se ha hecho hábito en los últimos años, y quisiera reflexionar a manera de soliloquio, con el cándido anhelo de hallar eco en algunos sordos y, por ahora, mudos testigos que comparten mi aposento... A mi izquierda se halla un enorme órgano eléctrico, un clavecín deteriorado y una variedad de instrumentos de percusión: campanas tubulares, un xilófono, una marimba..., y, al fondo —justo al extremo de mi “cola”—, timbales, tambores, panderos, bongoes, atriles y sillas apiladas, además de un viejo y afónico contra-fagot al amparo de su estuche enmohecido.

Esta soledad momentánea, aunque crónica, se debe a la ausencia de mi hermano; su presencia fue requerida en la gran sala del teatro, donde lucirá su esplendor presencial y sonoro al haber sido antepuesto, una vez más, por el solista de la orquesta sinfónica de esta semana.

Es importante mencionar que, tanto mi hermano como yo, hemos sido elementos fundamentales para el virtuosismo de grandes pianistas de renombre internacional, como el español Joaquín Achúcarro; el orgullo de México ante el mundo, Jorge Federico Osorio; la extraordinaria pianista polaco-mexicana, Eva María Zuk, amén de aquella única e inolvidable visita del sorprendente prodigio ruso, Evgeny Kissin, y muchos más... Los dos hemos desempeñado un gran

papel con todos ellos y, modestia aparte, a ninguno hemos defraudado... Al menos no durante nuestros primeros años..., porque ahora, —y duele expresarlo—, desde los últimos tres lustros (¿o tal vez más?), mi hermano ha sido el “predilecto”, y yo..., bueno..., yo estoy, como se dice en la jergonza deportiva, “relegado a la banca”.

Cuando nosotros..., [—iSshhh!..., ...a pesar de estar cerrada la puerta, puede oírse muy bien desde aquí... ¡Silencio!... Ah..., Mozart... el Concierto 25 en Do Mayor... Qué impecable articulación y delicadeza en el fraseo... Claro, es mi hermano, dando lo mejor de sí, con el solista de esta noche...]

En fin..., decía..., mi hermano y yo arribamos a esta ciudad procedentes de Hamburgo, Alemania, hace más de veinte años. ¿Nuestra misión?, servir con la calidad y el prestigio centenario que respalda el nombre de la gran familia *Steinway & Sons*. En efecto, somos dos pianos de concierto, o “de cola”, como se nos identifica.

El mismo día de nuestra llegada nos transportaron a este teatro recién inaugurado. Fuimos desembalados y, con diligencia y esmero, se ensamblaron cada una de nuestras partes, para luego montarnos sobre rodillos y movernos con facilidad y sin riesgo dentro de las instalaciones del nuevo auditorio.

Un afinador experto ajustó y templó cada una de las 224 cuerdas, dispuestas en abanico, las cuales son fabricadas con acero duro al carbono, mediante un proceso que permite obtener hilos finos tejidos sobre hilos más gruesos; esta compleja técnica se llama “trefilado”. Entre todas las cuerdas se crea una tensión aproximada de quince a veinte toneladas sobre un enorme bastidor, conocido como marco o placa de hierro, recubierto con una capa de bronce que justifica nuestro enorme peso; por ello, cuando quiere hacerse énfasis en la fuerza física de alguien, se dice que “¡aguanta un piano!”

Quisiera subrayar, y no con falso orgullo, que hace más de 150 años esta placa o marco se construía en madera, pero como el aumento de tensión obligaba a insertar refuerzos metálicos, nuestros sabios y ancestros fabricantes de la familia *Steinway* lo construyeron (en 1856) fundido en una sola pieza, ganando con ello una mayor sonoridad y una afinación más consistente, lo cual me lleva a presentarles una parte básica de nuestra maquinaria: el clavijero.

Construido sobre macizas láminas de madera de haya, para resistir una gran fuerza y asegurar la estabilidad de la afinación, el clavijero es la parte donde se insertan, con un ligero declive de 10°, las clavijas: esos pequeños cilindros metálicos en donde se sujetan las cuerdas para ser manipuladas por llaves especiales, de tal manera que cuando cada cuerda es percutida por su respectivo martinete que, a su vez, es impulsado por cada una de las palancas accionadas por cada una de las 88 teclas de marfil, animadas por diez dedos, propulsados por dos brazos, motivados por un espíritu artístico-creador..., es entonces, ¡y sólo entonces!, cuando surge del piano el milagro intangible, sonoro y maravilloso de la música. Pero, claro, para ello se requeriría de la sensibilidad, talento, técnica y virtuosismo de un pianista profesional que, durante miles de horas..., cientos de días..., ¡decenas de años.!, se hubiese consagrado a estudiar con pasión, disciplina e inteligencia ante un piano como yo...

Bueno..., no..., rectifico: yo disto de satisfacer las características necesarias para representar el arquetipo citado, y les diré por qué:

Como todos sabemos, la vida es evolución, movimiento y constante cambio en aras de un progreso ideal; así, en todos los campos de la vida, los seres humanos necesitan mantenerse activos. Un buen vendedor sólo descansará hasta haber logrado la meta de ventas del día; un buen maestro, al practicar la humildad, aprenderá más de sus propios alumnos en la jornada diaria, que estudiando innumerables teorías pedagógicas o participando en improductivas huelgas; un poeta excelso es aquél que, en su afán por pintar el amor, el cielo y el mar con los colores de las palabras, ha arrojado más intentos fallidos al cesto de papeles; un músico virtuoso es el apasionado que, sin darse por vencido, estudia y repite cientos de veces esa complicada frase musical, hasta dominarla a la perfección...

Lo que quiero expresar es que con las cosas sucede lo mismo, ya que una vivienda sin calor humano es una construcción condenada a su demolición; un automóvil, cuyo motor carece del debido mantenimiento y es pocas veces encendido, tiene sus días contados para llegar remolcado a un taller de chatarra. Y cualquier instrumento musical, ignorado y

descuidado, puede sufrir un destino semejante... Mi caso particular no es la excepción.

¿Han oído acaso de algún estudiante de piano que, por no tener instrumento propio, tuviese que recurrir a uno ajeno y, así, verse obligado a limitar sus horas de estudio? Tendría que practicar en horarios irregulares: un día sí y... ¿el otro?, quién sabe... Es lo que llamaríamos "un pianista sin piano" que, al carecer de una práctica constante, estaría viciando su desarrollo musical. Pero, ¿por casualidad han oído de "un piano sin pianista"? ¿Un piano que no haya sido "tocado" con asiduidad, que raras veces se abra —al menos para su mantenimiento y afinación—, ...en pocas palabras, un piano almacenado sin oficio ni beneficio?... Si no es así, les diré que yo soy uno de ellos...

Pero, ¿cómo llegué a esta absurda realidad?

Desde que fuimos escogidos en Hamburgo, ambos, mi hermano y yo, mostramos poseer los mejores estándares en calibración, pulsación y sonoridad, y luego de ser embarcados a este continente, arribamos en excelentes condiciones para cumplir con las más altas exigencias artísticas. Sin embargo, una vez prestos a desquitar el alto costo que avala nuestra calidad, descubrimos que la programación de dos pianistas simultáneos no es lo usual; los pianistas solistas invitados se presentan de uno en uno —semana tras semana— para tocar alguno de los cientos de maravillosos conciertos para piano y orquesta o un recital para piano solo del repertorio de todas las épocas; de esta manera, y antes del primer ensayo, cada solista prueba y escoge —de entre los dos pianos— el que más le favorezca para lograr una ejecución impecable. Durante los primeros años, mi hermano y yo alternamos ante igual número de conciertos y aún llegamos a participar, al alimón, en obras como *El Carnaval de los Animales* de Saint-Saens, que está escrita para dos pianos y orquesta, o el *Concierto para dos pianos* de Poulenc. Sin embargo, al paso del tiempo, las preferencias por mi hermano inclinaron la balanza a su favor, lo que derivó en que recibiera atenciones más constantes, puesto que la actividad sobre él demandada, semana tras semana, así lo requería. Yo, mientras tanto, empezaba a advertir con creciente intensidad un miasma nauseabundo emanado del recurrente confinamiento en este cautiverio.

No sin un toque de resignación, quise templar mis desengaños, y empecé a meditar sobre lo que acostumbra hacerse en otras orquestas y teatros del país para conservar dos pianos en óptimas condiciones.

Aunque con antelación se sabe que el solista invitado para cada concierto no siempre es un pianista, sí es común que se requiera del piano, como instrumento del ensamble orquestal para casi toda la programación de la temporada. Muchas obras sinfónicas indican un piano en la partitura: Los Pinos de Roma, de Respighi, *Los Cuadros para una Exposición*, de Moussorgsky-Ravel, o *Sensemaya*, de Revueltas.

Al tener en cuenta lo anterior, y como nunca he padecido de complejos de soberbia ni aires de petulancia en el ego que justifica mi imponente estampa, quedé conforme con la contingencia de ser utilizado, aunque no fuera durante la parte estelar de la noche; pero, eso sí, feliz de tener la oportunidad de hacer música en cada presentación de la orquesta.

Sin embargo, ¿a quién creen ustedes que nuestra orquesta sinfónica utilizaba para tales ocasiones?... Por desgracia, han acertado: ¡a mi hermano!, ...y por una razón de mucho peso para los fines prácticos del momento, aunque nociva a largo plazo. En los conciertos programados con pianista solista, al ya encontrarse *mein Bruder* sobre el escenario para cumplir con su participación protagónica, resultaba más práctico deslizarlo hacia la parte interna de la orquesta, en vez de retirarlo a esta bodega —con la satisfacción del deber cumplido—, y usar el otro piano (yo) para concluir la velada musical en la segunda parte.

Con el paso de los años, esta acción devino en perjuicio mío y de todos. En cada concierto que operaba la misma dinámica, yo permanecía en la oscuridad sin afinaciones ni mantenimiento y, lo más patético, sin ser utilizado durante semanas, meses, e incluso años, para cumplir con el destino que me fue de origen prometido: para “ser tocado por la mano milagrosa del pianista”; para producir música y alimentar el espíritu de quienes procuran mis bondades... ¡Pero, nunca!..., para ser el hazmereír de algunos instrumentos colegas que, tras bambalinas, me han motejado como “el Elliot Ness de la orquesta”

porque soy “un intocable”. ¡Jamás!..., para que se burlen “a mis astillas”, al decir que la similitud entre un elefante y yo consiste en que ambos tenemos marfil en la trompa, y —¡el colmo!— que si el elefante es paquidermo, yo soy “paquiderma”...

Así, mis funciones han decaído cada vez más por la falta de uso constante; mi timbre y resonancias han mermado en un paulatino desgaste silencioso..., y hoy, me siento soslayado..., desdeñado..., aunque no podría decir “abandonado”, ya que, de forma esporádica, salgo a la luz, ...mas no a relucir...

En efecto, durante la primera temporada de conciertos del año anterior, se presentó un dúo increíble de pianistas israelíes con el Concierto para dos pianos de Poulenc, y, desde entonces (¡Santa Tecla, ...hace un año ya!), yo no había vuelto a salir de mi encierro y desuso. Ahora, este matrimonio musical regresó, y es a ella a quien le correspondió hacer mancuerna para la voz del Piano Secondo conmigo... ¡A ella!, ...que ofrece un promedio de cien conciertos al año... ¡Conmigo!., ...que desde nuestro último encuentro, estas teclas sólo han jugado a las estatuas de marfil...

El técnico afinador hizo su mejor esfuerzo, con la “mano de gato” que me dio, para disfrazar mi estado de abandono. (*¡Qué ironía, ...un zarpazo de tigre era lo que hacía menester!*).

Al iniciar la semana de ensayos, y desde las notas iniciales del primer movimiento del Concierto para dos pianos en Mi Mayor, de Mendelssohn, las manos expertas y bien entrenadas de la fémina virtuosa se abalanzaban sobre mí, a diestra y siniestra, con su toque magistral y, sin escatimar, derrochaban musicalidad y carácter; mientras, yo, con este mustio teclado, cuyo marfil palidecía aún más ante cada certero lance de acorde..., de escala..., de arpeggio..., buscaba, sin lograrlo, una alineación castrense, tratando de emular a un regimiento al que su estricto coronel está a punto de pasar revista. Dispuesto a darlo todo, hice acopio de lo menos estropeado de mis tiesos martinets y enmohecida maquinaria para tratar de poner en vibración estas cuerdas enlamadas al nivel de la maestría de tan espléndida ejecutante que esperaba respuestas inmediatas a cada jaque musical que me lanzaba; sin embargo, todo el esfuerzo por sacar la casta del prestigio centenario que represento no bastó, sonaba y resonaba como los

golpes sordos de un tambo de basura que es dejado caer al empedrado luego de verter su contenido... Y así continué toda esa semana: como un ente miserable que derrama con vulgaridad y cinismo lo peor de sí ante todos. Sentí pena por Mendelssohn; deshonra por el nombre de la familia Steinway —¡mi familia!—; pudor ante mi fraternal piano; rubor ante los solistas; bochorno por los músicos de la orquesta y su director, y, finalmente, abatimiento ante el público que esperaba oír música de calidad en aquella velada...

Durante toda la noche no pude cerrar las tapas. Deprimido, pensé que mis semejanzas con el proboscido citado eran ahora más fuertes y obvias; porque si un paquidermo tiene cuatro patas, pues, ahora, yo también: las tres que ya conocen, más la de reciente introducción.

Es triste decirlo, pero ya poco falta para transformarme en elefante... Sí, en un elefante blanco, abatido y oneroso..., pintado de negro...

Es el caso que he llegado a un punto crucial de mi desgraciada existencia: si esta situación continúa, no faltará mucho para quedar inservible. Desde el principio, por una mala decisión burocrática, aunque bien intencionada, fuimos "privilegiados" con la excesiva consideración de que sólo "manos dignas" pudieran posarse sobre nuestros teclados; y, ahora, puedo vislumbrarme como un piano de utilería que no merece la consideración de llegar a ser pulsado por tan "dignas manos".

La sola idea de ser aporreado por manos insensibles es, como para cualquier otro pianoforte en el mundo, inaceptable; sin embargo, en el intento por guardarme de ese martirio, terminé como la víctima de dos manos invisibles y destructoras: el olvido y la indiferencia.

En todo el mundo existen pianos que portan mi nombre con dignidad —¡aun después de más de setenta años de trabajo!—; sin embargo, funcionan como uno de diez porque reciben mantenimiento continuo y son usados con juicio y sabiduría. Yo, en cambio, con apenas poco más de cuatro lustros, ya cargo los síntomas de un anciano artrítico, reumático e impedido. A pesar de todo, siento que aún estoy a tiempo de mostrar el buen temple de mi hechura y que debo lanzar un grito disonante de auxilio desesperado desde lo más profundo de mi coraza sonora para aquellos poseedores de oído sensible y consciencia proactiva...

¡Me urgen mantenimiento y atenciones!..., y, sobre todo, ¡demando con desesperación el uso de los beneficios que ofrezco para recrear música y hacer vibrar el alma desde los claroscuros de este teclado...! Tengo hambre de escalas, arpeggios, acordes, estudios, polonesas, preludios, baladas, fugas, valeses... No muy lejos de esta bodega, a tan sólo unos pasos, hay una escuela de música a la que asisten estudiantes de piano de muy buen nivel que, estoy seguro, sabrán apreciar, cuidar y respetar a un piano tan valioso como yo y que estarán más que felices de visitarme o,

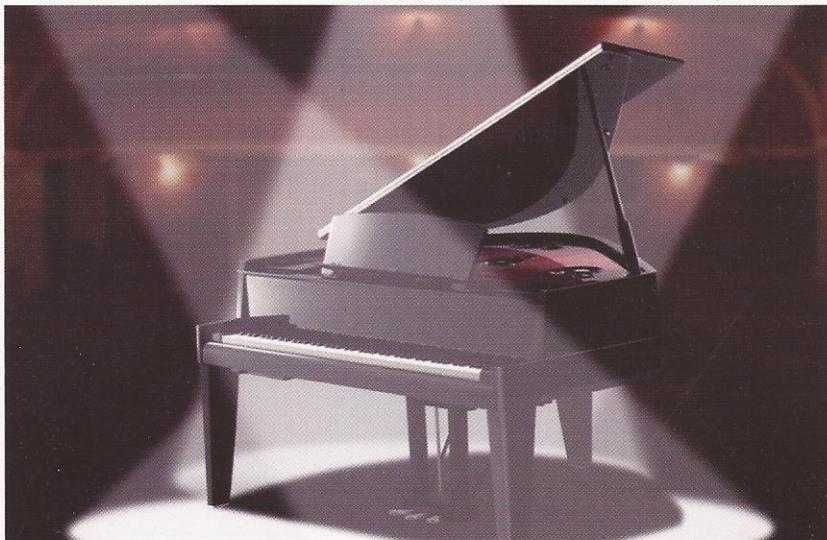
mejor aún —¿por qué no?—, de permitir que yo los visite, para que juntos logremos el milagro de la música durante las varias temporadas en que no soy necesario para la orquesta.

Las autoridades responsables de la institución a la que pertenezco sabrán administrar un horario cotidiano para que alumnos destacados y/o maestros con ánimo y espíritu entusiasta se acerquen a mí. Sé que al principio no seré de su total agrado, tanto en la respuesta esperada, como en el sonido resultante, pero, "pian pianito", mejoraré esta condición y ayudaré a forjar la calidad y técnica de cada uno.

¿Soy un piano de cola?... ¿Soy un piano de concierto?... ¿Soy un instrumento musical demasiado valioso y necesario?...

¡No permitan que muera por desidia y abandono!

Monterrey, Nuevo León, a 7 de mayo de 2012.



La música en la escena: el tango como generador de acción escénica

YAMEL EL MOSRI FERNÁNDEZ Y M. D. A. CLAUDIA FRAGOSO SUSUNAGA



La alianza entre la música y el teatro se ha dado desde los griegos a nuestros días y de oriente a occidente, de manera fecunda y renovada, en una infinita gama de posibilidades en géneros, disposiciones, lenguajes, mecanismos y dispositivos; desde la música en vivo hasta el actual empleo de los medios electrónicos.

Es necesario conceptualizar la música, tanto como la escenografía, el diseño lumínico y el texto mismo, no como elementos complementarios sino sustanciales en la expresión escénica. Independientemente de esa percepción errónea de algunas personas de que la música o el acompañamiento sonoro en el hecho escénico, es solamente eso una acción decorativa, es una concepción bastante pobre de la presencia musical dentro del teatro. Música y Teatro, cuando entran en comunión, conviven y fusionan de manera armónica, de tal modo que pueden favorecer la trama dramática de la escena o generar controversia tal que hacen más eficiente el suceso sobre el escenario.

También es importante acotar que no hablamos de aquella manifestación grandilocuente que es la ópera, la cual conjuga de manera magistral ambos lenguajes. Ni de la música de manera independiente de la acción escénica, ya que ella por sí misma se manifiesta con maestría y elocuencia. En esta

disertación reflexionamos sobre la utilización de la música en el teatro coloquial, de hecho la inquietud comienza con un proyecto de titulación y un gusto personal por el tango.

Hablar de la música en el teatro, es entender que la misma coadyuva de manera decisiva en la eficacia de la escena, integrándose en la generación de atmósferas y ambientes y proyectando un estado emotivo acorde a la situación teatral. Por eso la música debe estar estrechamente vinculada a la esencia dramática de la representación. Lo cual fundamentalmente se desarrolla a partir de ritmo, tiempo, silencios, género, etc. La música para el teatro debe ser una dramaturgia sonora que acompañe el hecho escénico.

La música en el cine es siempre un elemento importante que lleva y acompaña al espectador en las emociones que comparte con el intérprete en pantalla, sin embargo en el teatro y para bien de nuestro oficio, no se puede editar algo que suceda en el aquí y en el ahora con lo que se transmite al espectador, y para colmo de suerte nuestra ayuda al actor entrenado a que encuentre otros estímulos para generar su acción escénica. Meyerhold planteaba en "El Octubre Teatral" que en los próximos estudios la materia principal para un actor debería ser la música.

Si alguien me pregunta: "¿Quién será el primero en montar eso?" le responderé "Solo un director-músico".

Si me preguntan: "¿Cuál debe ser la asignatura principal en la facultad de la realización de la futura universidad teatral?", responderé: "La música, por supuesto".

Si alguien me pregunta: "¿Quién será el primero en montar eso?" le responderé "Solo un director-músico". Si me preguntan: "¿Cuál debe ser la asignatura principal en la facultad de la realización de la futura universidad teatral?", responderé: "La música, por supuesto".

Si bien parecería extremosa la postura de Meyerhold, se podría pensar que no está totalmente alejada de una realidad, ¿No se supone que el teatro es el conjunto de todas las artes? La música juega un rol importante en el teatro, muchas veces olvidado o usado únicamente para el estímulo del espectador y no de la relación que se genera entre actor-espectador, desde la postura de este escrito, afirmamos que la música no debería ser un lenguaje aislado, sino un protagonista más de la escena.

En el proyecto de titulación al que nos referimos, se decide utilizar el tango por lo nostálgico y tristón que es, pues apoya a las emociones y atmósfera que se da

en la obra, Horacio Salas lo define de esta manera en su libro "El tango":

"Los millones de inmigrantes que se precipitaron sobre este país en menos de cien años no sólo engendraron esos dos atributos del nuevo argentino que son el resentimiento y la tristeza, sino que prepararon el advenimiento del fenómeno más original del Plata, el tango.

Este baile ha sido sucesivamente reprobado, ensalzado, satirizado y analizado.

Pero Enrique Santos Discépolo su creador máximo, da lo que creo la definición más entrañable y exacta: <Es un pensamiento triste que se baila>" (Salas, 2008:11).

Hay diferentes definiciones y teorías sobre el origen o el significado del Tango, pero si se sostiene la cita que hace Salas sobre Blas Matamoros sobre el origen del vocablo Tango hablamos de que se gestó en África. Lo que nos lleva a hablar del origen onomatopéyico entre "Tambo" y "Tango". Tambo tendría un significado parecido a lo que conocemos como "Tambor",

instrumento utilizado en el candombe de los bailes negros y música originaria del tango nacida en los arrabales tocada por los africanos llegados a la Argentina que vivieron en lo que se llamó conventillos a comienzos y hasta mediados del siglo XIX. Además también se le llamaba Tango a los lugares cerrados o esclavizados, sobre todo lugares cerrados de culto, dados principalmente en las comunidades primitivas (Salas, 2008: 39).

No se sabe con precisión la fecha, o siglo, en el que nació el tango, se puede inferir que fue un fenómeno progresivo que se fue gestando a partir de las problemáticas del país argentino "entre los años 1890 y 1920" (García Blaya, 2013: 3).

Para tomar el tema de la emoción en el tango y su atmósfera es preciso mencionar el tema de los conventillos, estos lugares eran casas enormes o como las describen Watson, Rentero y Di Meglio (2008):

"Las grandes casas, mansiones y quintas, que la élite fue dejando de habitar en las postrimerías del siglo XIX, fueron ocupadas o alquiladas. Subdivididas para maximizar su renta, multiplicaron un viejo tipo de vivienda colectiva en la ciudad de Buenos Aires, llamado conventillo. El término es un diminutivo de convento, por la similitud que había entre las celdas monacales y las pequeñas, seriadas y numerosas piezas que conformaban los inquilinatos del siglo pasado y es un excelente ejemplo. Cada familia ocupaba una de las antiguas habitaciones y salones, que eran divididos en su interior con una cortina o un biombo. Baños, cocina, lavadero y patio eran zonas compartidas por todos los inquilinos, y por eso mismo muy conflictivas. La falta de espacio y privacidad y el hacinamiento eran la norma, las condiciones de vida eran pésimas y

la comunicación se dificultaba por la pluralidad de lenguas que hablaban sus habitantes (...) No era raro que cada conventillo albergara más de diez familias. En lo que hoy es el pasaje La Defensa llegaron a vivir 32 familias, unas 120 personas, en su mayoría adultas" (73-74).

Fue de esta manera y por esta razón que el candombe empezó a gestarse en estos lugares o como mencionan Watson, Rentero y Di Meglio "En tiempo de Rosas, este hueco y el de la Concepción albergaban los festejos de las "naciones" africanas durante el carnaval. El Restaurador concurría asiduamente a estas celebraciones, hasta que en 1844 decidió prohibirlas por "excesos de la plebe" (86).

Tiempo después el candombe evolucionó a lo que se llama la Milonga, baile o canto o ambas cosas a la vez. Fue un nuevo baile que empezó a generarse entre parejas, abrazados hombre y mujer (o entre hombre y hombre, en los burdeles). Se "milongueaba". A las reuniones también se les llamó Milonga, por el dicho popular "Vamos a milonguear". Hoy en día se le sigue llamando Milonga a las reuniones que se hacen para juntarse a bailar o cantar. Después de esta evolución vino una última que es la que conocemos hoy en día: el tango. Este baile fue muy popular en la Argentina y también censurado por la clase alta, fue hasta que llegaron los inmigrantes franceses que se quedaron fascinados con el baile, por lo que lo llevaron a Europa, a París para ser exactos y "lo refinaron", para cuando el tango volvió a Argentina ya era muy bien aceptado y bailado por los argentinos sin censura ni escondites.

Esto nos lleva ahora a analizar el baile tomando estos referentes, los inmigrantes también hicieron al tango, es por esto que es un cruce de diversas culturas que residieron

en Argentina: "Nos plazca o no (generalmente, no), por él nos conocieron en Europa, y el tango era la Argentina por antonomasia, como España eran los toros. Y, nos plazca o no, también es cierto que esa esquematización encierra algo profundamente verdadero, pues el tango encarnaba los rasgos esenciales del país que empezábamos a tener: el desajuste, la nostalgia, la tristeza, la frustración, la dramaticidad, el descontento, el rencor y la problematicidad" (Salas, 2008:18). "Tiene, en suma, ese descontento, ese malhumor, esa vaga actitud, esa indefinida y latente bronca contra todo y contra todos que es casi la quintaesencia del argentino medio. Todo esto hace del tango una danza introvertida y hasta introspectiva: un pensamiento triste que se baila. A la inversa de lo que sucede con otras danzas populares, que son extravertidas y eufóricas, expresión de algaraza o alegremente eróticas" (Salas, 2008:15).

Ahora bien, el tango hoy en día es concebido popularmente como un baile elegante y sensual pero no podemos olvidar que el tango nace de los desarraigados que vivían en la Argentina, por lo que la unión en el baile no es símbolo de sensualidad, sino de una profunda tristeza y melancolía compartida. Muchos inmigrantes llegaron a la Argentina en busca de una nueva vida, muchos engañados y defraudados, muchas mujeres fueron engañadas con promesas de matrimonio y ya en el cono sur las vendían a los burdeles. Muchos de los inmigrantes que pudieron volver a sus países lo hicieron, muchos otros no tuvieron esa opción y se quedaron a reconstruir el país, y en palabras de Salas, le dieron al tango su enorme aporte: "Lo hicieron nostálgico y tristón, como lo es siempre el desarraigo" (Salas, 2008: 46).

En términos concretos de la propuesta escénica, para la titulación, la música que se fue seleccionando tuvo una fuerte influencia en el proceso de trabajo con los actores, con el tango "Los mareados", se partió con la intención de bailarlo, lo que los llevó a tener esa sensación que tanto interesaba que vivieran para hacer una equivalencia con las emociones de los personajes. Así mismo con "Por una cabeza", de Piazzola y "En esta tarde gris", de Julio Sosa, se logró que uno de los actores entrara en diferentes ritmos musicales en busca de la decadencia interna del personaje. La música le ayudó a construir su tren de pensamiento. Y por consecuente la música de tango generó la atmósfera de la obra que sirvió de estímulos a los actores y obviamente para comunicar al actor lo que me interesa. Los actores escuchan la música, entran en ritmo y esto les da otra intención mucho más potente a las acciones del texto.

En cierta parte del trabajo la música ayudó y era parte fundamental para los ensayos, para la concentración y emociones de los personajes, potenciaba la construcción de acciones tanto físicas como internas. Se buscaba que más que la sensación rememoraran en sí mismos una profunda nostalgia y la necesidad de arraigamiento, emociones directamente vinculadas con el texto. Se hizo un trabajo previo de conocimiento del tango a través de la propuesta de conocimiento y escucha de diferentes piezas, como estímulo para el movimiento a partir del ritmo propuesto por la música lo cual los llevaba en una primera instancia al brote de emociones diversas, cuando la consigna era dejarse llevar y que la música fuera el impulso que guiara las acciones.

Muchas veces ocurría, pero les fue complicado. Simplemente el caminar en círculo siguiendo el ritmo, y cada paso es un compás, cada paso te da el ritmo hasta que cuerpo y música están integrados, fue un proceso de interiorización y asimilación enfocada a la acción escénica.

Al actor la música le comunica y determina sus pulsiones a los movimientos de manera orgánica, como señala Appia "sin aislarse del cuerpo durante la representación lo puede dirigir hacia una exteriorización en el espacio que le asignaría la función de primero y supremo medio de expresión escénica..." En este sentido la música dentro del teatro se vuelve una colaboración fraterna en la que lo que sucede en escena se proyecta hacia el espectador de manera conjunta en busca de esa recepción global del hecho escénico.

La música funciona hacia dentro y hacia fuera del hecho escénico conjugando su capacidad de estimulación en dónde, actor y espectador son tocados interna y sensiblemente por la representación, haciendo un acto de convivio y vivo a la vez, como debe ser el acto teatral.

Referencias

García Blaya, Ricardo. *Todo tango. Las historias. Crónicas. Reflexiones sobre los orígenes del tango.*

Revisado el día 02/01/2013.

http://todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/origenes_del_tango.asp

Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. "Sonido Teatral". Año 12, no. 33, marzo 2004. México.

Salas, Horacio. 2008. *El tango.* México: Laberinto.

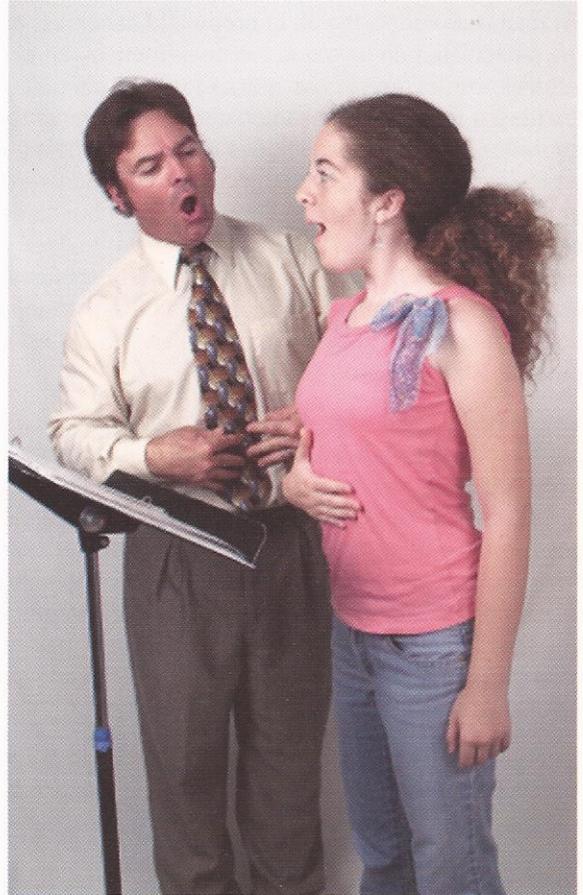
Watson, Ricardo, Lucas Rentero y Gabriel Di Meglio. 2008. *Buenos Aires tiene historia. Once itinerarios guiados por la ciudad.* Argentina: Aguilar.



Procesos de autoconocimiento vocal y corporal para el arte escénico

M. A. PAMELA JIMÉNEZ DRAGUICEVIC Y
M. A. BENJAMÍN CORTÉS TAPIA

Para el artista escénico es imprescindible conocer su cuerpo y su voz, ya que son las herramientas con las que trabajará directamente en la escena, la plena conciencia de ello lo mantendrá alerta para enfrentarse a cualquier situación, no sólo en la ficción sino también en la vida real. A su vez, es fundamental tomar en cuenta que la palabra es un código lingüístico que también puede ser usada dentro de una puesta escénica, sobre todo la teatral. ¿Existe una técnica que tome en cuenta de manera simultánea el cuerpo y la voz? El proceso terapéutico de la Eutonía trata de realizar un estudio minucioso sobre la conexión orgánica existente entre el cuerpo y las herramientas que utiliza el actor para la interpretación, tales como la voz y las sensaciones que pueda despertar la situación ficticia que se vive en una obra de teatro.



Para esto se debe partir de las bases anatómicas de cada individuo, encontrar la neutralidad -esto significa sin vicios vocales previos como nasalización, baja de velo de paladar que produce gangosidad, falta de brillo en voz, mala articulación, hablar fuera del tono natural, tensiones que producen encorvamiento en la espalda o tirantez corporal, etc.-, y partir de ella para realizar acciones escénicas; se puede encontrar de manera orgánica el equilibrio de las tensiones que maneja el actor en cada acción, desarrollando una postura más óptima para cada actividad, mayor conocimiento de los órganos que se involucran en cada acción, apertura de articulaciones, respiración y manejo adecuado del diafragma para el habla, así como del uso del aparato fonador donde se encuentra la laringe y la mecánica de los cambios tonales, proyección en la voz, modulación de la intensidad y control de la emisión del aire. La Eutonía, que significa armonía del tono muscular, fue creada por la alemana Gerda Alexander a partir de sus experiencias personales, proponiendo una síntesis del conocimiento total del ser humano; integra emociones, aspectos psicósomáticos, expresión y conciencia. Es una disciplina basada en el autoconocimiento corporal, conduciendo a la persona hacia una toma de conciencia de sí misma y buscando como principales objetivos el equilibrio en el tono muscular y la adecuación del cuerpo para cualquier situación de la vida, se trata de expresar el ideal de una tonicidad muscular equilibrada en armonía y en constante adaptación al estado anímico o a la actividad del momento.

Es un proceso terapéutico y holístico que permite la absorción de sensaciones que le provocan los movimientos, dejando de manifiesto el valor de los mismos y el de las sensaciones que se produce, es fundamental en el arte escénico porque desarrolla, entre otros factores: la capacidad de advertir conscientemente su postura y comprender que ciertos hábitos no son, a lo mejor, los más óptimos para el uso del cuerpo y de la voz; para ello, se necesita vivir en el presente, esto es, trabajar en el "medio por el cual" y no buscando sólo el fin de la acción, percatarse del proceso inmerso que lleva a un resultado, pues de otra forma no se disfruta lo que se vive en el presente.

Aunque no es su finalidad primordial, la Eutonía es una técnica que permite entrar en contacto más directo y sincero consigo mismo, pues es inevitable que al liberar tensiones musculares, se puede llegar a abrir, como consecuencia, la coraza muscular, misma que seguramente se formó por conflictos internos ya sean mentales, emocionales o físicos. Por lo anterior, esta técnica es un medio, un vehículo mediante el cual se puede aprender a explorarse y desarrollarse pues al permitirse experimentar un cuerpo-mente abierto y receptivo se está más conectado con uno mismo y con los demás. El origen de nuestros conflictos reside en nosotros mismos y en nuestras experiencias de vida.

En 1940 Gerda Alexander inauguró la Escuela de Eutonía en Copenhague. Esta institución, tras la muerte de su fundadora en 1994, continúa impartiendo esta técnica, misma que para sus conocedores, es una forma de vida.

La Eutonía es un método que apunta muy directamente a la profilaxis y específicamente a la solución de este tipo de problemas que no pueden ser considerados ya como únicamente corporales, porque afectan la vida y todo el desarrollo del individuo.

"[...] Se trata de obtener un tono óptimo para la vida cotidiana y para la acción específica y, al mismo tiempo, de restablecer la capacidad de variarlo naturalmente de acuerdo a cada circunstancia" (Hemsey de Gainza, 1996: 11).

El eje de esta técnica es permitir que circule y fluya la corriente de energía en el cuerpo de manera equilibrada. Este permiso (que podría ser una acción simple) es hacer consciente las áreas musculares y los sistemas neurovegetativos. Para lograrlo hay que tener en cuenta la observación y la "propioceptividad" que permiten obtener una vivencia más profunda de las sensaciones corporales. Para toda acción se necesita un justo equilibrio en el tono muscular, la acción se comienza con la intención de realizar un movimiento pues existe, desde la pura intención, una activación de la circulación para saber adaptarla a una actividad concreta.

Para un artista escénico es fundamental saber adaptar su tono muscular a diferentes situaciones, pero para ello el tono muscular debe estar equilibrado, partir desde la neutralidad, por eso es tan importante que un actor esté preparado corporalmente.

¿Qué ejercicios de Eutonía se proponen para llegar a este equilibrio en el tono muscular?
Se comienza con **A) el tacto:**

1. Se comienza haciendo un test de la imagen corporal en el que se realiza un dibujo detallado del propio cuerpo; partiendo de este test, se trabaja la re-sensibilización de la piel hacia la musculatura interna vivenciando así la forma corporal.

2. Se utiliza el tacto para desarrollar la sensibilidad y registrar los puntos de resistencia que hay en la piel y musculatura externa; este tacto se realiza con las propias manos, pelotas de tenis y otros elementos; para ello se utiliza el efecto de comparación: se analiza cómo estaba el cuerpo apoyado al principio del ejercicio con respecto al piso y cómo se encuentra después del ejercicio (esto se hace sobre el piso porque ayuda a clarificar la sensación del cuerpo mismo y se percibe el límite entre el propio cuerpo y el exterior, también se elimina el problema de la correcta distribución del peso).

Además de lo comentado se estimulan los órganos internos, así como el metabolismo y ceden las tensiones innecesarias.

Se trata de lograr una imagen integral del cuerpo, necesaria para la propia expresión, para la propia delimitación en el espacio. Si no existe una gran claridad al respecto no será posible lograr la actitud adecuada, tanto en relación con uno mismo como con el espacio exterior (Ibídem: 59).

3. Se busca equilibrar el cuerpo a partir de la disminución de bloqueos de circulación causados por fijaciones del tono muscular, encontradas en partes del cuerpo precisas que tienden a estar excesivamente tensas (cuello, hombros, espalda, pies). Al hacer este proceso, también se da una toma de conciencia desde el interior hacia el exterior y se puede pasar al siguiente paso.

4. Posiciones de control: se realizan una serie de quince posturas corporales aproximadamente parecidas al hatha-yoga, que toman como base el trabajo con las articulaciones; con estas posiciones se descubre si existen acortamientos musculares o si ha mermado el funcionamiento natural de las articulaciones por su falta natural de elasticidad.

5. El quinto paso consiste en trabajar la resonancia ósea, es decir, hacer vibraciones dirigidas hacia la estructura ósea, esto con el fin de llegar a la conciencia de la musculatura interna, las articulaciones y los huesos, se entra en contacto con el hueso para percibirlo (a través del periostio que recubre externamente el hueso), y se registra la diferencia existente entre hueso y músculo.

En la Eutonía tanto el hueso como el músculo son importantes, al respecto una cita:

"La estructura ósea descansa en el piso y se mantiene erguida por acción de los pequeños músculos antigravitatorios, los músculos internos que rodean las vértebras y no por los grandes músculos dinámicos exteriores" (Ibídem: 99). Los músculos externos son los que permiten realizar cambios rápidos en el movimiento. Es importante diferenciar los músculos externos de los internos o esqueléticos para que

puedan descansar los segundos en los momentos precisos y, por ende, utilizar correctamente la musculatura profunda. Solamente en lo que atañe a la postura y a todo aquello que involucra el uso de la fuerza, trabajamos conscientemente con los músculos esqueléticos y allí radica la principal diferencia con otras disciplinas de movimiento. Las personas que no conocen esta técnica recargan innecesariamente sus músculos dinámicos (Ibídem: 106).

Otro factor importante de esta técnica es **B) la elongación:** todo ser vivo tiene un campo eléctrico que rodea al cuerpo. Cuando uno se estira, elonga, se puede ser conocedor de que el límite de uno no es el mismo cuerpo; el movimiento adquiere una dirección más precisa, mayor flexibilidad en las articulaciones y una conjunción de movimiento amplio y liviano, adquiriéndose así un equilibrio tónico (del tono muscular) entre los músculos. En Eutonía hacer contacto es referirse a la elongación pero hacia otra persona, logrando que se adquiera más conciencia de la radiación personal.

Algo fundamental de la Eutonía es el "cómo" se desarrolla la conciencia personal a partir de determinado ejercicio para lograr uno de los propósitos de esta técnica: educar a la persona para que aprenda a ayudarse a sí misma, tomando como base su propio cuerpo, en ese sentido también es terapéutico.

Otro aspecto importante es **C) el reflejo postural:** "A través de la moderna neurofisiología se sabe ahora que todo movimiento registrado en las cápsulas de las articulaciones influye sobre la vida vegetativa de una persona [...] Clara Schaffhorst les pedía que se balancearan desde la planta de los pies realizando pequeños movimientos pendulares, trasladando el peso desde la parte delantera del pie al talón y dejando que este movimiento pasara a través de todo el cuerpo [...] Así descubrí uno de los principios básicos del movimiento eutónico: el transporte, o sea, el flujo de las fuerzas antigravitatorias a través de la estructura ósea para la correcta distribución del peso y el uso de la exacta cantidad de energía para cada movimiento. Sólo más adelante encontré la explicación del reflejo postural, que endereza la columna llevándola a una posición normal sin necesidad de utilizar los músculos exteriores para sostener el tórax, el cuello y la cabeza" (Ibídem: 83-84).

Cuanto más se hacen los movimientos pendulares más se obtiene "el transporte", esto es, darse cuenta de que a partir del flujo de estas fuerzas antigravitatorias se puede mantener la posición vertical, y que para la mayoría de los movimientos como levantarse y caminar se necesitan muy pocos músculos; esto da la posibilidad de que no existan bloqueos ni tensiones musculares.

Este aspecto se enlaza con el anterior pues es fundamental buscar movimientos que no interfieran en la respiración, lo que se consigue utilizando la musculatura interna. Al adoptar una postura correcta y reorientar la energía se puede accionar sin experimentar cansancio. Agregado a lo anterior este "péndulo" ayuda a encontrar el ritmo orgánico natural del ser, pues al realizar el movimiento durante unos minutos, se llega a un ritmo cómodo y natural, permitiendo que se conecte la respiración con el aparato circulatorio y que se desacelere el ritmo que uno maneja en su vida, normalmente un compás bastante más acelerado que el que dicta el mismo cuerpo causado por las tensiones y stress que provocan las actividades cotidianas del mundo contemporáneo.

La Eutonía toma en cuenta de manera contundente la línea alba: es un tendón que suministra apoyo elástico hasta el límite inferior del esternón, donde se unen todos los músculos del abdomen. Esta línea alba es importante porque ayuda a la respiración profunda, la digestión y el embarazo.

También existe: **D) el sistema fusimotor**, el cual es el efecto que precede a la inervación motora, pensar en mover la musculatura sin moverla realmente. Es la intención la que trabaja, mejora y estimula la circulación interna que está normalmente constreñida, y provoca que uno tome conciencia de lo que está haciendo, es también la intención, así, cuando uno trabaja sobre el sistema fusimotor y visualiza el movimiento éste se vuelve más fácil de realizar (en este sentido, es similar a la técnica de M. Alexander).

Muchas veces puede uno sentir un exceso de fatiga al caminar y es porque seguramente se ha estado utilizando el área anterior del hueso y no la forma completa del hueso. Es importante entonces, saber tanto canalizar la energía en el interior del cuerpo como percibir la forma externa.

No hay que olvidar lo siguiente y se cita: "La responsabilidad de su trabajo recae sobre ustedes mismos. Yo solamente les muestro el camino para que ustedes hagan su propio descubrimiento." (Ibídem: 128).

E) el awareness es un término utilizado en la Eutonía. Es un estado de conciencia, estar receptivos en cuanto a uno mismo y el exterior. Involucra un estado de alerta que requiere un nivel de atención, observación, sensibilización y receptividad para desarrollar el tono muscular adecuado a cada actividad.

Resumiendo, referirse a la Eutonía es tomar en cuenta todos los aspectos anteriormente comentados y no olvidar que está basada en las leyes del movimiento. Es una técnica que desarrolla el conocimiento corporal

en postura estática, en movimiento, en la regulación del sistema neurovegetativo autónomo, en el tono muscular (incluyendo la distribución del peso y el equilibrio) y en la respiración profunda y natural, siempre partiendo de la conciencia corporal personal.

Para ello se utilizan posiciones de control, desarrollo de la conciencia de la imagen corporal (a nivel externo e interno) y el tacto, entre otros elementos, para el equilibrio del tono corporal; todo esto basado en la autopercepción y comunicación maestro-discípulo, logrando una auto-terapia permanente.

Para terminar se comenta un aspecto esencial del artista escénico y es que actuar no es copiar, es crear, y para alcanzar una culminación creativa, cuerpo, voz, mente y voluntad necesitan de un entrenamiento; en general, no se sabe hacer uso del aparato físico con que se nos ha dotado, y entonces se suele caer en vicios que se manifiestan en la vida diaria, y eso sin mayor reparo; se puede estar acostumbrado a eso y a otros defectos físico-vocales que podrían considerarse "normales" en la vida cotidiana, pero que en el escenario no deben ser permitidos. Es fundamental para ello tomar en cuenta lo que se comentó anteriormente: la palabra es el código lingüístico usado en un gran porcentaje dentro de una puesta teatral, el gesto, el tono y la acentuación pueden subrayar o variar el sentido de la **palabra**; ésta se hace significativa cuando el actor le da vida.

El saber usar la palabra implica un estudio minucioso del cuerpo del actor que va desde la respiración y manejo adecuado del diafragma y del suelo pélvico; así como el correcto uso del aparato fonador donde se encuentra la laringe, que posibilita los cambios tonales; además del estudio de los resonadores, los cuales facilitan la correcta utilización de la resonancia, una emisión del sonido y un timbre equilibrados; hasta el manejo de la intensidad y la calidad de la voz durante la duración de la emisión. A todo lo anterior, es necesario agregar al uso de la palabra la inflexión y matización para que además de ser entendible por una adecuada emisión, no se dé un exceso de modulación o de monotonía, lo que podría llegar a suceder al utilizar un texto no cercano al marco de referencia personal.

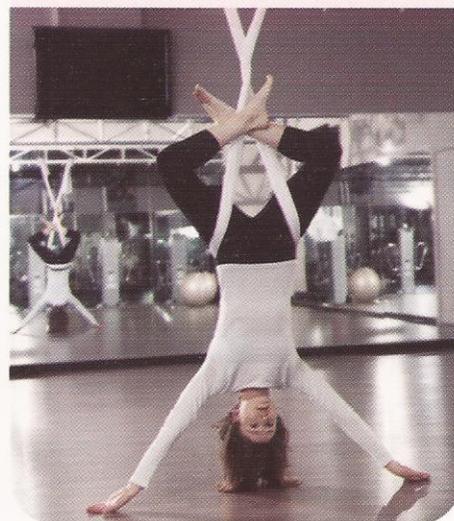
También es importante enfatizar palabras-clave en un texto, y despertar un mayor interés en el receptor dándole un significado lógico y orgánico al uso de la palabra. Lo importante es cómo se puede transformar un texto escrito, ahí está la verdadera magia; incluso el silencio también participa, pues tiene su propio significado. El habla es la manifestación de la realización de una acción social, en el sentido de que se cumple un proceso de comunicación entre dos o más personas y de que tanto en el emisor como en el receptor existe la intención de que se dé la comunicación, la interacción. En el teatro en determinados casos el habla puede llegar a modificar la conducta, los pensamientos o sentimientos del público, esto implica un gran compromiso escénico, pues si alguien no puede transmitir lo que quiere decir es porque no ha desarrollado lo suficiente su lenguaje, siendo responsabilidad del emisor la calidad y la claridad de la expresión verbal.

Entonces, si hay un entrenamiento, un análisis detallado del personaje, tanto en su cuerpo como en su voz, no existe discrepancia entre los aspectos corporal y vocal, excepto cuando la discrepancia es usada con un propósito específico y en el momento preciso. Las expresiones del cuerpo delatan el verdadero interior, debe suceder lo mismo en el espacio escénico. No se puede usar el gesto ni la palabra en forma gratuita, ya que estas formas expresivas son el resultado de una auténtica comunicación con uno mismo,

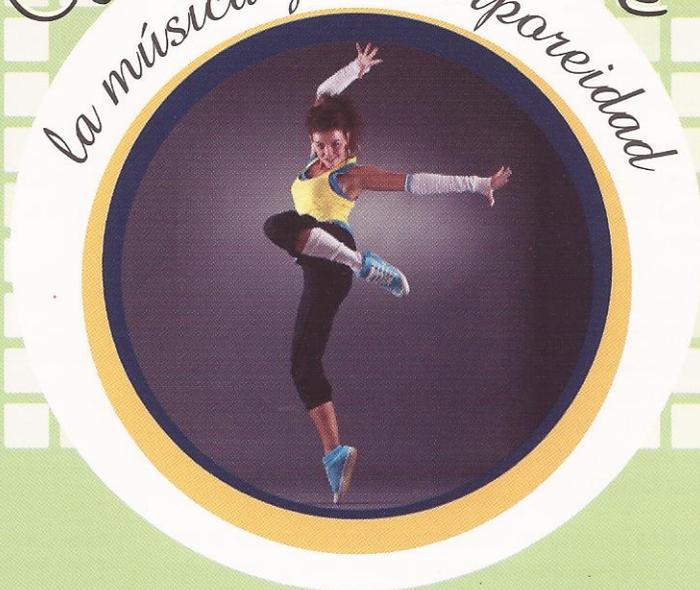
de una conexión entre la intención y la acción: "El gesto es ritmo, es movimiento, es el lenguaje de nuestro cuerpo, mi gesto soy yo abriéndome. Es la proyección de lo que pienso" (Aymerich, 1985: 69). El actor es creación y comunicación, hay que asumirlo con la responsabilidad que ello implica.

Referencias

- Aymerich, C. y M. 1985. *Signos de la comunicación*. Ed. Teide. Barcelona.
- Bertherat, Therese. 1992. *El cuerpo tiene sus razones*. Ed. Paidós. Argentina.
- Hemsey de Gainza, Violeta. 1996. *Aproximación a la Eutonía*. Ed. Paidós. México.
- Jiménez Dragucevic, Pamela S. 2010. *Eficiencia vocal para la óptima emisión del sonido*. Ed. Universidad Autónoma de Querétaro, serie Bellas Artes, México.
- Mallach, José Manuel. S/f. *Gran atlas del cuerpo humano*. Magnamity House Publishers. Canadá.
- Mc Callion, Michael. 1989. *El libro de la voz*. Ed. Urano. Barcelona.
- Molner, Angels. 2005. *Taller de voz*. Alba Editorial. España.
- Muñoz, Ana María y Hoppe-Lammer, Christine. 1999. *Bases orgánicas para la educación de la voz*. Col. Escenología. México.
- Odessky, Alejandro. 2003. *Eutonía y estrés*. Lugar Editorial. Buenos Aires.



Una visión sobre la música y su corporeidad



M. A. EMMA LOZANO

Hablar de música no necesariamente relaciona como primera imagen la corporeidad del intérprete, pero hablar de la corporeidad o expresión corporal de este va paralela con la musicalización de su cuerpo (como instrumento) o su ambiente, y en la mayoría de las imágenes en movimiento se relaciona la del bailarín.

Al tema es importante distinguir las diferencias entre la ejecución y la interpretación. En estas distinciones la ejecución alude a la técnica ejecutoria respectiva de cada instrumento, sean cuerdas, alientos, percusiones, metales o canto y la interpretación se vincula a la expresión corporal emotiva y sensible del ejecutante.

La importancia dada en esta ocasión a la interpretación, es por su íntima relación con la expresión corporal o corporeidad. El cuerpo humano es como el lienzo para el pintor o el papel para el poeta y su corporeidad expresa colores, formas, sentimientos o emociones a través del movimiento físico. En este breve análisis del cuerpo y su relación musical concreta el artista escénico tiene un mayor compromiso, pues requiere de una extensión más amplia a su cuerpo: el escenario. Es por esto, la significación que se ofrece en esta visión hacia la música (intérpretes) y su corporeidad.

En este breve análisis del cuerpo y su relación musical concreta el artista escénico, ya sea cantante, actor o bailarín, demanda elementos complementarios de su talento en la ejecución musical, como lo son la conciencia y control corporal (interpretación), el sentido espacial (escenario) y de dirección escénica (compromiso actoral).

Quien ha tenido la experiencia de un concierto o alguna interpretación musical quizá pueda estigmatizar imágenes corporales de estos según el instrumento que interpretan, por ejemplo, el guitarrista puede reflejar su intensión corporal en la cabeza y su contracción de cuello simulando un aglutinamiento de piel (papada) como queriendo encajar la cabeza al tronco erguido; el pianista sostiene generalmente la erguidez en el tronco acentuando musicalmente con cabeza y hombros; los chelistas sostienen sus acentos corporales en codos y en el caso del tronco acentúan haciendo un solo cuerpo con el instrumento; el flautista unifica el tronco medio superior a la cabeza y acentúa con él sumando en momentos alguna flexión de rodillas si está de pie y en el caso de los más apasionados en el trance musical no se percatan de la distracción que puede provocar la marcación del tiempo con su pie derecho (generalmente) casi igual que el flautista, el violinista coincide con esta corporeidad.

Podría hablarse de esta manera de cada intérprete musical, del que son válidas sus posturas pues determinan la buena ejecución de su instrumento y donde su interpretación relaciona la expresión corporal que la ejecución le determina, este es motivo de abordaje a la interpretación en la ópera.

La ópera además de requerir conocimiento básico de historia y apreciación musical, cultural y artística, teoría y práctica coral y del solfeo, talleres escénicos, técnicas de respiración, idioma, piano y fonética para cantantes, entre otras, requiere de conocimientos de expresión corporal, sin descuidar su ejecución instrumental, es decir, la postura de su columna de aire. Pero, ¿qué significa para el ejecutante de ópera la expresión corporal si su instrumento forma parte de él mismo?

Desde la apreciación del origen dramático de la ópera, Friedrich Nietzsche en 1872 (2008), en su libro "El Nacimiento de la Tragedia", opina de su tratamiento en este género: "Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual, y sin embargo, no debemos quedar helados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables...el arte se crea una especie de arte, precisamente porque es el hombre no artístico en sí. Dado que no sospecha la hondura dionisiaca de la música, se transforma el goce musical en retórica intelectual de palabra y sonido..."

La interpretación de lo anterior se relaciona concretamente a la interpretación del ejecutor operístico, a las intencionalidades para hacer vivir en el espectador esas sensaciones del discurso musical del autor. El cantante de ópera es el instrumento, el medio sensible del autor para transmitir y comunicarse.

Hablar de la tragedia en este caso es un mero pretexto para resaltar la necesidad de la expresión corporal de los cantantes de música y apoyar a futuro que los ejecutantes no olviden las intencionalidades de la expresión escénica como complemento de su preparación como ejecutantes e intérpretes musicales, puesto que si su instrumento está con ellos mismos, más aún debe poder expresar emociones, sensaciones y sentimientos. Siendo entonces la expresión corporal uno de los recursos primordiales para la escena del cantante de ópera, no debe ser negociable el coqueteo con el

público por el correcto uso expresivo (actuación) del ejecutante de ópera, mismo que consiste en mantener la intencionalidad de su diálogo escénico con los demás ejecutantes (personajes) donde la interrelación ofrece una credibilidad escénica y musical de la obra a representar.

De esta manera en el más amplio sentido, se entiende por expresión corporal el lenguaje que utiliza el cuerpo para expresarse con el fin de alcanzar ciertos objetivos como las posibilidades y movimiento del cuerpo, conocimiento del entorno y su orientación, desarrollo de la expresión y comunicación y desarrollo de la imaginación.

Sería favorecedor considerar técnicas elementales para el desarrollo del lenguaje corporal basadas en la significación de cuatro posturas básicas de conocimiento y dominio elemental del cuerpo (Benedetto, 2009):

1. Postura abierta: expresa sentimientos de alegría, todos los miembros del cuerpo, incluso la cara, se expanden hacia arriba y hacia afuera y se abren, la cabeza está erguida.

2. Postura cerrada: comunica sentimientos de tristeza y dolor, los miembros del cuerpo se contraen, se cierran y tienden hacia abajo con la cabeza agachada.

3. Postura hacia atrás: abarca sentimientos de temor y rechazo. Los miembros del cuerpo se dirigen hacia atrás y se ponen en tensión.

4. Postura hacia adelante: relacionada con el sentimiento de la agresividad, los miembros del cuerpo se dirigen hacia adelante con cierta tensión.

Las recomendaciones anteriores apoyan una reacción en cadena, pues se exponen considerando que los cantantes de ópera ejecutan sin micrófonos en la escena, condición que demanda de una preparación potencial en la fuerza vocal, donde esta acción le permitirá sostener en la escena las direcciones de sus intencionalidades interpretativas entre los personajes de la obra y por consecuencia responder a las indicaciones del guión escénico, manteniendo de esta manera la credibilidad de su interpretación.

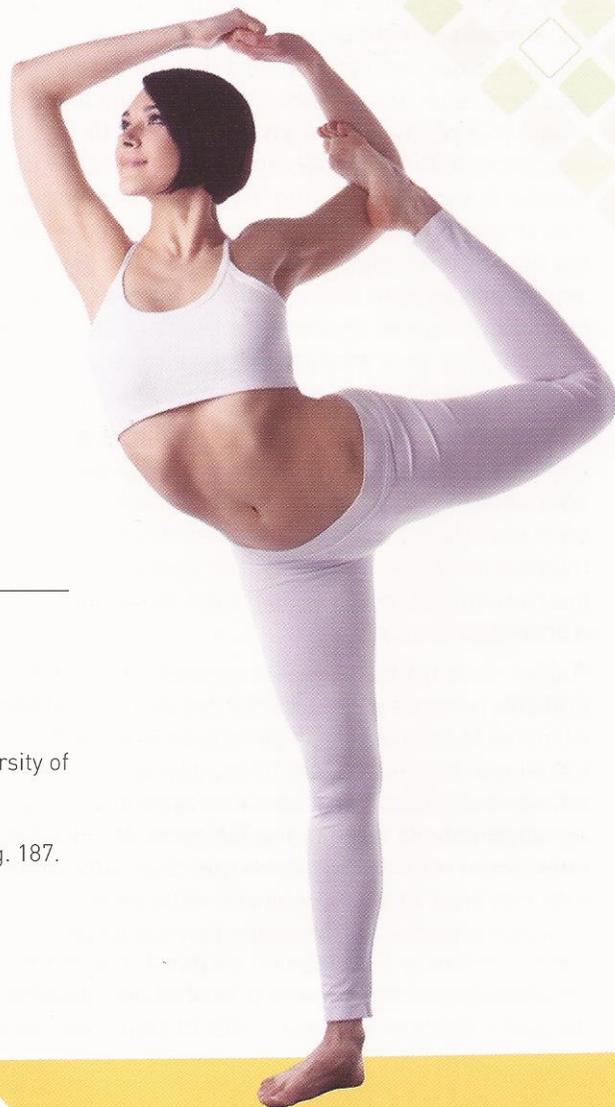
La ejecución e interpretación del cantante de ópera, no puede restringirse a la rigidez y dirección unilateral de la voz, pues su acción musical le requiere movilidad espacial, postural (según personaje) y de interrelación. Es la representación veraz de una trama escénica.

La música, la actuación y la danza, son disciplinas hermanas que se apoyan entre sí para favorecer su significación en la escena.

Su conjunto armónico es la perfección pues ofrecen a la humanidad la esperanza de lo inalcanzablemente posible del ser. Ninguna resta a la otra con honestidad, pues dependen entre sí y se permiten entre sí destacar a quien requiera.

El hombre debe aprender a observar su alrededor, todos somos partituras andantes entremezcladas en gavetas ciudadinas.

Es posible leer muchas de estas partituras en cualquier lugar, pero las más especiales se encuentran en la gaveta sur de la Unidad Mederos de la UANL, es fácil y difícil a la vez distinguir a un plástico o bailarín de un músico, depende de la lectura de su expresión corporal.



Referencias

Benedetto, R. 2009. *Expresión corporal y musical*. Emagister. Recuperado el 03 de enero de 2013 en <http://www.emagister.com/curso-educacion-profesor-auxiliar-preescolar/expression-corporal-musical>

Kenrick, J. 2008. *Musical Theatre: A history*. Continuum, The University of Michigan.

Nietzsche, F. 2008. *El nacimiento de la tragedia*. 10a. Edición. pág. 187. Biblioteca EDAF: España.



Reflexiones sobre música y significado

M. A. D. IVÁN TADEO IRETA SÁNCHEZ

La música, a diferencia de otras especies, es una actividad exclusiva del ser humano. Desde tiempos ancestrales ha tenido diversas funciones y significados. Hay indicios de que los simbolismos de las pinturas rupestres, en la época del paleolítico superior, representaban un arte mágico cuya función era atraer a los animales y cazarlos fácilmente. Aunque es difícil de confirmar, podríamos deducir que, la danza y la música tuvieron un papel importante en la realización de éste arte ancestral. En la época prehispánica en México, los músicos aztecas tenían un lugar privilegiado dentro de su comunidad. Comúnmente estaban confinados a lugares cercanos a los sacerdotes con diversos privilegios debido a que su actividad tenía un significado altamente religioso. A pesar de no conocer con certeza la música de aquella época, los instrumentos musicales encontrados brindan pistas de cómo podrían haber sido sus melodías y figuras rítmicas musicales. Por lo tanto cabe plantear lo siguiente: si los habitantes de

culturas ancestrales (egipcia, maya, azteca, etc.) tenían las mismas habilidades cognitivas a las del ser humano contemporáneo, entonces, ¿podríamos establecer diferencias y similitudes naturales en las preferencias melódicas, armónicas y rítmicas o es la cultura quien las establece?; en caso de ser naturales ¿en dónde y cómo se forman?, o ¿qué actividad cultural favorece éstas preferencias?

Lenguaje y cultura están íntimamente relacionados, uno depende del otro para existir, sin palabras el hombre no podría pensar racionalmente. Podemos mencionar que, a medida que se desarrolla el lenguaje, mayor será la capacidad del individuo para construir conceptos, adquirir conocimientos, elaborar significados, además de transmitirlos y expresarlos. Las palabras, que son parte fundamental en el lenguaje, pueden asumir diferentes significados atendiendo a la entonación, pausas, volumen de voz, contexto, entre otros aspectos.

Koelsch (2005) hace referencia a que los cambios de altura en la pronunciación de palabras genera cambios en el significado en lenguas tonales y no tonales; y por tal razón, las habilidades musicales son importantes para determinar la semántica de las palabras, porque la identificación en las diferencias de tono durante la pronunciación, es de crucial importancia para la codificación de la estructura del lenguaje y significado del discurso. Añade también que en la música existen coincidencias relativas a la codificación del lenguaje: en la interpretación musical, en la intensidad sonora (matiz musical) aplicada a una frase musical, puede cambiar el carácter a ésta, llegando al grado de ser aceptada o rechazada por el oyente. Este rechazo o aceptación depende del significado atribuido según el contexto sociocultural o género musical. Por ejemplo, si una melodía infantil es interpretada al unísono y en *tutti* y *fortísimo* por una orquesta sinfónica, es probable que sea rechazada por su carácter ridículo por oyentes con entrenamiento musical. Por el contrario, si la misma melodía infantil fuese interpretada por un coro infantil, es factible que sea aceptada por los mismos oyentes y que despierte emociones de alegría y ternura en ellos.

En base a lo anterior, coincido con Trehub (2003) cuando comenta lo siguiente: **“La música, similar al lenguaje, es un sistema autorregulado, porque cada estilo musical utiliza un pequeño conjunto de reglas y estructuras para generar una variedad infinita de composiciones musicales. La música también posee la propiedad de la repetición, la cual podría ser la más importante distinción entre lenguaje y sistemas no humanos de comunicación.”**

Según Trehub (2003), se ha observado que, párvulos inventan canciones antes de que ellos puedan reproducir canciones convencionales, y de manera similar, niños colegiales de distintas culturas, inventan canciones y cantos con características y estructuras semejantes como la repetición, la utilización de patrones rítmicos, rimas y aliteración. Lamentablemente Trehub no menciona cómo son las características y estructuras de las canciones inventadas por estos niños colegiales, pero nos acerca a determinar que la cultura y lenguaje favorecen la creatividad musical.

En general, las canciones infantiles necesitan de representaciones que faciliten su aprendizaje y memoria. Peretz (2005) menciona que el sistema neuronal, durante el procesamiento musical, debe generar representaciones internas de cualquier estímulo auditivo externo, siendo capaz de aislarlo y analizarlo a través de distintas dimensiones, reconocerlo y finalmente reaccionar. Pero, ¿a cuántos tipos de representaciones se refería Peretz y colaborador? Se podría mencionar que existen representaciones gráficas en nuestra imaginación, pero las hay emotivas también. La música clásica instrumental evoca una diversidad de emociones que no son necesariamente gráficas, como algunas obras para piano de F. Chopin, por citar un ejemplo. Sin embargo, existen obras de la literatura musical clásica que tienen representaciones claramente gráficas, por ejemplo, “La Mer” de C. Debussy.

Por otra parte, según Koelsch (2005) el procesamiento cognitivo de la armonía es distinto al de la melodía, en donde la influencia cultural afecta a la sintaxis musical. Pero Trehub (2003) afirma que aquellos oyentes que crecieron bajo la influencia de la cultura occidental, sin importar la ausencia de entrenamiento musical, están familiarizados con sucesiones de acordes o estructuras armónicas que son parte de una sintaxis tonal mayor-menor. Se desconoce si oyentes no familiarizados completamente con la música occidental tonal puedan reconocer secuencias irregulares acordes de la música tonal. Peretz (2005) afirma que las relaciones tonales de las secuencias de acordes, se rigen por principios armónicos similares a las relaciones melódicas: estableciendo una jerarquía tonal. Es decir, los acordes son relacionados entre sí, considerando a un acorde como referencia, el cual actúa como tónica. Koelsch (2005) asegura que a partir de un estudio basado en ERP (Event Related Brain Potencial) y ERAN (Early Right Anterior Negativity), se demostró que el cerebro tiene un sofisticado e implícito conocimiento sobre la sintaxis tonal mayor-menor, y que además, procesa ésta información musical rápida y acertadamente de acuerdo a este conocimiento, sin importar que los participantes no estén familiarizados con el concepto *Tónica* o *Dominante*, ¿En qué parte del cerebro se procesan estas preferencias musicales?

Peretz (2005) le atribuye a la corteza cerebral del temporal derecho un papel importante en el cálculo de tono; debido a que la evidencia que sustenta sus afirmaciones, parte de estudios en pacientes con incisiones en el lóbulo temporal derecho, y cuyos daños reflejan mayor deficiencia en la discriminación de notas, en comparación con pacientes con daños en el temporal izquierdo. Además, las deficiencias observadas en determinadas características en el cálculo de tono, han sido notadas en la parte derecha anterolateral de Heschl.

Así mismo, estudios de neuroimagen sustentan el punto de vista de que los cambios de análisis de tono, podrían implicar áreas de

la corteza posterior secundaria. Otros investigadores han encontrado actividad en ésta región cuando comparan tonos complejos que contienen cambios en la frecuencia, amplitud, espectrales o tonos estáticos. Los resultados son consistentes, porque implican a la región derecha de la corteza cerebral auditiva derecha en operaciones relacionadas con el procesamiento de relaciones entre los elementos del tono, como son el cambio a través del tiempo, especialmente los pequeños cambios de tono.

Pero, ¿existe la posibilidad de cambiar o distorsionar estas relaciones armónicas? Podríamos considerar que sí. El estudiante de composición, a reserva de

comprobar, experimenta un proceso cognitivo de degustación melódica y armónica de la música atonal contemporánea. Conforme va siendo más regular el acercamiento a este tipo de música, el oyente comienza a comprender las irregularidades y errores de las cuáles su naturaleza musical le advierte. Con el tiempo, estas irregularidades se vuelven agradables, mientras que los acordes mayores y menores se tornan extraños. Koelsch (2005) dice que la corteza correspondiente a la red del lenguaje, también está involucrada en el procesamiento musical. Esta red neuronal frecuentemente muestra actividad del lado derecho del hemisferio en el dominio musical, mientras que el

“Las nociones elementales de la escucha musical son regalos de la naturaleza y no como un producto cultural.”Trehub

lado izquierdo del hemisferio carga las funciones del dominio del lenguaje. Añade que se ha descubierto que las mismas áreas que son sensibles al “error” de sintaxis de una frase, lo son también para la sintaxis musical. Por otro lado, Peretz (2005) comenta que un experimento realizado con electrodos sobre cabezas de seres humanos y monos, revela que la disonancia podría procesarse bilateralmente en el gyri temporal superior, y que las relaciones entre las poblaciones de las neuronas de audición en el gyrus de Heschl exhiben una actividad de fases engarzadas para acordes disonantes, pero no para los acordes consonantes. Estas respuestas corticales a la disonancia pueden ser

interrumpidas a causa de una lesión bilateral de la corteza auditiva, dando por resultado una pérdida a la sensibilidad de la disonancia. Trehub (2003) menciona que la percepción interválica en los infantes, considera consonantes o placenteros a la 5ª y 4ª justa, siendo más preciso que en los intervalos disonantes como la 4ª aumentada.

Peretz (2005) comenta que los resultados de Registros de electro y magnetoencefalogramas revelan que la corteza auditiva responde a las relaciones de tono, aún con ausencia de atención, y además que pacientes con cerebros dañados pueden percibir y reconocer el contorno melódico. Lo anterior dejaría algunas interrogantes:

¿Cuál es la tesitura de las melodías que según los registros revelaron?, ¿Tiene algún efecto el timbre en el reconocimiento del contorno melódico?

La raíz de la musicalidad, se podría observar en estudios anteriormente realizados. Según Trehub (2003), bebés de 2 a 6 meses de edad escuchan por más tiempo secuencias de intervalos consonantes que secuencias de intervalos disonantes. Bebés de 4 meses de edad, se complacen de escuchar melodías populares, pero muestran signos de angustia para versiones en las cuales los intervalos disonantes reemplazan alguno de los intervalos consonantes.

Por otra parte, los primates pueden reconocer melodías transpuestas, pero solamente en circunstancias muy restringidas. Primero, los primates reconocieron las transposiciones de una canción infantil (Old McDonald Had a Farm) y otras melodías diatónicas, pero ellos no reconocieron transposiciones de melodías no diatónicas. Los primates reconocieron transposiciones para una o dos octavas, pero no transposiciones de 0.5 ó 1.5 octavas. Melodías separadas por una octava tienen una relación de 2:1, y están en la misma clave. Aquellas separadas por media octava (seis semitonos) tienen una relación de 45:32 y sus tésituras no son cercanamente relacionadas o distantes musicalmente. Los niños y adultos se dan cuenta de las similitudes y diferencias entre melodías más fácilmente cuando las tésituras están cercanamente relacionadas (por ratios de números integrales pequeños), pero han tenido dificultad en la comparación de melodías en relación de tésituras distantes (implicando ratios de números integrales más grandes).

Peretz (2005) apunta a que tanto las relaciones armónicas entre acordes tonales y las relaciones entre tonos podrían tener su origen en la consonancia (o disonancia) interválica. Los intervalos consonantes típicamente se expresan en términos de proporción simple; por ejemplo, la octava (2:1) y la quinta perfecta (3:2); mientras que los intervalos disonantes están relacionados por complejas relaciones, como la segunda menor (16:15). Trehub (2003) menciona que los infantes detectan desincronizaciones y cambios de tono sutiles. Infantes y adultos detectan pequeños cambios inferiores a un semitono dentro de un contexto de la escala mayor, lo que encarna pasos de escala no equivalentes; y ellos fallan en detectar cambios comparables en un contexto de una escala inventada con pasos iguales. Adultos no entrenados musicalmente son comúnmente incapaces de detectar un cambio de altura grande (p.ej. 4 semitonos) en una melodía si los cambios mantienen el significado musical (misma clave e implicaciones armónicas), pero ellos fácilmente detectan un sutil (un semitono) cambio de tono que altere el significado (cambio de clave). En contraste los infantes detectan ambos cambios similarmente bien, lo cual implica que la exposición de una cultura específica es relevante para los adultos pero no para los infantes, en este caso.

CONCLUSIONES

Los artículos anteriores, podrían revelar que la percepción musical es completamente natural. Como dice Trehub (2005): "Las nociones elementales de la escucha musical son regalos de la naturaleza y no como un producto cultural.". Nacemos con un sistema completo de distinción simultánea de características musicales diversas, y cuya capacidad de este sistema de percepción no se encuentra sujeta a un tipo de música y cultura predefinida. Ese sistema se encuentra abierto y preparado para adquirir cualquier género musical sin importar la cultura. Sin embargo, parece ser cierto que, la influencia cultural es parte fundamental en la selección y aceptación de estímulos musicales.

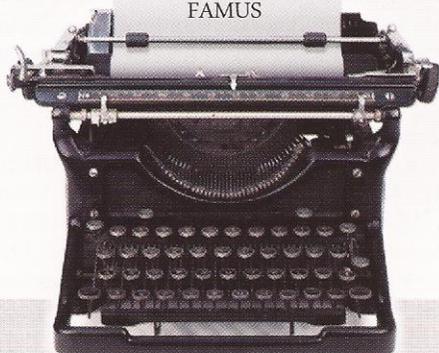
Referencias

- Koelsch, S. 2005 *Neural substrates of processing syntax and semantics in music*. *Current Opinion in Neurobiology*, 15:1-6
- Peretz, I. Zatorre, R. 2005 "Brain organization for music processing". *Annu. Rev. Psychol.* 56:04.1-04. 26.
- Trehub S. 2003 "The developmental origins of musicality". *Nature Neuroscience*. Vol.6, number 7.

¿Quieres escribir para la revista?

FAMUS

Convocatoria para el
1er. Concurso
de escritura
FAMUS



Bases de Participación

El concurso se dirige a todos los alumnos universitarios que deseen estimular su capacidad creativa y cultivar sus destrezas de lectoescritura en relación a piezas de investigación y artículos de actualidad en materia de música y educación en el arte. Únicamente se recibirán aquellos textos que cumplan con los requisitos establecidos a continuación y que sean debidamente inscritos a través de la Facultad de Música.-

PREMIOS para los ganadores

Primer lugar: \$2,000.00

Segundo lugar: \$1,500.00

Tercer lugar: \$1,000.00

Primera mención honorífica: \$500.00

Segunda mención honorífica: \$500.00

Tercera mención honorífica: \$500.00

Miembros del jurado:

Dr. David Josué Zambrano

Dr. Ricardo Martínez Leal

M. A. Graciela Mirna Marroquín Narvárez

M. C. P. Patricia Ivonne Cavazos Guerrero

M. A. Mayela del Carmen Villarreal Hernández

REGLAMENTO DEL CONCURSO

1. La participación en el concurso es gratuita y voluntaria.
2. Sólo podrán participar estudiantes que estén actualmente inscritos en la UANL y sean capaces de comprobarlo.
3. Los escritos presentados al concurso deberán ser trabajos originales, no copiados, ni previamente publicados.
4. El enfoque para los escritos será el siguiente:
 - Manifestaciones musicales en todos los ámbitos culturales y artísticos: cine, literatura, teatro, danza, artes plásticas, etc.
 - Manifestaciones musicales en la sociedad: tradición, expresión popular, productos de consumo, medios de información, como documento antropológico e histórico, etc.
 - La música en el ámbito académico: enseñanza de la música y la música en la enseñanza; estética, educación de los sentidos, etc.
 - Personalidades: compositores y ejecutantes.
 - Reseñas de eventos musicales: conciertos, óperas, espectáculos y puestas en escena.
 - Reseñas de libros y revistas sobre música.
5. El escrito debe tener una extensión mínima de 3 páginas y máxima de 8. La letra debe ser Arial 11.
6. Los ganadores deberán ceder los derechos para la publicación y difusión de su escrito, tanto en formato impreso, como en digital. (Famus publicará los escritos con fines educativos y como parte del reconocimiento para los ganadores, no con fines de lucro).
7. El periodo para la inscripción de los escritos comienza el 1° de septiembre de 2013 y culmina el 15 de octubre de 2013. No se tomarán en cuenta los textos enviados después de esa fecha. Favor de contactar a la Lic. Verónica Lizzeth Velázquez, Editora responsable de Famus al siguiente correo: veronicalvg@hotmail.com
8. Todos los escritos que se reciban pasarán por un proceso de preselección. Si se detecta algún caso de plagio, el participante será descalificado inmediatamente.
9. El jurado utilizará una rúbrica para calificar las obras y seleccionar los ganadores del primero, segundo y tercer lugar. En la evaluación se tomarán en cuenta los siguientes aspectos: originalidad y creatividad del escrito, estructura, contenido, estilo, fluidez, uso del lenguaje y gramática. La decisión del jurado será inapelable.
10. La lista de ganadores será publicada el 15 de Noviembre de 2013.



Colaboradores

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

Es Arquitecto, Licenciado en Música y Pianista. Tiene una Maestría en Artes con especialidad en Educación en el Arte y posee dos títulos doctorales. El primero es en Educación y el segundo 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 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. Es autor del libro "Aproximaciones musicales".

M. MT. Cristina Quintanilla Cisneros (Instituto Superior de Estudios Psicológicos de Barcelona)

Inicia sus estudios en agosto de 1988 en Houston, Texas. En 1991 entra a la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey a estudiar violín con el maestro Pedro Fundora. Formó parte del ensamble medieval "Perotinus Schola Cantorum", tocando la fídula medieval. Fue violinista principal con los "Diez Pianos en Concierto". Obtiene en 2007 el título de Especialista en Música Moderna y Jazz en el L'AULA Conservatori del Liceu en Barcelona, España. En 2008 gana el Premio Estatal de la Juventud en Nuevo León, México. Realiza estudios de maestría en Musicoterapia en el ISEP en España en el 2010. Se ha desempeñado como docente en el Instituto Nuevo Amanecer A.B.P con niños con parálisis cerebral y en el Instituto Down de Monterrey fungiendo como Musicoterapeuta.

T. M. M. Adriana Castillo Dávila (Facultad de Música de la UANL)

Es egresada de la carrera de Técnico Medio en Música. Alumna de la carrera de Licenciado en música y educación musical: cursa el tercer semestre. Estudió el nivel de Técnico medio en música, instrumento principal en Guitarra (Generación 2007-2010). Imparte clases por horas en nivel preelemental de la Facultad de Música y actualmente está en un Ministerio de música católica con contrataciones para tocar en misas.

Lic. Myriam Karina Cervantes Cázares (Facultad de Música de la UANL)

Es egresada de la carrera de Técnico Medio en Música y de la Licenciatura en Música y Educación Musical de la UANL. Ha tomado cursos con diversos enfoques, como Introducción a la Filosofía Suzuki, Estimulación Temprana Musical, Educación del Talento y Dalcroze. Ha impartido clases de Estimulación Temprana, Iniciación Musical y Solfeo en el área Infantil de la Facultad de Música. Actualmente imparte clases de Solfeo en la misma institución en el área de Capacitación Musical, además de ser maestra de música de tiempo completo en el Colegio Madison International School.

Dr. Raúl W. Capistrán (Texas Tech University)

Nació en Matamoros, Tamaulipas, México. Obtuvo la Licenciatura en Música en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey en 1992. En 1999 terminó la Maestría en Ejecución Pianística en Baylor University y en 2005 el Doctorado en Artes Musicales en Texas Tech University. Su línea principal de investigación es la música para teclado en México durante el Virreinato y temas selectos de educación musical. Escribió el libro "Panorama de la música para teclado en México durante el periodo colonial" y publicó un CD con el mismo título.

M. M. H. Luis Fernando Padrón Briones (Instituto Potosino de Bellas Artes/Museo del Virreinato)

Doctorante en Musicología Histórica por la Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, Italia. Promotor cultural y conferencista en diversos foros artísticos. Desde 2006 es catedrático e investigador en Historia de la Música Universal y Música de México en el Instituto Potosino de Bellas Artes (IPBA). En 2010 se integró como Investigador musical en el Museo del Virreinato. A partir de 2011 es Docente en Historia Musical en la Escuela de Iniciación Musical "Julián Carrillo" (EIMJG).

Jorge Orozco Aguirre (Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Nuevo León)

Músico, locutor y traductor. Integrante de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Nuevo León en diversos períodos: de 1985 a 1993, de 1995 a 1999, y de 2010 hasta la actualidad. Fundador del Quinteto Gabrieli y del programa de conciertos didácticos Música Mágica. Narrador del audio libro "El crimen de la calle Aramberri", de Hugo Valdés, publicado por la UANL. Desde 2010 conduce el programa de radio Nuestra Orquesta, a través de Opus 102, Radio Nuevo León y Radio Universidad, 89.7 FM.

Yamel El Mosri Fernández (Escuela Popular de Bellas Artes, Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo) Pasante de la Licenciatura en Teatro de la Escuela Popular de Bellas Artes (2012) de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Coordinadora del 1er. Encuentro Nacional de Teatro Universitario en Michoacán (2012). Ganadora del Premio Padre de la Patria 2011-2012, actualmente trabaja como directora en la investigación del tango en la puesta en escena, así como en diversos proyectos teatrales.

M. D. A. Claudia Fragoso Susunaga (Escuela Popular de Bellas Artes, Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo) Actriz egresada de la Licenciatura en Actuación de la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, con Maestría en Didáctica de las Artes por la Universidad de Guadalajara. Ha participado como actriz en producciones de teatro institucionales y privadas, locución en radio y actuación en televisión. Profesora de Tiempo Completo de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo de la Licenciatura en Teatro.

M. A. Pamela Jiménez Draquicevic (Facultad de Bellas Artes, UAQ) Licenciada en Actuación, INBA; Maestra en Arte: Estudios de Arte Moderno y Contemporáneo, Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ); especialista en Fonoterapia, Instituto Integro, JAL. Estudiante del Doctorado en Artes, U de G. Profesora de Tiempo Completo de la Facultad de Bellas Artes-UAQ. Miembro del CA CREFIAC y de la RED: Investicreación Artística. Ha impartido 30 cursos y ponencias sobre voz hablada y proceso extracotidiano actoral en diferentes países. Ha publicado: 1. Colectivo de "Arte y silencio", con el artículo: "La extracotidianidad escénica en el silencio". 2. "Tres grandes vertientes del entrenamiento actoral: Stanislavski, Meyerhold y Grotowski". 3. "Eficiencia vocal para la óptima emisión del sonido". 4. Colectivo de "CEUVOZ" 2010, con el artículo: "Querétaro: una contienda permanente por la preparación".

M. A. Benjamín Cortés Tapia (Facultad de Bellas Artes, UAQ) Carrera Técnica Superior en Actuación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (FBA-UAQ). Licenciatura en Docencia del Arte Escénico FBA- UAQ. Maestría en Arte: Estudios de Arte Moderno y Contemporáneo FBA- UAQ. Estudiante del Doctorado en Artes, U de G. Profesor de Tiempo Libre de la Facultad de Bellas Artes-UAQ. Miembro del CA CREFIAC y de la RED: Investicreación Artística. Coordinador de Difusión Cultural de la FBA UAQ. Ha impartido diferentes cursos y ponencias sobre Técnicas aéreas en el teatro, Danza del viento: Deconstrucción de personajes, El proceso orgánico de la voz, Acrobacia Aplicada a la escena (Cali, Colombia). Creación de personajes basados en técnica de Clown. Ha publicado en un libro Colectivo de "CEUVOZ" 2009, con el artículo "El sonido de la voz profesional".

M. A. Emma Lozano (Facultad de Artes Escénicas, UANL) Master en Artes con especialidad en Educación en el Arte, UANL (2007). Bailarina de la compañía de Danza Contemporánea de la UANL al 2013, premio a la mejor bailarina Festival Iberoamericano 1991, Festival San Luis 1995 y 1998. Miembro fundador de la compañía Arte Móvil-Danza Clan (1989), becaria de coinversiones culturales del CONARTE 1996 y 2000. Fundadora del Naranja Estudio Escénico (1996), Directora artística de Puerta de las Américas 2002, catedrática de la ESMD de Monterrey (1988-1998) y de la Facultad de Artes Escénicas desde el 2004.

M. A. D. Iván Tadeo Ireta Sánchez (Escuela Superior de Música de la UA de C) Es Licenciado en Composición con Mención Honorífica por la Escuela Nacional de Música de la UNAM y Master en Artes Digitales por la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España. Actualmente es catedrático investigador en la Escuela Superior de Música de la UA de C y responsable de la realización de distintos proyectos institucionales de índole académico, cultural y de infraestructura. Cuenta con el perfil PROMEP desde el 2010. Sus obras orquestales han sido interpretadas por la Orquesta Sinfónica del Ejército Nacional y por la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

