

FAMUS

REVISTA CULTURAL DE LA FACULTAD DE MÚSICA DE LA UANL

SEPTIEMBRE - DICIEMBRE 2014

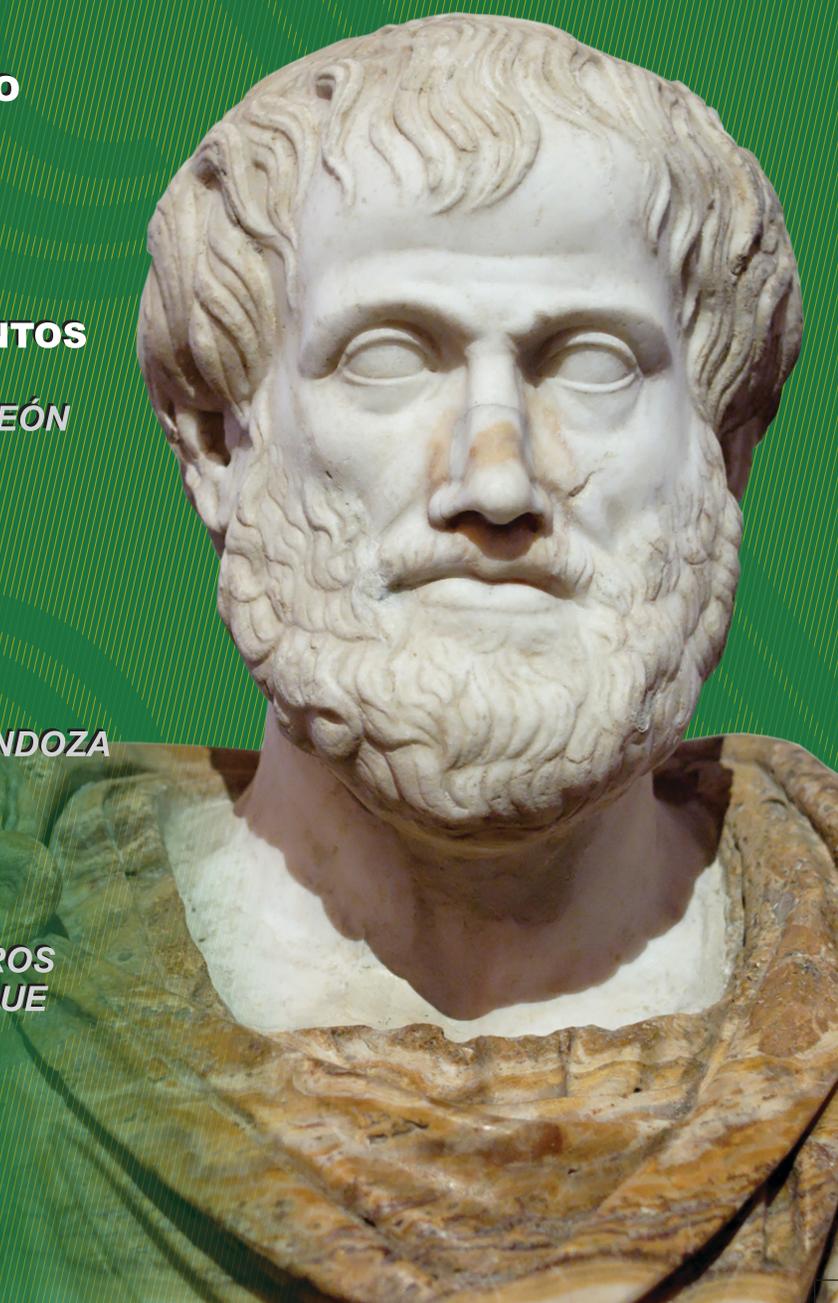
AÑO 4, No. 11.

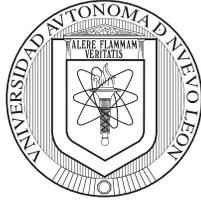
**ARISTÓTELES Y SU ESTUDIO
ACERCA DE LA MÚSICA**
BEANIA SALCEDO MONCADA

**DA VINCI Y SUS INSTRUMENTOS
MUSICALES**
DAVID JOSUÉ ZAMBRANO DE LEÓN

**ANÁLISIS DE
"IMPRESSIONS OF JAPAN"
DE JAMES BARNES**
DANIEL ANTONIO MARINES MENDOZA

VIAJE SONORO
*CRISTINA QUINTANILLA CISNEROS
Y ANDRÉS GUTIÉRREZ MANRIQUE*





UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN®

Directorio

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

Iris Torres

Diseño Gráfico

torres_iris1@hotmail.com

Dr. Ricardo Martínez Leal

M.A. Graciela Mirna Marroquín Narváez

M.C.P. Patricia Ivonne Cavazos Guerrero

M. A. Mayela del Carmen Villarreal Hernández

CA Desarrollo e Investigación Musical / Consejo editorial

FAMUS Revista Cultural de la Facultad de Música de la UANL, Año 4, N° 11, septiembre-diciembre 2014. Fecha de publicación: 14 de septiembre de 2014. Es una publicación 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. Editora responsable: Verónica Lizzeth Velázquez Gayosso. Reserva de derecho al uso exclusivo No. 04-2010-102010503100-102. ISSN en trámite. Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de Título y contenido: en trámite. Registro de marca ante el Instituto Mexicano de Propiedad Industrial: 1,228,026. Impresa por: Imprenta Universitaria, Ciudad Universitaria s/n, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México, C.P. 66451. Fecha de terminación de impresión: 13 de septiembre de 2014. 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.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Prohibida su reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Editor.

Impreso en México.

Todos los derechos reservados.

© Copyright 2014.

revistafamus@gmail.com

ÍNDICE

Editorial <i>Dr. David Josué Zambrano de León</i>	Pág. 3
Aristóteles y su estudio acerca de la música <i>M. E. Beania Salcedo Moncada</i>	Pag. 4
El amor y la sexualidad en la filosofía griega <i>M. E. Abraham Vázquez Ornelas</i>	Pág. 8
Da Vinci y sus instrumentos musicales <i>Dr. David Josué Zambrano de León</i>	Pag. 12
Entrevista al Maestro Esteban Hernández, director de la Orquesta de Cámara Arte Joven de la Facultad de Música de la UANL <i>Lic. Verónica Lizzeth Velázquez Gayosso y Dr. David Josué Zambrano de León</i>	Pág. 16
Músico: ¿Pasión o ciencia? (De las calles y teatros) <i>Gerardo Rocha Ovando</i>	Pág. 19
La música <i>Alejandro Garza Garza</i>	Pág. 23
Inteligencia musical <i>Luis Fernando Partida Garza</i>	Pág. 26
Cómo se refleja el programa extramusical en el Concierto en Fa menor “Invierno” Op. 8 de Antonio Vivaldi <i>T. M. M. Pablo González Martínez</i>	Pág. 29
Análisis de “Impressions of Japan” de James Barnes <i>Lic. Daniel Antonio Marines Mendoza</i>	Pág. 41
Viaje Sonoro <i>M. MT. Cristina Quintanilla Cisneros e Ing. Andrés Gutiérrez Manrique</i>	Pág. 54
Breve historia del mariachi “Los Reyes de Guadalajara”, una agrupación clave en el desarrollo del mariachi en Monterrey <i>M. A. Ramiro Godina Valerio</i>	Pág. 58

Editorial

DR. DAVID JOSUÉ ZAMBRANO DE LEÓN

En este 2014 se conmemoran aniversarios del nacimiento de grandes compositores germanoparlantes. De Carl Philipp Emanuel Bach y Christoph Willibald Ritter von Gluck escribí en el editorial de nuestro número nueve. En estas líneas me gustaría agregar al compositor Richard Strauss, quien también celebra aniversario de nacimiento, para desarrollar algunos paralelos y convergencias entre su vida y obra y la de Gluck, dado que ambos compartieron la misma pasión por la ópera, género que hoy en día cuenta con una gran atención de parte del público y la crítica especializada, además de crear obras orquestales como las sinfonías, entre otras tantas.

Se sabe que Gluck nació en el poblado de Erasbach, en la región de Bavaria, Alemania, un 2 de julio de 1714, hace 300 años y es recordado como el gran reformador de la ópera que a fines del siglo XVIII se había alejado de los parámetros marcados por la matriz italiana de ópera buffa y ópera seria, para convertirse en el vehículo hacia el éxito de los cantantes, quienes eran considerados mucho más importantes que el compositor que creaba la música que ejecutaban. Entre sus óperas basadas en personajes griegos creados por Eurípides están "Ifigenia en Áuride" (1774) e "Ifigenia en Táuride", esta última estrenada en París en 1779. Hija de Agamenón y Clitemnestra y hermana de Orestes, Electra y Crisótemis, Ifigenia debe luchar contra su destino para huir de la muerte y encontrar la felicidad. En ellas Gluck prueba sus contribuciones a este género. Con la supresión del recitativo seco, logra que el drama musical sea mucho más fluido, convirtiéndose en el precursor de Richard Wagner.

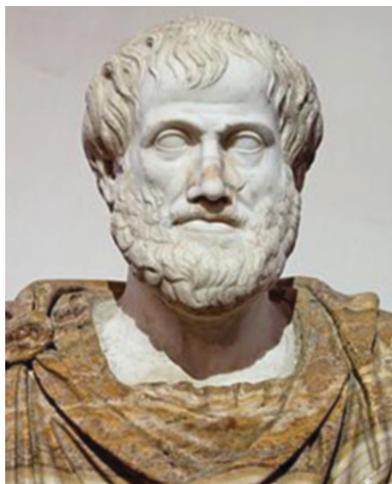
Strauss nació en Múnich, capital de la región de Bavaria, el 6 de junio de 1864, hace 150 años, y logró desarrollar un estilo compositivo propio con una orquestación llena de texturas y colores no conocidos hasta entonces. Compuso grandes óperas con temas clásicos griegos como "Die Agyptische Helena" ("La Helena egipcia"), de 1928, "Dafne" de 1938 y "Die Liebe der Danae" ("El amor de Dánae"), que escribió entre 1944 y 1952. A pesar de considerarlas como sus mejores obras, desafortunadamente en la actualidad son muy poco representadas. También con tema griego está la genial "Electra", ópera en un acto, musicalmente compleja y cuyo protagónico es visto como uno de los roles más demandantes en el repertorio para soprano dramático. Sus personajes son los mismos que Gluck desarrolla en sus Ifigenias.

Los dos fueron inspirados por los temas de la Grecia clásica y tuvieron preferencia por explorar a personajes femeninos que vivían tragedias de dimensiones épicas. Gluck con su reforma operística y como precursor de la tragedia en música, llevó a Wagner a consolidar el leitmotiv y la melodía sin fin, que permitía al espectador sumergirse en el drama con la acción conjunta de la música y la poesía. Strauss veía a Gluck como el padre de la ópera alemana y lo consideraba un punto de referencia obligado en su obra. Como ejemplo puedo citar su ópera "Capriccio" de 1942, en la que desarrolla el argumento sobre qué es lo más importante en una obra de alto contenido artístico, si la música o la poesía, elementos que fueron revalorados por Gluck con su reforma operística.

Gluck y Strauss siguen siendo dos grandes creadores que se mantienen presentes en el gusto de las audiencias contemporáneas. El nombre del aria para mezzosoprano de Gluck que considero mi favorita es "O malhereuse Iphigenie", de la ópera "Ifigenia en Táuride" y me parece que engloba las ideas de este autor sobre lo que debía ser la ópera. De Strauss me resulta muy recomendable su "Electra", que desde el inicio con el tema de Agamenón y hasta el final del monólogo de la protagónica, me atrae como si fuera víctima de un encantamiento. Con sus ideas de desintegración tonal, el uso de disonancias y momentos de gran lirismo utilizados como contraste, la experiencia de escuchar esta obra maestra es maravillosa.

Aristóteles y su estudio acerca de la música

M. C. LUIS DÍAZ SANTANA GARZA



Aristóteles nació en Estagira en el año 384 a. C. Su padre Nicómaco fue médico en la corte del rey Filipo de Macedonia. A los diecisiete años tras la muerte de su padre, queda como su tutor Proxeno de Atameo quien lo envía a Atenas para estudiar en la Academia de Platón donde permanece 20 años hasta la muerte de su maestro, posteriormente viaja a Atameo y a Aso donde vive durante tres años bajo la protección de Hermias, compañero de la Academia y gobernador de la ciudad.

En el año 343 a. C., es convocado por el rey Filipo II de Macedonia para ser tutor de su hijo Alejandro, durante dos años, hasta el comienzo de su carrera militar, quién más tarde sucedería a su padre y sería conocido como Alejandro Magno.

En 335 a. C, Aristóteles regresa a Atenas fundando su propia escuela, el Liceo, que toma su nombre por estar situado dentro de un recinto dedicado al dios Apolo Licio. En el Liceo muchas de las clases que se impartían eran públicas y gratuitas, la mayoría de los trabajos de Aristóteles que son conservados pertenecen a esta época.

La filosofía de Aristóteles se caracteriza por tener su base en la experimentación, inventa el empirismo, pues considera que todas las filosofías y las ciencias tienen que partir de la experiencia, es decir, de todas las sensaciones que nos ofrece el mundo de la percepción y el conocimiento sensible.

Aristóteles fundó la escuela Peripatética en el año 335 a. C, cuyo nombre procede de la palabra griega “ambulante” o “itinerante”, esto viene de los portales cubiertos del Liceo conocidos como peripatoi, o bien por los enramados elevados bajo los que caminaba Aristóteles mientras leía. En el tiempo “Peripatético”, la educación comprendía cuatro partes: la gramática, la gimnasia y la música, agregando a veces el dibujo.

Dentro de la música, la gran variedad de modos griegos permitió a los poetas y dramaturgos despertar toda una gama de respuestas emocionales de sus auditorios, y a pesar de que con los siglos han cambiado las orientaciones éticas y emocionales, el sistema básico modal y métrico de los griegos perduró por todas las épocas ulteriores de la música y la poesía occidentales.



La música, en el sentido amplio y particular, estaba íntimamente ligada en la trama de la vida emocional, intelectual y social de los antiguos griegos, quienes consideraban que el arte tenía una relación fundamental con el bienestar de los individuos de modo personal, al igual que su medio social y físico. No hay tributo más elocuente de la enorme influencia del arte en los asuntos públicos, que el que hizo Sócrates al decir que “cuando cambian los modos de la música, casi siempre con ellos cambian las leyes fundamentales del estado”, la educación de los jóvenes en Grecia consistía en un currículum equilibrado de música para el espíritu y gimnasia para el cuerpo.

Los datos acerca de la música griega hay que reunirlos de diversas fuentes, como ocasionales referencias literarias, poéticas y dramáticas, representaciones visuales de instrumentos musicales y la música en plena ejecución, en esculturas y pinturas, tratados teóricos y algunos ejemplos muy fragmentados que han sobrevivido hasta nuestros días.

Cuando se combinan todas las fuentes separadas, puede vislumbrarse débilmente lo que fue en realidad la música griega. Con base en todo ello, es patente que el máximo desarrollo de la música se obtuvo sin duda en su unión con el drama. El dramaturgo ateniense por

tradición era responsable de la música, los ensayos del coro, y la puesta en escena de su obra, al igual que de escribirla. Además de todo, a menudo desempeñaba alguno de los papeles. Por lo tanto, los grandes dramaturgos eran compositores, poetas, autores, escritores y directores de escena.

El peso de la expresión musical recayó principalmente en el coro, que era la base original de la forma dramática y a partir de la cual evolucionaron los demás elementos del drama. El coro participaba en posiciones estacionarias o tenía movimiento, y sus miembros al participar se acompañaban de gestos numéricos al circular alrededor de la orquesta, sitio en donde los cantos corales, las danzas y los recitativos en grupo se efectuaban alrededor del altar de Dionisos. Las formas de los recitativos de los coros eran muy elaboradas desde el punto de vista métrico y musical, y escritas con tanta variedad e invención, que rara vez se repetían en una misma obra o en otras obras del mismo poeta.

Según Aristóteles, la catarsis es la facultad de la tragedia de redimir (o “purificar” al espectador de sus propias bajas pasiones, al verlas proyectadas en los personajes de la obra, y al permitirle ver el castigo merecido e inevitable de éstas; pero sin experimentar dicho castigo él mismo. Al involucrarse en la

trama, la audiencia puede experimentar dichas pasiones junto con los personajes, pero sin temor a sufrir sus verdaderos efectos.

De modo que, después de presenciar la obra teatral, se entenderá mejor a sí mismo, y no repetirá la cadena de decisiones que llevaron a los personajes a su fatídico final.

Es Aristóteles el primero en dar una exposición crítica de la noción pitagórica de la armonía de las esferas: “Debemos ver evidentemente, después de todo lo que precede, que, cuando nos hablan de una armonía resultante del movimiento de esos cuerpos, igual a la armonía de sonidos que se entrelazan, se está haciendo una comparación muy brillante, sin duda, pero vana; esa no es la verdad de ningún modo. Hay en efecto gente (los pitagóricos) que se figura que el movimiento de cuerpos tan grandes (los planetas) debe producir necesariamente ruido, pues escuchamos alrededor nuestro los ruidos que hacen cuerpos que ni tienen tanta masa, ni una velocidad igual a la del Sol o la Luna. Por ello, uno se cree autorizado a concluir que astros tan numerosos e inmensos que aquellos que tienen este prodigioso movimiento de traslación, no pueden andar sin hacer un ruido de una intensidad desmesurada”.

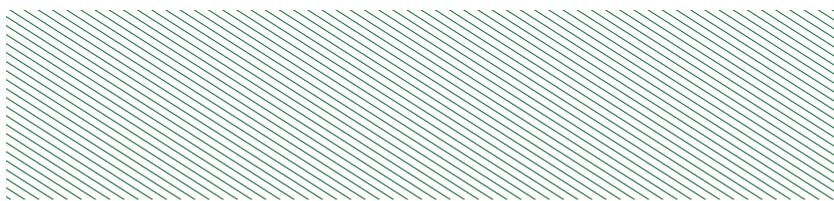


Admitiendo en principio esta hipótesis, y suponiendo que estos cuerpos, gracias a sus distancias respectivas, están por sus velocidades en la misma proporción que las armonías, estos filósofos llegan a pretender que la voz de los astros, que se mueven en círculos, es armoniosa. Pero como sería muy sorprendente que nosotros no escucháramos esta pretendida voz, nos explican la causa, diciendo que ese ruido data para nuestros oídos desde el momento mismo de nuestro nacimiento. Esto hace que no distingamos el ruido, es que no hemos tenido nunca el contraste del silencio, que sería su contrario; pues la voz y el silencio, se hacen así distinguir recíprocamente el uno del otro. Pero, al igual que los herreros, por el hábito del ruido que hacen, no se dan más cuenta de la diferencia, así igualmente, dicen, sucede a los hombres. Esta suposición, lo repito, es muy ingeniosa y muy poética; pero es absolutamente imposible que sea así." (Aristóteles, "Tratado del Cielo", Tomo II, cap. 9, 290).

Conforme expresa Aristóteles en "La Política" (libro Quinto, capítulo IV), ¿Se debe poner la música al mismo nivel, y tomarla como se toma el vino, no deteniéndose hasta la embriaguez, o como se toma el baile? Hay gentes que dan otro valor a la música. ¿Pero la

música, no es más bien uno de los medios de llegar a la virtud? Así como la gimnasia influye en los cuerpos, ¿no puede ella influir en las almas, acostumbrándolas a un placer noble y puro? Y, en fin, ¿no tiene como tercera ventaja, que debe unirse a aquellas dos, la de que, al procurar descanso a la inteligencia, contribuye también a perfeccionarla?

Ante todo, ¿debe la música ser comprendida en la educación o debe ser excluida?, ¿qué es realmente de los tres caracteres que se le atribuyen?, ¿es una ciencia, un juego o un simple pasatiempo? Es posible la duda, porque la música presenta igualmente estos tres caracteres. El juego no tiene otro objeto que la distracción; pero es preciso que ésta sea agradable; porque es un remedio para las penalidades del trabajo. También es preciso que el pasatiempo, honesto como es, sea agradable, porque el bienestar sólo existe mediante estas dos condiciones; y la música, según parecer de todo el mundo, es un delicioso placer, aislado o acompañado por el canto.



La música no deja de tenerse presente en toda reunión, en toda diversión, como un verdadero goce, este sería un motivo suficiente por sí sólo para incluirla en la educación. Todo lo que procura placeres inocentes y puros puede concurrir al fin de la vida, y sobre todo puede ser un medio de descanso. Raras veces el hombre consigue el objeto supremo de la vida, pero tiene con frecuencia necesidad de descanso y de diversiones; y aunque no fuera más que por el sencillo placer que causa, siempre se sacaría buen partido de la música, tomándola como un pasatiempo.

La música es, pues, un verdadero goce; y como la virtud consiste en saber gozar, amar, aborrecer, como pide la razón, se sigue que nada es más digno de nuestro estudio y de nuestros cuidados que el hábito de juzgar sanamente las cosas y de poner nuestro placer en las sensaciones honestas y en las acciones virtuosas. Ahora bien, nada hay tan poderoso como el ritmo y el canto de la música, para imitar, aproximándose a la realidad tanto como es posible, la cólera, la bondad, el valor, la misma prudencia, y todos los sentimientos del alma, como igualmente todos los opuestos a éstos. Los hechos bastan para demostrar cómo la simple narración de cosas de este género puede mudar la disposición del alma; y cuando en presencia de simples imitaciones se deja uno llevar del dolor y de la alegría, se está muy cerca de sentir las mismas afecciones en presencia de la realidad.

Es por lo tanto imposible, vistos todos estos hechos, no reconocer el poder moral de la música; y puesto que este poder es muy verdadero, es absolutamente necesario hacer que la música forme parte de la educación de los jóvenes. Este estudio guarda también una perfecta analogía con las condiciones de esta edad, que jamás sufre con paciencia lo que le causa fastidio, y la música por su naturaleza no lo causa nunca. La armonía y el ritmo parecen cosas inherentes a la naturaleza humana, y algunos sabios no han temido sostener, que el alma no es más que una armonía, o, por lo menos, que es armoniosa.



Frases célebres de Aristóteles:



“La música purifica las pasiones y provoca en los humanos una alegría inocente y pura”.

“El arte es un tipo de conocimiento superior a la experiencia”.

“En parte, el arte completa lo que la naturaleza no puede elaborar, y en parte, imita a la naturaleza”.

“Las enseñanzas orales deben acomodarse a los hábitos de los oyentes”.

“El verdadero discípulo es el que supera al maestro”.

“La verdadera felicidad consiste en hacer el bien”.

El amor y la sexualidad en la filosofía griega

M. E. ABRAHAM VÁZQUEZ ORNELAS

El simposium

El simposium, en la Grecia clásica, era un evento exclusivamente para varones. Consistía en un fecundo intercambio de ideas, acerca de un tema específico. En el contexto de esta discusión se incluían cantos, música y poesía acompañada de abundantes libaciones. Con mucha frecuencia, los simposia culminaban en una bacanal entre las prostitutas y los hombres jóvenes invitados a participar.

Jerarquía de las relaciones entre hombres y mujeres

"Nosotros tenemos hetairas para nuestro placer, concubinas para las exigencias ordinarias del cuerpo, esposas para la procreación de una prole legítima y como guardianes domésticas confidenciales". Con estas palabras Demóstenes, el famoso orador ateniense del siglo cuarto A.C. sintetizó la jerarquía de las relaciones con el sexo opuesto: las esposas proporcionaban respetabilidad y progenie, pero las necesidades sexuales eran satisfechas por otras mujeres, incluyendo concubinas, esclavas y prostitutas. También había hetairas, profesionales en el arte del amor y de la conversación; mujeres cultivadas con quienes los hombres de la aristocracia se entretenían sin inhibiciones sexuales y con estimulantes relaciones intelectuales. Sin embargo, la realidad de la prostitución en el mundo griego estaba altamente diversificada: en el peldaño más bajo de la escala estaban las pornai, esclavas explotadas por protectores y encerradas en burdeles ubicados próximos a las puertas de la ciudad; en el siguiente escalón estaban las prostitutas libres, algunas de las cuales eran invitadas a los simposia; y finalmente, las hetairas, la élite de este submundo estratificado.

Las hetairas eran invitadas a los simposia para que demostraran sus cualidades eróticas así como su maestría en el arte de la conversación y sus habilidades artísticas en el canto, la danza y en la ejecución de instrumentos musicales.

Una hetaira podía lograr un éxito considerable; tal fue el caso de Teodota, la compañera del estadista ateniense Alcibiades; Aspasia, la amante de Pericles, comandante militar de Atenas; y Friné, quien modeló para el escultor Praxiteles y que fue defendida por el orador Hispérides cuando ella fue acusada de impiedad.

Aristóteles y Filis

El mito de Aristóteles siendo montado por Filis no fue documentado en la antigüedad. Este es mencionado por vez primera el año 1230 en la "Balada de Aristóteles" atribuida al poeta francés Henri de Valenciennes. El autor enfatiza reiteradamente el poder del amor y la imposibilidad de resistirse ante él. Esto, de acuerdo con una tradición cortesana de la Edad Media que exigía obediencia, aun cuando ello condujera a una humillación extrema. La leyenda describe a Filis, la hermosa amante de Alejandro Magno, montando al anciano Aristóteles, quien había sido reducido a esta condición por la pasión insensata hacia la joven mujer. Todo empezó cuando Aristóteles se opuso a la relación de Alejandro con Filis bajo la excusa de que tal relación podría distraer al soberano de sus deberes. En un principio, Alejandro se mantuvo alejado de Filis, pero consumido por el amor, regresa con Filis y la informa de todo. Filis, con el consentimiento de Alejandro, planea su venganza. Desde el jardín bajo la ventana de Aristóteles, ella cautiva al filósofo con su dulce canto y su belleza imponderable. Cuando Aristóteles pide a Filis hacer el amor con él, ella promete satisfacer su deseo bajo la condición de que permita que ella lo monte como a un caballo. Cuando esto sucede, se presentó Alejandro, riendo burlescamente, ante la humillación de su maestro. Aristóteles, con ingenio, replica que si Eros pudo doblegar a un hombre anciano, entonces, un hombre joven debería ser de lo más cauteloso.



Esta pintura enfatiza:

- 1.- La degradación de Aristóteles: la brida en la boca y la postura de sumisión.
- 2.- La dominadora Filis exige un alto precio al filósofo por haberse atrevido a colocarse entre ella y Alejandro.
- 3.- La mujer monta a Aristóteles de lado, no a horcajadas, pues esta última posición era considerada, en la Edad Media, como altamente indecorosa e inmoral.
- 4.- Esta inversión de roles es una consecuencia de:
 - a.- La omnipotencia del amor (pasión).
 - b.- La amenaza representada por los poderes de seducción de una mujer.

Una relación desigual

El placer sexual, entre varones, incumbía solamente al hombre maduro. El adolescente, quien habría de someterse solamente después de una firme y respetuosa reticencia, habría de estar conforme con satisfacer al erastés. De otra manera, o si llegara a ocurrir la penetración, esto podría influir negativamente en el temperamento del adolescente, convirtiéndolo en una criatura no viril, cuya gratificación pasiva es indigna de un hombre.

Cazador cazado

El cortejo tenía un papel importante en el ritual precedente a una relación pederasta. El hombre maduro debía declarar su interés con atenciones y pequeños regalos que no debían ser interpretados como un "pago". Esto podría reducir la relación entre un hombre libre a un servicio de alquiler. Uno de los regalos simbólicos preferidos era una liebre, una especie frecuentemente cazada por los jóvenes. Esto convertía a una metáfora a la relación entre el erastés (cazador) y el joven (erómenos), quien a su vez se convertía en presa.

Convirtiéndose en adulto

Las relaciones entre un hombre adulto y un muchacho adolescente fueron comunes entre la élite social de la Grecia antigua. Este tipo de relación fue alabada por Platón en el famoso diálogo "El simposium" como el amor más puro y viril. En cierto sentido, el amante maduro se convertía en el protector del joven y era su obligación guiar al joven hacia la vida adulta y hacia las obligaciones sociales y políticas que se presentarían más adelante. Por otra parte, el joven, erómenos, debería emular las virtudes de su "pedagogo" y acceder a gratificarlo sexualmente. Esta relación podía darse solamente entre hombres libres, ciudadanos completos en todo sentido, pero el erómenos nunca debería ser menor de doce años. Los poetas frecuentemente lamentaban la aparición de la barba a la edad de dieciséis o diecisiete años, lo que anunciaba el fin de la relación. Sin embargo, en el gimnasio, donde los hombres jóvenes de entre dieciocho y veinte años eran educados en el arte de la guerra y la dialéctica, las relaciones amorosas entre los maestros y los jóvenes, muy bien debieron haber tenido lugar. Al final de estos años de entrenamiento, el noble ciudadano podría, a su vez, elegir a un joven imberbe como su amante y estudiante.

La sexualidad en la filosofía griega

La sexualidad entre los filósofos griegos, como en cualquier otro tiempo y lugar, se ubicaba en un continuum desde lo más censurable hasta lo más continente. "Sócrates, dice Alcibíades en el diálogo de Platón "El simposium" (1984, p.382), pienso que tú eres el único amante digno de mí,... yo creería ser poco racional si no procurara complacerte en esta ocasión, como en cualquier otra... Me ingerí debajo del gastado capote de este hombre, y abrazado a tan divino y maravilloso personaje pasé junto a él la noche entera... después de tales tentativas permaneció insensible, y no ha tenido más que desdén y desprecio para mi hermosura, y no ha hecho sino insultarla; y eso que yo la suponía de algún mérito, amigos míos. Si, sed jueces de la insolencia de Sócrates; pongo por testigos a los dioses y a las diosas; salí de su lado tal como hubiera salido del lecho de mi padre o de mi hermano mayor".

Platón, en el diálogo "Lysis" (1984, p. 61) y en el "Cármides" (1984, p. 78) se expresa acerca de estos jóvenes, como los hombres, en la actualidad, se hacen confidencias acerca de sus novias o amantes femeninas: "Sí, Sócrates; (Hippotales) nos tiene llenos y hasta ensordecidos con el nombre de Lysis; y, sobre todo, cuando se excede algo en la bebida...".

Y en el diálogo "Cármides", dice de este "...indudablemente me pareció admirable por sus proporciones y su figura, y advertí que todos los demás jóvenes estaban enamorados de él, como lo mostraban la turbación y emoción que noté en ellos cuando Cármides entró... Qué te parece este joven, Sócrates?, preguntó Querefón, ¿No tiene hermosa fisonomía?

-Muy hermosa, respondí yo.

-Sin embargo, replicó él, si se despojase de sus vestidos, no te fijarías en su fisonomía; tan bellas son en general las formas de su cuerpo.

-Cármides volvió hacia mí sus ojos como para interrogarme, echándome una mirada que no me es posible describir, y todos cuantos estaban en la Palestra se apuraron a colocarse en círculo alrededor de nosotros. En este momento, mi mirada penetró por entre los pliegues de su túnica, se enardecieron mis sentidos, y en mi transporte comprendí hasta qué punto Cidias es inteligente en el amor."

Este tipo de relaciones y de diálogos no se daban sin el conocimiento y consentimiento de los padres. Los padres habían pasado por situaciones idénticas y esperaban que sus hijos también disfrutasen plenamente de los amores de la juventud... y de la adultez.

En el extremo opuesto se encuentra el filósofo Bion. Este era esclavo, su padre un liberto y su madre prostituta. Bion adoptaba a jóvenes para abusar de ellos, y en sus conversaciones trataba cosas impías. A quien preguntó con quién convendría casarse le respondió: "Si casas con fea, tendrás tormento; si con hermosa, será común a otros, pues la hermosura es un bien ajeno."

Entre estos extremos se ubican los siguientes filósofos:

Xenócrates, por humanidad, cedió una parte de su cama a Friné, una meretriz. Habiendo Friné insistido toda la noche para que Xenócrates satisficiera su deseo y no habiéndolo conseguido, dijo a quienes le preguntaron lo que había acontecido: "que ella no salía de estar con un hombre, sino con una estatua." Dicen que los discípulos de Xenócrates introdujeron a Laida en su cama; pero que él fue tan continente, que más quiso darse muchos cortes y aún fuego en sus genitales que macularse.

Zenón no comía más que un panecillo con miel, y bebía un poco de vino generoso. Rara vez se sirvió de muchachos; y sólo una o dos veces usó de una esclavita, por no parecer aborrecedor de las mujeres.

Al poeta Sófocles alguien le preguntó si su edad le permitía aún gozar de los placeres eróticos. "¡Dios no lo permita!, fue su respuesta, hace mucho que he sacudido el yugo de ese tirano furioso y brutal."

Para Demócrito, el coito es un pequeño mal del corazón. Diógenes, viendo en cierta ocasión que un joven se afeminaba mucho, le dijo: "¿No te afrentas de hacerte peor de lo que la naturaleza te hizo? ¡Ella te hizo hombre, y tú te esfuerzas en hacerte mujer!"

La masturbación, ejecutándola con frecuencia a la vista de las gentes, decía: "¡Ojalá que estreñándome el vientre cesase de tener hambre!"

En cierta ocasión extendió el dedo del medio diciendo: "Este es el conductor del pueblo ateniense". A quien le preguntó cuándo deben casarse los hombres, respondió: "Los jóvenes todavía no; los viejos nunca".

Epicuro prostituyó a uno de sus hermanos.

Pitágoras, de las cosas venéreas habla de esta forma: "De la Venus se ha de usar en invierno, no en verano; en otoño y primavera más ligeramente; pero en todo tiempo es cosa gravosa y nada buena para la salud". Y preguntado, alguna vez, cuándo convenía usarla, respondió: "Cuando quieras debilitarte a ti mismo". Aristóteles dice en el "Libro de las habas" que Pitágoras mandó abstenerse de las habas "o porque asemejan a las partes pudendas, o a las puertas infernales."

Habiéndosele preguntado a Sócrates, si era mejor casarse o no casarse, respondió: "Cualquiera de las dos cosas que hagas, te arrepentirás." Con todo, él se casó dos veces, y simultáneamente. Su primera esposa y principal, fue Xantipa, mujer de armas tomar, y con quien engendró a Lampocre. Su segundo matrimonio fue por patriotismo. Atenas tenía un excedente de mujeres sin esposo, vírgenes y/o viudas, a raíz de las guerras y suplicó a sus habitantes varones, tomasen una segunda y/o tercera esposa. Sócrates aceptó a Mirto, aunque indotada, y con ella procreó a Sofronisco y a Menexeno. En cierta ocasión, Xantipa lo injurió de palabras y después le arrojó agua encima. Sócrates comentó a sus amigos: "¿No os dije yo que cuando Xantipa tronaba ella llovería?"

Favorino era por nacimiento de doble sexo, hermafrodita... además era tan ardoroso para el amor que fue acusado de adulterio por un hombre de rango consular. De una controversia que tuvo con el emperador Adriano no recibió ninguna molestia; por esto él solía decir... que en su vida había tres paradojas: que siendo galo hablaba el griego, que siendo eunuco había sido acusado de adulterio y que habiendo tenido una querrela con el emperador, estaba aún vivo.

Claudio Eliano, en su texto "Historias Curiosas", consigna varios casos acerca de la continencia y acerca de cómo era castigado el adulterio. Para el primer tema, se cuenta que Amebeo, el citaredo, era de una castidad absoluta y que, aunque tenía una mujer encantadora, no mantenía relaciones con ella. Y Clitómaco, el pancratista, si por casualidad veía perros copulando, los evitaba; y durante los banquetes, si el tema de conversación acababa siendo el amor, se levantaba y se iba.

Para el segundo tema, consigna: "Sucedió que en Tespias capturaron a un adúltero. Seguidamente lo llevaron atado por el ágora. Sus amigos lo liberaron y estalló la guerra civil en la que hubo muchos muertos."

A Faón, el más hermoso de los hombres, lo escondió Afrodita entre las lechugas. Pero al final fue ejecutado pues lo sorprendieron cometiendo adulterio.

Tereo, rey de Tracia, estaba casado con Procne pero, enamorado de Filomela, su cuñada, la violó. Las dos hermanas decidieron vengarse de Tereo matando a su hijo y dándoselo de comer al rey. Zeus se apiadó de ellas y las transformó en ruiseñor y golondrina.

Zeleuco, el legislador de los locros, ordenó que se le sacasen los ojos al adúltero que fuese sorprendido en flagrante. Pero habiendo sido sorprendido su hijo cometiendo adulterio, y él como legislador debería aplicar la ley, para no dejar totalmente ciego a su hijo aceptó entregar un ojo propio a cambio de uno de los de su hijo.

"Humano, demasiado humano" (Nietzsche, 1878)

Apuleyo, en su romance satírico "La Metamorfosis", mejor conocido como "El Asno de oro", narra que el protagonista, Lucio, fue convertido por un hechizo en un asno. Así, casi al final de la obra, una mujer pudiente pagó, durante varias noches, grandes sumas de dinero para tener relaciones sexuales con el asno (1970. p. 295). ¿Cree usted que esto sea posible... y placentero?

"Zoo" una película del director de Seattle, Washington, U.S.A., evoca la historia real de un hombre que falleció en julio de 2005 tras sostener relaciones sexuales con un caballo en una zona rural del estado de Washington. Y no era el único. La investigación policial llevó a una granja y reveló la existencia de videocasetes y DVDs en los que varios hombres sostenían relaciones sexuales con los sementales árabes de la granja. En ese entonces, el bestialismo no era una práctica ilegal en Washington, pero como consecuencia del incidente de Pinyan, el Senado estatal votó por su penalización el año pasado".

Referencias

- Apuleyo. 1970. *El asno de oro*. Barcelona: Bruguera.
- Claudio Eliano. 2006. *Historias curiosas*. Madrid: Gredos.
- Laercio, Diógenes. 1984. *Vidas de los filósofos más ilustres*. Mexico: Porrúa.
- Platón. 1984. *Diálogos*. México: Porrúa.

Da Vinci y sus instrumentos musicales

DR. DAVID JOSUÉ ZAMBRANO DE LEÓN

El contacto que tuvo Leonardo Da Vinci con los instrumentos de la época renacentista como ejecutante e inventor ha sido poco documentado. Se sabe que sus biógrafos a través de los siglos, han quedado de acuerdo en su gran habilidad para tocar la lira. Existen fuentes que ilustran su relación con este instrumento musical y que cuentan algunas de sus experiencias con la lira. Se sabe que cuando tenía 30 años dejó Florencia para ir a Milán. Ahí prestaría sus servicios en la corte del Duque Ludovico Sforza, también conocido como el Moro. Se cree que Lorenzo el Magnífico, de la prominente familia Medici de Florencia, le encargó el honor de diseñar y presentar al duque de Milán una lira, con intenciones diplomáticas y políticas. Tenía la extraña forma del cráneo de un caballo y estaba hecha en plata. Además del valor de su manufactura y su original forma, era apreciada por su sonoridad y resonancia. Uno de sus biógrafos, Vasari, comenta que sus ejecuciones eran superiores a las de cualquier otro músico en la corte milanesa. Fue debido a las muchas habilidades de Leonardo que el duque decidió mantenerlo ahí.

Partiendo de lo que se conoce sobre Leonardo y de la carta de presentación que le escribió al duque Ludovico, fueron sus capacidades como músico e inventor de instrumentos musicales las que lo llevaron a mudarse a Milán, sin dejar de mencionar sus dotes como ingeniero militar. La importancia de la música en las cortes renacentistas no deja de sorprenderme. Los aristócratas se daban a la tarea de contratar a los músicos más célebres. Una vez en su nómina, se les asignaban grandes salarios, con recompensas en tierras y estipendios privados. Es un hecho conocido que hacia fines del siglo XIV, cuando los Sforza pierden su poder y son exiliados de Milán, Ercole d'Este, señor de Ferrara, envió a sus agentes para contratar a los músicos que prestaban sus servicios a los Sforza. La música en este momento de la historia está dominada por Europa del norte y lo prueba la estancia de Josquin des Prez en la corte milanesa.

A pesar de lo anterior los italianos tuvieron cargos importantes también, según lo prueba la amistad de Leonardo con el compositor Franchino Gaffurio (1451-1522), quien además fue organista, escritor de tratados de teoría musical y estuvo activo en la catedral de Milán como maestro de capilla. En referencia a Gaffurio, se sabe que entre sus contemporáneos no ocupó un lugar de respeto debido a que en sus escritos no menciona ni explica importantes teorías que ayudaron al entendimiento de la ciencia musical griega, al parecer por su falta de dominio de este idioma. Por otro lado, sus contribuciones a la comprensión de la música antigua, entre las que se pueden citar las normas que influenciaron la interpretación de la música renacentista y los principios de composición usados por los músicos de los siglos XIV y XV, han guiado a los musicólogos y estudiosos de este ámbito musical al desarrollo y ejecución históricamente correcta del repertorio de este periodo. Da Vinci al parecer, lo inmortaliza en su obra "Retrato de un músico", de 1490. Hay hipótesis que incluso atribuyen a Gaffurio la autoría de la partitura que el retrato sostiene en sus manos.



La afirmación que hago al inicio de este artículo también la comenté en un texto previo. Me refiero a la faceta poco explorada de Leonardo como instrumentista e inventor de instrumentos musicales. En esa nota mencioné que durante su estancia en la corte del duque Ludovico Sforza entretenía a la audiencia con la llamada “lira da braccio”, de siete cuerdas y tocada con un arco. Basado en un documento que pertenece al manuscrito Ashburnam y del que se hacía referencia en la exhibición titulada “Las máquinas de Leonardo”, presentada en el templo de San Barnabá en Venecia y que tuve la oportunidad de visitar, el folio que muestra el diseño de una lira con el cráneo de un animal, fue hecho por Leonardo años después de su llegada a la corte del duque de Milán. Con cierta semejanza al instrumento al que me refiero al inicio de este texto, se trata de la cabeza de un animal imaginario que tiene las cuerdas ligadas a sus colmillos y vértebras.

Retrato de un músico, realizado por Da Vinci durante su estancia en Milán. Se cree que el personaje es el músico Franchino Gaffurio, quien fue amigo del artista. Esta obra pertenece a la colección de la Pinacoteca Ambrosiana de Milán.

En este particular diseño de Leonardo, quien sigue la idea que proviene de tiempos prehistóricos de realizar instrumentos musicales de los órganos y cuerpos de los animales, encontramos detalles que indican la atención que este gran creador le otorgaba a lo que hacía. Como ejemplo se puede ver el uso de las divisiones en el supuesto paladar del animal, equivalentes a los trastes de la guitarra moderna, la utilización de los dientes como clavijas rústicas semejantes a las que tiene el violín para afinar sus cuerdas y el círculo bajo el cráneo que marca la caja de resonancia.

En este folio, reproducido aquí de cabeza para facilitar su comprensión, se aprecian tres diseños que representan instrumentos musicales, hechos quizás con la intención de generar fuertes ruidos y no melodías musicales. El de arriba es una lira con cabeza de animal imaginario propuesta por Da Vinci para ser usada como utilería teatral.



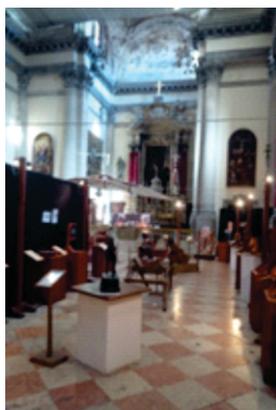
En este particular diseño de Leonardo, quien sigue la idea que proviene de tiempos prehistóricos de realizar instrumentos musicales de los órganos y cuerpos de los animales, encontramos detalles que indican la atención que este gran creador le otorgaba a lo que hacía. Como ejemplo se puede ver el uso de las divisiones en el supuesto paladar del animal, equivalentes a los trastes de la guitarra moderna, la utilización de los dientes como clavijas rústicas semejantes a las que tiene el violín para afinar sus cuerdas y el círculo bajo el cráneo que marca la caja de resonancia.

Reverso de un modelo de la lira con cabeza de animal imaginario, realizado en madera y hierro, que muestra la atención dedicada por Leonardo a sus diseños.

El edificio que albergaba la exhibición “Las máquinas de Leonardo”, actual templo de San Bárnaba, proviene del siglo XVIII y es obra del arquitecto Lorenzo Boschetti. La fachada, elaborada en piedra de Istria, está coronada por un frontón con un estilo clásico y obedece a las normas dieciochescas para este tipo de construcciones en Venecia. Para su fácil entendimiento, la muestra estaba dividida en cuatro secciones que comprendían los ámbitos de la guerra, el vuelo, el agua y la ingeniería mecánica y civil. Además, algunos videos y explicaciones escritas ampliaban la experiencia sobre la trascendencia científica y cultural de las invenciones de Da Vinci. Las piezas expuestas tenían una factura totalmente artesanal, con especial atención en los acabados y el uso de materiales de la época como la madera, el algodón, el latón, el hierro y la cuerda. Su realización puso especial cuidado en la reproducción fiel de las proporciones de los modelos y sus mecanismos. Algunos de ellos, dedicados a la ingeniería mecánica y civil eran de uso interactivo, con el propósito de que el visitante pudiera apreciar tridimensionalmente y en la práctica las múltiples facetas de un genio que de otra manera y partiendo sólo de los miles de dibujos que legó, resultaría incomprendido y malinterpretado.



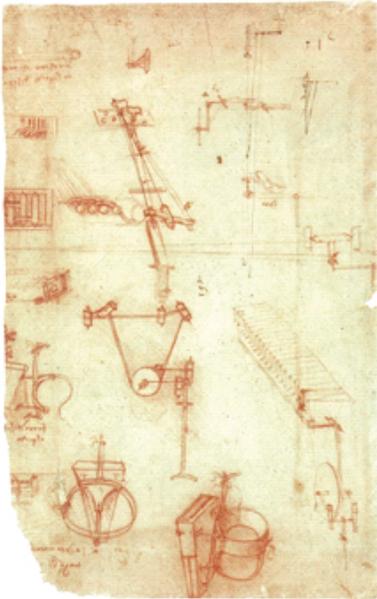
El frente del templo de San Bárnaba con los panorámicos que promocionan la exhibición de Leonardo Da Vinci.



Al abandonar esta exhibición, en lo único que puedo pensar como músico es en qué otros proyectos de instrumentos musicales pudo haber estado involucrado Leonardo. Recuerdo que antes de abandonar Monterrey para visitar Venecia, había averiguado algo sobre un instrumento llamado viola organista. Fui muy afortunado al encontrar en la pequeña tienda de libros de esta muestra, algunos textos con información muy interesante sobre este particular instrumento que, dada mi formación como pianista, llama mucho mi atención por estar relacionado con el uso del teclado. Los responsables de la información que a continuación les comparto son los especialistas davincianos Domenico Laurenza, Mario Taddei y Edoardo Zanon.

El interior del templo de San Bárnaba consta de una sola nave. La exhibición presentaba casi sesenta modelos a escala de sus distintos códices.

En la viola organista Leonardo muestra sus grandes dotes para la invención de instrumentos musicales de uso práctico y fabricación sin grandes complicaciones. Se trata de una invención en la que las cuerdas son accionadas mecánicamente al contacto de los dedos del ejecutante con un teclado. Uno de los estudios en el que este proyecto resulta más completo es el folio correspondiente al Códice Atlántico, en el que Leonardo no incluye solamente dibujos relacionados con el mecanismo que hace funcionar a este instrumento, sino que también sugiere la forma en la que debe cargarse por el ejecutante. Como se aprecia en la ilustración, la página está mutilada y probablemente contenía otros estudios que completaban la idea sobre su funcionamiento. Se piensa que durante la década de 1490, a la cual se adjudica este folio, Leonardo alcanza un equilibrio mayor en todas las áreas de sus investigaciones, tal y como lo demuestra el dibujo al centro que referencia el uso de cuerdas y una rueda.



En la Figura 1, en el dibujo del instrumento completo se observa la palanca que debía accionarse en un movimiento rotatorio. Una de las hipótesis sugiere la ubicación de esta palanca en el instrumento abajo y a la izquierda del ejecutante, tal y como se muestra en la Figura 2. De esta forma y a la vez que el ejecutante tuviera el instrumento fijo a su cuerpo, podría accionar la palanca con el movimiento de sus piernas. Esto supone que el movimiento rotatorio de la palanca necesario para que el volante fuera accionado, se lograba en una acción conjunta de la pierna del ejecutante con su caminar.

Figura 1 que muestra el folio en el que se aprecia la viola organista completa, en la parte de abajo al centro. Aquí aparecen también otras hipótesis de Leonardo sobre este instrumento.



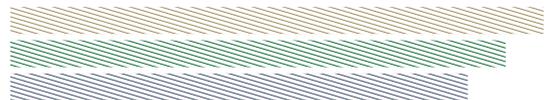
Figura 2

Como se muestra en la Figura 3, con la colocación de la palanca hacia abajo, Leonardo aludía a la posibilidad de que el ejecutante marchara por las calles de la ciudad a la vez que tocaba con ambas manos. La crin o pelo de caballo hace las veces del arco del violín que al contacto con las cuerdas produce el sonido. El movimiento constante de la crin, generado por la acción de la palanca sobre el volante, y la activación de las cuerdas mediante el teclado, hacen que se produzca el sonido.



Figura 3. En esta representación tridimensional del interior de la viola organista se pueden ver claramente los elementos que componen el mecanismo del instrumento.

Mi deseo es que tú, a quien felicito por haber llegado hasta aquí en la lectura de este texto, puedas experimentar lo mismo que yo al desentrañar los secretos detrás de las páginas de sus códices y notar que estas propuestas de Leonardo nos dejan muy en claro que este gran pintor del renacimiento fue un auténtico hombre universal que exploró, con una visión genial, un ámbito variadísimo de disciplinas, como la invención y ejecución de instrumentos musicales.



Entrevista al Maestro Esteban Hernández, director de la Orquesta de Cámara Arte Joven de la Facultad de Música de la UANL

LIC. VERÓNICA LIZZETH VELÁZQUEZ GAYOSSO Y DR. DAVID JOSUÉ ZAMBRANO DE LEÓN

En esta ocasión FAMUS comparte con ustedes la plática que tuvimos con el maestro Esteban Hernández, quien actualmente dirige la orquesta de Cámara de Arte Joven de la Facultad de Música de la UANL. Bajo su dirección ha tenido una amplia participación artística y en su repertorio combina conciertos didácticos con programas que incluyen obras del repertorio clásico y popular, también ha participado en eventos privados de tipo social. Se ha presentado en una gran variedad de foros, desde espacios públicos como parques, museos, escuelas, asilos, hasta teatros importantes como el Teatro de la Ciudad de Monterrey, Teatro Nova, Centro de las Artes, Auditorio San Pedro, Teatro Universitario de la UANL, entre otros. Agradecemos al maestro Esteban por tomarse el tiempo de responder a nuestras preguntas.

1. ¿Cuándo y cómo surgió la idea de formar una orquesta infantil de cuerdas?

Yo ingresé a trabajar en la Facultad de Música de la UANL en 1997 y ya existía el ensamble en ese entonces. Fue un año después que asumí el cargo de director.

2. ¿Cómo fue que decidió incluir estudiantes de distintos niveles a esta agrupación?

Los ensambles de cualquier otro instrumento son un complemento de la clase individual, independientemente del nivel, ya sea elemental, técnico o licenciatura, todos deberían estar integrados a una agrupación que les permita tener la oportunidad de poner en práctica sus conocimientos y aprender de otros músicos. Así que esa fue la intención de esta orquesta, además de ser un espacio para todos aquellos que deseen formar parte de un conjunto musical. Cabe mencionar que debido a que el nivel entre los integrantes varía mucho se tienen que realizar arreglos que permitan tocar a los integrantes de acuerdo a sus capacidades y habilidades, pero siempre respetando la idea original de las obras que se interpretan.

3. Además de incluir integrantes a la orquesta, se agregó instrumentación a ella. ¿Qué retos implicó este cambio para la agrupación y para usted como director?

En un principio éramos 10 violines y un pianista acompañante, aunque la calidad del trabajo era muy buena teníamos una limitante con el repertorio ya que únicamente podíamos interpretar obras para instrumentos de cuerda y completar un programa de una hora resultaba difícil. Eso me llevó a incorporar instrumentos de las familias de alientos, maderas, metales y percusiones, con la finalidad de poder ampliar ahora sí el repertorio y dar oportunidad a más alumnos de tener una experiencia más completa como orquesta. Claro que este cambio implicó mucho trabajo porque había que integrar a los alumnos que se iban incorporando durante los ensayos, no todos tenían experiencia previa así que mi trabajo como director requirió de mucha paciencia y entrega para sacar adelante los proyectos que se tenían en mente. A la fecha la orquesta está conformada por más de 50 integrantes.



4. ¿Y si alguien quiere integrarse a la orquesta? ¿Hay audiciones? ¿Se requiere experiencia previa?

Cualquier niño puede pertenecer a la orquesta, no se necesita experiencia previa, sólo se realiza una pequeña audición para conocer al interesado o interesada y saber cuáles son sus habilidades. La edad que se maneja es de los 11 a los 15 años. Realmente no me importa el nivel que tengan, la idea es incluir desde principiantes hasta más avanzados. Todos se presentan en los eventos y foros a los que la orquesta sea invitada. Hay que recordar que se hacen arreglos para que se aproveche la capacidad de todos los alumnos.

5. Sabemos que han tenido una gran participación artística en diferentes lugares locales y nacionales, ¿quién se encarga de coordinar todo eso y cuál ha sido su experiencia?

Sin duda lo que motiva a los alumnos son las presentaciones y eventos a los que la orquesta es invitada. Cuando salimos de la ciudad los integrantes se muestran muy entusiasmados porque no sólo irán a presentar su trabajo a distintos foros sino también es una oportunidad de conocer a otra gente y vivir la experiencia de visitar

muchos lugares. La mayoría de las veces es la Facultad de Música quien se encarga de coordinar y llevar a cabo lo relacionado con los viajes, en ocasiones se buscan patrocinios y cuando somos invitados son las sedes quienes cubren con todos los gastos.

6. ¿Quién elige el repertorio, cuánto tiempo se requiere para prepararlo y con qué frecuencia ensayan?

Es elegido de acuerdo a las fechas o eventos que se estén llevando a cabo. El tiempo de preparación del repertorio es muy variable ya que el número de integrantes y el nivel general no siempre es el mismo. Aproximadamente toma como 6 meses preparar el repertorio. El programa nos indica que debemos tener un ensayo a la semana con una hora de duración, pero realmente hay 2 ensayos más, así que nos vemos 3 veces a la semana para poder tener un aprendizaje más significativo y que los integrantes puedan ver una mejoría tanto en su ejecución individual como grupal.

7. Al tener niños dentro de la orquesta se requiere participación de los papás, ¿qué tan comprometidos están con llevarlos puntualmente a los ensayos y presentaciones?

Debo decir que me siento muy contento con la respuesta por parte de los padres de familia, es admirable ver la forma en que apoyan a sus hijos y se comprometen con ellos a ser responsables y constantes durante su estancia en la orquesta. Ellos juegan un papel muy importante en este proyecto, ya que sin su participación no podríamos llevarlo a cabo. Aquí es importante mencionar que no sólo se educa a los niños durante su formación musical sino también se pretende educar a los papás para que puedan entender el valor que tiene el trabajo

8. ¿Cuál ha sido el reto más interesante como director de esta orquesta?

Mantener siempre motivados a los integrantes. Tuve la oportunidad de tener una generación de alumnos que me pedían programar ensayos durante las vacaciones, eso me demandaba mucha atención, trabajo y preparación. Yo lo hacía con gusto porque los veía muy



interesados y me sentía satisfecho al ver el fruto de su trabajo. He sabido de ellos y algunos han sobresalido como ejecutantes, incluso se están especializando en conservatorios dentro y fuera del país. Creo que nuestra tarea como maestros de música, en mi caso como director de orquesta, es sembrar en los niños ese gusto por la música que les permita estar listos físicamente y preparados emocionalmente en caso de elegirla como profesión.

9. ¿Hay algún proyecto en que la orquesta esté trabajando actualmente?

La Facultad de Música está trabajando en unificar orquestas infantiles de distintos sectores en conjunto con el gobierno del Estado y con asociaciones civiles. Queremos que todos convivan y que no haya ninguna diferencia entre ellos, al contrario, que se sientan unidos con la música y que convivan durante las presentaciones. Esperamos conformar una agrupación de más de 100 músicos que tenga participaciones en lugares abiertos y que pueda compartir su trabajo con el mayor número de personas posible.

10. ¿Hay alguien que lo haya inspirado a llevar a cabo esta labor como director de orquesta?

Recuerdo que durante mi carrera en la Facultad de Música tuve excelentes maestros, pero hubo uno que me inspiró a seguir sus pasos. El maestro José Ángel Reyna Rodríguez se rodeaba de niños y se ganaba su confianza y su cariño, él me pedía que invitara alumnos para formar una orquesta, sin importar si sabían o no tocar instrumentos ni el nivel que pudieran tener. Al cabo de unos meses veía el trabajo realizado y me sentía orgulloso de tenerlo como mi maestro y de ver a la orquesta sonando con muy buena calidad a pesar de su corta edad y del poco tiempo de haberse integrado a la agrupación. Él fue quien me motivó a seguir por ese camino, siempre lo tengo presente y recuerdo sus consejos.

El maestro Esteban concluyó diciendo que no debemos conformarnos con cumplir una educación formativa en nuestros alumnos sino que debemos ir más allá, sembrar en ellos una semilla que contenga el amor y el gusto por la música. También comenta que a los niños hay que ganárselos, ver cómo responden, cómo reaccionan ante ciertas circunstancias para poder partir de ahí y propiciar un ambiente favorable que les permita sentirse cómodos y seguros y por ende que puedan tener un mejor desempeño como músicos.



Primer concurso
de escritura
FAMUS 2013

Música: ¿Pasión o ciencia? (De las calles y teatros)

GERARDO ROCHA OVANDO

"La música no debería ser sólo un baño de olas que masajean el cuerpo, un psicograma tonal, un programa de pensamientos con tonos"

Karlheinz Stockhausen

("Carta abierta para quienes deseen ser músicos").

Música: ¿Pasión o ciencia? (De las calles y teatros).

Dos semanas atrás a la presente tuve la oportunidad de leer en la clase de Literatura Musical el mencionado documento. Generó en mí, como el mismo autor de la carta espera, una serie de pensamientos/sentimientos a favor y también en contra del escrito; es de suponer, esperar y desear que quien lea no esté en absoluto acuerdo con el autor, todos tenemos maneras distintas de razonar y eso nos enriquece.

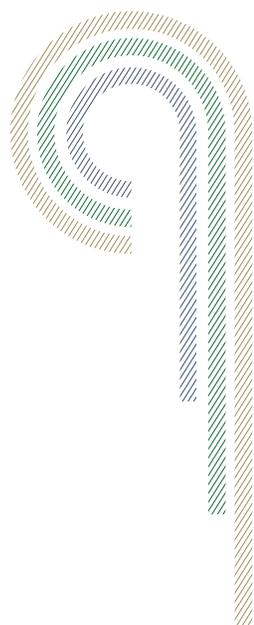
Y no es para menos la delicada responsabilidad que nos compete al ejercer la importante profesión de la música (Sí, soy cantante y, aunque hayan muchos—muy buenos—chistes, también soy músico).

Al tiempo de la reflexión decidí releer la carta por mi cuenta; después de ello, y casi de manera provisional me encontré con el póster invitatorio al concurso de redacción para la revista de la Facultad de Música de la Universidad autónoma de Nuevo León, publicación que sigo tiempo atrás, y en la que he tenido deseo de manifestar mi opinión con respecto a diferentes temas... Si estás leyendo este artículo es que se ha dado la oportunidad al fin.

"La música no debería ser sólo un baño de olas que masajean el cuerpo, un psicograma tonal, un programa de pensamientos con tonos".

¿Que es un músico?, ¿cómo es un músico?, ¿cómo piensa?, ¿cómo siente?, ¿cuál es la pasión que le mueve?... ¿Hasta dónde puede llegar su expresión en diferentes manifestaciones musicales en la sociedad? En palabras de la banda popular "Jarabe de palo": "Músico: tímido, mítico, público, único, crítico" (aunque "el crítico no cuenta absolutamente nada: todo lo que hace es apuntar un dedo acusador en el momento en el que el fuerte sufre una caída" 'El peregrino' de Paulo Coelho)

"...Porque nosotros los músicos debíamos vivir tan intuitivamente como fuera posible..." (K. Stockhausen). Me atrevo a, eventualmente comparar la palabra "intuición" por "pasión".



Entró en materia teatral. Para esto quiero citar algunas partes de una entrevista que he realizado el pasado 13 de octubre del 2013 a José Antonio “El Potro” Farías.

Bien es sabido de él que es productor de algunos artistas importantes en la escena popular de México, así como también se ha dedicado a la realización de música de telenovelas como “Viviana”, “Esmeralda”, “La usurpadora” entre otras, pero ¿qué va más allá de esto? La importancia de su carrera y de hacer las cosas por pasión: El teatro. “... Pues es que esto es muy sencillo, o te apasiona o no te apasiona”. Me atrevo a recordar que eventualmente compararé –y pido el mismo ejercicio por parte del lector- la palabra “intuición” con “pasión” y viceversa.

Resulta interesante el equilibrio que existe en este productor quien menciona que a través de la ciencia musical las producciones suceden, sin embargo él ha estado siempre a favor de la pasión y de la música como medio de explosión (casi sublimación desde el punto Freudiano, me atrevo a decir) del juego de sentimientos que no sólo masajean a una persona (como dice Stockhausen): Ciencia + pasión = Música.

“... Y los músicos deben echar las bases para la llegada de un ser humano más elevado aún enterrado en nosotros.” (“Carta abierta para quienes deseen ser músicos” Stockhausen).

Admirable me parece el caso de Farías pues colabora como director musical en la productora “Kefas” quienes realizan Teatro con mensaje positivo: “El potro” no cobra por estas expresiones musicales con causa.

Se siente convencido de no hacer las cosas por la necesidad de no ser únicamente una “programación de notas” o un “generador económico” (absolutamente válido), sino una expresión intuitiva (apasionada) de sus sentimientos estructurados por medio de las reglas musicales... Recalco la palabra intuitiva.

“Y esto (refiriéndose a la producción actual de “Kefas”) me encanta, aunque no sabes cuánto tiempo le estoy invirtiendo sin percibir sueldo”: Ciencia + Pasión= Música. Y en el momento de escuchar a José Farías en la entrevista, vienen a mi mente frases como “¿Cuánto va a ser el pago?” a manera de frase inicial en un proyecto por parte de estudiantes de música que aun comienzan en la escena. (¿Válido?: Sí, válido). “...porque nosotros los músicos debiéramos vivir tan intuitivamente como fuera posible” (Stockhausen).

Y recuerdo ahora de un libro, bastante comercial pero interesante, el siguiente párrafo:

“Despierta de nuevo tu intuición, tu lado secreto, no te preocupes por la lógica porque el agua es un elemento fluido y no se dejará dominar fácilmente... El despertar de la intuición (El ejercicio del agua) Haga un charco de agua sobre una superficie limpia e impermeable. Mire este charco durante algún tiempo.



Luego, sin ninguna pretensión ni objetivo comience a jugar con el agua. Trace dibujos que no signifiquen absolutamente nada. Haga este ejercicio por una semana... No busque resultados prácticos porque poco a poco irá despertando su intuición. Cuando esta intuición comience a manifestarse, durante el resto del día, confíe en ella." ("El peregrino", Paulo Coelho).

Y también existen los casos extremos. Confío (lo menciono nuevamente) en que la clave es el equilibrio: Pasión + Ciencia. O (desde mi corta experiencia) suceden cosas como las que describo a continuación.

Pasión sin ciencia: Recuerdo el 12 de agosto del 2006 cuando, al tomar el curso introductorio, el profesor nos preguntó a cada persona "¿Qué es para ti la música?" Y la respuesta que más me sorprendió fue: "Es mi vida, es mi mundo, es a lo que quiero dedicar mis días enteros". El joven que habló estudió únicamente un semestre.

Ciencia sin pasión: Me viene a la mente la imagen viva de aquel estudiante de canto que conocía y procuraba todo lo que su tutor y la teoría del canto le decían: respiración, colocación, postura, "relajación", etc. Llegaba el momento de la presentación y el joven, con las manos paralizadas y duras, mandíbula tiesa, ojos viendo al techo (esperando que ahí llegara la voz), piernas rígidas y cuello estirado parecía casi materia inerte que producía sonidos (no muy agradables, por cierto), bien podría decir que no se hallaban ni vestigios de pasión en aquella presentación, aunque sí provocaba cierto sentimiento, dejaré a la imaginación del lector el nombramiento del mismo.

Me brinco ahora del teatro a las calles. "En la India, en una carretera entre Agra y Jaipur, conocí a un músico que tocaba para mí en un pequeño instrumento de cuerdas que había construido él mismo. Y fue uno de los pocos músicos maravillosos que yo haya conocido. No poseía nada. Me dijo que cuando obtenía una buena remuneración era cuando lograba aproximadamente tres centavos por día, tirados por algún transeúnte al que le gustaba la música. Cuando le pregunté si me vendería su instrumento por veinte dólares –una suma que no podía ganar ni en varios años- me miró estupefacto, le corrieron lágrimas por las mejillas y sacudió la cabeza: "No". Me sentí mortalmente avergonzado." ("Carta abierta para quienes deseen ser músicos" Karlheinz Stockhausen").

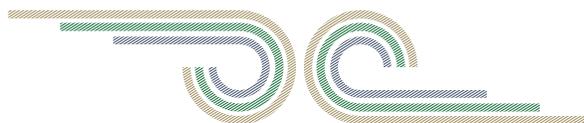
¿Lejano a nuestra realidad? Creo que no, ¡Echemos un ojo!

Ubicación espacial: Calle Morelos, centro de Monterrey.

Ubicación temporal: 20:23 Hs.

Situación: El autor de este artículo, buscando expresiones musicales en las calles de Monterrey se encuentra con una mujer que toca de manera apasionada su acordeón sentada en la calle junto al establecimiento departamental caracterizado por unos búhos. La mujer toca de manera tan entregada (esperando unas monedas) que no se percató de que estoy junto a ella esperando a que pare de ejecutar para poder hacerle unas preguntas. Después de unos minutos, al fin se detiene. Ella se llama Karina, tiene 19 años aunque a juzgar por su apariencia física parecería una mujer de por lo menos





treinta*. Toca el acordeón desde hace algunos años, nadie le enseñó, ella veía tocar a su papá y, en palabras de ella, pensaba lo siguiente: “¡Quiero ser como mi papá, tocar como mi papá!, no sé, así poco a poco conocí y aprendí a tocar”. Me he atrevido a hacerle, con el mayor respeto posible, la pregunta económica:

Voy a hacer una pregunta tal vez indiscreta, si te molesta no me la respondas, más o menos ¿Cuánto ganas tú en un día tocando aquí en Morelos?

-Pues la verdad casi no gano mucho, (comienza a temblar un poco la voz) unos cuarenta o cincuenta pesos es lo poco, esp lo único que rayo, como ando con mi hermano en la escuela pues no vengo muchas horas, vengo dos horas o una hora nada más.

“...Cuando le pregunté si me vendería su instrumento por veinte dólares –una suma que no podía ganar ni en varios años- me miró estupefacto, le corrieron lágrimas por las mejillas y sacudió la cabeza: “No”. Me sentí mortalmente avergonzado.” (“Carta abierta para quienes deseen ser músicos” Karlheinz Stockhausen”).

He querido hacer este mismo ejercicio con Karina, me atreví a hacerle la pregunta, de manera un tanto rebuscada (más bien por la pena que me ocasionaba realizarla) “¿Me venderías tu acordeón?” a lo cual ella respondió (con el mismo brillo en los ojos que supongo Stockhausen refiere con “me miró estupefacto”):

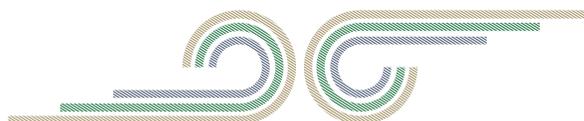
-No, es lo único que tengo y es lo que quiero conservar de mi papá y no lo vendería por nada.

“Me sentí mortalmente avergonzado feliz” (Stockhausen – Rocha).

Es curioso, llegué a mi casa después de mucho tiempo y la sensación de felicidad prevalecía, la última vez que me sucedió fue viendo “Turandot” con la Ópera de Nuevo León y “Ecce homo” de Kefas Producciones. Imagino que la mencionada sensación en mi persona es el resultado de la observación de un trabajo realizado con pasión, con intuición. Un trabajo de las calles y de teatros.

“Nosotros los músicos, hemos recibido un gran poder para encender con acordes el fuego del anhelo de elevarse” (“Carta abierta para quienes deseen ser músicos” L. Stockhausen). Y, sin afares proselitistas, más bien desde mis convicciones (tan válidas como las de todos) cito:

“El artista, imagen de Dios creador. Nadie mejor que vosotros, artistas, geniales constructores de belleza, puede intuir algo del pathos con el que Dios, en el alba de la creación contempló la obra de sus manos” (“Carta a los artistas” Juan Pablo II).



La música

ALEJANDRO GARZA GARZA



Primer concurso
de escritura
FAMUS 2013

La música es un concepto que, al tratar de definirlo, se vuelve de carácter ambiguo, es decir se puede llegar a entender de varias maneras, según quien lo vea, por ejemplo, no va a significar lo mismo un estudiante de música que ingresó a la facultad debido a su gran gusto por ella, que para algún profesionalista que sólo la escucha como forma de distracción. Entonces, lo que se entiende por música es un tanto subjetivo, ya que la percepción de todos es diferente, y, aunque puede llegar a ser muy similar, siempre habrá variantes.

La Real Academia Española de la Lengua define el concepto música como: “Melodía, ritmo y armonía, combinados”, esta definición, aunque en cierta medida es cierta, ya que la melodía, ritmo y armonía son las características de estas ondas vibratorias que percibimos por medio de nuestro sentido auditivo, resulta incompleta, ya que carece de elementos de gran importancia que influyen en ella, como las intenciones de quien compone, como lo interpreta quien lo recibe, etc. A continuación se dará una explicación más detallada de estos elementos mencionados previamente.

La música, así como el arte en general, surge como una forma de expresar emociones o ideas de una manera estética, agradable al oído de quien la percibe, aquí es donde entra un factor muy importante: el músico. El músico vive cierto tipo de vida, y tiene su propia percepción, influenciada por sus experiencias en esa vida, acerca del mundo, del amor, de la felicidad, de la tristeza, de la política, de la creación, y de más cosas; ahora, cuando el músico trata de sacar todas esas emociones e ideas que están dentro de él utilizando instrumentos, incluyendo las cuerdas vocales, como medio para producir una sucesión de sonidos con las características mencionadas previamente: melodía, ritmo, y armonía, cuando busca extender o dar a conocer su pensamiento a través de esto, ahí es cuando se empieza a hacer la música.

Pero la música no sólo es eso, ya que también entra otro factor, la gente que la percibe, los espectadores, y así como el músico tiene sus propias experiencias, su propia percepción acerca de la vida, del amor, y de todo lo mencionado previamente, así las tienen todas las personas, y al escuchar cierta canción, cada quien puede llegar a percibir cosas distintas acerca de ella, dependiendo de su forma de pensar, y aunque tal vez la canción ya vaya orientada a tener cierto efecto sobre la gente, este efecto no puede llegar a ser el mismo exactamente, ya que cada persona ha vivido diferentes cosas, tiene diferentes recuerdos, diferentes ideas, reacciona diferente a cada cosa, etc.

Además, las emociones son provocadas por procesos químicos que ocurren en nuestro cuerpo debido a estímulos percibidos con nuestros sentidos, y no todos los procesos de todas las personas van a tener la misma intensidad al escuchar cierta canción, puede ser que en algunos se hayan despertado emociones muy fuertes mientras que en otros se hayan despertado en menor medida, incluso puede ser que el estímulo utilizado para despertar la felicidad de alguien, en este caso la música, no haya funcionado en lo más mínimo con otra persona, y eso no sólo pasa en la música, sino con todas las demás artes.

La música y el arte



Esto mencionado previamente podría verse como una desventaja no sólo para la música, sino el arte en general, pero no es así ya que eso es algo bueno del arte, un autor puede hacer alguna obra tratando de expresar ciertas emociones o ideas, y un espectador puede entender, además de lo que quiso expresar el autor, otras ideas o emociones que se pueden tomar de elementos de la obra, sin que el autor esté consciente de ello, y esto, en cierta medida, sería benéfico, además de que se le da paso a la individualidad, ya que si todos percibiéramos todo de la misma manera no habría variedad y seríamos solamente una masa, sin personas con pensamiento individual.

La música, además, puede ser usada junto con otras áreas para poder llegar al objetivo de expresar los sentimientos e ideas de mejor manera, por ejemplo, las canciones que incluyen una letra son música y literatura combinadas, y, mientras la música da el tono o el ambiente de lo que se quiere expresar, la letra de la canción lo puede ir diciendo; otro ejemplo es el cine, en donde se puede utilizar el arte visual, la música, la literatura, para poder representar lo que el autor quiere transmitir.

Además del cine y la literatura, existen muchos otros tipos de formas artísticas en las que se puede incluir la música, como en la literatura en sí, existen ciertos recursos fónicos que se pueden utilizar para crear cierto efecto musical, como la aliteración, que consiste en la repetición de sonidos en una oración o la onomatopeya, que es la representación de un sonido con palabras.

En la danza, la música toma un papel de gran importancia, ya que las representaciones visuales que son los movimientos de quien baila siguen el ritmo de la música, y, como se mencionó anteriormente, entre toda esa combinación se expresa lo que el autor quiere. En el teatro se puede llegar a involucrar danza, que en sí ya involucra música, con la actuación y la representación visual, además de que se utiliza la música para crear el ambiente que el director desee.

Aunque también la música puede llegar a ser utilizada simplemente con el objetivo de ganar dinero, como música comercial, y no con su objetivo principal que es la transmisión de ideas y de emociones, en estos casos: ¿La música en verdad puede llegar a ser considerada como un arte? La respuesta a esta interrogante queda a criterio de cada persona.

La música y la historia



La música también puede utilizarse para estudiar épocas pasadas, ya que podía incluso hasta llegar a expresar la forma de pensar de quienes vivían en aquellas épocas, ya que existen ciertos estilos con características únicas que los definen y que nos permiten, en cierta medida, estudiar esa época, como la música del barroco o del renacimiento. Además de que se pueden analizar los instrumentos musicales utilizados en ciertas épocas para estudiar y saber más acerca de ellas, ya que los instrumentos demuestran, en cierta forma, el avance tecnológico de las épocas en las que se crearon.

La música para extender ideas

Una ventaja que la música tiene, es que es mucho más fácil recordar frases u oraciones si a estas se les ha incluido música que si no, ya que, al haber escuchado la frase combinada con la música basta con recordar solamente la música para que resulte un tanto más fácil el recordar la frase, porque el cerebro realiza ciertas conexiones y la memoria hará esa relación, resultando más simple el recuerdo de lo que se dijo. Esto se ha utilizado mucho en áreas como la mercadotecnia, en donde la propaganda incluye música, y ahora, incluso es raro encontrar algún anuncio sin música. Además se puede utilizar como forma de expresar ideas para inculcarlas en las personas que las escuchan.

Si a todo esto le agregamos esa capacidad de la música de despertar nuestros diferentes sentimientos dependiendo de qué notas se utilicen, entonces se pueden lograr muchas cosas, por ejemplo, se han hecho canciones con ideas políticas que motivan a quien la escuchan a revelarse en contra de lo injusto, y que utilizan ciertos elementos musicales que producen en el espectador emociones que van de la mano con la rebelión, y esto combinado puede llegar a hacer lo que las palabras sin música no harían tan fácilmente, motivar a los oyentes a luchar en contra de lo injusto.

Diferentes usos de la música

Para concluir, la música puede llegar a variar, pero siempre se ha utilizado para lo mismo, la expresión de quien la compone, además de que se ha combinado a lo largo de la historia con otras artes como el teatro, el cine, la literatura, y demás, para lograr el objetivo y producir lo que se espera que se produzca en el espectador, además de lo que se produce sin esperarse.

Entonces, la música no es solamente melodía, ritmo y armonía combinados, sino que se involucra todo, desde lo que le da la inspiración a quien compone, hasta lo que percibe e interpreta el espectador, y todo ese proceso de en medio, eso es la música.

Inteligencia musical

LUIS FERNANDO PARTIDA GARZA



Primer concurso
de escritura
FAMUS 2013



Howard Gardner

La inteligencia musical se desprende de la Teoría de las inteligencias Múltiples propuesta por el psicólogo Howard Gardner en 1983. Gardner define la inteligencia como la capacidad de resolver problemas y/o elaborar productos que sean valiosos en una o más culturas. Gardner amplía el campo de lo que es la inteligencia y reconoce lo que se sabía intuitivamente: que la brillantez académica no lo es todo. A la hora de desenvolverse en la vida no basta con tener un gran expediente académico. Hay gente de gran capacidad intelectual pero incapaz de, por ejemplo, elegir bien a sus amigos; por el contrario, hay gente menos brillante en el colegio que triunfa en el mundo de los negocios o en su vida privada. Triunfar en los negocios, o en los deportes, requiere ser inteligente, pero en cada campo se utiliza un tipo de inteligencia distinto.

La inteligencia musical es la capacidad de expresarse mediante formas musicales. La capacidad musical incluye habilidades en el canto dentro de cualquier tecnicismo y género musical, tocar un instrumento a la perfección y lograr con él una adecuada presentación, dirigir un conjunto, ensamble, orquesta; componer (en cualquier modo y género), y en cierto grado, la apreciación musical. Sería, por tanto, no sólo la capacidad de componer e interpretar piezas con tono, ritmo y timbre, sino también de escuchar y de juzgar. Puede estar relacionada con la inteligencia lingüística, con la inteligencia espacial y con la inteligencia corporal cinética. La inteligencia musical también se hace evidente en el desarrollo lingüístico, por cuanto demanda del individuo procesos mentales que involucran la categorización de referencias auditivas y su posterior asociación con preconceptos; esto es, el desarrollo de una habilidad para retener estructuras lingüísticas y assimilarlas en sus realizaciones fonéticas.

El desarrollo de esta inteligencia es mayor cuando una persona puede percibir, distinguir, transformar y expresar el ritmo, timbre y tono de los sonidos musicales. Las personas que se sienten atraídas por los sonidos de la naturaleza y por todo tipo de melodías, disfrutan siguiendo el compás con el pie, golpeando o sacudiendo algún objeto rítmicamente, reconocen, memorizan y crean melodías.

Howard Gardner afirma en su obra "Estructura de la mente" (1983) que cualquier individuo normal que haya escuchado desde pequeño música con cierta frecuencia puede manipular el tono, el ritmo y el timbre para participar con cierta soltura en actividades musicales, incluyendo la composición, el canto o, incluso, tocar algún instrumento.

En esta misma obra, Gardner cita a Mechthild y a Hanus Papusek y sus estudios revelan que:

- Bebés de dos meses son capaces de igualar el tono, el volumen y contorno melódico de las canciones de sus madres.
- De cuatro meses pueden adaptarse asimismo a la estructura rítmica, pudiendo dar saltos o bríncos con el sonido cuando presentan propiedades creativas.
- A la mitad de su segundo año, los niños comienzan de modo voluntario a emitir sonidos punteados, inventando músicas y haciendo ejercicios sonoros.
- Hacia los tres años, el niño puede aprender a "cómo escuchar" percibiendo e identificando los sonidos de su entorno (naturales, humanizados, mecánicos y otros).
- De 3 a 10 años, las zonas del cerebro vinculadas a los movimientos de los dedos de la mano izquierda son muy sensibles y facilitan la utilización de instrumentos de cuerda.

La música es tan importante que logra sus efectos mucho antes del nacimiento, ya que se recomienda estimular el vientre de la madre embarazada con sonidos agradables y de hecho existen obras especiales para esta etapa, como lo es el efecto Mozart. Al nacer, la música sigue teniendo importancia, porque las madres o abuelas duermen a los nuevos seres cantándoles suavemente. En las diferentes religiones se alaba al Señor con música, inclusive se ha dicho que quien ora con música ora dos veces. Los animales no escapan de esto, pues para estimularlos, los ordeñadores interpretan cantos alusivos para tener mayor producción de los animales. También en el comercio se usa la música para hacer propagar al producto y así llegar más rápido el mensaje a la masa. Hasta las matemáticas y el idioma tienen su inclusión en la música. Las personas quienes están en la música son personas sanas, que le gustan las cosas limpias y esto les permite alejarse de la maldad. La música no le hace daño a la gente. En los hogares donde se oye música se vive en armonía y en las casas donde no se quiere que se

escuche música sanamente se pierde todo tipo de armonía, tanto la musical como la humana, y luego surgen los problemas que se pueden remediar muy fácil con la música y hay que acotar que nadie es malo por oír música y querer divertirse. Así que si existen seres a quienes les guste la música, hay que apoyarlos totalmente.

Características de la Inteligencia Musical

- Escucha y demuestra interés por una variedad de sonidos, que incluyen la voz humana.
- Disfruta y busca ocasiones para escuchar música o sonidos ambientales en el ámbito del aprendizaje.
- Muestra disposición por explorar y aprender la música y de los medios.
- Responde a la música
- Recopila música e información referente a ella en diferentes formatos.
- Desarrolla la habilidad para cantar o interpreta un instrumento.
- Disfruta improvisando ritmos y le da sentido musical a las frases.

Habilidades que Desarrolla la Inteligencia Musical

Las personas que desarrollan su Inteligencia Musical logran una alta capacidad de atención y concentración, son capaces de identificar un sonido o pieza musical desde sus primeras notas y reproducirlas respetando sus cualidades sonoras sin dificultad, también conceptualizan el sentido de una melodía y combinan sus elementos, de forma concreta o imaginaria, creando nuevas formas musicales.

Estrategias para estimular la inteligencia musical

- Se puede invitar a los alumnos -sobre todo a los de más destacada inteligencia sonora- a que organicen presentaciones con fondo musical, en las que se representen escenas de obras literarias, o se expongan, de la misma manera, contenidos de Geografía, Física, Historia, Ciencias, etc.

- Un concurso de canciones, o incluso de textos en "rap", puede estimular a la realización de

investigaciones o proyectos que exploren lenguajes diferentes para un mismo tema.

- El profesor, así como colecciona textos o diapositivas, puede organizar un archivo de efectos sonoros que pueden ser posteriormente empleados en actividades y contextos diversos.
- Los alumnos pueden, poco a poco, descubrir los “idiomas” en los que hablan los diferentes instrumentos musicales, y agruparlos en “culturas” (percusión, metales y otras) para poder inventar “diálogos” entre instrumentos.
- Buscar estímulos que permitan establecer relaciones entre música y hechos.
- Con niños, estimular la creatividad para transformar materiales caseros en instrumentos musicales, llevándolos a comparar, comprender, analizar y clasificar diferentes tonos y timbres.
- Los sonidos de la naturaleza pueden configurar fondos musicales que sugieran ambientes, actividad que puede ser válida para ilustrar contenidos de diferentes áreas.
- De la misma manera como se elabora un álbum o un panel de textos, se pueden organizar con el grupo de alumnos diferentes actividades, como un concurso o competición de “collages” musicales.
- Audiovisuales armados a partir de diferentes programas de televisión pueden servir de estímulo a la escritura.

Conclusión

En conclusión, la inteligencia musical es primordial para el desarrollo del ser humano, porque apoya el desarrollo de la mente, la recreación y el estado de ánimo de las personas. También permite ampliar el paradigma que define a un individuo como inteligente. Usualmente se mide la capacidad intelectual de las personas a través de pruebas que sólo valoran el desarrollo de la mente en dos áreas del conocimiento como son la verbal y la matemática. No obstante está claro que el crear o interpretar la música es sinónimo de inteligencia. La inteligencia musical propicia un gran estímulo en nuestra capacidad de análisis y reflexión ya que de manera indirecta da origen a procesos mentales que benefician el desarrollo del ejecutante.

La música tiene una estrecha vinculación con las emociones: utilizándola así durante la vida escolar también proporciona un medio de expresión con ricas posibilidades y ayuda a crear un entorno emocional positivo. Una de las grandes ventajas de la música es la variabilidad que ha logrado, y por lo tanto puede utilizarse para destacar momentos tristes, alegres, de humor, ambientando hechos históricos, literarios, etcétera. Esta estimulación musical puede darse dentro del hogar y en la escuela.



*Cómo se refleja el programa extramusical
en el Concierto en Fa menor
“Invierno” Op. 8 de Antonio Vivaldi*

T. M. M. PABLO GONZÁLEZ MARTÍNEZ



Razón de este trabajo

Desde su concepción y hasta la fecha, habiendo superando la prueba irrefutable del tiempo, el ciclo de conciertos titulado “Las Cuatro Estaciones” del compositor barroco italiano Antonio Vivaldi son una de esas obras que sobrepasan el ámbito culto o aristocrático y se vuelven parte del acervo cultural de la humanidad. Su mismo título nos expone el tema que desarrolla. Sin embargo, es poco frecuente que la obra se presente junto a los sonetos que la acompañan y explican y, aún más, es prácticamente ignorado fuera del selecto círculo académico la relación entre estos versos y la música que los refleja. Actualmente existen ediciones que muestran cómo el material musical expresa el texto literario correspondiente más Selfridge-Field (1995) comenta que, a pesar de la fama de que gozan estos conciertos, el interés e investigación sobre las fuentes manuscritas de la música de Vivaldi empezó apenas en la década de 1960. Por estas razones este presente artículo pretende ser un complemento al trabajo de estas ediciones para profundizar en lo ya sabido y enriquecer el conocimiento de una de las composiciones más famosas y queridas de todos los tiempos.

Orden a seguir

Se iniciará con una breve biografía del compositor y una mirada rápida a la historia de este famoso grupo de conciertos. En seguida se hablará, abordando cada uno de los movimientos de este concierto, sobre los fragmentos o técnicas musicales que plasman el material literario. A modo de conclusión se pasará revista a los puntos fundamentales que resumen la finalidad de este trabajo y el valor y mérito alcanzado por esta obra desde su composición en el siglo XVIII hasta nuestros días.

Sobre el compositor

Antonio Lucio Vivaldi nació en Venecia en 1678 en una familia modesta. Desde pequeño mostró una frágil salud, actualmente se cree que padecía algo parecido al asma. Su padre fue un barbero y violinista quien le dio desde temprano las primeras lecciones en este instrumento. No se sabe más respecto a su infancia más se infiere que era un virtuoso pues a los diez años tenía la capacidad para sustituir a su padre como violinista de la orquesta de la Basílica de San Marcos cuando éste tenía otros compromisos. Venecia, la ciudad de los canales, era considerada en esa época la ciudad más importante y San Marcos era uno de los centros musicales más importantes del país, circunstancia fundamental en el crecimiento artístico del joven compositor.

A los quince años recibió las órdenes menores y diez años más tarde fue ordenado sacerdote, cosa muy natural para la época era que el hijo de un músico de la iglesia fuese un religioso. Es probable que no cursase el seminario, bastaba que contara con la tutela de un sacerdote, quien probablemente estaba más interesado en la música que en la teología. Un año más tarde, pretextando problemas de salud, se le dispensó de decir misa, lo cual, fuere o no cierto, le dio mayor tiempo y libertad para desarrollar sus facultades artísticas y viajar para conocer y exponer sus obras.

En 1703 entra como profesor al Hospital de la Piedad que era orfanato y también conservatorio. Ahí fue también director de orquesta, maestro de capilla y compositor. A pesar de muchas fricciones con los directivos Vivaldi conservó su puesto por treinta y siete años divididos en dos periodos: de 1703 a 1715 y de 1723 a 1740. Es necesario tener en cuenta que la orquesta y coro de este lugar en el tiempo de Vivaldi y, en buena parte gracias a él, llegó a superar cualquier otra formación europea. Gracias al talento de las alumnas y lo variado de su orquesta Vivaldi logró experimentar con el conjunto instrumental y recibir oportunamente el adjetivo de innovador.

Con todo, Vivaldi intentó ser reconocido más allá de los alcances de la Pietá y trató de granjearse el favor de la alta sociedad con las dedicatorias de sus obras. En el espacio

de tiempo antes de volver al Orfanato de la Piedad trabajó para el príncipe de Mantua cuatro años, fue en esta época cuando escribió “Las Cuatro Estaciones.” Y no sólo se dedicó a sus alumnas en el Instituto, a la composición por encargos y al trabajo en la corte sino que hizo numerosos viajes para representar sus óperas y las de otros además de ser maestro o recibir visitas de eminentes músicos de la época como Joachim Quantz, quien llevó su música a Dresde y la dio a conocer. Fue gracias a esto cómo Juan Sebastián Bach llegó a familiarizarse con la obra del compositor italiano (Música, 2012). Es sabido que Bach gustaba de los conciertos de Vivaldi y, aunque los consideraba como aún mejorables, llegó a transcribir varios de ellos para instrumentos de teclado (Sandved, K. B, 1962). Sin embargo asimiló el formato italiano de tres movimientos en alternancia rápido-lento rápido.

De 1713 data su primer ópera, “Ottone in villa” y de ahí seguirían una serie de óperas que, aunque moderadamente exitosas en su tiempo, no se igualaron en calidad a las de otros grandes operistas. Igualmente escribió algunos oratorios para la Pietá. En sus últimos años el cambio en los gustos musicales hizo que su fama decayera y, probablemente impulsado por una prometedor plática con el emperador Carlos VI de Viena, dejó su natal Venecia para probar suerte en esa ciudad con sus óperas teniendo fe en el éxito que había cosechado con algunos encargos para la nobleza extranjera como los

hechos al emperador francés Luis XV. Por desgracia al poco de llegar Vivaldi a la ciudad el emperador murió. Sin protectores a quien servir, el antes célebre compositor quedó en la pobreza y murió como un desconocido siendo olvidado rápidamente por su ciudad. Curiosamente es gracias al descubrimiento de Bach que se llegó a conocer a Vivaldi de nuevo pues gracias a las transcripciones que el gran organista de Eisenach hizo de algunos conciertos del veneciano fue que se dio con su música después de casi doscientos años.

A pesar de la fama monumental que merecidamente ha ganado actualmente respecto a su vida sólo se tiene información incompleta: algunas cartas, declaraciones, comentarios o críticas de sus contemporáneos y algunos registros de cuentas del Instituto para el que compuso la mayor parte de sus obras. Reuniendo los trozos de datos es como nos hemos dado prácticamente una idea de la persona de Vivaldi: un hombre enfermizo y excéntrico, talentoso, gran violinista pero con una tendencia peligrosa al despilfarro, claro antecedente del espíritu del artista tan característico del Romanticismo casi un siglo después. (Gran Enciclopedia de la Música Clásica vol2, 2003).

Su mayor mérito es que, gracias a su extenso tratamiento, al paradigma del concierto se agregaron otros criterios como la presencia de partes solistas, la preferencia por obras en tres

movimientos y el uso del ritornello en los movimientos extremos en buena parte de sus conciertos. Injustamente se le recuerda sólo como compositor instrumental más su obra abarca 46 óperas, 70 sonatas, 195 composiciones vocales, entre las que se cuentan 45 cantatas de cámara y 554 composiciones instrumentales.

Sobre la obra

“La disputa entre la armonía y la invención” es el título con el que Vivaldi bautiza a este grupo de doce conciertos publicado por primera vez en 1725. Siguiendo lo dicho por la editora Dr. Eleanor Selfridge-Field en su edición del Opus 8 del compositor (1995) salen a relucir dos sucesos importantes.

Primero: sin contar “Las Cuatro Estaciones” el conjunto comprende ocho conciertos. Todos fueron escritos para violín acompañado de cuerdas y bajo continuo. Cabe mencionar que en algunas ediciones los conciertos 9 y 12 también se plantean como conciertos para oboe. Se sabe que esto pudo haber sido para apelar a un mercado de consumidores más amplio tanto por la diferencia en el instrumento como por la menor exigencia técnica demandada por el autor en ellos.

Y segundo: en la dedicatoria del Opus 8 al conde Wenceslao de Morzin el propio compositor comenta que “Las Cuatro Estaciones” ya eran conocidas incluso por el propio conde e interpretadas desde hace algunos años ya. Todavía más, se da a entender que fueron continuamente mejoradas con el

paso del tiempo. Como declara Selfridge-Field (1995), Vivaldi más o menos frecuentemente cambiaba de opinión con respecto a los pasajes del solista, los acompañamientos, las figuraciones del bajo continuo e inclusive de las arcadas existiendo variantes de segmentos importantes de algunos conciertos que pueden sustituir a los comúnmente conocidos. La razón para publicarlos reside en que ahora están complementados por los sonetos que son reflejados en la música. Hasta la fecha no se sabe quién escribió estos pequeños poemas, la tradición simplemente se los atribuye al propio Vivaldi.

Sobre los sonetos

Aprovechando la ocasión de este trabajo se considera oportuno dar a conocer los sonetos famosos que acompañan a la obra en una traducción fiel en español castellano que permita una mayor comprensión y acercamiento a la obra programática en cuestión. La traducción fue hecha por el poeta, periodista y traductor cubano David Chericián.

LA PRIMAVERA

Llegó la primavera y de contento
las aves la saludan con su canto,
y las fuentes al son del blanco viento
con dulce murmurar fluyen en tanto.

El aire cubre con su negro manto
truenos, rayos, heraldos de su adviento,
y acallándolos luego, aves sin cuento
tornan de nuevo a su canoro encanto.

Y así sobre el florido ameno prado
entre plantas y fronda murmurante
duerme el pastor con su fiel perro al lado.

De pastoral zampona al son chispeante
danzan ninfa y pastor bajo el techado
de primavera al irrumpir brillante.

EL VERANO

Bajo dura estación del sol ardida
mústiase hombre y rebaño y arde el pino;
lanza el cuco la voz y pronto oída
responden tórtola y jilguero al trino.

Sopla el céfiro dulce y enseguida
Bóreas súbito arrastra a su vecino;
y solloza el pastor, porque aún cernida
teme fiero borrasca y su destino.

Quita a los miembros laxos su reposo
el temor a los rayos, truenos fieros,
de avispas, moscas, el tropel furioso.

Sus miedos por desgracia son certeros.
Truena y relampaguea el cielo y grandioso
troncha espigas y granos altaneros.

EL OTOÑO

Celebra el aldeano a baile y cantos
de la feliz cosecha el bienestar,
y el licor de Baco abusan tantos
que termina en el sueño su gozar.

Deben todos trocar bailes y cantos:
El aire da, templado, bienestar,
y la estación invita tanto a tantos
de un dulcísimo sueño a bien gozar.

Al alba el cazador sale a la caza
con cuernos, perros y fusil, huyendo
corre la fiera, síguenle la traza;

Ya asustada y cansada del estruendo
de armas y perros, herida amenaza
harta de huir, vencida ya, muriendo.

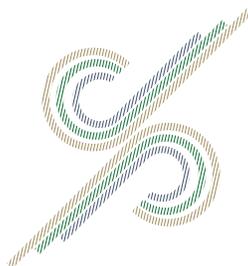
EL INVIERNO

Temblar helado entre las nieves frías
al severo soplar de hórrido viento,
correr golpeando el pie cada momento;
de tal frío trinar dientes y encinas.

Pasar al fuego alegres, quietos días
mientras la lluvia fuera baña a ciento;
caminar sobre hielo a paso lento
por temor a caer sin energías.

Fuerte andar, resbalar, caer a tierra,
de nuevo sobre el hielo ir a zancadas
hasta que el hielo se abra en la porfía.

Oír aullar tras puertas bien cerradas
Siroco, Bóreas, todo viento en guerra.
Esto es invierno, y cuánto da alegría.



Para mayor información sobre estos sonetos consulte la página: <http://checkthis.com/2uj7>.

Asimismo se invita a que, antes de examinar este análisis, se dé un vistazo a alguna de las distintas versiones de la partitura del concierto disponibles en la página del International Music Score Library Project para conocer la información existente y sólo entonces examinar este análisis. Se plantea este procedimiento con el objetivo de que el lector pueda dar un mejor examen de lo que en el presente trabajo se propone añadir para complementar el conocimiento ya establecido de este concierto.

Análisis del Concierto en Fa menor “Invierno”

a) Primer movimiento: allegro non molto.

Elección de tonalidad.

En el periodo barroco a la falta de la afinación “temperada” moderna, donde, gracias a la tecnología, la escala cromática se compone de doce semitonos iguales, los intervalos no eran todos iguales, algunos eran ligeramente más altos mientras que otros eran bajados, recuérdese la teoría de las comas. Esto producía que las tonalidades tuvieran un cierto carácter distintivo a los oídos y percepción de la gente de esa época quien, contrario a nuestra cultura actual, tenía nociones del lenguaje musical y, por lo tanto, una mucha mejor comprensión del material musical de su época. Para un examen más pormenorizado sobre esta cuestión consúltese Harnoncourt (1995).

La teoría de la personalidad de las tonalidades fue muy común en esa época. Teóricos como M. A. Charpentier, Johann Matheson y J. P. Rameau explicaron cada uno sus puntos de vista referentes a las características que cada tonalidad podía brindar. Como podrá verse, la elección de tal o cual tonalidad era todo menos al azar, la tonalidad elegida ya estaba informando algo sobre la pieza y esto es sólo un ejemplo elemental para comprender la profundidad del pensamiento barroco.

En este caso para el “Invierno” Vivaldi escogió la tonalidad de Fa menor ya que, acorde con Matheson (Carácter de las tonalidades, 14Ab.), esta tonalidad “expresa una melancolía oscura, desesperada... que sumerge a los oyentes en un tono gris y les da escalofríos.” Tonalidad bastante acertada para pintar lo que el soneto describe como ser asaltado por una tormenta de nieve.

Relación entre el texto literario y la música.

Se propone que las corcheas en picado ligado iniciadas instrumento a instrumento por la cuerda y el bajo continuo asemejan la nieve que empieza a caer poco a poco. A la vez, el trino presentado a partir del cuarto compás en el violín principal representa el escalofrío producto del clima que empieza a helar cada vez más. Véase Fig. 1.1

The image shows a musical score for the first movement of Vivaldi's Concerto in F minor, "Winter". The score is written for five parts: Violino Principale, Violino Primo, Violino Secondo, Alto Viola, and Organo e. The tempo is marked "Allegro non molto" and the mood is "Aggiaciato tremar trà nevi algenti". The music features a steady eighth-note accompaniment in the strings and organ, and a trill in the Violino Principale starting in the fourth measure.

Fig. 1.1 Nieve cayendo y los escalofríos por el clima.

Al doceavo compás está indicado el “viento horrendo”. Nótese que éste es Boreas, el viento del Norte, quien siempre es personificado por fusas con un salto ascendente después de la primera nota y, en menor grado, por arpeggios de dos figuras por nota y escalas descendentes generalmente. Se destaca que Boreas aparece por primera vez en el primer movimiento del “Verano”. Véase fig. 1.2 y 1.3 respectivamente.

The image shows a musical score for a section titled "Al Severo Spirar d'orrido Vento," with the subtitle "Orrido Vento". The score is written for a solo instrument, likely a flute or clarinet, as indicated by the "Solo" marking. The music features a series of rapid, ascending and descending eighth-note patterns, characteristic of the Boreas wind.

Fig. 1.2 Boreas, el viento del Norte, en el “Invierno”.

The image shows a musical score for a section titled "Vento Borea". It consists of four staves. The top two staves are marked "Forte Venti" and the bottom two are marked "Forte Venti impetuosi". The music features rapid, ascending and descending eighth-note patterns, characteristic of the Boreas wind.

Fig. 1.3 Boreas aparece por primera vez en el primer movimiento del “Verano”.

En el compás veinte el uso de semicorcheas en vez de las corcheas anteriores representa la nieve cayendo más rápido que ocasiona la huida corriendo de la tormenta inminente ejemplificada al final del compás veintidós. Véase Fig. 1.4

The image shows a musical score for a section titled "Correr e batter i piedi ogni momento". The score is written for a tutti ensemble. It features a series of rapid, ascending and descending eighth-note patterns, characteristic of the Boreas wind. The score includes the instruction "Correr e batter i piedi ogni momento" and "Correr e batter i piedi per il freddo".

Fig. 1.4 Nieve cayendo más rápido ejemplificado gracias a las semicorcheas.

Todos los vientos juntos están representados por la cuerda y el bajo tocando el acorde al unísono en fusas en el compás 33 del “Invierno”. Es interesante comentar que el mismo recurso fue usado en el primer movimiento de la “Primavera” para representar los truenos y relámpagos. Ninguna coincidencia es esto ya que en ambos casos se trata finalmente del mismo concepto: la tempestad. Véase Fig. 1.5 y 1.6

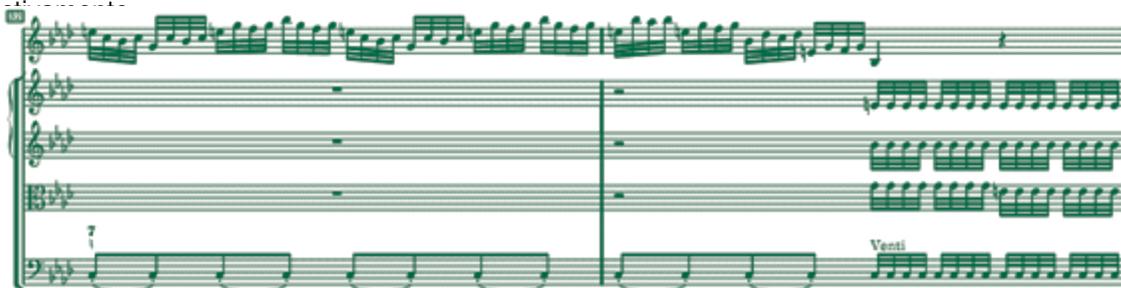


Fig. 1.5 En el “Invierno” aparecen todos los vientos juntos representados por el uso de fusas tocando

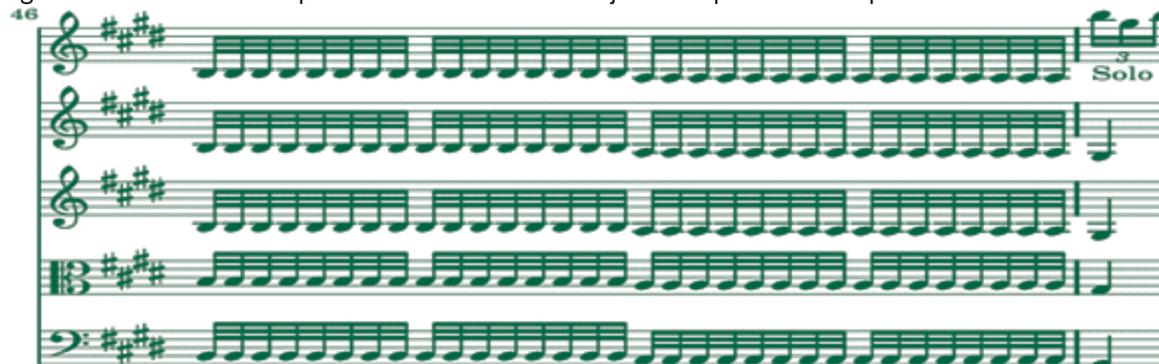


Fig. 1.6 En la “Primavera” los truenos y relámpagos son representados de la misma manera que los vientos al unirse.

b) Segundo movimiento: largo.

Elección de la tonalidad.

Mi bemol mayor es la tonalidad elegida por Vivaldi para el segundo movimiento de este último concierto: la relativa mayor de la dominante menor de la tonalidad principal. Matheson (Comentarios de Johann Matheson sobre las 17 tonalidades, extraídos de su libro “La orquesta recién inaugurada”, 14Ab) dice sobre ella que “tiene mucho de patético...enemigo acérrimo de toda sensualidad”. Michael Talbot (1999) lo dice claramente: ““En los movimientos lentos, cuyas dimensiones más reducidas casi siempre excluyen el elemento narrativo, Vivaldi se contenta con hacer una descripción casi pictórica de una escena...En el concierto dedicado al invierno, por ejemplo, el solista y las cuerdas más graves plasman el calor del hogar mientras los violines imitan el sonido de las gotas de lluvia afuera”.

Relación entre el texto literario y la música.

Desde el primer compás se distingue con facilidad la función que cumplirá cada instrumento. El violín principal cantando una melodía muy lírica que, a excepción de dos corcheas de un fa de primer espacio del pentagrama, básicamente se mueve cómodamente en el registro de una novena representando la alegría cantabile de días agradables frente al fuego de la chimenea. El resto de los violines recuerdan con sus pizzicati las gotas del hielo que se está derritiendo. La viola con sus notas largas asemeja la llama constante y apacible del hogar. Véase Fig. 2.1

The image shows a page of a musical score for 'La pioggia' by Vivaldi. It features five staves: Violino Principale (Solo), Violino Primo (Pizzicati f), Violino Secondo (Pizzicati f), Alto Viola (p con l'arco), and Organo e Violoncello (sempre p). The tempo is marked 'Largo' and the lyrics are 'Passar al foco i di quieti e contenti Mentre la pioggia fuor bagna ben cento;'. The score is in G minor and common time.

Fig. 2.1 La alegría de días apacibles frente al fuego de la chimenea mientras el hielo afuera se derrite es representado por el violín principal, los otros violines y la viola respectivamente.

Es necesario hacer aquí una interesante indicación. En la edición de Selfridge-Field (1995) hay una diferencia que merece atención: en la línea del violoncelo vemos, en vez de las mismas notas y valores del bajo continuo, una figuración en corcheas muy parecida a la que representa al viento del Norte, Boreas, y la indicación de forte contraria al piano del manuscrito del compositor. Se ha encontrado en algunos comentarios sobre este segundo movimiento alusiones a una tormenta afuera, esto, sin embargo, sería cuestión de debate ya que en los sonetos originales esto no es explícito ni tampoco lo es en el manuscrito de Vivaldi. La razón por la cual la Dra. Eleanor Selfridge-Field consideró apropiado hacer este cambio es desconocida teniendo estos dos datos presentes. Sin embargo, para aumentar la intriga, Harnoncourt (1995) tampoco menciona las fusas en el violoncelo pero sí el matiz de forte, piano para el bajo y los violines ripieno sin indicación. De nuevo, a pesar de la autoridad que representa este autor hablando de música barroca, el manuscrito contradice, por lo menos, la indicación de forte. Véase Fig. 2.2 para el manuscrito y la Fig. 2.3 para la edición de la editora mencionada.

The image shows a handwritten musical score for 'La pioggia' by Vivaldi, specifically the line for 'Organo e Violoncello'. It starts with a treble clef and a common time signature. The tempo is marked 'Largo' and the dynamic is 'Sempre Piano'. The lyrics are 'Passar al fuoco i di quieti e contenti Mentre la pioggia fuor'. The notation consists of a series of eighth notes.

Fig. 2.2 La línea del violoncelo es la del bajo continuo y tiene la dinámica piano indicada.

The image shows a page of a musical score for 'La pioggia' by Vivaldi. It features six staves: Violino principale, Violino 1 (Pizzicati forte), Violino 2 (Pizzicati forte), Viola (ppp con l'arco), Violoncello [solo] (Sempre molto forte), and Basso continuo (Sempre piano). The tempo is marked 'Largo' and the lyrics are 'La pioggia [The rain] (E) Passar al fuoco i di quieti e contenti Mentre la pioggia fuor bagna ben'. The score is in G minor and common time.

Fig. 2.3 La controversial línea del violoncelo en fusas y en forte a la que se alude contraria al manuscrito del compositor y sin relación evidente con el soneto correspondiente. Aún así parece que Harnoncourt (1995) apoya el matiz de forte del violoncelo.

c) Tercer movimiento: allegro.

Elección de tonalidad

Aquí Vivaldi cierra volviendo a utilizar la tonalidad principal del concierto: fa menor.

Relación entre el texto literario y la música

Véase Fig. 3.1. En el compás 73 el violín solista y los demás violines y la viola usando semicorcheas y corcheas respectivamente en las cuerdas sueltas graves dan la idea del sonido de los pasos sobre el hielo y cómo éste poco a poco empieza a ceder ante el peso.



Fig 3.1 Las cuerdas sueltas graves en corcheas y semicorcheas representan el hielo que empieza a ceder ante el peso de los pasos.

Los pasos se transforman en un rápido correr gracias al uso de tresillos de semicorcheas en el compás 80 los cuales permiten un mayor número de figuras por compás para ejemplificarlo, esto muy contrario al moderado caminar con duda del inicio de este tercer movimiento representado por seis semicorcheas ligadas. Véase Fig. 3.2.



Fig. 3.2 Con los tresillos de semicorcheas los que antes eran pasos ahora se transforman en un correr veloz.

Con el acorde en el violín principal de dominante con séptima y usando las cuerdas sueltas graves en ello se marca en el compás 85 una ruptura evidente del hielo. Esto produce al siguiente compás en los caminantes volver al dudoso y precavido caminar del inicio de este movimiento, lo anterior representado por figuras y entonaciones muy parecidas a las usadas al principio del movimiento. Y también volvemos con el uso de las cuerdas sueltas graves, en este caso después de fusas la mayoría de las veces para seguir con la idea del hielo que se quiebra. Todo esto de acuerdo al consenso que indica que en el compás 89 se produce el inicio formal de la quebradura del hielo. Finalmente en el compás justo antes del cambio de tiempo con las semicorcheas descendentes se entiende que los caminantes caen por el hielo que se ha roto. Véase Fig. 3.3.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a vocal line with lyrics: "Sin ch' il giaccio Si rompe, e Si disserra:". It includes markings for "Tutti" and "Solo". The bottom staff is a piano accompaniment. Below it, a second musical system is labeled "Lento" and "Sentir uscir dalle ferrate porte' il Vento Sirocco", with a "Tutti" marking at the end.

Fig. 3.3 El hielo se empieza a romper ante la sorpresa de los caminantes que, ahora, debido a ello, ralentan su caminar por precaución mientras escuchan cómo el hielo tramo a tramo se rompe hasta que todos al final caen por ello.

A partir del compás 101 tenemos una sección donde se muestra sin lugar a dudas una reminiscencia del primer movimiento del “Verano” por las corcheas por grados conjuntos en legato y las corcheas con dos o tres silencios después. De esta manera se plantean señales de transición entre el hielo y el agua, el fin del frío y el inicio del calor, el invierno y la primavera. Véase la comparación entre el “Verano” y el “Invierno” en las Fig. 3.4 y 3.5 en ese orden.

The image shows a musical score for five instruments: Violino Principale, Violino Primo, Violino Secondo, Alto Viola, and Organo e Violoncello. The tempo and mood are marked as "Allegro non molto - Pianissimo" and "Languideza per il caldo". The score consists of five staves, each with a treble or bass clef and a key signature of one flat. The music features dotted rhythms and rests.

Fig. 3.4 Las tres corcheas por grados conjuntos, las corcheas y negras con silencios en el inicio del “Verano”. Aquí se describen como el calor característico de esta estación del año.

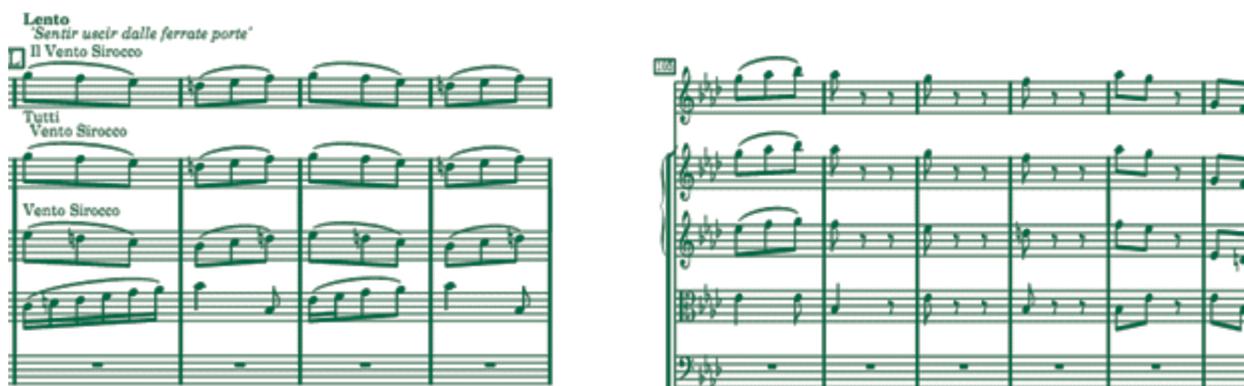


Fig. 3.5 Las figuras que evocan las usadas para representar el “Verano” en el cambio de tiempo. Se usan para ejemplificar a Sirocco, el viento del Oeste, complementando la idea del calor de la segunda estación del año primeramente planteada en el “Verano”.

Para terminar el movimiento Vivaldi vuelve al tiempo inicial del movimiento y utiliza grupos de fusas en la misma nota, haciendo un salto después de la primera nota para quedarse allí durante todo el compás o variaciones de esto para reflejar de nueva cuenta una tormenta. En el tercer movimiento del “Verano ” el compositor usa material muy parecido o con ligeras variantes para ejemplificar el mismo concepto. Como está terminándose la última estación del año, y aunque está por iniciar de nuevo el ciclo con la primavera y ya se sienten algunas de sus características, –esto descrito con el cambio de tiempo y las figuras evocadoras del “Verano”—aún es invierno y lo termina con una tormenta recordándonos el carácter firmemente gélido del primer movimiento de este concierto. Véase Fig. 3.6 y 3.7.



Fig. 3.6 La tormenta final del “Invierno”



Fig. 3.7 Las figuras evocadoras utilizadas por primera vez en el “Verano”.

Conclusiones

Antes de finalizar debe tenerse presente una última consideración al momento de aproximarse a este ciclo de conciertos. La Fig. 2.3 es un buen ejemplo, Harnoncourt (1995) declara que Vivaldi usaba el sonido de una manera precisa y contundente. En “Las Cuatro Estaciones” las dinámicas no se piden para todas las voces al mismo tiempo. No obstante, en la mayoría de las ediciones este hecho es omitido en el resto de la obra y sería ingenuo pensar que no lo hiciera en los otros tres conciertos también. La falta de esta información podría ser de gran valor para la mejor comprensión de la intención que el compositor quería expresar, recuérdese el gran simbolismo que rodea la composición y comprensión de la música de este periodo histórico que hacía más estrecha la relación entre el compositor y el público.

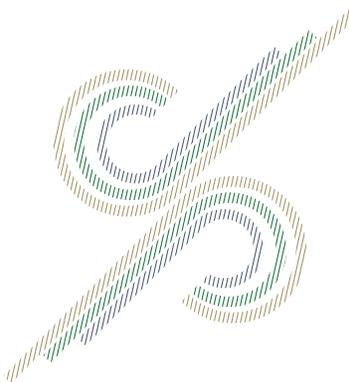
Algo sorprendente es la coherencia entre los mismos elementos musicales representativos de uno u otro concepto utilizados en diferentes conciertos de esta obra. Cuatro conciertos que comparten ciertas imágenes, ciertos momentos, ciertas ideas abre puentes y crea conexiones dentro de la obra anulando la noción de cuatro conciertos con su material respectivo pensado por separado. Un antecedente impresionante del leitmotiv que se desarrollaría en el romanticismo poco más de un siglo después.

Siguiendo con la idea del pensamiento musical barroco se recordará que una de sus características es el contraste. En “Las Cuatro Estaciones” lo vemos reflejado en la elección de los modos, es decir, la relación mayor-menor-mayor-menor de los cuatro conciertos. Los ciclos de la naturaleza están ilustrados en esa sucesión constante de modos como una balanza equilibrada que, primero se inclina a un lado, luego vuelve a equilibrarse para inclinarse después hacia el lado contrario y así una y otra vez como el amanecer, el día soleado, el atardecer y la oscura noche. Curiosamente en los dos conciertos en modo menor está sobreentendida la idea del exceso, en otras palabras, demasiado calor o demasiado frío contrario al agradable y moderado clima de la primavera y el otoño ambos, a su vez, representados por el modo mayor. Y, más específicamente, en ambos conciertos en modo menor la tormenta está presente. De nuevo, nada de esto es una casualidad.

Este texto ilustra a su vez el argumento contrario a la crítica que se le ha hecho al compositor de escribir sus conciertos de la misma manera. Un análisis más profundo revela lo contrario. Sí, en efecto, usó extensamente la forma de la obra en tres movimientos con textura homofónica y fue precisamente esto lo que ayudó a cimentar la idea del concierto para solista como se conoce básicamente actualmente. Por supuesto no se van a comparar con los conciertos de J. S. Bach puesto que la textura es otra así como la escuela que formó a ambos compositores y sus circunstancias individuales. Además “Las Cuatro Estaciones” ejemplifican cómo los conciertos no siguen la misma idea armónica: el primer movimiento de la “Primavera” está en la tónica principal, el segundo movimiento en la relativa menor y el tercero vuelve a la tónica principal; en el “Invierno” tenemos otro esquema, el primer movimiento está en la tónica principal, el segundo en la relativa mayor de la dominante menor de la tónica principal y el tercero vuelve a la tónica principal. Sí, tal vez usó el mismo esquema general de la obra en muchas de sus obras pero con suficiente variedad para poder catalogarlas como diferentes.

Así, en pocas palabras, se trasluce que “Las Cuatro Estaciones”, parte elemental del Op. 8 del italiano Antonio Vivaldi, gozó de gran éxito al nacer, quedando sepultada a la muerte del compositor por casi dos siglos para renacer ocupando un lugar debidamente en la historia de la música como una de las joyas musicales más emblemáticas, ricas y queridas tanto por el público culto como el lego. Y no sólo por su accesible naturaleza programática sino por el

cuidado y variedad desde los aspectos más generales de la obra como la coherencia interna entre los materiales musicales y los literarios, la imaginación para ejemplificar un texto extramusical tan diverso, la diversidad en su plan armónico, el gran simbolismo que se refleja desde la elección del modo y la tonalidad para cada uno, la relación entre ellos producto de esta elección, hasta los recursos instrumentales más específicos como la elección de un golpe de arco, las cuerdas al aire o incluso cierto intervalo o entonación específica. Y, por último, el mayor de sus logros acaso, de ser música culta que se ha vuelto tan popular al grado de trascender fronteras, pasar la prueba incuestionable del tiempo y volverse parte de la cultura del ser humano, lo cual es, el mayor mérito que una obra de arte puede alcanzar y debe siempre buscar.



Referencias

Carácter de las tonalidades. (s.f.). Recuperado el 2 de abril de 2014, de <http://es.scribd.com/doc/142671916/Caracter-de-Las-Tonalidades-1>

Comentarios de Johann Matheson sobre las 17 tonalidades, extraídos de su libro "La orquesta recién inaugurada". (s.f.). Recuperado el 3 de abril de 2014, de <http://corobna.com.ar/wp-content/uploads/2013/08/esm-matheson-tonalidades-1.jpg>

Ed. Selfridge-Field, E. (1995). Antonio Vivaldi "The Four Seasons" and other Violin Concertos in Full Score Opus 8, complete. New York, USA: Dover

Gran Enciclopedia de la Música Clásica vol 2. (2003). Barcelona, España: Ediciones Culturales Internacionales.

Harnoncourt, N. (1995). *Baroque music today: music as speech*. Singapur: Amadeus Press.

Música. (2012). China. H. F. Ullmann.

Talbot, M. (1999). Vivaldi. Madrid, España: Alianza.

Sandved, K. B. (1962). *El mundo de la música*. Madrid, España: Espasa-Calpe.

Sonetos de Las Cuatro Estaciones de Vivaldi. (s.f.). Recuperado el 4 de abril de 2014, de <http://checkthis.com/2uj7>.

Vivaldi, A. (s.f.). Concierto para Violín en Fa menor RV 297. Recuperado el 4 de abril de 2014, del sitio Web del International Music Score Library Project: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/df/IMSLP73460-PMLP126435-winter-score.pdf>

Vivaldi, A. (s.f.). Concierto para Violín en Mi mayor RV 269. Recuperado el 3 de abril de 2014, del sitio Web del International Music Score Library Project: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP05238-Spring-score-a4.pdf>

Vivaldi, A. (s.f.). Concierto para violín en Sol menor RV 315. Recuperado el 3 de abril de 2014, del sitio Web del International Music Score Library Project: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/84/IMSLP11098-SummerScore_Vivaldi.pdf



Análisis de “*Impressions of Japan*” de James Barnes

LIC. DANIEL ANTONIO MARINES MENDOZA

Introducción

En este escrito se presentará un análisis detallado de la pieza titulada “*Impressions of Japan*” (Impresiones del Japón), compuesta por el músico norteamericano James Barnes. La idea principal de este trabajo consistirá en entender el sentido general de la pieza, la cual se considera “programática”. Se analizarán los aspectos estructurales de la pieza es decir, sus temas más importantes, así como su estructura armónica e instrumental.

A manera de preámbulo, se presentarán algunos datos biográficos sobre el compositor, así como de las regiones de Japón que inspiraron la pieza.

En las conclusiones generales se pretende relacionar los detalles analizados de la pieza, con el título que el compositor ha decidido para su obra, y por lo tanto confirmar que, la misma merece este título.

Se invita al lector a hacer una audición de la pieza, previo a la lectura de este documento, la cuál puede ser localizada en los siguientes links

- a) I Movimiento:
<http://www.youtube.com/watch?v=gxmag2yrT6g>.
- b) II Movimiento:
<http://www.youtube.com/watch?v=fnat5oxdczY>.
- c) III Movimiento:
<http://www.youtube.com/watch?v=xXiY4fOqJJA>

Biografía del Compositor

James Charles Barnes, nació el 9 de septiembre de 1949 en Hobart Oklahoma, EUA (WindRep 2012). Realizó sus estudios de composición y teoría musical en la Universidad de Kansas y desde el año 1977 trabaja como profesor de teoría, composición, orquestación y literatura para banda sinfónica en la misma Universidad. La música del profesor Barnes ha sido interpretada prácticamente en todos los rincones del mundo, y en especial ha recibido en Japón un mayor reconocimiento (Kansas University, 2014).

Entre las bandas sinfónicas profesionales más prestigiosas del mundo, la “Tokyo Kosei Wind Orchestra”; (TKWO, 2014), ha grabado al menos 3 discos dedicados exclusivamente a su obra.

La obra del profesor Barnes para banda sinfónica incluye 7 sinfonías, 3 conciertos y numerosas piezas de diversos géneros como marchas, preludios, oberturas, fantasías, etc. De acuerdo a la página web de la KU (2014) Barnes es miembro de la ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers) y de la American Band Master Association las cuáles le han otorgado varios reconocimientos.

Datos generales sobre la pieza

El título original de la pieza como aparece en la portada es “Impressions of Japan. Op. 84 for Symphonic Band”, traducido se lee “Impresiones del Japón, Op. 84 para Banda Sinfónica”. Es una pieza donde el maestro Barnes busca expresar sus impresiones en las visitas que realizó al país del sol naciente. A continuación, se cita textualmente las notas de programa presentadas en el score de director (traducidas del inglés).

“Completada en 1992, este trabajo ha sido comisionado por la banda de música de la preparatoria Saitama Sakae de Ohmiya, Japón. Recibió su estreno en Tokio en 1993. El compositor incluye las siguientes notas sobre la pieza:

Impresiones del Japón es un poema sinfónico en tres secciones expresando mi retrato personal de lo que he visto y experimentando durante mis recientes visitas a Japón.

1. **Joetsu no asahi** (Amanecer en Joetsu): En el pequeño pueblo de Joetsu en el mar de Japón, observamos las primeras estrellas de la mañana dando paso a un hermoso amanecer. Las notas cortas con las que se inicia la pieza, tienen la intención de describir los pequeños haces de luz que desde el cielo estrellado, preceden a los primeros rayos de sol, alzándose sobre las montañas de los alrededores.

2. **Todaiji** (El gran Buda de Nara): En esta pequeña y hermosa ciudad al sur de Tokio, se erige el Buda más grande del mundo. Nadie puede visitar Todaiji sin dejarse impresionar por su enormidad y por la increíble influencia que el budismo ha dejado sobre Japón por mil años.

3. **Askusa Matsuri** (Festival en Asakusa): Los relampagueantes tambores de la porción final de este trabajo, ayudan a retratar el ardor y el espíritu de la celebración en el más famoso de todos los templos antiguos de Tokio. Traté de escribir la música con el mismo tipo de intensidad y vigor que he escuchado por parte de los grupos tradicionales folklóricos Japoneses en este festival. La pieza termina con una coda frenética que intenta impulsar a la banda al borde de los sonidos, ritmos y colores disponibles para el compositor en la banda sinfónica moderna.”

(Barnes, Southern Music Company, S/F, p. II)

A continuación, se procede a explicar los detalles sobre los personajes y lugares referidos por el autor en las descripciones del programa.

Preparatoria Sakae de Saitama Japón

La preparatoria Sakae de Saitama, Japón, fue fundada en el año de 1946 y su programa de banda de música fue fundado en el año de 1974 con solamente 6 estudiantes. A partir de 1975 han participado anualmente en numerosos festivales organizados por la Asociación de Bandas de Japón, institución fundada en 1939 y compuesta por más de 14,000 bandas en dicho país (ABJ, 2014). La banda de la preparatoria Sakae, ha ganados numerosas veces premios de primer lugar en las competencias organizadas por esta asociación. La banda también ha tocado fuera de su país en lugares como la famosa Mid West Convention (la convención más importante de educadores musicales en el mundo), el Carnegie Hall de Nueva York, Londres, y en la Sala de Conciertos del Mozarteum de Salzburgo. Saitama es una prefectura de Japón que se considera parte del Area Metropolitana de Tokio (Preparatoria Saitama, 2014).

Joetsu, Japón

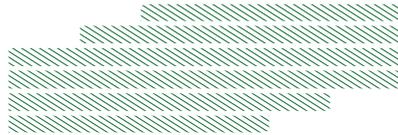
Joetsu es una ciudad en la prefectura de Niigata Japón, con una población de poco más de 200 mil habitantes. Este lugar está rodeado de Parques y escenarios naturales entre los cuales destacan una serie de cadenas montañosas por un lado y por el otro las costas del Mar de Japón. (City of Joetsu, 2014).

Todaiji (Nara)

El Gran Templo del Este "Todai-ji" es un templo budista que se encuentra en la ciudad de Nara, al sur del Japón. En este templo se encuentra, el considerado Buda más grande del mundo (Japan Atlas, 2014). Una estatua de bronce de Vairochána, Buda de la reencarnación y en japonés conocido como Daibutsu. El templo es considerado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO (UNESCO 2014). Dicha estatua mide cerca de 15 metros. El templo está rodeado de hermosos jardines en donde rumea libremente el ciervo sica, animal sagrado según la religión sintoísta. (Fraga, 2014).

Asakusa

Asakusa es un barrio o distrito en Tokio famoso por dar hogar al famoso templo Senso-ji (Davis, 2001), el cual está dedicado al buda Kannon, mejor conocido como Guanyin, de hecho considerado una figura femenina y asociada con la compasión y los creyentes recurren a ella en momentos de dificultad y peligro,



se le considera como la "Madre Misericordiosa" (Kannon Notebook, 2013). No es sorpresa por tanto que los misioneros cristianos, para esconder sus ritos de veneración durante los tiempos de persecución, adoptaran la figura de Kannon como la Virgen María (Kannon Notebook, 2014). Los festivales más populares de Tokio son en honor a este buda y se llevan en lapsos de 3 a 4 días y los alrededores del templo se llenan tanto con peregrinos (quienes llegan caminando), como con turistas y comerciantes (GoJapan, 2014) que venden desde comidas típicas hasta suvenires y muchos otros tipos de mercancías (Graham, 2014). Estas celebraciones tienen similitudes a las que se suscitan el día 12 de diciembre en los alrededores de la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México.

Definición de Poema Sinfónico

El compositor define su pieza como un poema sinfónico. Llacer afirma que este tipo de géneros suele desarrollar un asunto poético, dramático o descriptivo. Los compositores, optan por el poema sinfónico a la sinfonía por la libertad que este permite a comparación de la forma poco flexible de la sinfonía (Llacer, 1982).

Llacer menciona que, "la eficacia pictórica, descriptiva o expresiva, ha de ser sometida a la ordenación del material musical que puede surgir de la aplicación de una forma musical tradicional dentro del estilo sinfónico o bien darle una nueva forma pero que siempre estará dominada por las leyes generales de la Forma Musical" (1982, p.131).

Instrumentación

Se utiliza una instrumentación estándar para la banda sinfónica (Jagow, 2007) así como una larga sección de percusiones la cual deberá ser estrictamente completada. La instrumentación requerida, como aparece en la portada de la partitura incluye:

- a) Maderas: Flautín, Flauta, Oboe, Corno Inglés, Clarinete, Clarinete Bajo, Clarinete Contra Alto, Fagot, Saxofón Alto, Saxofón Tenor y Saxofón Barítono.
- b) Metales: Trompeta, Corno Francés, Trombón, Eufonio (Barítono de Émbolos), Tuba
- c) Cuerdas: Contrabajo.
- d) Percusión: Timpani (Timbal Orquestal), Xilófono, Marimba, Vibráfono, Glockenspiel, Tom-Tom, Tarola, Bombo, Pandero, Triángulo, Platillo Suspendido, Platillo de Choque, Tam-Tam (Gong), Campanas Tubulares, Campanas de Viento (Metal y Bambú), Claves.

Como se puede observar, en la sección se incluyen instrumentos como el Gong y las Campanas de Viento de Bambú las cuáles crean una atmósfera que; para el oído occidental, podrían fácilmente recrear escenas o escenarios del Lejano Oriente. También es importante notar que la música folklórica japonesa incluye mucho uso de tambores, denominados Taiko (Taiko Drums, sf) y esto se refleja en el tercer movimiento.

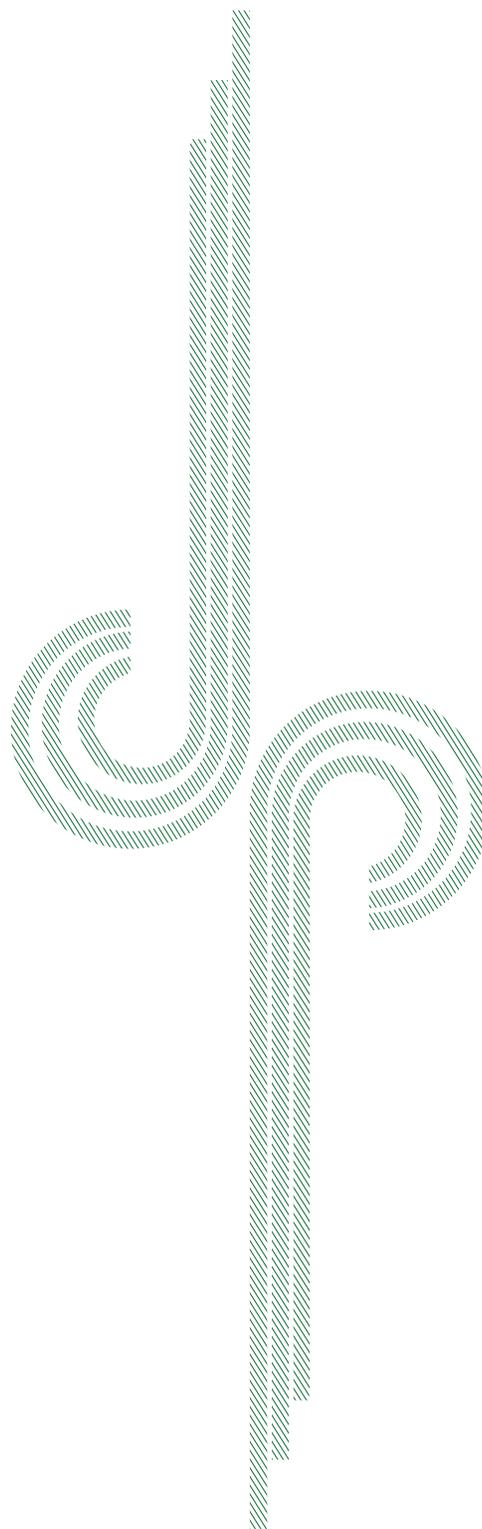
Análisis Estructural y Armónico

La pieza está dividida en 3 movimientos, Adagio, Allegro Moderato y Vivace. Cada uno de ellos tiene un título específico. El Adagio lleva por título “Amanecer en Joetsu” y la indicación de metrónomo es de negra a 60 por minuto. El segundo Allegro Moderato lleva por título “Todaiji” (El gran Buda de Nara)” y la indicación de metrónomo es de negra a 100 por minuto. El Vivace se titula “Asakusa Matsuri” (El Festival de Asakusa) y la indicación de metrónomo es de negra a 120 por minuto. Los 3 movimientos deben ser interpretados “attacca”.

La pieza está escrita en lenguaje atonal y hace uso de las escalas pentáfonas, muy comunes en la música del Japón, y que de acuerdo a Kotska “es comúnmente usada para añadir un sabor oriental” (p. 26, 1989) debido a la ausencia de semitonos.

Cada movimiento cuenta con su serie de notas prioritarias siempre respetando la misma relación interválica de 2,2,3,2,3. Como menciona Persichetti “en la música atonal, las relaciones entre sonidos se producen sin referencia a una formación de escala diatónica...la fuerza central es generalmente la melodía...favorece las formaciones disonantes y su organización está basada en cambios de tensión interválica o de un orden de sonidos.” (p. 264, 1985). De esta manera es como está escrita “Impresiones del Japón”.

A continuación se presenta el análisis detallado por movimiento con el objetivo de encontrar una relación entre su estructura y el título de la obra. Se sugerirán algunos conceptos con respecto a los pasajes escuchados. Todos los ejemplos musicales están escritos sin transportación. Se sugiere revisar el score anexo, para referencias más específica de cada pasaje. Nota de Copyright: Todas las referencias musicales pertenecen al autor (Barnes) y a su casa editora (Southern Music Company), y se presentan meramente con fines académicos.



Maderas, Trompetas, Trombones
Tocar muy separado, siempre staccato,
no repetir la nota inmediatamente

Vibráfono (con arco) etc.
Crótalos (glockenspiel)
Campanas de Bambú etc.

Amanecer en Joetsu

El movimiento comienza con una introducción dividida en cuatro partes:

a) Una serie de notas tocadas de manera aleatoria, separadas, muy staccato. Estas notas podrían sugerir los primeros haces de luz del nuevo día. Se escuchan de fondo las campanas de bambú que generan un sonido similar al del viento cuando mueve las hojas de los árboles. el vibráfono toca una nota larga con arco (uso de técnica extendida).

Maderas, Trompetas,
Trombones, Percusión
de Teclado

Completamente Aleatorio,
sin patrón regular

b) El Xilófono y las Campanas Tubulares se unen al efecto de las maderas. Son los Crótalos los únicos que tocan; a un tiempo definido de redonda, varias notas con un compás de espera entre sí, hasta que repentinamente vemos la indicación de “Completamente aleatorio, sin patrón regular” (número de ensayo 1). Este efecto sugiere que los primeros rayos de sol de hecho han empezado a salir en la campiña japonesa. La densidad rítmica es amplia pero ligera, se confirma que la escala usada es Re bemol pentatónico.

c) Después de eso tenemos un ostinato tocado por las percusiones de teclado que lleva al primer desarrollo dentro de la introducción (número de ensayo 2), una melodía presentada por sonidos con registros contrastantes; clarinete bajo y flautín. La textura sigue siendo ligera. El tema se repite después por otros instrumentos.

Flautín & Clarinete Bajo en Bb

8va
mf
Vibráfono y Glockenspiel, etc.
mp

d) Preludio al amanecer, final de la introducción. El tiempo de compas cambia a $\frac{3}{4}$ y consiste en un tejido formado por clarinetes, fagotes, saxofones y metales graves los cuales terminarán en un pequeño clímax indicado por el Gong (número de ensayo 3). Es importante mencionar que el autor utilizará varias veces este recurso durante la obra para construir los momentos más dramáticos.

Maderas y Trompetas
mf cresc.
Metales Graves
Sus. Cym.
f Gong
mf cresc.

El tema principal es presentado por el corno francés. Es un tema lírico o cantábile, en un registro medio, el cuál es luego repetido por toda la banda acompañada de un contra melodía presentada por el corno francés. Este tema sugiere que las creaturas vivas están presenciando el amanecer y han despertado de su sueño o letargo y se preparan a recibir al nuevo día.

Corno Francés
f etc.

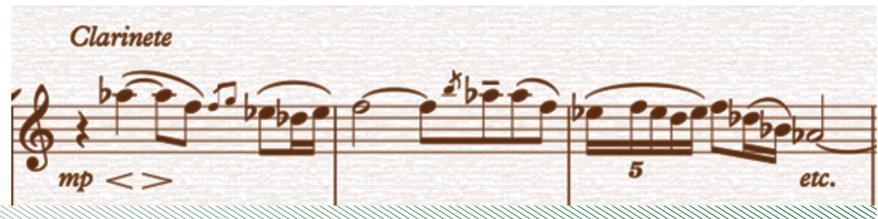
En el número 8 de ensayo se presenta un tema que recuerda al episodio de la introducción, ya que es similar en ritmo, registros e idea melódica, su función parecer ser más de puente entre el tema principal y el nuevo material. Aparece un *rallentando*.

Flauta y Fagot (15mb)
mp
Rallent.

Comienza un material nuevo que incluye algunas disonancias. A través de escalas y tejidos con arpeggios de las maderas, se va a llegar al clímax del movimiento, nuevamente marcado por el gong. La densidad rítmica aumenta por las semicorcheas tocadas por las maderas. Esta parte podría sugerir que ha amanecido por completo y no cabe ninguna duda de que es un nuevo día, el sol ha salido.

Maderas
Metales
Sus. Cym.
Gong

El movimiento concluye con un monólogo del clarinete en donde se retoma la idea de la tercera parte de la introducción, ahora de una manera más libre y desarrollada. Escuchamos una reminiscencia la parte C de la introducción (ostinato de percusión de teclado) a manera de conclusión breve.

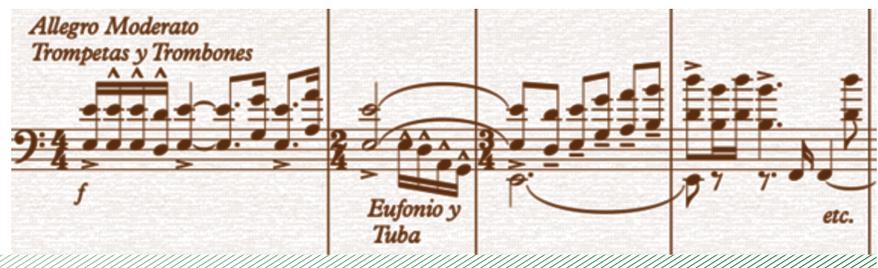


La forma del primer movimiento por tanto es ternaria y consiste en A (introducción con a,b,c,d), B (tema principal), C (material nuevo), A' (solo clarinete, ostinato).

Todayji (El Gran Buda de Nara)

El segundo movimiento inicia con una poderosa fanfarria presentada por toda la sección de metales (excepto corno francés), maderas graves y timbal la cuál luego es tomada por las maderas agudas junto con el corno francés. Hay constantes cambios de tiempo de compás.

Este tema sugiere la solemnidad del Japón milenario al llegar a este muy respetado templo. El tema se escucha “típicamente japonés” para el oído occidental. La escala utilizada es Sol pentatónico.



El timbal comienza a presentar un disonancia que será constante en el desarrollo del movimiento.



El puente es presentado por el eufonio, después el mismo instrumento hace un pequeño dialogo con la tuba, en forma de imitación.



Hay un cambio de compás de nuevo y se indica un *acelerando* y los ritmos son similares a la preparación de los momentos más importantes del primer movimiento. Casi toda la banda toca ritmos de corcheas en $\frac{3}{4}$ para llegar a un *climax*, ahora con un efecto de retardo en las figuras de los seisillos, y la misma disonancia presentada anteriormente por el timbal, ahora con la tuba y contrabajo y de nueva cuenta el gong. Este pasaje sugiere que el espectador podría estar ahora frente a frente a la gran estatua.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for *Maderas, Trompetas, Percusión de Teclado* in treble clef, 3/4 time, with dynamics *mf*, *cresc.*, and *f*. The middle staff is for *Metales Graves* in bass clef, 3/4 time, with dynamics *mf* and *f*. The bottom staff is for *Gong* in bass clef, 3/4 time, with dynamics *f*. The score includes a 6-measure rest for the woodwinds and a 7-measure rest for the brass. The piece concludes with *etc.*

Segundo puente presentado por clarinetes y tema de imitación por el corno francés, bastante disonante. El ritmo ya se había presentado anteriormente en algunos fragmentos del primer puente.

The image shows a musical score for three staves in 4/4 time. The top staff is for *Clarinetes* in bass clef, starting with a *p* dynamic. The middle staff is for *Corno 1* in bass clef, starting with a *mf* dynamic. The bottom staff is for *Corno 3* in bass clef, also starting with a *mf* dynamic. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Se presenta un nuevo tema, otra vez tocado por instrumentos de registros contrastantes al igual que en el primer movimiento, y esta vez acompañados de otra sección imitando el mismo tema en forma de canon.

Flautín, Oboe, Fagot (15mb)
mf etc.

Clarinete y Clarinete Bajo (15mb)

Contrabajo
mp

Campanas de Bambú
p

Trompetas (8va) y Trombones
mf < f > mp f mp >

Eufonio, Tuba y Contrabajo
f

Timbal

Tom-Tom Chico

Tom-Tom Grande

Claves

Bombo

Claves Grandes

Pandero

Este nuevo tema es cantábil, sereno y que sugiere una emoción totalmente diferente.

Este tema bien podría utilizarse para entrar en modo contemplativo o de meditación en cualquiera de los jardines que rodean este templo, ya que después de todo, esa es su principal función. También se escuchan las campanas de bambú en el fondo que pudieran ayudar a dicha concentración.

Después de este tema hay un pequeño puente que conduce a la conclusión del segundo movimiento.

La forma del movimiento es entonces ternaria consistiendo en A (fanfarria, primer puente), B (punto climático y segundo puente), C (tema de la meditación) B' (conclusión con elementos del punto climático).

El Festival de Asakusa

El tercer y último movimiento de la pieza comienza con un estruendoso solo de percusiones en donde se destaca la figura rítmica predominante tocada por las claves. Este solo antecede y crea gran expectación para lo que se sugiere, es uno de los festivales más importantes de todo el Japón. El movimiento ahora está en un tiempo de compás compuesto de 6/8, antes solo usado en pequeños momentos durante el segundo movimiento.

El tema principal es presentado por los saxofones alto y tenor y después desarrollado por el resto de las maderas. Hay una Gran Pausa al final de esta sección.

Los cornos empiezan el desarrollo que incluye cambios al compás de 9/8, disonancias fuera de la escala original que es Fa pentatónica y dinámicas muy marcadas, seguido de nuevas material presentadas por trompetas y maderas agudas.

Después de esto, toda la banda toca al unísono un nuevo tema en fortísimo.

Seguido de un prominente sólo de percusiones el cual se puede considerar como el punto climático del movimiento. Esto sin duda recuerda a los famosos tambores Taiko usados en la música tradicional japonesa.

Encontramos un gran diálogo entre la banda y las percusiones, que pareciera ser un resumen de los temas ya escuchados.

Aparece el tema de la exposición tutti, aunque cada vez va reduciéndose más. La densidad rítmica es muy pesada en este punto.

Saxfon Alto y Tenor (8vb)

mf

Corno Francés y Marimba

Saxofón Barítono

Corno Francés

etc.

Tutti

ff

etc.

Timbal

f

Tom-Tom Pequeño

f

Tom-Tom Pequeño

f

Tarola

f

Bombo

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

etc.

Tutti

ff

Tom-Tom Pequeño

Tom-Tom Grande

Tarola

Bombo

etc.



En el número 28 comienza la re-exposición pero es hasta el 29 donde aparece el gong, lo cuál hace que el tema suene conclusivo, esto acompañado de las repeticiones constantes de los temas. La tensión se multiplica.

A musical score for a section labeled "Maderas Agudas y Trompetas". It consists of four staves. The top staff is for "Maderas Agudas y Trompetas" with a treble clef and a dynamic marking of *f*. The second staff is for "Cornos" with a treble clef and a dynamic marking of *f*. The third staff is for "Metales Graves" with a bass clef and a dynamic marking of *f*. The bottom staff is for "Gong" with a percussion clef and a dynamic marking of *f*. The music features rhythmic patterns and a gong sound.

Más adelante la banda se divide en dos con ritmos de negras en crescendo. Recordemos que la forma en que el compositor prepara el clímax del primer y segundo movimiento fue en compás de $\frac{3}{4}$ con ritmos de corcheas, pero ahora ha doblado el ritmo. Aparecen ochillos y oncillos, que recuerdan a los seisillos presentados en el clímax del segundo movimiento mientras que las trompetas tocan una parte del tema principal presentado antes del desarrollo.

A musical score for a section featuring multiple instruments. It consists of six staves. The top staff is for "Maderas" with a treble clef and a dynamic marking of *ff*. The second staff is for "Metales Graves" with a bass clef and a dynamic marking of *ff*. The third staff is for "Trompetas y Cornos" with a treble clef and a dynamic marking of *ff*. The fourth staff is for "Tarola" with a percussion clef and a dynamic marking of *ff*. The fifth staff is for "Bombo" with a percussion clef and a dynamic marking of *ff*. The bottom staff is for "Gong" with a percussion clef and a dynamic marking of *ff*. The music features rhythmic patterns and a gong sound.

Finalmente la banda se divide en dos, maderas agudas, trompetas, cornos y eufonio tocando el clímax del tercer movimiento y las maderas y metales graves el mismo acompañamiento hasta la explosión del número 31 de ensayo.

Maderas y Xilófono

Metales

Gong

ff

Detailed description: This musical score shows three staves. The top staff is for 'Maderas y Xilófono' in treble clef, featuring a melodic line with eighth notes and a final half note. The middle staff is for 'Metales' in bass clef, with sustained chords and a final half note. The bottom staff is for 'Gong' with a single half note. A dynamic marking 'ff' is placed above the metal staff. A green hatched bar is on the right side.

En este punto las trompetas indican el inicio de la coda que es el motivo rítmico de acompañamiento del tema principal del tercer movimiento, seguido de los ritmos de seisillos hasta llegar a una nota final que, evidentemente, deja en un estado de suspenso total hasta que finalmente; el gong, viene a resolver (cadencia) toda la obra, y avisarnos que nuestro viaje por el Japón ha terminado (“morendo al niente”).

Maderas y Xilófono unísono

Metales

Tarola

Gong Solo

morendo al niente

fff

8va

Detailed description: This musical score shows three staves. The top staff is for 'Maderas y Xilófono unísono' in treble clef, with a melodic line marked '8va' and a final half note. The middle staff is for 'Metales' in bass clef, with sustained chords and a final half note. The bottom staff is for 'Tarola' with a melodic line and a final half note. A dynamic marking 'fff' is at the bottom. A 'Gong Solo' section is indicated with a half note. The text 'morendo al niente' is written vertically. A green hatched bar is on the right side.

La forma del tercer movimiento es por tanto ternaria al estar compuesta por A (prólogo tambores, tema principal, tema principal repetido por banda), B (desarrollo, nuevo solo de percusiones, diálogo de banda y percusiones) y C (re-exposición, coda).

Conclusión

La pieza analizada, “Impresiones del Japón” para Banda Sinfónica del compositor norteamericano James Barnes, cumple las especificaciones de una pieza programática.

De entrada, el título nos ubica inmediatamente en un lugar específico, y a nuestra mente vienen una cierta cultura, costumbres y lenguaje los cuales pueden verse claramente definidos en los nombres de cada uno de los movimientos.

El uso de escalas pentatónicas, como se comentó en el análisis presentado, son características de la música folklórica en el Japón. A pesar de que los temas están contruidos de “manera occidental”, el uso por ejemplo de flautas para algunos temas recuerda a los instrumentos y melodías típicas de este país.

El uso de la indicación “attacca” nos permite también imaginarnos diferentes escenas, como si estuviéramos viendo un álbum fotográfico de alguien que visitó este lugar y precisamente esto es lo que indica el compositor en las notas de programa. Entre otras cosas, los ritmos festivos usados en el tercer movimiento basados en los tambores, cierran de manera exitosa nuestro interesante viaje musical por el Japón.

Referencias

- All Japan Band Association League Overview (2014) Recuperado del website <http://www.ajba.or.jp/gaiyou.htm>
- Barnes, J (sf) *“Impressions of Japan”*, Full Score. San Antonio, Texas. Southern Music Company.
- Davis, J. (2001) *“Senso-ji (Pure Land) Buddhist Temple Asakusa, Tokyo, Japan”*. Recuperado el día 6 de abril de 2014 del website http://www.cse.sc.edu/~jimDavis/Personal/Photographs/Japan2001-SensojiTemple/Sensoji_temple-Sept01.htm
- Fraga, A. (2014) *“Todai-ji: El Inmenso templo budista de Nara”*. Homo Architectus Blog. Recuperado el día 6 de abril de 2014 del website <http://www.homo-architectus.com/2014/02/todai-ji-inmenso-templo-budista-nara-japon-todaiji.html>
- Graham, F. (Sf) *“Festival Frenzy. Asakusa is set to go crazy for the three day Sanja-Matsuri.”* Recuperado el día 6 de abril de 2014 del website <http://web.archive.org/web/20080221001537/http://www.metropolis.co.jp/tokyo/685/feature.asp>
- Historic Monuments of Ancient Nara (2014). Recuperado el día 6 de abril de 2014 del website <http://whc.unesco.org/en/list/870>
- Jagow, S. (2007) *“Developing the Complete Band Program”*. USA. Meredith Music Publications.
- Kostka, S. (sf) *“Armonía del Siglo XX”*. USA. McGraw Hill.
- James Barnes (2014) Recuperado el día 6 de abril del website <http://music.ku.edu/james-barnes>
- James Barnes (2012) Recuperado el día 6 de abril del website http://www.windrep.org/James_Barnes
- Kannon Notebook (2013). Recuperado el día 6 de abril de 2014 del website <http://www.onmarkproductions.com/html/kannon.shtml>
- Llacer, F. (1982) *“Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes”*. Madrid España. Real Musical.
- Overview of Joetsu (2011) Recuperado el día 6 de abril de 2014 del website <http://www.city.joetsu.niigata.jp/>
- Persichetti, V. (1985) *“Armonía del Siglo XX”*. Madrid España. Real Musical.
- Preparatoria Saitama, historia (2014) Recuperado el día 6 de abril de 2014 del website <http://www.saitamasakae-h.ed.jp>
- Senso Ji Temple (2014) Recuperado el día 6 de abril de 2014 del website http://www.gojapango.com/tokyo/sensoji_temple.htm
- Southern Music Company, Music for Concert Band Vol. 4 (sf) (CD de Audio).
- Taiko Drums (sf) Recuperado el día 6 de abril de 2014 del website http://www.taiko.com/taiko_resource/taiko.html
- Todaiji Temple (sf) Recuperado el día 6 de abril de 2014 del website <http://web-japan.org/atlas/historical/his13.html>
- Tokyo Kosei Wind Orchestra Profile (2014) Recuperado el día 6 de abril del website <http://www.tkwo.jp/english/profile/>

Viaje Sonoro

M. MT. CRISTINA QUINTANILLA CISNEROS E ING. ANDRÉS GUTIÉRREZ MANRIQUE



Todo el Universo es vibración. Las antiguas culturas y religiones así lo creían y la física moderna lo cuenta en la Teoría de las Cuerdas.

En la cotidianidad uno vive muy deprisa, lleno de estrés y ansiedad. Más de uno anhelamos un escape de la realidad y tener un momento con uno mismo, un momento de paz, un momento de quietud.

El Viaje sonoro nace como un proyecto en pareja a raíz de una experiencia en Barcelona, España, compartido por Tanit Navarro, cantante y terapeuta de voz y Pedro Collares, músico y terapeuta del sonido. Dentro de esta experiencia mi esposo Andrés y yo despertamos a un mundo desconocido de sensaciones, vibraciones y un viaje inimaginable a nuestro ser.

¿Qué es un Viaje sonoro?

Nos detenemos un momento para plasmar el punto de vista desde nuestra propia vivencia y experiencia personal.

Yo Cristina, mujer, madre, violinista, maestra y musicoterapeuta defino que el viaje sonoro es un recorrido a través de distintas texturas y ambientes sonoros de una manera sublime. Es un momento de paz que se vive en un espacio relajado y de apertura en donde se recibe una experiencia sensorial a base de voces, cuencos, tambores, violín,



didgeridoo, guitarra, sansula, crócalos, entre otros, que acerca a un estado de armonización y bienestar desde el cual conectas contigo mismo.

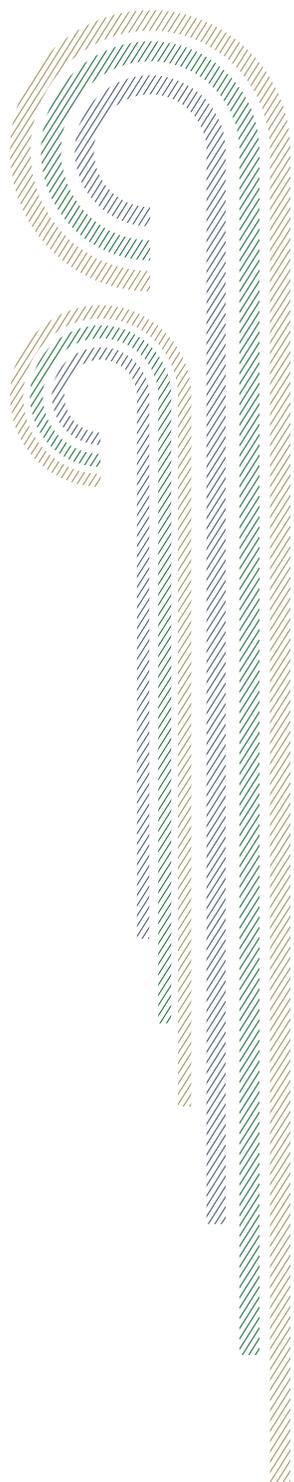
Yo Andrés, hombre, padre, guitarrista e ingeniero en audio, quisiera definir desde un punto más científico lo que ocurre en un viaje sonoro: durante un viaje sonoro, nuestro cuerpo, compuesto por células y una inmensa cantidad de espacio entre ellas, se ve expuesto a diferentes frecuencias de varios tipos, las hay graves y agudas, algunas son inaudibles lo que no quiere decir que no existan.

Muchos de nosotros hemos tenido la oportunidad de estar en el cine sentados viendo una película y nos cambian las sensaciones o emociones dependiendo de la imagen, ¿qué pasaría si cambiáramos el sonido de esa imagen? Lo más seguro es que todo cambiaría, es ahí en donde nos damos cuenta del poder del sonido para nuestro cuerpo ya que no sólo afecta a nuestros oídos sino que la vibración, al propagarse en nuestro cuerpo (75% compuesto por agua), afecta a cada uno de nuestro órganos. Por eso mismo el hecho que existan frecuencias *subsónicas* (frecuencias que están por debajo del umbral de la audición) o *supersónicas* (por encima del umbral de la audición), no quiere decir que por que no las oímos no existan, de hecho hacen que nuestro cuerpo vibre de diferentes maneras.

Cada órgano que compone nuestro cuerpo vibra a una frecuencia determinada y es por ello que hay sonidos que nos estremecen y otros que nos relajan.

¹“Que los beneficios de la música siguen siendo sorprendentes, lo comprobó con creces el músico y bioenergético francés Fabien Maman con la colaboración de la bióloga Helene Grimaud, cuando, al exponer células de la sangre a ciertas frecuencias sonoras, encontró que éstas alteraban su color y forma. Incluso, pudo observar que aplicando determinadas frecuencias —diferentes para cada individuo— sobre células cancerígenas, éstas tendían a desintegrarse. Dicha experiencia quedó documentada en las increíbles fotografías registradas en su libro ‘El rol de la música en el siglo XXI’”. *“Este hallazgo pone de manifiesto que la vibración del sonido desempeña un papel determinante en la transformación de la estructura celular, ya que actúa directamente en el ámbito más sutil del organismo humano”*, afirmó en ese momento sobre sus investigaciones Maman, quien se basó en un principio que culturas milenarias como la tibetana tenían claro y es que cada célula y cada órgano del cuerpo está continuamente vibrando a una determinada frecuencia.

¹ Fragmento tomado de la página web <http://www.revistavolarsatena.com/sentirsebien/sentirsebien/vibrar-en-la-frecuencia-correcta-282> escrito por Patricia Macaya Lambrano.



Cuando un órgano se encuentra sano, su frecuencia vibratoria se halla en armonía con el resto del cuerpo, pero cuando esta frecuencia se altera, se rompe esta armonía y aparece lo que conocemos como enfermedad.”

Es así como desde los *Viajes sonoros* podemos sentir nuestro cuerpo vibrando de diferentes maneras y ayudando a corregir ciertas células que estén vibrando fuera de sintonía.

Se puede deducir entonces que el *Viaje sonoro* es una experiencia única en donde se puede llegar a una profunda meditación y sus efectos pueden seguirse notando después de varios días de haberlo presenciado.

Es impresionante como un proyecto que nació para ayudar a la gente a buscar un momento de relajación y bienestar se ha convertido en casi una terapia para muchos. Son innumerables los casos de personas que se acercan con nosotros a compartirnos alguna situación kinestésica o visualización que tuvieron durante el Viaje sonoro y que a raíz de esto se dan cuenta de algunos procesos pendientes por resolver. Cuando llega a suceder esto, generalmente lo que hacemos es referirlos con algún especialista si se trata de algún dolor crónico, algún proceso de duelo no manejado, entre algunas otras experiencias que nos han compartido.

Exponemos a continuación el punto de vista de tres personas que nos han acompañado en más de una ocasión a estos Viajes sonoros.

“Así como afinamos un instrumento o un carro, creo que nuestra energía, que responde a cualquier vibración externa, puede afinarse y regresar a su centro y bienestar por medio de la música. Me encantó, me sentí relajado y conectado con mi paz interior”, Mario Treviño.

“El Viaje sonoro en mi experiencia es: la forma más sutil y hermosa de contactar con cada célula de mi cuerpo, es el orgasmo celular, corporal y energético que nutre y alimenta a todo mi ser; esta experiencia es la manifestación tangible de un viaje astral, de un viaje emocional, de un viaje alucinógeno pero libre de consecuencias negativas; es la experiencia de salud física y energética más bella que haya experimentado”, Francisco Villalva.

“El Viaje sonoro para mí fue una experiencia única, es impresionante cómo la vibración de diferentes instrumentos y voces

van produciendo ciertas reacciones en mi cuerpo desde el cambio de mi respiración hasta movimientos pequeños y bruscos provocados por las diferentes alturas de los sonidos, texturas y densidades de cada uno de ellos. Podría compararlo, por así decirlo, con un masaje para mi cuerpo, maravilloso y sensitivo que no sólo lo toca y relaja sino que también llega a mi alma y mente. En mi caso, cuando tuve la primer experiencia de estos viajes sonoros, la vibración duró alrededor de dos horas después de haber terminado la sesión”, Nancy López.

Dentro de las observaciones que nos han hecho, nos preguntan si esto es musicoterapia. El Viaje Sonoro podría entrar perfectamente dentro de las técnicas receptivas de la musicoterapia que en artículos anteriores describimos. Sin embargo, cabe recordar que como cualquier proceso terapéutico, para considerarlo como una terapia como tal, necesitarían ser varias las sesiones ya sean grupales o individuales vividas a cargo de un especialista en este caso un musicoterapeuta calificado.

Nos gustaría terminar este artículo invitando a todos aquellos interesados en vivir un Viaje Sonoro a que nos escriban a nuestro correo para preguntar por próximos eventos.

Ing. Andrés Gutiérrez Manrique: angutiman@gmail.com
M.MT Cristina Quintanilla Cisneros: cristinaqc@yahoo.com



Breve historia del mariachi “Los Reyes de Guadalajara”, una agrupación clave en el desarrollo del mariachi en Monterrey

M. A. RAMIRO GODINA VALERIO

Hoy en día el mariachi es una agrupación que ha encontrado vida en la sociedad regiomontana a pesar de no ser oriunda de esta región. En este texto transitaré brevemente sobre la historia del mariachi en Monterrey, cuya presencia se puede situar alrededor del año de 1950. Por casi cinco décadas, tres mariachis emergieron como piedras angulares en el desarrollo del mariachi local, entre los que destaca “Los Reyes de Guadalajara”. A continuación menciono diferentes situaciones que convirtieron a esta agrupación en una pieza clave para el desarrollo del mariachi hasta la fecha.

En los albores de la década de los cincuenta del siglo anterior, los mariachis existentes localmente ya se podían diferenciar en organizados y los no organizados. Los organizados generalmente trabajaban de planta en cantinas, tenían presentaciones fuera del estado, vestían uniformemente, tenían una plantilla de músicos fija, participaban en los medios audiovisuales, y ocasionalmente, tenían acompañamientos artísticos. Estas agrupaciones eran el “Potosino”, de Cleto Villanueva, “Los Cardenales”, de Félix Guevara y “Los Caporales”, de Rodrigo Sainz. Los no organizados salían a tocar a las cantinas, no participaban en los medios audiovisuales, no tenían acompañamientos ni lugares seguros para presentarse, tampoco tenían una plantilla fija de músicos y, por ende, no vestían uniformemente. La percepción social que mayormente se tenía del mariachi estaba regida por los espacios donde laboraban estos músicos, resaltando que el término de “músicos de cantina” tenía una obvia connotación despectiva.

Para mediados de la década de los cincuenta llegaba a la ciudad un mariachi tapatío, “Los Palmeros de Guadalajara”, de Ramiro Jáuregui. Esta agrupación arribaba con el programa radiofónico “Así es mi tierra”, de la XEW, decidiendo arraigarse en la ciudad por más tiempo del estimado. En su estancia, hasta 1961, esta agrupación revolucionó el concepto de mariachi localmente; el nivel de ejecución, el repertorio y la indumentaria, fueron algunos de los rubros donde se marcaron tendencias. La percepción social del mariachi local mejoraba, algunos de los grupos más organizados ya tenían plantas en restaurantes y hoteles, además, otros se mantenían en las cantinas; los no organizados tocaban en donde se les presentaba la oportunidad. Esta mejora en el campo laboral del mariachi se debió a que las agrupaciones locales querían seguir los pasos de “Los Palmeros de Guadalajara”.

En 1961 se desintegran los grupos “San Luis”, de Pedro Ramírez, “Los Cardenales”, de Félix Guevara y “Los Palmeros de Guadalajara”, de Ramiro Jáuregui. Algunos de sus ex integrantes convergían en una nueva agrupación, “Los Reyes de Guadalajara”. En ese mismo año esta agrupación se consolidó debido al liderazgo de Francisco Aguirre y Teodoro López. Con la convicción de destacar localmente, respaldados por el ensayo, emprendían una trayectoria que marcaría toda una época en la cultura del mariachi regiomontano.



Ya sin la competencia de los mariachis que se desintegraron y solamente teniendo una agrupación establecida y ampliamente aceptada, que era el “Potosino”, “Los Reyes de Guadalajara” no tardaron en ser aceptados. Un mariachi con una plantilla de músicos amplia, ejecutantes destacados localmente, indumentaria uniforme y repertorio ensayado, sería la carta de presentación de este grupo.

Figura 1. Mariachi “Los Reyes de Guadalajara”.



La Figura 1 muestra a esta agrupación en sus inicios. La dotación instrumental consta de cinco violines, dos trompetas, guitarrón, guitarra, guitarra de golpe y vihuela, un total de once músicos. Este fue el primer traje de gala que se hicieron apoyados económicamente por un amigo, pagándole posteriormente. Esta imagen visual y sonora impactó en la sociedad y entre sus mismos compañeros. Participaciones en medios audiovisuales, acompañamientos, giras y grabaciones no tardarían en llegar.

En el Monterrey de la década de los sesenta se vivía un desarrollo industrial plausible, lo que convertía a la ciudad en un destino atractivo para las personas que estaban en busca de una mejora laboral. No es casualidad que la céntrica plaza *El Fornos* fuera usada como centro de operaciones de los mariachis más célebres desde 1961 hasta 1982, cuando desapareció debido a la construcción de la Macroplaza. Este espacio estaba rodeado de bares, cantinas, cines, restaurantes y cafés, por mencionar algunos negocios.



Las aportaciones de “Los Palmeros de Guadalajara” y las condiciones socioeconómicas que vivía la ciudad, propiciaban que el mariachi mejorara su percepción ante la sociedad y hallara una estabilidad laboral. Aunado a esto, los medios audiovisuales locales vivían una importante etapa y el mariachi encontraría en ellos una vitrina que multiplicaría su popularidad. Programas radiofónicos como “Serenata Mexicana Carta Blanca”, “México y sus canciones”, ambos de la XET y “Así es mi tierra”, de la XEW, estación no local, fueron algunos de los programas donde participaron “Los Reyes de Guadalajara”. En cuanto a los programas televisivos estaban “Mosaico mexicano”, “Show de mediodía” y “Reina por un día”, del canal seis, y “¡Mira qué bonito!” del canal doce; en algunos participaron, siendo exclusivos de este último por varios años. Los acompañamientos a figuras de la talla de Lola Beltrán eran una constante. El impacto que lograron tener al participar en los medios llevó a que este grupo fuera apreciado en estados vecinos.

Dentro de las grabaciones a las que tuve acceso puedo mencionar lo realizado con David Gallegos, en 1975, los dos álbumes con Juan Picasso, uno de ellos en 1982 y lo que grabaron con Amparo Arvizu.

De los nombres que pude rescatar en cuanto a los músicos que conformaban a “Los Palmeros de Guadalajara”, estaban Pedro Rodríguez, José Pérez, José Esquivel, Juan González, Trinidad Barrios, en las trompetas; en los violines estaban Teodoro López, Juan Zúñiga, Concepción Ulloa, Tomás Ruiz, Francisco Flores, Julio Pérez, Agustín Ramírez, Francisco Venegas, Benjamín Hernández, Enrique López, Ramón González. En el guitarrón estaba José Alfredo Torres. Estuvo también Luis Moreno en la vihuela. En las guitarras colaboraron Marcial Puente, Ramón González, Abraham Becerra y Mauro Carrillo.

Para concluir puedo comentar que a pesar de que la tendencia de consumo musical de gran parte de los ciudadanos regios es hacia los géneros no vernáculos, como el pop, la balada y la música electrónica, el mariachi no sólo ha permanecido por más de 50 años en el gusto del público sino que ha logrado arraigarse en la vida social y cultural de Monterrey.





► **Dr. David Josué Zambrano de León** (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 lo tiene como egresado del Instituto de Educación Superior José Martí de Monterrey. 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. Es el director general de "FAMUS Revista Cultural de la Facultad de Música de la UANL. Es miembro de la InSEA (International Society for Education Through Art) y de la ISME (International Society for Music Education). Es autor del libro "Aproximaciones musicales".

► **M. E. Beania Salcedo Moncada** (Facultad de Música de la UANL)

Es egresada del Conservatorio Nacional de Música con la Licenciatura en Pianista Concertista. Tiene un postgrado en Música Española en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid-España. En 2010 obtiene el título de Maestría en Educación en el Instituto Universitario en Sistemas Administrativos de Monterrey, donde actualmente cursa el último semestre de doctorado bajo la línea de investigación "Propuestas pedagógicas". En 2006 participa en la grabación del disco "Ángel Azul" producción de CONARTE. Actualmente es catedrática de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Monterrey.

► **M. E. Abraham Vázquez Ornelas** (Facultad de Filosofía y Letras UANL)

Es Licenciado en Filosofía por la UANL. Tiene una Maestría en Educación y fue catedrático de la Facultad de Comercio y Administración y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL. Ex catedrático de la Preparatoria Eugenio Garza Sada del ITESM. Ex catedrático de la UDEM de los cursos de Antropología e Historia. Investigador de tiempo completo.

► **Lic. Verónica Lizzeth Velázquez Gayosso** (Facultad de Música de la UANL)

Es egresada de la Licenciatura en Música y Educación Musical de la Facultad de Música de la UANL. Terminó la carrera de Profesional Medio en Música en el Instituto Nacional de Bellas Artes de Monterrey, N. L. Ha tomado diversos cursos y talleres con enfoque en los métodos Dalcroze, Kodaly, Orff y Tort, dentro del área metropolitana y fuera de ella. Ha impartido clases en la Facultad de Música a los niveles de Técnico, Licenciatura y Capacitación Musical. Actualmente es maestra de Iniciación Musical en el Instituto Docet y de Estimulación Musical Temprana en MIMA.

► **Gerardo Rocha Ovando** (Facultad de Música de la UANL)

Estudió el nivel Técnico Medio en Música con especialidad en canto. Pertenece al Taller de Ópera de la Facultad de Música, en donde participa como corista y solista en diversos recitales, conciertos, óperas y zarzuelas. Fue invitado a formar parte del coro que acompañó al cantante Andrea Bocelli en Monterrey, N.L., en conjunto con la OSUANL. Es coordinador del departamento de Difusión Cultural de Pastoral Universitaria. Actualmente cursa el 9º semestre de la Licenciatura en Música y Cantante.

► **Alejandro Garza Garza** (Facultad de Música de la UANL)

Alumno del 3º semestre del nivel Técnico Medio en la Facultad de Música de la UANL llevando como instrumento principal el piano. También cursa el 6º semestre de preparatoria en el programa del Bachillerato Internacional en el Centro de Investigación y Desarrollo de Educación Bilingüe de la UANL.

► **Luis Fernando Partida Garza** (Facultad de Música de la UANL)

Es alumno del 6º semestre del nivel Técnico Medio en la Facultad de Música de la UANL llevando como instrumento principal el piano. Fundador y miembro de la banda de marcha “Venados” donde actualmente participa ejecutando el clarinete y el saxofón tenor. Perteneció al Coro y Rondalla Monumental CoBaT como saxofonista y realizó giras por las ciudades más importantes de Tamaulipas. Además cursa el 4º semestre en la Licenciatura en Educación Secundaria con especialidad en geografía en la Escuela Normal Superior “Moisés Sáenz Garza” en Monterrey Nuevo León.

► **T. M. M. Pablo González Martínez** (Facultad de Música de la UANL)

Estudió el nivel Técnico Medio en Música con el violín como instrumento principal y graduándose con honores en la generación 2008-2011. Es alumno de la Licenciatura en Música y Educación Musical y cursa actualmente el quinto semestre. Es asistente de la Mtra. Teresa Gómez Huerta a la par que imparte clases en el nivel de Capacitación Musical de la Facultad de Música de la UANL.

► **Lic. Daniel Antonio Marines Mendoza** (Facultad de Música de la UANL)

Perteneció al programa de Orquestas, Coros y Bandas Juveniles de Nuevo León. Ha tomado cursos en el Conservatorio de las Rosas, University of North Texas y University of North Carolina. Fue instructor de instrumento en la Banda de Música del Instituto Regiomontano y en la Escuela de Artes Musicales de San Pedro. Actualmente es director de la banda de música de la preparatoria del American School Foundation of Monterrey. Estudia la Licenciatura en Música y Educación Musical en la Facultad de Música de la UANL y es Licenciado en Psicología por la UDEM.

► **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.

► **Ing. Andrés Gutiérrez Manrique** (SAE Institute Barcelona)

Originario de Bogotá, Colombia, inició sus estudios musicales en la Pontificia Universidad Javeriana en el año 2003. Realizó sus estudios como guitarrista de Jazz en Barcelona en los años 2005 a 2008. Posteriormente, inició un BA en Recording Arts en SAE Institute Barcelona que terminó en el año 2010. En la actualidad imparte clases de música en un colegio privado de Monterrey.

► **M. A. Ramiro Godina Valerio** (Facultad de Artes Visuales de la UANL)

A los 15 años incursionó en la música de mariachi y ha representado a nuestro país en USA, Eslovenia, Portugal, Francia y España. Egresó de la Facultad de Música como Licenciado en Música e Instrumentista en el 2008. Es maestro de guitarra en la Facultad de Música de la UANL y el American Institute of Monterrey, así como director del ensamble de guitarras La Mano. Actualmente es Maestro en Artes con especialidad en Educación en el Arte por la Facultad de Artes Visuales de la UANL.

