

FAMUS

REVISTA CULTURAL DE LA FACULTAD DE MÚSICA DE LA UANL

JULIO - DICIEMBRE 2015

AÑO 5, No. 13.

ROMANCES DE UNA CELLISTA CATALINA Y FLORENTINO

C. P. A. BRENDA ELIZONDO

LUIS XIMÉNEZ CABALLERO Y PAULINO PAREDES

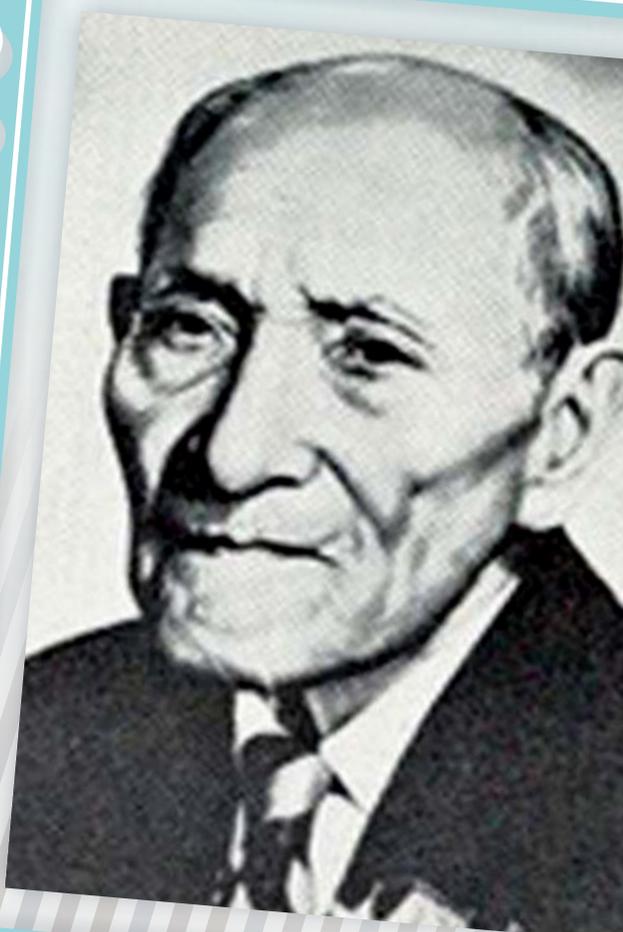
M. A. GUILLERMO VILLARREAL

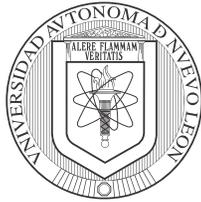
NUESTRO CIELITO LINDO

*M. A. GRACIELA MIRNA MARROQUÍN Y
M. C. V. ARNOLDO AGUIRRE RAMOS*

LA RÍTMICA JAQUES-DALCROZE Y LA GESTALT

E. M. FRANCESCA ORLANDO PETRIZZO





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 5, N° 13, julio-diciembre 2015. Fecha de publicación: 14 de julio de 2015. Es una publicación semestral, 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 julio de 2015. Tiraje: 500 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 2015.
revistafamus@gmail.com

ÍNDICE

Editorial <i>Dr. David Josué Zambrano de León</i>	Pág. 3
Romances de una cellista / Catalina y Florentino <i>C.P.A. Brenda Elizondo</i>	Pag. 4
La última morada de Da Vinci <i>Dr. David Josué Zambrano de León</i>	Pág. 22
Relación político-musical entre Gaspar Cassadó y Pablo Casals <i>Dr. José María López Prado</i>	Pág. 25
Cuando dos investigaciones se cruzan: Luis Ximénez Caballero y Paulino Paredes <i>M. A. Guillermo Villarreal</i>	Pág. 27
La música como recurso en el aprendizaje escolar <i>Dra. Beania Salcedo Moncada</i>	Pág. 32
Sinfonía No. 3 de Juan Trigos “Ofrenda a los muertos”: de la narrativa musical y el folclor abstracto 2° Concurso de escritura Famus, 1era. Mención Honorífica <i>Lic. Laura Elizabeth Rubio Mayorga</i>	Pág. 38
El uso del folklore en la educación musical 2° Concurso de escritura Famus, 2a. Mención Honorífica <i>T. M. M. Myrna Irasema De Anda Rodríguez</i>	Pág. 41
Tamborileros 2° Concurso de escritura Famus, 3era. Mención Honorífica <i>Bertha Zuriel Cruz Hernández</i>	Pág. 44
Nuestro Cielito Lindo <i>M. A. Graciela Mirna Marroquín y M. C. V. Arnoldo Aguirre Ramos</i>	Pág. 47
Lo visual en lo sonoro <i>Segunda Parte</i> <i>M. A. Mayela del Carmen Villarreal Hernández</i>	Pág. 56
La Rítmica Jaques-Dalcroze y la Gestalt. Un camino para la integración <i>E. M. Francesca Orlando Petrizzo</i>	Pág. 59
¿Quieres escribir para la revista FAMUS? <i>Convocatoria para el Tercer Concurso de escritura FAMUS</i>	Pág. 64

Editorial

DR. DAVID JOSUÉ ZAMBRANO DE LEÓN

Este 2015 se conmemoran dos centenarios de músicos que todavía generan entusiasmo en círculos de amateurs y especialistas. Se trata de Édith Piaf, la gran cantante francesa y Frank Sinatra, su contraparte norteamericana. A pesar de no estar en este mundo material, y de que quizás en vida no trabajaron en conjunto, ambos cantantes ingresaron a la esfera de inmortales, desde donde siguen cosechando fama y éxito entre nuevas generaciones de seguidores.

Nadie digno de fiar puede cuestionar que Frank Sinatra fue uno de los cantantes más populares y con mayor influencia en el siglo XX. Nacido un 12 de diciembre de 1915 en Hoboken, Nueva Jersey y bautizado con el nombre de Francis Albert Sinatra, se le reconoce como uno de los más escuchados de todos los tiempos, pues las estadísticas muestran que son 150 millones sus discos vendidos en todo el mundo. Su popularidad es comparable a la de Elvis Presley, los Beatles y Michael Jackson.

Conocido también como actor, director y productor, Sinatra tenía una voz con un timbre distintivo y una autoridad ya fuera que cantara una piezaailable en swing o que suavemente interpretara una balada tierna. Es recordado por canciones que lo hicieron una gran estrella como "I Get a Kick out of You," "Young at Heart," "Witchcraft," "The Lady Is a Tramp," "In the Wee Small Hours," and "I've Got You Under My Skin". Muchas de estas canciones lo representan a la perfección. Su sentido del fraseo patente en "My Funny Valentine" le confiere inmortalidad a su interpretación de esta gran obra de Rodgers & Hart. Si sabemos un poco de su vida amorosa, en "In the Wee Small Hours", se percibe ese sentido de tristeza y soledad que, se asume, experimentó a su rompimiento con la actriz Ava Gardner.

Por su asociación con la mafia y su relación amistosa con John F. Kennedy, Frank Sinatra fue un blanco natural para J. Edgar Hoover, director del FBI. Al parecer quiso colaborar como informante, pero el FBI declinó su ofrecimiento y le agradeció por su voluntad de librar a los Estados Unidos del crimen organizado. Cantó públicamente por última vez en febrero de 1995 en un torneo de golf con su nombre. Se reportó que lo hizo en absoluto control. La canción con la que terminó su presentación fue "The Best is Yet to Come". Estas palabras están grabadas en su lápida. Murió después de sufrir un ataque al corazón, a la edad de 82 años, en mayo de 1998.

La cantante francesa y superestrella internacional Édith Piaf, nacida en París, Francia, el 19 de diciembre de 1915 y cuyo verdadero nombre era Édith Giovanna Gassion, fue una mujer de personalidad destacada y responsable de exitosas canciones mundialmente conocidas como "La vie en rose", "Non, je ne regrette rien", "Sous le ciel de Paris", "Les amants de Paris", "Padam, padam" y "Milord". También destacó como actriz participando en numerosos films y obras de teatro a lo largo de su carrera artística. Contaba con una voz que vibraba desde su corazón, muy intensa y con muchísima expresión. Su vida fue una sucesión de tragedias interrumpidas ocasionalmente por sus triunfos artísticos. Envuelta en líos con el fisco, accidentes de autos y su adicción a las drogas y al alcohol, su vida no fue ni cercanamente "rosa", como lo canta en esa sensacional pieza que la inmortalizó.

Con un físico de poca altura y predilección por los vestidos negros y un reflector al presentarse en público, Édith Piaf usaba su cara y sus dos manos para habitar emocionalmente su repertorio, que estaba conformado por canciones sobre el amor, la pérdida, la muerte, los recuerdos y dos clases de esperanza, la esperanza a futuro y la esperanza muerta. Al parecer, en vida no tuvo predilección por conceptos como la permanencia y la lealtad. Por lo que sí tuvo preferencia fue por sus canciones, el champagne, el amor roto y la morfina. Al morir a los 47 años debido a su deseo por la autodestrucción, de aquella adolescente que cantaba dándolo todo en las calles de París ya no quedaba nada. El Museo Édith Piaf, dedicado a su memoria, se encuentra en la calle Crespin du Gast, en el XI Distrito de París.

Romances de una cellista / Catalina y Florentino

C. P. A. BRENDA ELIZONDO

Reloj de arena

ENTRÓ en el cubículo y lo desvistió, se dispuso a tomar asiento para después sacar la espiga, tensar el arco y solicitarle a su maestro un la para afinar.

–A ver... ¿qué preparaste?

Eligió iniciar con una escala menor melódica, mientras tanto en medio de las sonoridades, a pasos milimétricos se desvanecía la sonrisa de *Mona Lisa* que a duras penas, Catalina pudo regalar.

Luego de algunas observaciones sobre el segundo movimiento de la *Sonata en fa mayor* de Brahms, el maestro halagó su interpretación.

–Tocaste con el corazón –le dijo.

Sin responder y absorta en el diseño persa de la alfombra, Catalina arrojó a Florentino, tomó sus partituras y le pareció una grosería no ver a los ojos a su maestro al despedirse, así que fue inevitable que el señor Kozlov percibiera lo nublado que estaban sus cielos.

Esta vez no condujo a Florentino al atril como era su costumbre al llegar a casa. Quiso dejarlo abrigado afuera de su habitación, ella se recostó en la cama y meditó alrededor de veinte minutos. Al abrir los ojos, lo primero que vio fue el reloj de arena que estaba sobre el televisor. Caminó hacia allá, lo acercó al buró y lo volteó. Puso su mirada fija en él, pensando que el causante de su pena merecía otra oportunidad, y con un profundo respiro le dio la bienvenida a la esperanza.

Salió a la cocina a prepararse un café con leche y regresó al reloj con semblante de calma a proponerle un trato; prometió darle vida durante dos meses. Pero si ocurría *algo* extraordinario que le impidiera voltearlo antes de que se vaciara su bulbo superior, o bien, al cumplirse el plazo sin que el causante de su dolor volviera, se convertiría en asesina.

El reloj la acompañó en su espera. Día tras día, cada tres horas, ocho veces diarias, ella estaba allí, cumpliendo su promesa. Lo llevaba a todas partes, llegó a significar mucho más que un simple artefacto de cristal en donde por medio de un orificio la arena se desplaza, más que un medidor visual del tiempo o que un inicio y un final, más que una vida y una muerte. Sentada frente a él, veía el hilillo de arena deslizarse hasta formar un diminuto montículo, y nada sucedía.

El reloj de arena se convirtió en su confidente y amigo, ella le contó su historia de amor, la más común historia de amor: la del no correspondido. Con lamento y decepción le confesó haber olvidado con ese hombre lo que es mentir con inteligencia.

Las Catalinas que habitan dentro de ella, la *loca* y la *sensata*, se propusieron infinidad de planes desde que lo conocieron. Querían ser las únicas que lo hicieran llorar y que lo hicieran reír, cocinar para él y con sus besos no dejarlo comer, velar sus sueños y no dejarlo dormir, ser sus esclavas pero también darle órdenes, ser las ladronas de su apellido, y cuando las descubriera, por voluntad propia él se los cediera. Sin embargo, la que lo haría llorar, la que no lo dejaría comer ni dormir, la *mandona* y *ladrona*, no permitió que la conocieran. Se mantuvo ausente, mientras la *sensata* lo empalagó con sus cuidados.

Él se marchó, y desde ese día a Catalina le han hecho mala cara las madrugadas, por su maldito insomnio ellas no han tenido privacidad. Los días ya están cansados de ver cómo se muerde las uñas, el nombre de ese ingrato la ronda mañana, tarde y noche; piensa todo lo que vivieron juntos y lo extraña. Creyó que la amaría hasta la muerte; no obstante, él no ha muerto y ya no la ama, ahora está acompañado de esa con quien puede hablar de fútbol y de economía. La que estudió en escuela privada y habla el francés a la perfección, la que cuenta con amigos pseudointelectuales y no tiene ni tendrá problemas de dinero, la que pone empeño en conocer las recetas de su madre, con quien simpatiza porque aún no le ha mostrado el talento de destruir sin compasión a toda aquella mujer que ame a su hijo...

Habían pasado cincuenta y nueve días y cincuenta y nueve noches, en cuarenta y ocho horas más, el plazo se cumpliría y él no había vuelto.

Catalina, la *loca*, empezó a planear su crimen. Pedirle prestado el automóvil a un amigo, comprar gafas oscuras y peluca para disfrazarse como lo hacen las asesinas en las novelas policiacas. De esta manera, no la reconocerán los vecinos que tantas veces la vieron entrar y salir del departamento de Vladimir. Esperará a que un día, la mujer que le robó a su hombre, salga de madrugada, esto reducirá la probabilidad de que existan testigos. La seguirá hasta su casa, y cuando abra el portón de la cochera, entrará caminando tras de ella. Y cuando se cierre el portón, acabará con su rival enterrándole con toda su furia un cuchillo carnicero en el corazón, y cuando lo saque volverá a clavarlo dos veces más para asegurarse de su muerte. Aunque teme que esto sea en vano y aún muerta se interponga entre ellos, que permanezca la sombra que lo inhibe a tomar decisiones firmes.

Después de analizar el plan durante horas y horas, se rinde por cobardía. A ella la va a dejar viva, pues no le hace daño. Quien eligió quedarse con ella es él.

Entonces, antes de encajarle el cuchillo carnicero a Vladimir con toda su fuerza, va a pedirle un favor; querrá que le diga: ¿cómo era ella cuando estaba dispuesto a que se fueran lejos? ¿Cómo fue que cambió los planes por miedos? ¿A qué hora se dio cuenta que ese zapato no era para su pie después de años caminando con él? ¿Por qué, si es mejor en las caricias se quedó con la otra?

Además, quiere informarle que la *loca* que lleva dentro, con tantas lágrimas que ha derramado podría abastecer la lluvia en Londres. Que no puede amarlo como antes, mas tampoco odiarlo y destruirlo. Por ello, lo buscará y le rogará que le origine la más grande de las penas para poder maldecir su nombre, sólo así tendrá el valor de desaparecerlo de este mundo. Lo que le ha hecho hasta ahora, a la *loca* le ha provocado placer en el dolor; todas las heridas que le causó las ha sumergido en el mar y sanaron. Por eso le va a implorar que le produzca otra más profunda para que se desangre sola.

Así, él morirá sin saber cómo ella utilizaría con astucia los idiomas y no, únicamente, para mencionarlos en el *curriculum vitae*. En esos cincuenta y nueve días, la *loca* aprendió lenguaje suficiente para amar en francés toda una noche: *Je t'aime beaucoup mon amour, on se promènera sous la lune, nous découvrons d'autres mondes*. Había planeado embriagarlo de ella y de sus frases. Incluso, si regresaba, se hubiera esforzado por aprender de fútbol y de economía, sólo si regresaba.

Catalina, la *sensata*, le dice que sería más fácil tomar sopa con tenedor que hacerlo volver. Le recuerda las tres veces que ella le agregó barras de repetición a la partitura de su amor, y por más matices que le dio a la melodía, él no lo percibió; escuchó siempre las mismas notas con la misma interpretación. Ilusionada, esperaba pasar a la siguiente pieza, y lo hicieron; decidieron vivir juntos. No obstante, el gusto le duró un par de compases; se le reventó la cuerda re y no traía repuesto. Alguien supo aprovechar su error y el (des) concierto continuó. La otra terminó por ser la estrella.

Mientras enteraba a su amigo y confidente, el reloj de arena, de la más común historia de amor, habían pasado más de tres horas. El bulbo inferior había recibido ya la fina arena que contenía el superior. Sin planearlo, lo asesinó. No la mató a ella, tampoco a él. Aniquiló a su reloj, por ende, fue su esperanza la que recibió las puñaladas en el corazón con el cuchillo carnicero dos días antes de que se cumpliera el plazo.

Resignada y con deseos de que el tiempo no hubiera pasado, aceptó su derrota y fue en busca de Florentino. Y mientras la *loca* se mantiene ocupada practicando el francés para una noche de amor, Catalina, la *sensata*, entra en el cubículo, lo desviste, saca la espiga y tensa el arco.

Reloj de arena

Romances de una cellista _ Catalina y Florentino

$\text{♩} = 70$ **adagio** Brenda Elizondo
tranquillo

Violoncello

mf

4

7 *con vigore*

f

11

14

17 *espressivo*

mf

22

26

26 Brenda Elizondo

29 *tranquillo*

p

32

35

38 *con vigore*

ff

41

44

La noche del frac

ESTABA segura que Florentino no aceptaría acudir con el mismo frac de siempre al evento que se aproximaba. Abstraída, interrumpió la partida de ajedrez para dirigirse al guardarropa en busca del viejo frac neoyorquino y el atuendo de uso diario: un traje sastre hecho en serie. Quiso descolgar el más elegante con la intención de mandarlo a la tintorería y liberarlo del polvo acumulado, pero al sentir la presencia de Florentino a su espalda, giró media vuelta y lo percibió inconforme desde su atril. Supo comprender que él le decía *no*.

Se acercó a mimarlo. Esa noche, entre ellos, brotó el amor como las melodías de un compositor inspirado. A media luz, entre sus piernas y sobre su pecho, Florentino le susurraba que necesitaba un nuevo frac. Catalina jugaba a convencerlo que no era necesario, sabiendo que una vez más perdería y terminaría dándole gusto. Luego del frustrado intento, lo dejó recostado sobre su tapete al pie de la cama, y como de costumbre cada vez que se le presenta un problema, caminó hacia la cocina. Descorchó una botella de vino y se sirvió medio vaso.

De regreso a la habitación, encendió el modular y dio *play* al disco de los *Veinticuatro caprichos* de Paganini. Sentada tras la ventana con vista a la calle, planeaba cómo conseguir un capricho más, el de Florentino. Él le hizo la petición sin importar si su cartera estaba vacía o no. Sobre sus curvas, echado como un león, aparenta no importarle lo que sucede en su entorno. Él es el rey y ella no es más que una mujer enamorada, su eterna esclava, su siempre amante.

Como por arte de magia, a la mañana siguiente, Catalina recibió un correo electrónico; el remitente era de un viejo amigo, quien anunciaba a sus contactos la venta de su *violoncello* vestido con un hermoso y fino frac. De inmediato respondió proponiéndole cambiar ese traje de noche por el neoyorquino de su amado y pagarle la diferencia. La respuesta fue rotunda:

–Tráetelo, te espero a las ocho. Y si te gusta, hacemos el cambio sin que tengas que darme diferencia.

–Bueno, si invitas la cena, ¿cómo ves?

Catalina se las ingenió para remover la capa de polvo con agua y jabón del ropaje subestimado por Florentino, luego le dio brillo con cera.

Eran las veinte horas con veinte minutos cuando oprimió el timbre algo nerviosa, se acercaba el momento de complacer a su amo y eso le provocaba que tres cuartas partes de su cuerpo no pararan de generar olas.

El amigo de antaño la recibió con un abrazo y un beso en la mejilla. Al cruzar miradas no pudieron evitar evocaciones en sus pentagramas; cada recuerdo era una nota que creaba una hermosa melodía de sus viejos tiempos, aquellos que hicieron historia. Intercambiaron las prendas de máxima etiqueta de sus *violoncellos* y conversaron un poco, antes de que la ley del magneto hiciera de las suyas...

Se sintió infiel y culpable por haber engañado a quien nunca la dejará sola. Sabe bien que los demás continuarán huyendo cobardemente, uno tras otro ha ido amontonando en fila india las huellas de sus pisadas, es por eso que no ha podido contarlos por medio de ellas. Seguirán abandonando su tierra y eligiendo el camino de la libertad. Ella, ya acostumbrada, se quedará de nuevo con sus recuerdos y esperará con paciencia a que llegue el olvido, que suele ser impuntual; tanta confianza tomó, que la última vez que lo llamó para el caso Vladimir, la dejó plantada. Y poco a poco por su cuenta ha tenido que ir borrando besos y carne.

Regresó a casa más tarde de lo habitual esa noche, en un sofá de la sala encendió un cigarrillo que se consumió –sin disfrutarlo– en el cenicero. No tenía cara para entrar en la habitación donde la esperaba el desasosegado Florentino y hacer como si nada hubiera pasado. Decidió que jamás lo enteraría, que lo ocurrido esa noche con su tan querido amigo, lo guardaría en un baúl con candado en lo más hondo de su ser. Sus silencios tal vez la descubran, y él sospeche; la conoce y sabe que de ese amorío tiene más que cenizas. Pero a ella eso no le preocupa; cree que nunca lo podrá confirmar.

Se acercó a la mesa de centro, donde se encontraba la partida de ajedrez inconclusa, suspendida y sustituida por la noche de pasión. Analizándola, supo que con un par de movimientos ganaría Florentino, como en todo lo demás. Aún así, de su guerrilla no se salvó; su equipo está bien entrenado. Protegió sus piezas, sus caballos y torres son intocables; sus valientes y orgullosos peones –buscan siempre coronar y prefieren morir antes que retroceder, como es su naturaleza–. Sus alfiles son como los gatos –astutos y oportunos–; y en cuanto a la reina, sabe deslizarse con inteligencia, sin preocupación y sin perder el estilo. Si algún día muere, lo hará bien alimentada.

En cambio, la estrategia de Florentino es otra: busca darle jaque mate al rey lo más pronto posible. Él gana sin importarle las piezas que tenga que perder. Y la reina de las Catalinas, sin prisa y con su talante, inició la partida saboreándose un rico caballito. ¿Qué pasaría si Florentino supiera lo que ocasionó esta vez por tanto pedir? ¿Seguiría pensando que la postura del león es la que más le conviene?

Él siguió allí, recostado sobre el tapete a la espera de su regreso. Catalina tomó valor y fue hacia la recámara. Con naturalidad le mostró la sorpresa: su precioso frac checoslovaco. Le dijo que lo consiguió con un poco de suerte e invitando a cenar a un amigo, y de inmediato encaminó la conversación hacia el *cocktail*, en el que Florentino, el más elegante de la noche, presumiría con sus amigos de la orquesta su nuevo traje. Sin embargo, pronto olvidará que lo tiene gracias a Catalina. No pasará mucho tiempo para que le vuelva a pedir un arco, una cuerda, o que sé yo... Finalmente, ella le conseguirá, a como de lugar, sus exigencias.

Catalina seguirá ocultando y recordando con picardía esa noche, a la que llamó: *La noche del frac...* Y que se quede con su rey, que la reina con el caballo, caballero o como se diga, ha quedado más que satisfecha, se dijo a sí misma.

Y ante la ingenuidad de su amada, Florentino enmascaró con aires de arrogancia su orgullo herido, ya que desde un inicio se había percatado que esa madrugada regresó impregnada de aquella loción que hace tiempo él tenía que soportar y lo hacía morir de celos.

La noche del frac

Romances de una cellista _ Catalina y Florentino

Romances de una cellista

33

$\text{♩} = 90$ andantino
dolce

Brenda Elizondo

Violoncello

5

10 *con brio*

16

22 *tranquillo*

28

32

36 $\text{♩} = 70$
con passione

40

45

50

55 $\text{♩} = 90$ a tempo
con brio

61

66

71

Carta para Nydia

AL TERMINAR el ensayo con la orquesta, Catalina y Florentino se dirigieron a una librería de usados, él se quedó con la cajera mientras ella, sin prisa, elegía dos novelas entre los largos pasillos del local. Llegados a casa, recostó a Florentino sobre su tapete y ella se dispuso a desempolvar los libros adquiridos. Al hojearlos, en uno de ellos leyó una dedicatoria en la segunda página que dice: «Para mi amada Nydia, toda mi vida te querré como te quiero hoy. Con amor, Él». Y del otro, se deslizó una extensa carta de amor que al finalizar incluía unos versos de Fabio Morábito:

Nydia:

[...]

Así, si tú te vas,

idioma de mi lengua,

razón profunda

de mis torpezas

y mis hallazgos,

¿con qué me quedo?

¿Con qué palabras recordaré mi infancia, con qué reconstruiré

el camino y sus enigmas?

¿Cómo completaré mi edad?

Con amor,

Él.

15 de abril de 1989

Cuando terminó de leerla no podía creer la extraña casualidad; había tomado cada uno de los libros de diferentes pasillos. Sin embargo, pertenecieron a la misma persona: a Nydia. Imaginó diversas situaciones: que tal vez ella había muerto y su familia vendió sus pertenencias sin revisarlas, que quien los llevó a la librería fue la persona que firma con el pronombre Él, que quizás ella lo abandonó y nunca se los pudo regalar, o simplemente, Nydia dejó a propósito la dedicatoria y la carta en los libros y los llevó allí para deshacerse del recuerdo de ese hombre.

Este suceso cambió su estado de ánimo, le hizo recordar frases de la última carta que escribió para Vladimir. Donde mencionaba que su corazón seguía empeñado en él, le pedía que volviera no importándole si por una hora o para siempre, quería enterarlo que desde que se marchó hacia de los acordes más alegres los más tristes y desconsolados, que lo necesitaba para que sus martes no parecieran domingos. Y que sin él, era como estar en medio de una sinfónica sin instrumento. También le pedía que le dijera ¿quién de los dos mintió?, él a ella, o ella a sí misma. Porque Catalina siempre se había sentido amada por él. Esa carta jamás la envió, estaba segura que él no querría saber de ella, cada una de sus frases las interpretaría como una noticia más del periódico; esas que dicen la mitad de la verdad. Ningún esfuerzo hubiera valido la pena, pues seguramente, llamaría baratas a sus metáforas.

Removidos todos sus sentimientos, pensó que el único que se merecía que le escribiera algo bello, era su adorado Florentino. La carta para Nydia hizo que por un momento olvidara el disgusto que le había causado esa tarde, al recordarlo revivió su enfado y no pudo siquiera iniciar el escrito, el papel se quedó en blanco y el grafito del lápiz continuó sin conocer la luz.

Esa noche hablaría con él, debía enterarlo de cuánto la había lastimado. Antes del reproche, a detalle recordó que desde muy temprano la acompañó a todas partes, la gente no disimulaba en lo más mínimo el agrado hacia él. Llegaron al ensayo y lo sabía, siempre lo sabe: era el más atractivo. Durante el descanso no dejó de coquetear y con gran insolencia la engañó ante sus ojos; sabiendo que Catalina lo vigilaba desde lejos, se dejó abrazar por otra, se dejó tocar, se dejó admirar y, por supuesto, no le disgustaba. Sin embargo, ella pudo ver que a la otra no le fue sencillo, después de hacerse rogar, correspondió a las caricias.

Catalina no pudo evitar relacionar esa cruel imagen con la burla de Vladimir, el único consuelo que le había quedado después de aquella desilusión, la estaba traicionando también. Eso hizo que un fuerte viento de celos fortaleciera el incendio que estaba por apagarse. Con la sangre borboteando fue por su Florentino y no se despegó de él durante el resto del ensayo.

Él volvió como siempre, amoroso, arrepentido y pidiéndole perdón con sus roces, pues es a ella a quien ama y con quien se siente amado. Sabe bien cómo conseguir el perdón, explota lo que emana de él, además de su elegancia y su belleza. Ella cedió, tal como lo habría hecho ante las súplicas soñadas y jamás recibidas por Vladimir.

Esa noche quería desahogarse de las infidelidades de sus amados, Florentino iba a ser quien escuchara su voz quebrantada y quien mirara sus ojos inundados de agua salada que fluiría con un mínimo movimiento de párpados. No le importaba convertir su casa en mar, ni suspirar profundo antes de confesarle que agoniza por los celos, que cada vez que está con alguien más lo odia; lo odia, porque es ella quien lo cuida, quien le da todo, quien lo atiende cuando se enferma, quien lo abriga y quien lo ama sin condiciones a pesar de su ingratitud, tan parecida a la de Vladimir.

Si por ella fuera lo tendría oculto como una obra de arte robada. Desnudo... sí, desnudo, porque así lo disfruta más, Florentino, sería sólo para ella como una hermosa pintura. Así, nunca más volvería a temer que fuera seducido por otra como su despreciable exnovio. No obstante, Catalina no soportaría ver a su idolatrado *violoncello* encarcelado y muriendo de apetencias. Su relación con él, la equipara con el amor de Florentino Ariza y Fermina Daza. Siente pertenecerle y estar destinada a él sin importar a cuántas mujeres seduzca a lo largo de su vida. Por ello, seguirá tolerando los celos y callando como mártir. Se guardó el reproche que le tenía preparado y sólo le habló de su amor.

Al día siguiente fueron de nuevo a la librería de usados, esta vez era ella quien vendería *El amor en los tiempos del cólera*. De tal manera, que escribió una dedicatoria en la segunda página: «Para mi amado Vladimir, toda mi vida te querré como te quiero hoy. Con amor, Ella».

También entre sus páginas agregó la carta nunca enviada y en el *post scriptum* transcribió los primeros versos del poema *Si tú me olvidas*, de Neruda:

P.S. Vladimir:

Si tú me olvidas

Quiero que sepas una cosa.

Tú sabes cómo es esto: si miro la luna
 de cristal, la rama roja del lento otoño
 en mi ventana, si toco junto al fuego
 la impalpable ceniza o el arrugado cuerpo
 de la leña. Todo me lleva a ti, como si
 todo lo que existe, aromas, luz, metales,
 fueran pequeños barcos que navegan
 hacia las islas tuyas que me aguardan.

Ahora bien, si poco a poco, dejas de
 quererme [...]

Tal vez, Catalina también decidió deshacerse de los recuerdos de Vladimir, o quizá, lo que busca en realidad es que la extraña casualidad vuelva a hacer de las suyas, mientras Florentino sigue a su lado.

Carta para Nydia

Romances de una cellista _ Catalina y Florentino

♩ = 75 *adagietto*
con dolore
con sord.

Brenda Elizondo

Violoncello

5
cresc.

10
mf

14
f *mf*

18
ff

22
mf *♩ = 75 a tempo* *3*

26

42

Brenda Elizondo

30
f *con dolore* *fff*

34
V

39
V *p* *3*

43

47
mf

50
f *piacévole* *mf*

54
p

57
rit. *f*

Los elefantes

FUERA del colegio durante treinta largos minutos, Lena esperó a su madre quien la llevaría a su primera clase de *violoncello*.

Llegaron apresuradas, la señora Rosa se disculpó por el retraso explicando que su hija había tardado en salir de sus clases, por ello hizo una llamada para avisar sobre la demora. No obstante, el teléfono sonó ocupado. Mencionó también en tono de queja, que el denso tránsito de la ciudad ya no le permitía cumplir con sus compromisos, tal como cuando vivía en Nueva York.

A Catalina no le molestó la impuntualidad, ni siquiera la percibió; ella se encontraba tocando unas escalas, sin que sonara el teléfono. Les dijo que no se preocuparan, las hizo pasar y preguntó:

–¿Entonces, el maestro Kozlov le dio mis datos? Sin pausas, y al mismo tiempo buscando quién sabe qué en su bolsa, la señora Rosa le respondió:

–Me entrevisté con el maestro en el conservatorio; sin embargo, no nos pudimos poner de acuerdo con los horarios. Así es que le pedí que me recomendara algún otro cellista y me envió contigo. Te aclaro que lo de mi hija es algo pasajero; el *cello* se lo regaló una sobrina mía que dejó de tocarlo. Mi marido y yo queremos que las clases de música ayuden a Lena a ejercitar su mente, para que tenga un mejor desempeño en el colegio, ya que está en quinto de primaria, y las materias se dificultan más en ese grado. No nos interesa que aprenda a tocar de manera profesional.

Catalina, le preguntó a Lena, si antes había estudiado música, pero su madre se le adelantó.

–Sí, en primero y segundo año recibió clases de flauta.

A Catalina, no le quedó más remedio que seguir dirigiéndose a la señora Rosa. Le informó que para la siguiente clase, Lena necesitaría un cuaderno pautado para empezar a escribir en clave de fa. También le explicó que esa primera clase, consistía en algo de teoría, conocer las partes del *violoncello*, la postura correcta, el desplazamiento del arco sobre las cuerdas al aire.

–¿Disculpe, le ofrezco un té, gusta sentarse a escuchar la clase? –preguntó en su papel de maestra, avergonzada por no haberlo ofrecido desde que llegaron.

–No, gracias, en realidad no tengo tiempo, aquí te dejo a Lenita, en una hora regreso por ella. Necesito hacer unas diligencias para mi esposo. Espero no tardarme más de lo planeado, imagínate, voy al banco, con lo lento que está el servicio, aunque uno reclame, las cosas siguen igual, no se diga en días de pago –parloteó la señora mientras se dirigía hacia la puerta con su teléfono celular y las llaves de su automóvil en la mano.

Catalina la encaminó a la salida, le fue imposible dejar de sonreír escuchando a la señora bajar las escaleras diciendo:

–¡Qué tanto ajeteo; trae, lleva, sube, baja, dile... un día de estos me dará un infarto!

En esa casa, volvió todo a la normalidad luego de que Catalina cerró la puerta y se quedó a solas con su alumna, cuyo carácter era por completo, opuesto al de su madre. La maestra se dirigió hacia la cocina y trajo limonada y galletas, las dejó sobre la mesa de centro. No quiso interrumpir a Lena; la vio muy entretenida observando las múltiples fotografías de músicos que adornaban las paredes de su diminuta sala. Mientras tanto, fue a la recámara por Florentino.

Al volver con su amado en mano, preguntó:

–¿Por qué elegiste tocar el *violoncello*, Lena?

–Mi prima Ana tomaba clases con el maestro Kozlov, a mí me gustaba mucho ir a su casa, aunque fuera sólo para ver su *cello*, nunca me dejaba tocarlo.

¡Pero cuando ella ya no lo tocó más, me lo regaló!; ahora estoy feliz porque es mío para siempre.

Respondió Lena, al mismo tiempo que saboreaba las galletas de vainilla con mermelada que su maestra había horneado unas horas antes.

–Ya comprenderás después por qué Ana no te lo prestaba... –le dijo Catalina.

Lena, indiferente al comentario, seguía volteando a su alrededor, hasta que se detuvo en una foto y preguntó:

–¿Ella es tu amiga?

–Me hubiera encantado llegar a conocerla –expresó Catalina–, pero no es posible porque murió en 1987. Fue una virtuosa, se llamaba Jacqueline du Pré, aunque para los músicos sigue viva. Está presente en todas sus grabaciones con su inseparable Stradivarius llamado *Davidov*, por haber pertenecido a Karl Davidov, ahora esa joya de la música es de YoYo Ma, otro cellista reconocido en todo el mundo. Deberías ir pensando en un nombre para tu instrumento, el mío se llama Florentino; no tuve que pensarlo tanto, busqué en un libro de características y significados de nombres y los Florentinos son buenos amigos, alegres, románticos, caprichosos, elegantes, les agrada que los halaguen y lo mejor, es que aman acompañar y ser acompañados. Tú, tienes que sentir la personalidad de tu *violoncello*, cómo reacciona cuando estás triste, cuando eres feliz, cuando estás enojada, cuando lo dejas, cuando lo...

–¡No! –interrumpió Lena–, yo nunca lo regalaré como lo hizo mi prima, lo quiero conmigo siempre.

–Lo estará –respondió Catalina–. Te voy a prestar el libro donde podrás encontrar algún nombre para él, tómate tu tiempo para que elijas el apropiado. También llévate este otro, incluye melodías infantiles mexicanas. Están preciosas, mis preferidas son: *Los pollitos*, *La muñeca azul*, *Los elefantes*, esta última es muy divertida, Kozlov me pedía repetirla veinte veces, sin equivocaciones. Mientras yo tocaba, él cantaba: *Un*

elefante se columpiaba sobre la tela de una araña, como veía que resistía fue a llamar a otro elefante... y así, en cada uno que subíamos a la telaraña, él le aumentaba la velocidad al metrónomo, hasta que terminábamos en tiempo de *rock*. Si no lo lográbamos, no me permitía comenzar la siguiente pieza.

–Yo también quiero tocar *Los elefantes* –dijo Lena.

–Pues si no comenzamos la clase, nunca llegaremos a esa pieza... vamos a afinar tu *violoncello*.

Lena retiró la funda, sacó la espiga y acomodó el instrumento entre sus rodillas. Catalina le hizo su primera observación: antes que nada, debes sacar el arco, de lo contrario, se queda en la funda, y se puede dañar. No lo olvides.

–Por lo general, al tener el *violoncello* en nuestras manos, esta (la funda) nos estorba y la aventamos, continuó hablando Catalina, mientras se inclinaba a levantar el arco para aplicarle brea, mostrándole a Lena la forma de hacerlo.

Le advirtió que al principio, sentirá molestias en el pecho, justo donde queda recargada la parte superior de la caja de resonancia, y que lo apoyara también en su rodilla izquierda para distribuir el peso y tener mejor control del instrumento.

Le pidió, que para la mano derecha, siempre imaginara tener una pequeña naranja dentro al sostener el arco y que los dedos de su mano izquierda debían verse redonditos y elegantes.

Ese día, sólo trabajaron con la derecha. Empezaron deslizando el arco en la cuerda la. Le indicó que debía hacerlo –tal como su maestro le enseñó a ella– 'como si le estuviera untando mantequilla al pan', con los hombros relajados, sin olvidar recorrer las cuerdas a una misma velocidad, hacia una sola dirección y con el peso por igual, desde el talón hasta la punta del arco.

Bajo la supervisión de su maestra, Lena le dedicó diez minutos a cada una de las cuatro cuerdas afinadas en: la, re, sol y do. Un dibujo que Catalina le regaló a su alumna, incluía las partes del instrumento y le pidió memorizarlas para la siguiente clase. Cuando percibió que Lena ya estaba agotada, la reanimó proponiéndole que cantara *Los elefantes* mientras ella tocaba. Poco a poco, alcanzaron y rebasaron el tiempo de *rock*, aunque esta vez, no sólo fueron veinte los elefantes que subieron a la tela...

Abrigado su *violoncello* y guardados los libros que le prestó Catalina, Lena disfrutaba las galletas y limonada en lo que llegaba su madre.

Al despedirse, lo único que tenía en mente eran cuatro deseos: llegar a su casa para encontrarle un nombre a su *violoncello*, trabajar con su mano derecha durante la semana, recordar cada parte del instrumento y regresar puntual a su segunda clase. Donde al terminar reíría a carcajadas, cada vez que a ella se le trabe la lengua por lo rápido que su maestra llega a tocar *Los elefantes*. Y comiendo galletas, volverán a esperar a la señora Rosa, quien llegará por la futura cellista, disculpándose por el retraso, quejándose del lento servicio del banco, y del tránsito, para ella, tan parecido al de Nueva York.

Los elefantes

Romances de una cellista _ Catalina y Florentino

♩=100 **andante moderato**
deciso
pizz.

Brenda Elizondo

Violoncello

5 *f*

10 *mf*

15 *f*

20 *mf* *f* *♩=80 adagio*
con vigore

25 *f*

29 *con fuoco*
f p f p

32 *mf* *p*

Romances de una cellista

51

35 *cresc.*

38 *ff*

41 *mf ff*

43 *f p f p*

46 *♩=100 a tempo*
tranquillo

51 *mf*

56 *p*

61 *deciso*
mf cresc.

65 *ff p*

Dos por cuatro

TANTAS VECES había deseado despertar sin saber la hora, sólo recordaba haber dormido hasta la madrugada a causa de su insomnio. Realmente no tenía idea del tiempo, hasta el reloj de la computadora estaba desprogramado. Abrió su carpeta de música y eligió una de sus piezas favoritas: *Libertango* de Piazzolla. Lo analizó una vez más, fue hacia el librero por la partitura, localizó el compás que estaba escuchando y se puso a solfearlo hasta el final.

Nada ni nadie le importaba más que ella misma, decidió que ese sería su día de egoísmo. No salió a trabajar, no contestó llamadas ni mensajes, así evitaría que Mijaela, su mejor amiga, la convenciera para salir y hacer algo común: tomar un café al mediodía, ir al cine por la tarde, cenar o acudir a un bar.

Nada de eso le atraía, prefirió quedarse en casa y enfrentar la soledad que reemplazaba a Vladimir. A sentirse invadida por la tranquilidad, se percató que era cuestión de armar su voluntad para controlar sus sentimientos.

No le ganó la ansiedad, lo que sí se impuso fue el apetito. Así es que salió de su recámara claroscuro, iluminada sólo por unas velas «decorativas» y la luz del monitor, sació su hambre y volvió a su mundo. Al regresar, inevitablemente, ya sabía la hora: las tres de la tarde.

Mirando a todas partes en su habitación, se da cuenta que tiene innumerables pendientes, entre otros, continuar la lectura de dos o más libros; recuerda que prometió grabarle música a un amigo, se la debe desde hace tiempo, tanto que seguramente él ya lo habría olvidado. Entre sus discos encuentra unos cuantos que no son de ella, no los ha devuelto porque no ha tenido tiempo de escucharlos, igual sucede con libros de estudio y vídeos, portarretratos vacíos, cursos de idiomas arrinconados, partituras desordenadas. No sabe por dónde, aunque está lista para comenzar.

Voltea a ver a Florentino y le provoca una leve sonrisa. Se le acerca y lo despoja del frac. Sus ojos de enamorada lo recorren palmo a palmo desde la cabeza hasta su espiga, no le parece real que sólo sea de ella, ni que pueda acariciarlo como lo está haciendo. Le aplica aceite de almendra con un algodón, luego lo frota con un pañuelo húmedo para quitarle el brillo. Después de esto, ya no puede soltarlo. Lo recuesta en ella y toma el arco para abrazarlo y practicar un poco algunas escalas, arpeggios y otros ejercicios que le complican la existencia y en ocasiones la han hecho pensar que no es buena como cellista. Aún así, trabaja con intensidad para mantener y aumentar sus cualidades. En esta ocasión planea estudiar menos de lo que acostumbra para avanzar en sus pendientes. Sin embargo, toca, toca y continúa tocando, se hunde en la concentración, ambos desean navegar en la melancolía y sublimar el sufrimiento, así que se regodean con tangos ofrecidos por el pentagrama.

Experimentan sentimientos encontrados, están en el centro de un ciclón de inquietudes y angustias, de recuerdos y esperanzas. No existe parte del cuerpo de Catalina que se quede sin estremecer por los implacables lamentos de su amado, sus sudores se mezclan gracias a los vaivenes de su romanticismo y convergen en la extenuación, se quedan sin expresiones. Se lo regala todo a él, y él lo recibe todo. Tanta entrega la deja vacía y satisfecha, necesita alimentarse para recuperar energías.

Volvió a salir de su habitación en penumbra a comer algo, miró el reloj, ya eran las once de la noche. ¡Qué día tan encantador! –se dijo–. Logró encontrarle sentido al tan usual conjunto de palabras impensadas que la gente se dice diariamente en los supermercados, en sus trabajos, en sus escuelas y redes sociales: *¡Que tengas un excelente día!*

Aunque no realizó todo lo que planeaba, se sintió como si lo hubiera hecho, había quedado agradecida con Florentino por todo lo bueno y lo malo que le ha dado y que le ha quitado. Besó su diapasón y lo trasladó a su atril. Salió de la regadera, se puso pijama y se fue a la cama. Antes de dormir se dispuso a leer la biografía de Edith Piaf que llevaba casi a la mitad. Pero el separador continuó durmiendo en el mismo capítulo –el cansancio la había vencido.

El resto lo haría al día siguiente, en el que despertó descansada y preparada para seguir disfrutando de su soledad. Sin embargo, empezó a desagradarle, retornó la necesidad del contacto con la gente, de salir, de conversar, de ver las calles como si fuera la primera vez, escuchar los ruidos de la ciudad y hacer su propia música con ellos. Tuvo el presentimiento de que ese domingo sería largo; apenas iniciaba y ya esperaba el lunes para regresar a la rutina de la orquesta. ¿Qué es lo que me pasa? ¿Por qué estoy deseando que sea mañana? –se preguntó.

Tal vez, simplemente, necesitaba salir a trabajar para dejar de extrañar a quien le hubiera dedicado su día de egoísmo, al que vive ligada igual que un tango a la tristeza, al bandoneón y al ritmo del dos por cuatro. A ese Vladimir a quien hubo de amar de manera gratuita sin ser su madre, y permanece lejano cuando ella aún se siente unida. O quizá sin darse cuenta, los cortejos de Franco, el joven y virtuoso pianista, además, director de la orquesta, empezaban a surtir efecto. ¿Será que en el fondo, anhela que Franco no sólo le marque los compases en la orquesta sino también en su vida?

Mientras Catalina intentaba descifrar sus pensamientos, Florentino se mostró entrañable desde su atril. De nueva cuenta, ella no pudo resistirse a tal tentación, esta vez no la estremeció con lamentos, fue con júbilo, estaba contento porque su amada, al menos por ese día, había olvidado el ritmo de tango que Vladimir le legó a su existencia, aunque eso, probablemente significara que pronto, Franco se convirtiera en su próximo rival.

Dos por cuatro

Romances de una cellista _ Catalina y Florentino

Romances de una cellista

59

♩ = 60 tango

Brenda Elizondo

marcato e con vigore

Violoncello

mf

4

8

13

18

22

27

molto vigore

passionato e doloroso

mf

f

pizz.

arco

mp

mf

f

♩ = 110

mp

31

36

41

45

49

53

57

mf

pp

p

♩ = 60 a tempo

marcato e con vigore

62

mf

60

Brenda Elizondo

66

71

76

80

84

f

mf

pizz.

arco

f

La última morada de Da Vinci

DR. DAVID JOSUÉ ZAMBRANO DE LEÓN

Leonardo da Vinci vivió los últimos tres años de su vida en el castillo de Clos Lucé, situado a 400 metros del Palacio Real de Amboise, en el bello valle del río Amasse, pequeño afluente del Loira. Fue invitado en 1516 por Francisco I rey de Francia y en él se dedicó a la culminación de sus inventos. Prolífico e inspirado, trabajó como ingeniero, arquitecto y hasta como realizador de la Corte, para la que organizó suntuosas fiestas. Este maravilloso lugar fue casa real y residencia de verano de los reyes de Francia por siglos, está ubicado a 190 kilómetros de París y tuve la oportunidad de visitarlo en el mes de diciembre de 2014.

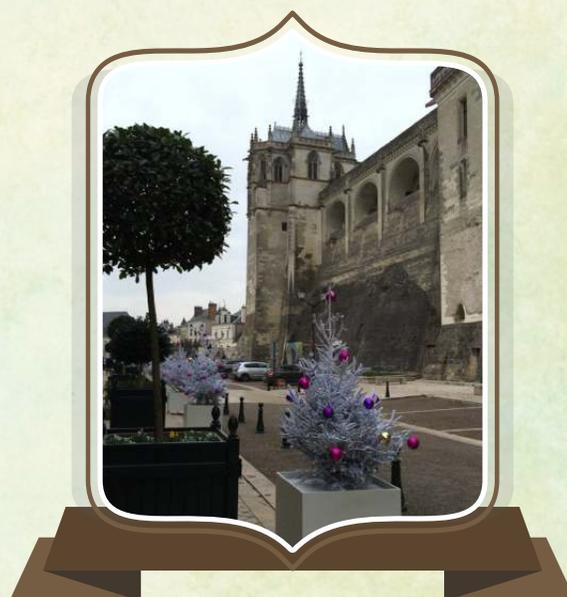
Son muchos los relatos que ilustran la capacidad de Leonardo como realizador de la Corte. Mencionaré el maravilloso espectáculo que se dice que organizó para agradecer al rey los favores concedidos en junio de 1518. La historia relata que se ofreció un banquete y una fiesta admirable, en la que el jardín estaba cubierto con una gran tela azul cielo y aparecían representados los principales planetas, el sol por un lado y la luna en el lado opuesto. Había cuatrocientos candelabros de dos brazos que hacían creer que la noche había dado paso al día.

El castillo de Clos Lucé es en la actualidad un parque cultural que permite descubrir y comprender los variadísimos universos del genio italiano. Mi visita me permitió conocer detalles sobre su vida diaria y cuarenta maquetas de sus fabulosos inventos sobre los temas de ingeniería militar, urbanismo, mecánica, hidráulica y máquinas voladoras, con seis animaciones en 3D que ilustran su funcionamiento. Aquí trazó además los planos de un castillo modelo para Francisco I en Romorantin y dibujó la escalera de doble hélice de Chambord, un castillo en el valle del Loira famoso durante el renacimiento por ser el lugar de caza preferido de los reyes franceses.

Propiedad de la familia Saint Bris desde hace dos siglos, los espacios interiores que pude apreciar en la primera planta, que se visita primero, fueron la habitación de Leonardo y la cámara de Margarita de Navarra, completamente remodeladas. En lo que se refiere a su restauración, puedo decir que esta labor tomó siete meses de trabajos, posibles gracias a la participación de especialistas de veinte oficios distintos. Fueron abiertas al público el 15 de abril de 2011 y con ello la experiencia de visitar el lugar es mucho más auténtica, dado que su aspecto es como el que tuvieron hace quinientos años. Desde su habitación, Leonardo da Vinci contemplaba el Palacio Real de Francisco I, a quien consideró un amigo cercano. Para acentuar lo anterior, en una de las vitrinas está

exhibido un medallón antiguo de hierro fundido con la efigie de Francisco I y un retrato de Santa Catalina de Alejandría pintado por su alumno Bernardino Luini, pieza que muestra el estrecho lazo que Leonardo mantenía también con sus pupilos. Aquí fue donde redactó su testamento en el que dejaba sus manuscritos, cuadernos de dibujos y croquis, testimonios de la diversidad de su obra, a su alumno predilecto Francesco Melzi. En su testamento estuvieron su alumno y acompañante de mucho tiempo, Salai y su sirviente Battista di Vilussis, quienes recibieron cada uno la mitad de sus viñedos, sus hermanos quienes recibieron propiedades y su cocinera Mathurine, quien recibió su abrigo negro de un textil de gran calidad con ornamentos de piel. En esta habitación murió el 2 de mayo de 1519 a la edad de 67 años. Fue sepultado en la Capilla del Palacio Real de Ambois.

La capilla del Palacio Real de Amboise, en donde reposan los restos mortales de Leonardo Da Vinci.



En la planta baja se encuentran el oratorio de Ana de Bretaña, los salones estilo siglo XVIII, la gran sala renacentista y la cocina. El oratorio de Ana de Bretaña contiene cuatro frescos pintados por alumnos de Leonardo que desafortunadamente no pude admirar porque estaban en proceso de restauración. Los salones al estilo del siglo XVIII conservan la delicada elegancia de este período. Como poseen grandes ventanas que impregnan de luz el interior, fue aquí en donde Leonardo terminó su “San Juan Bautista”, que ahora cuelga en la Gran Galería del Museo del Louvre. Se sabe que trajo de Roma, además de esta obra, dos de sus cuadros preferidos, uno de ellos titulado “La virgen y el niño con Santa Ana” y, de acuerdo a relatos escritos de visitantes al Clos Lucé, el lienzo de una dama de Florencia pintada al natural que ilustra el famoso sfumato o la técnica de contornos difuminados, mejor conocido como la “Mona Lisa”. Estas obras están exhibidas en el Louvre en París.

Volviendo nuevamente a la planta baja, la gran sala renacentista fue el salón en el que Da Vinci recibía a Francisco I, a los grandes del reino, a los embajadores y a los artistas que le visitaban. Está decorado con elementos trabajados por finísimos artesanos, como vigas de madera, una chimenea de cantera, piso de mosaicos de barro acomodados armoniosamente, amueblado con piezas de madera oscura, mesas y pequeños armarios, que le confieren una atmósfera típica de un interior del siglo XVI. La cocina presenta una gran chimenea de cantera al pie de la cual Leonardo se calentaba en las noches de invierno. Aquí Mathurine preparaba los alimentos para su empleador, quien era vegetariano.

En el sótano se aprecia a Leonardo el ingeniero. Sus cuatro salas están dedicadas a los inventos que realizó con cinco siglos de anticipación. Lo que se exhibe fue hecho a partir de los

originales y construido con los materiales de la época. Se ven invenciones leonardescas en el campo de la ingeniería civil y militar, de la mecánica, de la óptica, de la ingeniería hidráulica e incluso de la aeronáutica. Están el primer carro de asfalto, el primer automóvil, el puente giratorio, el barco de paletas, la máquina voladora antecesora del avión, el helicóptero y el paracaídas, entre otras. En este sótano está la entrada al subterráneo secreto, que, según cuenta la tradición, unía al castillo de Clos Lucé con el Palacio Real de Amboise y que el rey Francisco I usaba algunas veces para visitar a Leonardo.

El Parque Leonardo da Vinci promovido con la frase “un parque cultural y lúdico”, es un recorrido paisajístico en el que se han puesto en escena sus creaciones e inventos primordiales. Lo anterior se explora en seis ámbitos que reciben nombres que hablan de lo que encontramos en ellos como “El jardín de Leonardo”, “Las intuiciones técnicas”, “La belleza del cuerpo”, “La ciudad ideal”, “La luz de los rostros” y “La mecánica de la vida”. El día que hice esta visita, casi a inicios del invierno, estaba bastante frío y recorrí algunas zonas de este enorme parque que irradiaba una belleza serena, de cielo gris y pastos verdes llenos de hojas caídas, de árboles desnudos y viento tranquilo, pero helado. Recomiendo que se visite en verano para que se aprecie en su esplendor y se logre experimentar el caminar a la sombra de sus árboles, el sonido de sus fuentes y de sus cascadas que brotan de la roca. Es bueno recordar que Leonardo fue un observador riguroso de la naturaleza en una época en que la botánica todavía no era una ciencia.

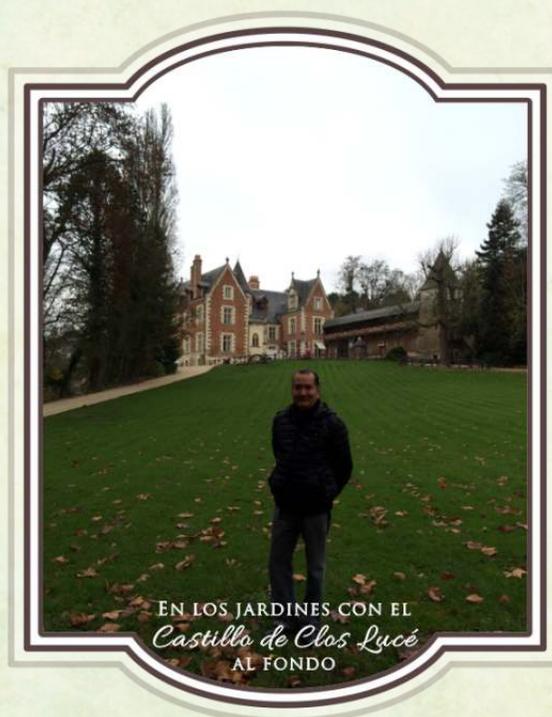
Maquetas de aeronáutica y arquitectura de Da Vinci, mostradas en la exposición “Leonardo da Vinci Ingeniero”.



La experiencia de mi visita al Castillo de Clos Lucé fue aún más completa al admirar la exposición llamada "Leonardo da Vinci Ingeniero", inspirada en lecturas de las investigaciones de ingenieros de Siena y de una tradición científica y técnica que se remonta a la Edad Media y la Antigüedad. Las 50 maquetas realizadas siguiendo los dibujos del maestro italiano ilustran sus variados talentos de ingeniero, con propuestas en el campo de la aeronáutica, las máquinas industriales, la ingeniería marítima, los instrumentos de medidas, la ingeniería civil, la arquitectura y la ingeniería militar. La colección está fabricada en madera de haya maciza y algunas piezas fueron torneadas en madera de ojaranzo.

Desde hace algunos años, durante tres días y a fines de septiembre, se organiza en el Castillo de Clos Lucé un Festival Europeo de Música del Renacimiento en honor a Leonardo da Vinci, quien entre sus oficios fue músico e intérprete de gran talento de la corte de Ludovico Sforza en Milán. De cuna italiana, inglesa, francesa y flamenca, la música del renacimiento es escuchada en la ejecución de los ensambles especializados en este género más prestigiosos de Europa. A manera de coda, quisiera nombrar algunas características de los instrumentos del renacimiento que hoy parecen extintos como la viola de gamba, cordófono de seis cuerdas, interpretado con una arco y conocido como el antecesor del violonchelo; el laúd, de cuerdas pulsadas y parecido a la guitarra pero de menor tamaño, con la caja ovalada y cóncava, el mástil corto y seis pares o más de cuerdas dobles; dentro de los aerófonos están la bombardarda y el orlo, el primero pertenece a la familia del oboe y tiene un cuerpo ligeramente cónico y recto, con seis o siete agujeros, el segundo posee una estructura similar a la del tubo de una gaita; en la familia de los metales están la trompa de cuerno y el sacabuche, de los que el primero tiene su equivalente en el corno francés actual y en el sacabuche encontramos muchas similitudes con el trombón moderno.

Una vez realizado mi recorrido por el interior del castillo y al pasear por el inmenso parque me quedó muy en claro que el genio de Da Vinci habita aún este maravilloso sitio histórico que se encuentra como si no hubiera pasado un día más allá del tiempo en que este gran hombre universal vivió y plasmó su versión de lo bello en cada una de sus obras.



Relación político-musical entre Gaspar Cassadó y Pablo Casals

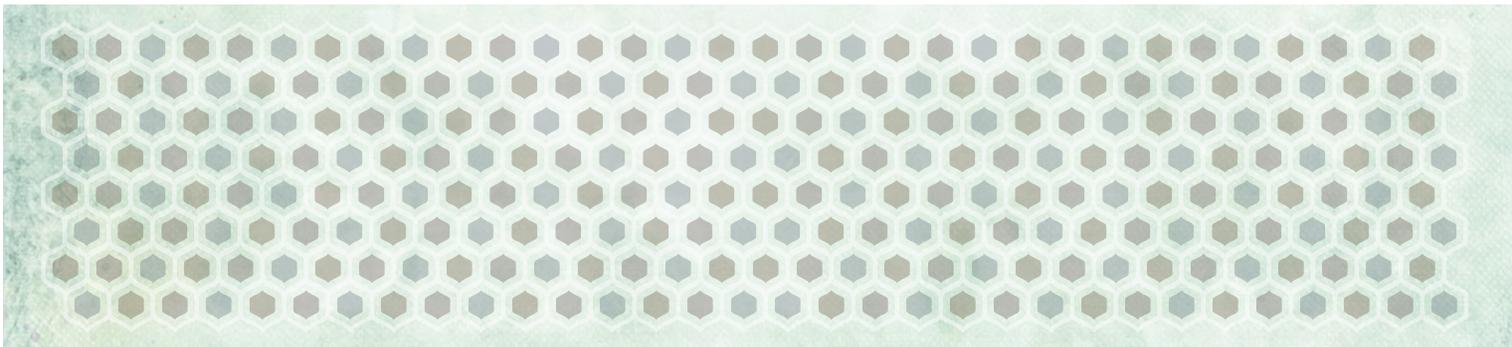
DR. JOSÉ MARÍA LÓPEZ PRADO

Gratos recuerdos me vienen a la mente del “Curso Universitario Música en Compostela”, al que tuve el privilegio de asistir en sus ediciones XL y XLI con el maestro D. Pedro Corostola, discípulo del genial violonchelista Gaspar Cassadó fundador de tan afamado curso y encargado por aquel entonces de transmitir su herencia en lo que a música española se refiere.

Gaspar Cassadó nació en Barcelona en septiembre de 1897, su padre, Joaquín, compositor y director de coro, se encargó de su iniciación musical básica. Pronto mostró el niño un talento poco habitual para la música y una precoz predilección por el violonchelo logrando convertirse en discípulo de Pablo Casals a temprana edad, estudiando bajo la batuta del maestro más de ocho años.

Obtiene, junto con su hermano Agustín, una beca para proseguir sus estudios en París y allí tiene la suerte de compartir experiencias con auténticos pilares del siglo XX como son: Debussy, Fauré y Stravinsky, encontrándose en la capital francesa con Manuel de Falla, con quien traba amistad.

Cassadó fue también compositor y arreglista, sus obras más valiosas se las consagró al violonchelo, entre las cuales se encuentran: La danza del diablo verde, Página virtuosa, La sonata en estilo antiguo y la magnífica Suite en Re menor para violonchelo sólo, sin olvidar el Intermezzo de Granados-Cassadó, la tocata de Frescobaldi-Cassadó y Requeiebros, que Cassadó solía tocar como encore en sus presentaciones.



Cuando estalla la primera guerra mundial Cassadó se ve obligado a retornar a España y emprende una intensa actividad concertística acompañado al piano por su padre, siendo reconocido por la prensa como un fenómeno del violonchelo, posteriormente colabora con Artur Rubinstein, quien se encontraba refugiado en España y protegido por la familia real quienes le proporcionan un pasaporte para viajar.

En 1936 dio comienzo la Guerra Civil Española y en 1939 Casals huyó a Francia. Durante estos años Casals abandonó por completo su actividad concertística como una declaración de protesta mientras que Cassadó seguía construyendo su carrera dando conciertos, a pesar de que no realizó ninguno en España hasta 1942.

La causa republicana española se convirtió en el foco primario de Pablo Casals, quien dedicaría gran parte de su tiempo y energía a la misma para el resto de su vida, sin embargo Gaspar Cassadó, por su parte trató de mantenerse fuera del camino político y continuar con su carrera artística.

Desafortunadamente su carrera sufrió una merma muy importante e irreparable a partir de los años de la Segunda Guerra Mundial, debido fundamentalmente a una famosa carta que publicó su maestro Casals en el New York Times acusándolo, injustamente, de colaboracionista con los regímenes fascistas y solicitando que no se le permitiese volver a tocar en los países aliados. Cito aquí una gran parte de la carta enviada:

“Durante la guerra Cassadó hizo una brillante carrera en Alemania, Italia y la España de Franco. Sin escrúpulos se presenta en Estados Unidos y es bien recibido, esto es deplorable, la presunción de Cassadó no conoce límites cuando sabiendo que me estoy sometiendo al exilio por haber jugado la carta contraria, usa mi nombre para cubrirse. Un cinismo repugnante”.

La publicación de la carta provoca un grito de indignación pública contra Cassadó y su próxima gira por los Estados Unidos se vio interrumpida. También perdió la oportunidad de grabar para Columbia Records, de esta manera fue dañada su carrera permanentemente sobre todo en los Estados Unidos.

Casals hace la notable afirmación de que los pecados de Cassadó eran más graves que los de Wilhelm Furtwängler y Walter Gieseking, dos de los músicos más destacados acusados de colaborar con el régimen de Hitler.

Menuhin lo expresó así: “La aprobación de Casals de estas sanciones rompió el corazón de Cassadó”.

Poco después, en 1949, Gaspar Cassadó respondió con una carta al New York Times:

“A mi llegada a Nueva York procedente de Centro América, me sorprendió el tono inquisitorial de la carta en la que se me acusa de delitos que no he cometido. Mi carrera no es algo nuevo, es una cuestión de treinta años, mi relación con el maestro Casals comenzó cuando yo tenía nueve años de edad en 1908, durante muchos años estuvimos tan cerca como maestro y alumno puede ser. En los últimos veinte años nuestros cursos han divergido. Durante la guerra civil española no tomé partido considerándome un “apolítico”, un gran defecto en nuestros tiempos sin duda. En cuanto a la acusación de que hice uso del nombre del maestro Pablo Casals, mis representantes artísticos incluyeron en mis notas biográficas que fui discípulo de Casals sin ningún tipo de malicia”.

Seis años después Casals envió una carta a Cassadó en Florencia invitándole para servir como juez en el concurso que llevaba su nombre. En 1955 en París, Cassadó lleno de alegría, de inmediato voló a Prades, y los dos hombres se abrazaron en una emotiva reunión, restableciéndose la relación entre ambos.

En estas líneas muestro un poco de la relación de estos dos geniales músicos, a quienes les tocó vivir en una época de conflictos y cuyo legado prevalece en nuestros días.



*Quando dos investigaciones se cruzan:
Luis Ximénez Caballero y Paulino Paredes*

Dedicado a Laurie Ann Ximenez Fyvie

M. A. GUILLERMO VILLARREAL

A la par de la dirección de orquesta, la investigación musical me provoca un enorme placer. Siento un especial goce al estar rodeado de documentos antiguos que muestran la historia de los que “ya se fueron”.

Durante muchos años investigué la vida y obra de Paulino Paredes Pérez (1913-1957), compositor mexicano que naciera en Michoacán y que con tan sólo 43 años muriera en la ciudad de Monterrey. En su momento, logré interactuar con su familia y pude convencerlos de la importancia de su padre en el acontecer musical mexicano.

Mientras trabajé con los pocos documentos que la familia poseía, logré estrenar una buena cantidad de sus obras. Mi tesis de Maestría tuvo como eje central la cronología, documentos históricos y vida de Paulino Paredes y durante más de 10 años entrevisté a sus alumnos y a algunos de sus compañeros que seguían con vida: esta experiencia marcó mi vida.

Durante 15 años no sólo dirigí estrenos de obras del Maestro, presenté trabajos de investigación, impartí conferencias y me dediqué a difundir su obra para que Paulino Paredes fuera revalorado bajo la siguiente premisa: Paulino Paredes es el único enlace del nacionalismo musical mexicano en el norte del país.

“En el 2004, junto con mi esposa, fundamos el Primer Foro de Compositores de Nuevo León, dedicado íntegramente a Paulino Paredes. Por primera vez en la historia del estado de Nuevo León un museo, el Obispado, dedicó una sala a exponer algunas pertenencias de esta figura. Presentamos además, una semana de intensas actividades en torno a este compositor. Este momento fue significativo pues nuevos documentos salieron a la luz, como una grabación de la voz de Paulino Paredes. En el concierto final y ante la sorpresa de todos se pudo escuchar su propia voz, siendo un momento muy especial para la familia que no recordaba la voz de su padre.

Con esta labor, se logró que Paulino Paredes Pérez fuera “redescubierto” por varios artistas locales que se sumaron al proyecto iniciado años antes, por lo que considero que cumplí con lo que me había propuesto al devolver a este compositor al lugar que merecía.

Para el año 2006 la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Nuevo León grabó dos discos compactos con la obra de Paulino Paredes. Por tal motivo, fui invitado por la familia Paredes Pérez a presentar el primer CD con la obra íntegra del maestro, hecho que me llenó de orgullo y regocijo después de 13 años de labor. Un día antes de la presentación, me informaron que sólo estaba invitado a formar parte del público.

Decidí dedicarme a otros asuntos durante dos años, pero aún consciente de que tenía un deber con el compositor, que día a día me hablaba a través de su música. Por tal razón programé una obra, la que considero más importante de Paredes: Suite del Ballet “Espalda Mojada”.

En la actividad de investigación, me inspiró otra importante personalidad, que considero no es aun justamente valorada y reconocida en su labor musical: Luis Ximénez Caballero. El 3 de junio del 2014 me encontraba estudiando la biblioteca de mi nuevo sujeto de investigación, importante violinista, compositor y director mexicano cuando de pronto, en medio de unos viejos documentos, encuentro tres cartas firmadas por Paulino Paredes Pérez, así como una correspondencia firmada por LXC y la viuda del maestro Paredes.

Durante varios minutos me quedé sin aliento tratando de asimilar el hallazgo de descubrir un nexo entre dos personas que he investigado a profundidad. Pensé que el tema de Paredes había concluido, pero de alguna forma Paulino Paredes me volvía a buscar.

Reproduzco a continuación el texto de esta carta.

Mayo 4 de 1954.

Muy estimado y fino amigo:

Con esta fecha envío a usted la partitura y las partes instrumentales de mi Sinfonía Provinciana, las cuales espero lleguen con oportunidad para su estudio e inclusión dentro de los programas de la próxima temporada de la Orquesta Sinfónica de Xalapa según me hizo el favor de ofrecerme.

No pude mandarle más pronto mi sinfonía debido a unas correcciones que debía hacerle y revisar mejor los papeles para evitar problemas de estudio. Sólo que los papeles y aún la partitura llevan algunos parches un poco antiestéticos por lo que le ruego su benevolencia.

Debo confesarle que fue para mí motivo de gran entusiasmo y de fe en el porvenir el encontrar en usted comprensión y una gran bondad, pues de otra manera nosotros los provincianos nos vemos constantemente relegados y a veces sin esperanza de poder dar a conocer nuestras obras. Le ruego pues, aceptar mi más profundo agradecimiento por proporcionarme la oportunidad de ser conocido en mi patria de una manera más noble y concienzuda. Asimismo confío en el éxito rotundo de su próxima temporada de conciertos, al cual me uno con los votos más sinceros.

Si le es posible, le suplico enviarme algunos programas con el objeto de conservarlos como un preciado y grato recuerdo. Espero también que en su visita a esta ciudad podamos escuchar mi sinfonía dentro de sus programas, pues esto será para mí de grande estímulo y de importancia dentro del ambiente en que vivo. Mucha gente sabe que usted viene y hay grande entusiasmo por escucharle.

Termino para no quitarle más su tiempo. Deseo por último reciba con beneplácito mis saludos afectuosos y mi agradecimiento sincero. Suyo su afmo s. s. y amigo Paulino Paredes Pérez.

Esta primera carta revela a un Paulino Paredes muy íntimo que está en uno de los procesos más difíciles para cualquier compositor e intérprete en general, que es el pedir una oportunidad. En los documentos existentes sobre Paulino Paredes hasta el momento no había tenido la posibilidad de conocer ningún documento que fuera tan personal y tan sentido como la carta encontrada en los archivos del maestro Luis Ximenez Caballero.

Dicho sea de paso, en la correspondencia que queda en manos de los herederos de Paredes no encontré nunca carta alguna de Luis Ximénez Caballero, a diferencia de los ejemplares encontrados de otros directores mexicanos como es el caso de la correspondencia de Luis Herrera de la Fuente o de Carlos Chávez.

La segunda carta es la siguiente:

Octubre 29 de 1954

Muy estimado amigo:

Hace tiempo que escribí y no he tenido noticia alguna. Ahora ya paso la temporada de aniversario de la orquesta, espero tener algún dato a cerca de mi partitura. Tengo entendido que su ofrecimiento no tuvo ninguna realización y mucho me temo que en Monterrey tampoco se realice la ejecución de mi obra bajo su batuta. En todo caso, contando con su sinceridad, no quisiera estar atormentado con esa inútil espera, creo que debe usted resolverme sin ambages lo que tenga pensado. Le agradecería muchísimo, en caso negativo, devolverme la música para quitarme el pendiente de que se extravíe.

De todas maneras le agradezco, en lo que valen, sus buenos deseos y promesas; aprecio su amistad y me es grato estrecharle la mano y darle un abrazo de felicitación por sus éxitos obtenidos. Su afmo. s. s. y amigo, Paulino Paredes Pérez.

Esta carta muestra un velo de desesperación y el hecho de que la Sinfonía Provinciana no contaba con copia de respaldo: Paulino Paredes había mandado su original, una práctica habitual en algunos compositores mexicanos de la época.

Este es el texto de la tercera carta:

Junio 5 de 1955

Muy estimado y fino amigo:

Hace mucho que he estado esperando contestación a mi última carta, la cual no ha llegado y por eso me tomo la libertad de volver a importunarlo y distraer su tiempo con el objeto de saber qué es lo que ha pasado y que ha sido de mi Sinfonía Provinciana.

Supe por medios indirectos, la prensa y un programa de los conciertos de la Sinfónica de Xalapa a su digno cargo y dirección que tuve oportunidad de leer y en el cual no aparecía incluida mi obra como me lo había prometido. Estimo que no quiso o no pudo ofrecerla al público hasta no estar bien estudiada. De todas maneras estoy desorientado y no sé qué medios pueden serme útiles para saber el final de este asunto.

Le suplico nuevamente, y ahora sí creo obtener una respuesta adecuada, tenga la bondad, no ya por la amistad que me ofreció sino por su misma dignidad, de informarme si todavía tiene voluntad de realizar lo que me prometió o si ya pensó en abandonar la ejecución pública de mi obra. Creo que el tiempo transcurrido sin saber con certeza una u otra cosa me da derecho a inquietarme sobre el paradero de mi sinfonía. Así pues, si es necesario que aún quede en su poder mi obra otro poco de tiempo para su ejecución, con gusto esperaré; de otra suerte, espero me sea devuelta lo más pronto posible con cargos de transporte a mi cuenta para ser liquidados en esta ciudad. Tenga presente que la amistad suscitada durante su estancia en Monterrey, me será, a pesar de todo, grata y de reconocimiento de deferencia inmerecida.

Deseándole toda suerte de éxitos artísticos y económicos, me complace saludarlo afectuosamente quedando de usted su afmo, y s. s. y amigo.

Paulino Paredes Pérez.

Para esas fechas Paulino Paredes Pérez sería nombrado por orden del gobernador de Nuevo León, Raúl Rangel Frías, director de la Escuela de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León (hoy Facultad de Música). A finales de 1956 el compositor es diagnosticado con un cáncer muy agresivo. El sueño de escuchar su Sinfonía Provinciana en Monterrey no se realizó sino muchas décadas después de su fallecimiento.

El 13 de abril de 1957 Paulino Paredes Pérez falleció en la ciudad de Monterrey, dos días después de haber escuchado su Suite del Ballet "Espalda Mojada" ejecutada por la Orquesta Sinfónica Nacional de México bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente. Paulino, enfermo de gravedad, no pudo asistir al estreno en el teatro Florida de la ciudad de Monterrey, pero gracias a la intervención del Ing. José Emilio Amores, presidente de la SAT, escuchó una transmisión especial de radio. Dos días después Paulino Paredes Pérez moriría.

El siguiente documento encontrado es de Luis Ximenez Caballero, dirigido a la viuda:

Enero de 1958

Sra. Viuda de Paredes

Muy distinguida señora:

Por medio de la presente estoy informando a usted que el día 13 del presente mes de enero enviamos por correo certificado y con acuse de recibo el material y la partitura de la Sinfonía Provinciana que su señor esposo nos hizo el favor de enviarnos en el año de 1954. Desgraciadamente, por una serie de circunstancias y entre ellas una grave enfermedad mía, y después dos viajes que me han hecho ausentarme del país, no fue posible que trabajáramos con la orquesta sinfónica de Xalapa esta sinfonía, y por un lamentable e inexplicable olvido, no se envió oportunamente a ustedes dicha música, pero ahora estando de nuevo a sus órdenes aquí en Xalapa hago dicho envío.

Rogándole acepte mis más sinceras condolencias por el trágico deceso que priva a México de un gran artista y a usted de un ejemplar esposo, me pongo a sus muy distinguidas órdenes. Luis Ximenez Caballero, director de la Orquesta Sinfónica de Xalapa.

Enero 27 de 1958

Sra. Ana Maria L. de Orozco

Asistente de LXC

Apreciable Señora:

El 18 del actual retiré de la oficina de correos de esta ciudad un paquete conteniendo en él la música de la sinfonía provinciana que mi querido esposo había enviado al maestro Ximenez director de la Orquesta Sinfónica de esa ciudad y que a mí me precisaba recoger.

*Agradezco profundamente su amabilidad al devolvérmela y quedo de usted su atte. y s.
s. Esther Chávez Vda. de Paredes*

La carta dirigida a la viuda del maestro Paredes muestra a un LXC muy conmovido por el hecho de la muerte de Paulino Paredes Pérez.

Cuando dos investigaciones se entrecruzan (¿casualidad del destino?), nos muestran facetas muy humanas de estos dos protagonistas de la vida musical de México.

Referencias:

- Chávez, Esther (Viuda de Paredes). «Carta a Luis Ximénez Caballero.» 27 de enero de 1958.
- Díez de Urdanivia, Fernando. Mil y tantos personajes de la música. Cuernavaca: Luzam, 2014.
- Paredes, Paulino. «Carta dirigida a Luis Ximénez Caballero.» 29 de octubre de 1954.
- Carta dirigida a Luis Ximénez Caballero.» 5 de junio de 1955.
- Carta dirigida a Luis Ximénez Caballero.» 4 de mayo de 1954.
- Ximénez Caballero, Luis. «Carta a Esther Chávez, Viuda de Paredes.» enero de 1958.
- Villarreal, Guillermo. Paulino Paredes Pérez (Datos históricos, cronología y documentos). Monterrey: UANL, 2003.

La música como recurso en el aprendizaje escolar

DRA. BEANIA SALCEDO MONCADA



El objetivo primero de la educación musical es el de despertar y desarrollar todas las facultades del hombre.

“La música tiene el poder de producir un determinado efecto en el carácter moral del alma, y si tiene el poder de hacer esto, es evidente que los jóvenes deben ser orientados a la música y deben ser educados en ella”, Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.).

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 curriculum equilibrado de música para el espíritu y gimnasia para el cuerpo.

Un experimento desarrollado por psicólogos canadienses ha comprobado que la enseñanza musical acelera el desarrollo del córtex cerebral de los niños de maternal y primaria, así como que tiene un efecto positivo sobre la memoria y la atención de los más pequeños. La mejora de la capacidad de memorización alcanzada gracias a la música facilita el aprendizaje de la lectura, de la escritura y de las matemáticas, así como el desarrollo de la capacidad de ubicarse en un entorno e incluso el coeficiente intelectual.

Según los investigadores, liderados por Laurel Trainor, profesora de Psicología, Neurociencia y Conducta de la McMaster University en Hamilton, Canadá, es la primera vez que un estudio muestra que las respuestas del cerebro pueden evolucionar de manera diferente en el transcurso de un año, según los niños hayan sido formados o no en el conocimiento y la experiencia musical.

Estos cambios tienen una relación directa con las mejores habilidades cognitivas constatadas en los niños que practican la música, lo que constituye una evidencia de que el aprendizaje musical tiene un efecto positivo sobre la memoria y la atención de los más pequeños, lo que indica la conveniencia de que la música debería formar parte de la enseñanza maternal y primaria.

Aunque estudios anteriores habían demostrado ya que los niños mayores que recibían clases de música experimentaban más mejoras en su coeficiente intelectual (CI) que los que iban a clases de teatro, este es el primer estudio que identifica estos efectos en mediciones cerebrales de niños más pequeños.

Tocar un instrumento desarrolla el oído, la vista y la agilidad física.

Los beneficios de la música en el aprendizaje

El cerebro humano constituye el órgano más importante y de mayor complejidad del sistema nervioso, es un órgano que durante la infancia sufre cambios madurativos y que es altamente sensible a los estímulos externos. Anatómicamente lo podemos dividir en dos hemisferios, derecho e izquierdo.

Los estudios neuroanatómicos han demostrado que el hemisferio izquierdo se especializa en el procesamiento del lenguaje y el hemisferio derecho en la percepción y procesamiento de la música.

El cerebro humano presenta una alta capacidad de aprendizaje y posee la propiedad de funcionar en situaciones extremas tanto orgánicas como funcionales, esta capacidad se denomina plasticidad cerebral.

A mediados del siglo XX, un médico otorrinolaringólogo francés, Alfred Tomatis, inició una propuesta de rehabilitación dirigida a personas con dificultades auditivas o de lenguaje. Su programa terapéutico consistía en la estimulación musical a través de escuchar piezas de Mozart y otros compositores clásicos, obteniendo cambios positivos en la rehabilitación del lenguaje y en el desarrollo del habla, a este efecto se le ha denominado “efecto Tomatis”. Así mismo este eminente médico, elaboró un nuevo modelo de crecimiento y desarrollo del oído humano y reconoció que el feto escucha sonidos dentro del útero materno (tales como los movimientos de la digestión, los ritmos cardíacos y la respiración de la madre). Observó también que el recién nacido se relaja cuando oye la voz de la madre.

En 1993 Rauscher y colaboradores de la Universidad de California, publicaron los resultados obtenidos en una investigación realizada con grupos de estudiantes universitarios, a quienes se les expuso a escuchar durante 10 minutos una sonata de Mozart, logrando puntuaciones altas en las pruebas de habilidades visuoespaciales y cognitivas en general, así como un incremento transitorio del coeficiente intelectual. A este hallazgo se le denominó “efecto Mozart”.

Estudios posteriores han demostrado que el escuchar música de Mozart desencadena cambios de conducta (en relación a estados de alerta y calma) y afectividad (induce estados emotivos y metabólicos, aumento del contenido de calcio y dopamina en el cerebro).

Las investigaciones que se han referido al efecto de la música sobre el cerebro infantil, han coincidido en que ésta provoca una activación de la corteza cerebral, específicamente en las zonas frontal y occipital, implicadas en el procesamiento espaciotemporal.

Asimismo al evaluar los efectos de la música a través de registros de electroencefalogramas, se ha encontrado que la música no sólo genera el desarrollo de habilidades, destrezas o capacidades desde la perspectiva de la música, sino además fortalece sustancialmente la calidad de los aprendizajes en los niños provocando:



- Aumento en la capacidad de memoria, atención y concentración.
- Mejora en la habilidad para resolver problemas matemáticos y de razonamiento complejos.
- En la manera de expresarse.
- Introduce a los niños a los sonidos y significados de las palabras y fortalece el aprendizaje.
- Brinda la oportunidad para que los niños interactúen entre sí y con los adultos.
- Estimula la creatividad y la imaginación infantil.
- Al combinarse con el baile, estimula los sentidos, el equilibrio y el desarrollo muscular.
- Provoca la evocación de recuerdos e imágenes con lo cual se enriquece el intelecto.
- Estimula la espontaneidad, la perseverancia, la confianza en uno mismo y la adquisición del esquema corporal. En definitiva, la capacidad de aprendizaje

A continuación menciono algunos argumentos a favor de la educación musical desde el punto de vista intelectual:

- Desarrollo y perfeccionamiento de la capacidad de desenvolvimiento lingüístico del alumno en su doble vertiente: comprensiva y expresiva. Contribuye a la supresión de determinadas formas de argot y defectos de pronunciación gracias a la articulación y vocalización de las palabras.
- Facilita las facultades necesarias para otros aprendizajes como son: el lenguaje, cálculo, lectura, psicomotricidad. Le acostumbra a descifrar códigos y signos y a contar mentalmente.
- Los elementos fónicos, la notación musical y las matemáticas unen los centros auditivos a los hemisferios cerebrales izquierdo y derecho. (Campbell 1998).

A comienzos del siglo pasado, surgen distintas metodologías especializadas que pueden agruparse en el movimiento de la Escuela Nueva

bajo el lema: “siglo XX, música para todos”. Pertenecen a esta corriente músicos como Dalcroze, Martenot, Kodaly, que transformaron los esquemas rígidos de una enseñanza de la música basada en el solfeo y el aprendizaje de un instrumento y abrieron las puertas a una formación musical en la que hacer música y vivir la música es más importante que saber música y teorizar sobre la música.

Estos pedagogos musicales pusieron al alcance de la educación musical un espectro más amplio y más activo al proponer la interpretación con la voz y con instrumentos, la danza, la composición, el desarrollo de la audición, el juego a través de la música.

- Actúa como relajamiento para el alumno y viene a romper la seriedad y tensión de otras materias.
- Es un fuerte instrumento de socialización. El canto en coro, por ejemplo, demuestra la necesidad que tiene de cooperar con los otros para lograr una buena interpretación coral.
- Facilita las facultades necesarias para otros aprendizajes como son el lenguaje, cálculo, lectura, entre otros, y por tanto, mejora la autoestima y el crecimiento personal.
- Contribuye al desarrollo de la creatividad como elemento propulsor y directivo del ocio. Desarrolla la sensibilidad estética y el gusto artístico, lo que permite captar no sólo su mundo exterior, sino también su mundo interior.

Al hablar de la educación musical como concepto pedagógico de formación general, nos referimos a un área de intervención orientada al desarrollo y construcción del educando basada en competencias adquiridas desde la cultura musical, que permiten aunar inteligencia, voluntad y afectividad en el desarrollo de toma de decisiones personales que tienen implicación en cada proyecto de vida, sea o no el alumno vocacionalmente músico o quiera ser en el futuro un profesional de la música (Tourrián, 1995; Tourrián y Longueira, 2009).

La cuestión, en la docencia, no es saber tanto de la música como el músico, sino saber qué objetivos de conocimiento se logran y cómo se logran al enseñar un tema de música y qué destrezas, hábitos, actitudes, conocimientos y competencias estamos desarrollando al enseñar ese tema.

La educación artística, en tanto que es un valor elegido como finalidad educativa, es una parcela de la educación sujeta a finalidades extrínsecas (como área cultural condicionada socio-históricamente respecto de lo que es educación artística a la altura de los tiempos en cada momento histórico) y a finalidades intrínsecas (en tanto que es una parcela de la educación susceptible de intervención pedagógica y que contribuye a la realización de la finalidad de la educación, proporcionando destrezas, hábitos y actitudes y conocimientos de valor educativo reconocido para construirse a uno mismo, o lo que es lo mismo, para educarse). Desde esta perspectiva, la educación artística se configura como un ámbito general de educación en el que tenemos que desarrollar la experiencia artística y conseguir el uso de las formas de expresión más adecuadas para ella, con objeto de imprimir en la educación artística por medio de la intervención pedagógica el carácter propio de toda educación (axiológico, integral, personal y patrimonial) y el sentido acorde a nuestro marco socio-histórico, de manera tal que en la educación artística se manifieste el significado de la educación, como confluencia de carácter y sentido, igual que en cualquier otra área de experiencia o ámbito de intervención.

La educación musical es un valor y desarrolla valores. Nos acogemos aquí a las razones por las que el profesor Touriñán defiende que la educación desempeña un papel decisivo en el desarrollo (Touriñán, 2007):

- La educación es elemento fundamental para el éxito de la integración en un mundo que reclama competencias específicas para «aprender a ser», «aprender a hacer», «aprender a aprender» y «aprender a vivir juntos».
- La educación es uno de los instrumentos más eficaces para promover y proteger la identidad cultural.
- La educación es la vía adecuada para conseguir personas autónomas capaces de defender y promover los derechos en un mundo globalizado.
- Tomando como punto de partida lo anterior, la educación musical es una parcela de la educación y como tal, lo que se predique de la educación, puede extenderse a la parte con las matizaciones que corresponden al determinante «musical» en el concepto «educación musical».

La promoción de las actividades y las prácticas artísticas en la escuela está destinada a lograr distintos fines importantes: el primero se refiere a la necesidad de fomentar el acceso a las artes de la mayoría de los niños. Es igualmente de importante construir la diversidad cultural y el desarrollo sostenible a partir de las manifestaciones artísticas y culturales que se desarrollan tanto a escala local como nacional (localidad). Por otra parte, al otorgarle a la enseñanza de las prácticas artísticas el lugar que le corresponde en los centros de transferencia de conocimientos (escuelas, instituciones y centros culturales, centros de formación), esta enseñanza se convierte por su propia naturaleza en un verdadero instrumento de promoción de los valores éticos y estéticos. Se reconoce generalmente que la educación artística despierta la creatividad y fortalece las capacidades de acción.

En la llamada de D. Federico Mayor Zaragoza, ex-presidente de la UNESCO, y creador y Presidente de la Fundación Cultura de Paz, a favor de la promoción de la educación artística y de la creatividad en la escuela, dentro del marco de la construcción de una cultura de la paz (XXX Sesión de la Conferencia General. París, 3, XI, 1999) se incluye:

En un mundo en el que las estructuras familiares y sociales se transforman a causa de unos impactos –a menudo negativos– sobre los niños y los adolescentes, la escuela del siglo XXI debe ser capaz de anticiparse a las nuevas exigencias, concediendo un lugar privilegiado a la enseñanza

de unos valores y unas materias artísticas que favorezcan la creatividad, esa capacidad característica de los seres humanos. La creatividad es nuestra esperanza.

► La educación en valores es una necesidad inexorable, porque tenemos que orientarnos y aprender a decidir nuestro proyecto de vida, como que las circunstancias del mundo actual han modificado la urgencia y oportunidad de las finalidades, de los procedimientos y de las condiciones de los agentes de la educación en valores en un sentido definido (Tourrián, 2008b):

► Desde el punto de vista de los derechos reconocidos, el énfasis en los conceptos de ciudadanía y convivencia ha propiciado una perspectiva nueva en la educación en valores que coloca en el primer plano a finalidades orientadas a optimizar el sentido más básico de la alteridad, del respeto al otro, de lo social, de la democratización, del respeto a la diversidad y de la realización de los derechos de tercera generación.

► Desde el punto de vista de las condiciones de los agentes, familia, escuela y sociedad civil afrontan la tarea de la educación en valores con sentido cooperativo ante una responsabilidad compartida en la que el voluntarismo es matizado por el reconocimiento, de hecho, de las responsabilidades sociales corporativas en la educación en valores, de manera que cada agente institucional asuma pública, privada y socialmente la responsabilidad que le compete.

► Desde el punto de vista de los derechos reconocidos, el énfasis en los conceptos de ciudadanía y convivencia ha propiciado una perspectiva nueva en la educación en valores que coloca en el primer plano a finalidades orientadas a optimizar el sentido más básico de la alteridad, del respeto al otro, de lo social, de la democratización, del respeto a la diversidad y de la realización de los derechos de tercera generación.

► Desde el punto de vista de las condiciones de los agentes, familia, escuela y sociedad civil afrontan la tarea de la educación en valores con sentido cooperativo ante una responsabilidad compartida en la que el voluntarismo es matizado por el reconocimiento, de hecho, de las responsabilidades sociales corporativas en la educación en valores, de manera que cada agente institucional asuma pública, privada y socialmente la responsabilidad que le compete.

► Desde el punto de vista de los procedimientos, parece razonable afirmar que las condiciones de la sociedad actual, marcadas por la globalización, la identidad localizada, la transnacionalidad, las sociedades del conocimiento y las nuevas tecnologías que favorecen la sociedad-red y la comunicación virtual, apuntan al desarrollo de estrategias de encuentro, principios de integración y propuestas de cooperación que refuerzan el papel de los modelos interculturales en el ejercicio de la educación en valores.

Si mantenemos el sentido de la educación vinculado a la construcción y uso de experiencia axiológica, tal como hemos dicho anteriormente, podemos entender y apreciar la existencia de destrezas, hábitos, actitudes, conocimientos, competencias y capacidades relacionadas con la realidad cultural de la música, que pueden vincularse al desarrollo de la persona desde la educación. Cada vez que nuestros alumnos trabajan en equipo o individualmente, de forma coordinada para conseguir un producto artístico musical, se crean las condiciones adecuadas para el desarrollo educativo con sentido integral, personal y patrimonial.

Precisamente por eso podemos afirmar de manera general que la educación musical es educación en valores: la música es un valor, en la música se enseñan valores y con la música se aprende a elegir valores. La educación musical es, por tanto, un valor y un ejercicio de elección de valores; es decir, es un campo propicio para el uso y construcción de experiencia axiológica bien concretada desde la realidad cultural de la música.

El sentido axiológico de la educación nos faculta para hablar de la educación musical como uso y construcción de experiencia axiológica sobre la realidad cultural de la música en un entorno cultural diverso de interacción. La educación musical, por tanto, es un ámbito de educación orientado al uso y construcción de experiencia axiológica musical con sentido vocacional y profesionalizador en procesos educativos de enseñanza y aprendizaje (educación para la música), pero además también es un ámbito de educación general orientado al uso y construcción de uno mismo, al desarrollo personal, utilizando la experiencia axiológica musical por medio de los principios generales de intervención pedagógica (educación por la música).

La educación trabaja con conocimientos, en el ámbito de la educación musical, conocimientos que tienen que ver con la música, tales como escuchar música, reconocer timbres, alturas y estructuras, leer un texto musical, tocar un instrumento siguiendo lo pautado en una partitura, improvisar, experimentar con los instrumentos, conocer la historia de la música, las experiencias de un músico, lo que siente un músico, la relación de emociones y sonido, etc. Todo ello conforma el conocimiento musical. En la educación musical, destrezas, hábitos, actitudes y conocimientos se desarrollan y se transforman en experiencia musical, nacen de la música, del uso y experiencia del ámbito musical.

Referencias:

- Campbell, Don. (2000). *El efecto Mozart para niños*. Ediciones Urano, S. A. Barcelona.
- González, María Elena. (1983). *Didáctica de la música*. De Kapelusz. Buenos Aires.
- Tomatis, Alfred A. (1989). *El Fracaso Escolar*. Edicions La campana. Barcelona.
- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamientos y educación*. Ministerio de Educación y Ciencia. Ediciones Morata, Madrid.

Documentos consultados en línea.

- Díaz, I. (s/a). Integración de la Música en el Currículo Escolar. Disponible: <http://www.Nome.coqui.net/senderomusical/escolar>
- http://www.geocities.com/ludico_pei/musica_y_aprendizaje.htm
- webspersoais.usc.es/persoais/josemanuel.tourinan/

Sinfonía No. 3 de Juan Trigos
“Ofrenda a los muertos”:
de la narrativa musical y el folclor abstracto

LIC. LAURA ELIZABETH RUBIO MAYORGA



Segundo concurso
de escritura
FAMUS 2014



Usualmente la participación de un compositor en un proyecto audiovisual viene después de la creación del guión o de elementos visuales base. El proceso resulta en la invención de ambientes sonoros o música incidental, cuya función es acompañar o reforzar la narración que se ve en pantalla. Aunque esta secuencia pareciera la más lógica, los creadores del filme animado “La Triste Historia” decidieron seguir otro camino: la Orquesta Sinfónica de Houston comisionó al compositor mexicano Juan Trigos para crear una sinfonía de la cual, posteriormente, se desprendería la creación visual.

“La Triste Historia” un medimetraje protagonizado por música e imagen

Dos amantes en tiempos de la Revolución Mexicana separados por enemistades entre familias y la guerra misma. “Un Romeo y Julieta a la mexicana” resume el compositor Juan Trigos, y agrega: “El día de muertos es uno de los festejos nacionales más importantes, es una tradición milenaria fusionada con lo católico llena de todo aquello que se perdió”.

La animación cuenta la historia de amor imposible entre Magdalena y Jesús, quienes se ven separados en principio por cuestiones sociales y después por la muerte de Magdalena a causa de la guerra. Es entonces cuando Jesús se dedica a buscarla durante toda su vida para finalmente lograr el reencuentro en un Día de Muertos, lo que les hace saber a los amantes que algún día volverán a estar juntos por siempre. El maestro Trigos no considera que sea una historia completamente melodramática, aunque sí contiene elementos del género y se refiere a éste como algo inherente a la cultura nacional.

Ben Young Mason, mercedor de una nominación al Óscar, es el cineasta que le dio vida a la historia escrita y producida por él mismo, mientras que la dirección estuvo a cargo de Simon Armstrong. La producción artística fue realizada por la empresa Tick Tock Robot, la cual también ha generado material para producciones de gran presupuesto como Harry Potter. De la mano del director de arte Graham Carter, el medimetraje muestra una “animación abstracta para presentarse como parte de un concierto multimedia”, cita la página de la productora.

Al estilo del cine mudo, la película tiene un libreto silencioso en el que la historia se narra a través del movimiento en pantalla y de la música.

La idea original proviene de un cuento inspirado en la celebración de Muertos, sobre el cual el escritor desarrolló el guión. “Cuando la Sinfónica de Houston me explicó el proyecto dije ¿entonces quieren música incidental? Y me contestaron que no, que una sinfonía... ¿seguros?...” cuenta el maestro Trigos sobre el desarrollo del trabajo. El guión marcaba cuatro partes muy claras: el encuentro y la tradición, la danza de muertos, la revolución, y el día de muertos como final. Con esta capitulación base pudo estructurar la sinfonía de acuerdo a la narración “como una fantasía libre” para luego trabajar con el guionista y el animador. “Le indiqué la secuencia, las cosas de imagen y cómo reaccionan a la música”.

Claramente, invertir el flujo de trabajo de esta manera con fines creativos implicó nuevos retos. “Fue más complicado para ellos hacer la película después de la música. El primer movimiento dura ¡20 minutos!”, además la música no tiene ningún corte dentro de la película, todo está sincronizado para que ambos lenguajes, con igual nivel de protagonismo, narren la historia.



La Sinfonía N° 3: instrumentación y motivos

“Ofrenda a los Muertos” es la tercera sinfonía escrita por el compositor Juan Trigos, y estrenada por la Orquesta Sinfónica de Houston el 1º de Noviembre de 2013 en la Sala Jones, bajo la batuta del maestro Carlos Miguel Prieto.

La obra contó también con un preestreno en el marco del Festival Internacional Cervantino, interpretada por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato y dirigida por su compositor. En Junio de 2014 la Orquesta Sinfónica de la UANL presentó la obra por primera vez en la ciudad de Monterrey, teniendo a su mismo compositor como director.

Ya que la obra fue escrita con el objetivo de co-narrar la historia del mediometraje, el compositor destacó durante sus comentarios los temas que dan coherencia y fluidez a la obra como sinfonía autosuficiente y como narración musical.

“Siempre está presente la separación de los amantes y el día de muertos, reconocerán una famosa melodía en el tercer movimiento, el de la revolución, no literal pero cualquier mexicano lo reconoce...”.

Reminiscencias melódicas, temas que identifican a los personajes, los contextos históricos –como el porfiriato o la Revolución– o momentos dentro de la historia, son los componentes que dan a la Tercera Sinfonía su carácter narrativo, sin convertirla en música descriptiva. “Escucharán la reminiscencia de una melodía que tiene que ver con el porfiriato, la música de salones, el México de frac, el México que desapareció, los charros y los catrines.” Adelanta el compositor en la entrevista previa al estreno de la pieza en la ciudad de Monterrey.

La obra se estructura en cuatro movimientos, correspondientes a las cuatro partes de la narración. El primero, titulado “Encuentro y tradición”, muestra una colección de sonidos familiarmente tradicionales pero nuevos, conocidos aunque transformados, eso

que el creador llama Folclor Abstracto. El segundo movimiento lleva por nombre “Amor y Danza de Muertos” en el cual la narración llega al punto del romance de los protagonistas.

El amor en la sinfonía se presenta como un idilio, aunque se mantiene en contacto con lo terrenal al presentar bailes y temas que evocan ambientes comunes. “Es el amor a la pareja en el sentido más tierno” opina el compositor “finalmente éste siempre es sexual pero la cuestión aquí es más cariñosa... no apasionada en el sentido de Tchaikovsky...”.

Respecto a la instrumentación el compositor mencionó multitud de elementos que hacen de ésta una pieza moderna aunque ligada a la tradición. A la orquesta sinfónica se añaden dos clarinetes y dos trompetas, entra la flauta piccolo, se integra el arpa y el piano preparado –esto es, el piano de cola con elementos metálicos, plásticos, etc., que tendidos sobre las cuerdas modifican su timbre. Y en las percusiones los músicos hicieron sonar instrumentos aztecas como el teponaztle y los tenábaris. Al respecto comentó: “No soy el único que ha usado esos instrumentos, en toda América ya no son poco usuales. Creo que el primero en usarlos fue Carlos Chávez en la Sinfonía India...”.

La inclusión de los instrumentos no fue azarosa ni por el simple cliché de que un instrumento tradicional generara música tradicional. El piano preparado, arpa y marimba, cada uno con sus timbres particulares juegan un papel en conjunto “como si fuera un todo resonador, eso es lo más importante” indica el compositor.

El folclor, lo abstracto y el sonido del “México y aquello que se perdió”

Al hablar de tradiciones, de música mexicana o del folclor nacional se puede caer fácilmente en la trampa de la “mexicanidad” como una idea simple, concreta y que representa a todo el país de norte a sur.

Aún más en la aplicación de elementos folclóricos a la creación artística es observable cómo algunos creadores han realizado obras trascendentales mientras que otras no son tan bien logradas. Especialmente en la música se presenta la tentación de usar literalmente temas o instrumentos que, por el devenir histórico, son producto del mestizaje, como mariachis o guitarras; o bien de buscar el sonido más arcaico que pudo haberse escuchado en los grandes imperios mesoamericanos... de los cuales hay más sombras que conocimiento.

Ante estos dilemas el compositor Juan Trigos responde con su propio concepto: el Folclor Abstracto. Para comprender mejor la idea, primero hay que entender qué es el folclor, y respecto a éste, explica el maestro, que hay dos acepciones. Una, de manera despectiva, como lo ajeno a la cultura dominante; añade el ejemplo de los romanos que consideraban “folclóricos” a los bárbaros del norte. Pero también se entiende como el estudio de lo popular y cercano a la tierra. “Esto no quiere decir que sea vulgar o fácil de tocar, sino que tiene toda la raíz y la raíz misma de la persona que compone. En ese sentido Bach puede ser el primer compositor folclórico”.

Abstraer, por su lado, es tomar todo un elemento y desarrollarlo, en el caso de la música, durante toda la obra. Un elemento puede ser una melodía que se presentará en la sinfonía, no literal, sino expresivamente. “Es la abstracción de elementos expresivos folclóricos”

En el caso de la Sinfonía N° 3 es fácil reconocer los elementos del folclor con los que logra recrear el México revolucionario; “van a escuchar esas terceritas...” comenta el compositor, para luego entonar uno de los temas principales de la obra “... que caracterizan a mucha de la música mexicana.” Siguiendo este proceso creativo, logra la abstracción de un motivo y por ende la expresión folclórica musical con la que resuena la obra.



Entre los tópicos que menciona frecuentemente el maestro Trigos también se encuentran la nostalgia por el pasado, “por aquello que se perdió” o, como se cita anteriormente, el México de salón y frac.

Las citas musicales literales, ya sea melódicas o tímbricas, son escasas en la obra aunque bien logradas. “Escucharán por ahí una melodía de la revolución muy famosa, no les diré cuál pero en seguida la van a reconocer”, comenta refiriéndose a la inserción más o menos literal de una melodía popular en el movimiento que nos trae a la memoria la guerra.

La Sinfonía N° 3 “Ofrenda a los Muertos”, junto a su co-narrador el mediometrage “La Triste Historia”, o por sí misma, es una obra que puede ser disfrutada y estudiada desde muchos ángulos.

No se trata de música descriptiva que marque literalmente los sucesos de una historia, ni tampoco ambientes sonoros o música incidental que acompañe en segundo plano a la creación visual. La propuesta del compositor y de los demás creativos involucrados en el proyecto es contar una misma historia -los mismos sentimientos y sensaciones- desde dos lenguajes diferentes pero complementarios, tal como lo describe acertadamente la compañía productora: lograr la experiencia de un concierto que además de escucharse, se ve.

El uso del folklore en la educación musical

T. M. M. MYRNA IRASEMA DE ANDA RODRÍGUEZ



Segundo concurso
de escritura
FAMUS 2014

La palabra folklore tiene raíces inglesas, uno de los vocablos “folk” (pueblo) y “lore” (saber), es el saber del pueblo, también denominado ciencia del pueblo. El diccionario de la Real Academia Española define la palabra folklore como “Conjunto de creencias, costumbres, artesanías y manifestaciones artísticas tradicionales de un pueblo.” El folklor de cada cultura está determinado en gran parte por las condiciones climatológicas, antropológicas y geográficas de su región, por eso, para conocer el folklore de un determinado entorno, es necesario estudiar el medio ambiente geográfico que lo rodea, puesto que estos factores influyen directamente en la psicología de las personas y por lo tanto en las producciones artísticas que ellos mismos realizan.

La música folklórica normalmente se transmite de generación en generación de manera oral, quedando almacenada en la memoria de quien transmite y de quien recibe, por esto mismo está expuesta a continuas variaciones y reinventiones, aunque, muchas veces ésta resulta ser una forma de enriquecerlo, y aunque actualmente tenemos los recursos gráficos (partituras), en ocasiones son imperfectas ya que deja de lado los aspectos propios que cada intérprete agrega a la pieza; sin embargo el uso de las partituras también impide que esta música se pierda olvidada en los rincones de la memoria.

Entrando un poco más de lleno en el aspecto educativo, sin lugar a dudas, el folklore en el ámbito de la educación musical tiene mucho valor. Así como actualmente, gran parte de los alumnos consideran a la música “clásica” como música obsoleta, aburrida, poco interesante, así también es considerada la música folklórica, o simplemente los alumnos no se encuentran familiarizados con ella, les es desconocida. Años atrás las prácticas folklóricas al igual que la música eran parte del diario vivir de las personas, con el paso de los años, con la urbanización, el gran avance tecnológico, etc. la música folklórica ha ido quedando en el olvido. Como simple ejemplo mencionaré los “bailables académicos”, en cada asamblea escolar no podía faltar la tan conocida Marcha de Zacatecas o los famosos sones revolucionarios. En la

actualidad las asambleas, si es que se realizan aún, cuentan con música “moderna”, gran parte de las veces ni siquiera de nuestro país, ajena totalmente al entorno social en que se vive. Los estudiantes conocen cada vez menos nuestra historia, nuestro patrimonio cultural, sus intereses musicales difieren en gran medida de la visión que nosotros, como profesores de música, tenemos.

Grandes pedagogos musicales basan sus métodos en la utilización del folklore nacional, como ejemplo haré referencia en este texto a los métodos Kodály y Tort, centrándome más en este último por el hecho que es mexicano.

Zoltan Kodály (1881 – 1967) fue compositor, pedagogo, musicólogo y folklorista húngaro. Su método, basado en la música tradicional de Hungría, es actualmente tomado como base para la enseñanza musical en dicho país, el cual parte del principio de que “la música no se entiende como entidad abstracta (solfeo en el plan antiguo), sino vinculada a los elementos que la producen (voz e instrumento) “. Para Kodály, el desarrollo infantil va de la mano con el conocimiento de los cantos de tradición oral de Hungría, definidos como “lengua materna musical”.

Dejando de lado el método Kodály, centrémonos ahora en lo nacional, el Método Tort. César Tort (Puebla, 14 de septiembre de 1928) es un compositor y musicólogo mexicano creador del método que lleva su nombre. Para él la educación musical en los niños es de suma importancia ya que opera de alguna manera en su cerebro y los hace más receptivos y ayuda a desarrollar habilidades lógicas como las matemáticas, pretende crear mexicanos más aptos para enfrentar el mundo que les rodea y mejor capacitados para tomar decisiones.

El Método Tort está basado principalmente en los elementos folklóricos de nuestro país, la música, los ritmos, las danzas y el instrumental. A pesar de que el folklore mexicano es muy rico y variado, el método se basa principalmente en el estudio de tres zonas, Chiapas, Veracruz y Michoacán.



Música: El método trabaja con el desarrollo de esquemas armónicos presentes en los sones huastecos, los huapangos, el folklore chiapaneco, etc. los cuales se adaptan muy bien a la sensibilidad de los niños.

Ritmo: Los ritmos trabajados en el método están frecuentemente inspirados en los ritmos indígenas actuales, así como también en el contenido rítmico del folklore mestizo de nuestro país.

Danzas: Las actividades rítmicas hechas por los niños con la voz y el cuerpo, están basadas en las danzas folklóricas nacionales como de zonas indígenas del país.

Instrumentos: Se utilizan instrumentos del folklore mexicano puesto que son muy sencillos de tocar. Además de que México está lleno de instrumentos de percusión sencilla como sonajas, güiros o panderos. Según palabras del mismo César Tort “El país es muy rico en eso (instrumentos) y basta ver que algunas comunidades indígenas tienen sus tradiciones musicales, donde compiten con sus propios instrumentos. Hoy pocas personas saben que los chamulas, tzotziles, tzeltales y tojolabales tienen sus instrumentos y un arpa especial”.

En la actualidad, lamentablemente, no se le da a la educación musical la importancia debida, en la mayoría de las escuelas públicas sólo los niños de preescolar tienen una clase de música, la cual desaparece al entrar a la primaria. César Tort ha dedicado gran parte de su vida a acabar con este problema, tarea nada sencilla, y ésta es una de las principales razones de ser de su método, él piensa que para resolver el problema de educación musical en México se debe trabajar con los elementos propios del país, y aunque su método tal vez pueda tener algunas influencias de métodos extranjeros, está adaptado totalmente al folklore mexicano, el cual, como ya se ha mencionado, es muy rico y vasto.

“El método Tort se basa en la premisa de que la música es parte primordial en el desarrollo del niño, es decir, observa en la educación musical infantil un concepto formativo, cuya amplitud abarca también el apoyo a la educación nacional del educando. La música del programa educativo está basada en ciertas tradiciones, la lírica infantil y el folklore mexicano. En este método se utilizan instrumentos vernáculos debido a su versatilidad y sus cualidades didácticas. De hecho, César Tort ha diseñado y fabricado —con apoyo de los artesanos mexicanos— prototipos de instrumentos musicales como xilófonos y metalófonos, arpas diatónicas y timbales, y ha realizado adaptaciones de instrumentos de origen precolombino, como el huéhuatl y el teponaxtle.” (Extraído del artículo -Maestro César Tort: “La música nos hace exigentes” - Excélsior, junio 2014).

Para poder mantener vivas nuestras tradiciones, es necesario que los alumnos conozcan cómo ha vivido la cultura a lo largo de la historia. Nosotros como maestros también podemos ampliar nuestro conocimiento y tener grandes experiencias al estimular la práctica folklórica en la educación, es importante investigar y conocer las muchas ventajas que aporta la aplicación de estos métodos.

Para finalizar quisiera centrarme en algo más propio, la música folklórica de Nuevo León, es decir, la música regional; ciertamente, como mencioné con anterioridad, el Método Tort se basa en la música tradicional de Veracruz, Chiapas y Michoacán, música de gran riqueza y belleza rítmica y armónica. Sin embargo la música de nuestro estado también es muy rica y es resultado de una mezcla de culturas muy interesante. La gran mayoría de la música regional tiene raíces europeas y llegó a nuestra tierra traída por los mercenarios de las tropas francesas. Los instrumentos suelen ser de origen alemán, y los ritmos checos y polacos. Pero es el carácter del nuevoleonés lo que da las características propias a las melodías y a los bailes que acompañan esta música, haciéndolos, como los llamamos tradicionalmente, norteños. Los instrumentos con los que regularmente se ejecuta la música regional son violín, acordeón, bajosexto y contrabajo.

La redova, la polka, el shotís y el huapango norteño son ritmos que se han considerado como géneros distintivos del norte del país y específicamente de Nuevo León.



Redova: Tiene su origen en la ciudad de Bohemia, Checoslovaquia (ahora forma parte de la República Checa). Surgió de una mezcla del vals y de la mazurca, tiene un compás de 3/4 y su ejecución es en tempo moderado. Solía ser un baile de salón pero al llegar a América se convirtió en un baile de carácter más alegre y popular. Se caracteriza por sus bailes precisos y la acentuación del último tiempo.



Polka: Al igual que la redova, la polka también tiene origen checoslovaco (Bohemia), su forma deriva del minuetto, tiene una introducción que prepara la entrada del tema y una coda con la que se finaliza la pieza. Tiene compás binario (2/4) y caracteriza la forma de su baile la gran variedad de pasos taconeados y giros bruscos y rápidos.



Huapango norteño: A diferencia de los anteriores, el huapango tiene su origen en México; el huapango norteño deriva del huapango huasteco o son huasteco cuyo compás es de 6/8. El huapango norteño es una pieza rápida también en 6/8, generalmente es instrumental aunque existen piezas cantadas.



Shotís: Su nombre deriva del término alemán "schottisch" (escocés), es una danza centroeuropea cuyo origen se atribuyó a una antigua danza escocesa. Tiene compás de cuatro tiempos y era bailado de diversas formas en Alemania e Inglaterra (países donde tuvo gran popularidad). Pertenecía a los bailes de salón de la clase alta, al llegar a México se popularizó y el pueblo lo comenzó a bailar de manera más rústica. Se caracteriza por los marcados acentos con el tacón en el último tiempo del compás, al igual que la redova, la diferencia es que ésta, es de compás ternario y el shotís es a cuatro tiempos.

Es importante inculcar en nuestros alumnos el amor y respeto hacia la cultura propia. La utilización del folklore mexicano en la educación musical nos ayudará a tener en un futuro ciudadanos comprometidos con la nación y su bienestar, respetuosos y orgullosos de las creencias, costumbres y tradiciones de su país y de los demás pueblos y por consiguiente tolerantes, empáticos y preocupados tanto por el bienestar individual como por el social. En conclusión nos ayudará a formar a los futuros ciudadanos responsables y humanitarios que el país necesita.

Tamborileras

BERTHA ZURIEL CRUZ HERNÁNDEZ



Segundo concurso
de escritura
FAMUS 2014

México es un país rico en diversidad cultural, cada estado se distingue del otro. En ocasiones nos gusta más admirar la riqueza musical de otras culturas y países, que no nos detenemos a valorar lo que nuestra propia cultura ha tenido por muchos años y aún sobrevive en estos tiempos. ¿Apreciamos realmente nuestra música tradicional, sea del estado que estemos hablando, o la estamos dejando desaparecer? Creo importante dar un poco de reconocimiento a la música tradicional y a su transmisión a las generaciones actuales.

En referencia a la transmisión de esta música a las nuevas generaciones, y en cuanto a la enseñanza musical, los métodos de educación musical actuales tienen entre sus puntos centrales el uso de la música característica de cada lugar donde se aplique el método, el uso de la música tradicional facilita la asimilación de mucha de la teoría musical que se pretende enseñar, a la vez que transmite los valores y la cultura típica de ese pueblo, creando una identidad que les permita apreciar sus raíces como buscar el desarrollo del pueblo partiendo de los recursos que se tienen.

Por música tradicional es entendida aquella que se transmite de generación en generación por el pueblo, mayormente de forma oral, ya que en la actualidad puede ser grabada o escrita, y que contiene mucho de los valores y cultura que distinguen la región, además de que también es interpretada por instrumentos típicos o tradicionales del lugar.

Llegado a este punto, surge la pregunta ¿conocemos la música tradicional del lugar donde vivimos?, ¿la sociedad valora esta tradición y la transmite?, ¿el pueblo se identifica con esta música como expresión popular característica de su región?

Por esta ocasión me gustaría compartir acerca de una forma de expresión musical popular típica de la cultura del de Tabasco, en lo personal he tenido la oportunidad de vivir en distintos lugares, uno de ellos este estado, por lo cual me resulta interesante poder verlo como ejemplo de música tradicional. Es una fusión cultural entre olmecas, mayas y Europa, especialmente España. Se encuentra ubicado al sureste de la República Mexicana y es conocido como el Edén de México por su riqueza y variedad de bellezas naturales. Y es aquí donde esta tradición musical se desarrolla, los Tamborileros de Tabasco.

Los tamborileros de Tabasco es un grupo musical autóctono representativo de su cultura, y ejecutan sólo dos tipos de instrumento: la flauta de carrizo y percusiones. Esta agrupación de música tradicional caracteriza al estado de Tabasco, aunque la influencia de los conquistadores y otras culturas ha llegado a su música, ésta ha persistido siendo protegida por sus mismos habitantes, procurando su transmisión a las generaciones como herencia de sus antepasados.

La agrupación de Tamborileros está conformada por un número indefinido de integrantes. Los instrumentos de percusión que utilizan son los tambores, hechos de madera de cedro con parche de piel de venado sujetado con bastidor de bejuco y tensado con henequén, aunque en la actualidad estos instrumentos se han ido modificando y transformando en su construcción un poco en algunos lugares de Tabasco.

Para la interpretación de sus melodías generalmente se utilizan dos tipos de tambores. Uno de ellos es el llamado “Tambor grave” o “Tambor macho”, pues éste es el más grande y resulta tener un sonido más grave, como su nombre lo dice, y con este tambor se marca el compás de la música. El otro tambor utilizado es el “Tambor requinto” o también llamado “Tambor hembra”, el cual al ser de tamaño más pequeño que el otro, produce un sonido más agudo, y éste es utilizado para el acompañamiento de la melodía. A lo largo del tiempo, los tamaños de estos instrumentos han sufrido algunas modificaciones, todo con el objetivo de buscar una mejor calidad de interpretación. La flauta de carrizo utilizada para interpretar las melodías también es llamada “flauta de pico”, pero comúnmente se relaciona su sonido con la “voz de un pájaro”.

Su música y melodías que interpretan han ido también evolucionando a través del tiempo, adaptándose al pueblo, pero conservando su esencia. Sus orígenes se mezclan desde la llegada de los conquistadores y los esclavos africanos que trajeron el uso del tambor para las danzas, así como con la música indígena ya interpretada en la región, derivando en danzas tradicionales, principalmente con el fin de cumplir objetivos religiosos, pero actualmente interpretan también estilos, como sones, música tropical, el zapateo que también es bastante típico de este lugar, así como nuevas adaptaciones de música al ritmo del tambor y flauta.

El hecho de que las interpretaciones musicales de los Tamborileros hayan evolucionado e incorporado en su repertorio nuevos estilos me da a entender del valor que la gente del pueblo aún le da a estos grupos, queriendo preservar aún sus tradiciones y culturas, adaptándolas en lo posible a la actualidad, no dejando atrás como algo obsoleto, sino entendiendo que apreciar el valor de sus raíces significa construir sobre bases que les permitirán conservar su identidad.

Quizás encontremos algunas variaciones entre diversas interpretaciones de grupos de Tamborileros, pero esto es debido a que al pasar de los años su transmisión no ha sido fácil de preservar de una forma fiel, y no se sabe con exactitud cuál es la versión original, pero es claro que se ha luchado por mantener viva esta tradición en la cultura tabasqueña, que no sólo abarca el ámbito musical, sino que también combina interpretaciones de tipo dramático en algunas de sus danzas, que tienen un contenido histórico o religioso, entre ellas se pueden mencionar las más conocidas y que se guardan con más celo: “Danza Baila Viejo”, “Danza del Caballito”, “Danza del Pocho”, “Danza de la Pesca de la Sardina”, “Danza de los Blanquitos”, “Danza de David y Goliat”, y la “Danza de la Siembra o la Cosecha”.

Pero ¿cómo es que esta tradición se ha preservado por tanto tiempo, a pesar de no guardar su música en registros? Alejandro Ocampo Alcalde es un reconocido pintor tabasqueño y nos hace notar una gran verdad y que probablemente sea el secreto para conservar la música tradicional:

“Si tú te das cuenta todos los grupos danzantes o de tamborileros tienen la participación de gente adulta, pero siempre, siempre, habrá uno o dos niños que en la práctica constante se van preparando para que la tradición se mantenga vigente, fresca...”

Es la belleza de la enseñanza a las nuevas generaciones lo que cuida nuestra cultura, y nos permite seguir manteniendo en este caso, la música característica de nuestra región, viva y no sólo como una tradición de nuestros antepasados, algo en un libro de historia. Es la enseñanza uno a uno, la práctica de los pequeños aprendices junto con los adultos que ya tienen experiencia lo que transmite más que sólo la música, sino esos valores que están en nuestra cultura y un respeto por ella.

Por supuesto que en la actualidad ya se tienen otros medios de transmisión de este arte tan peculiar y se enseña en distintas escuelas o instituciones. Uno de los más sobresalientes en esta área es la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT), que dentro de su División Académica de Educación y Artes, muestra un interés y preocupación por la preservación de las raíces tabasqueñas, facilitando la impartición de un Taller de Tamborileros tanto a los estudiantes universitarios como al público en general. Esto llama realmente mi atención, pues en la máxima casa de estudios del estado, donde jóvenes van a prepararse profesionalmente para ser el futuro de su pueblo, no dejan de lado sus raíces, sino que los alientan y acercan a estas manifestaciones de música tradicional conservando la cultura tabasqueña.

Por hacer otra mención en que se busca preservar esta música, Tabasco también alienta a los grupos de Tamborileros a través de la organización de concursos de calidad que les permita la demostración de sus habilidades así como la convivencia.

Es pues para mí, que tuve la oportunidad de radicar ahí, muy interesante conocer parte de su música tradicional, y a la vez admirar cómo ha sido conservada con tanto celo por el pueblo, y que aún sigue siendo enseñada a los más jóvenes. Y aunque quizás no tenga por nacimiento sangre tabasqueña, puedo decir que valoro mucho su cultura, así como la de otros lugares en que también he podido vivir, y poder identificar rasgos característicos que me permitan sentirme parte de su cultura. Ahora nos corresponde a nosotros, del lugar donde seamos o vivamos, conocer nuestra música tradicional y procurar su enseñanza, no perder la esencia de lo que se transmite a través de ella, sea alegría, historias, tristezas, o incluso preocupaciones del pueblo, hacia la creación de esa identidad y unidad que la música nos da.

Videos sugeridos

www.youtube.com/watch?v=jUOY7jGpd5g

www.youtube.com/watch?v=rPSapdQs4Jw

Nuestra Cielito Lindo

M. A. GRACIELA MIRNA MARROQUÍN Y M. C. V. ARNOLDO AGUIRRE RAMOS

VIDA Y OBRA DE DON QUIRINO
FIDENCIANO MENDOZA Y CORTÉS

10 DE MAYO DE 1865 -10 DE NOVIEMBRE DE 1957
A 150 AÑOS DE SU NATALICIO. TULYEHUALCO,
XOCHIMILCO, MÉXICO, DF.

Las ruedas del tren friccionando sobre los rieles con acelerado movimiento y los estrepitosos ruidos de la máquina ferroviaria que cruzaba Finlandia desde Helsinki a Robaniemi, marcaban la cercanía al círculo polar ártico, que sería testigo de un acontecimiento que normalmente sucedía cuando un mexicano visitaba otras latitudes. El emblema de nuestra bandera nacional bordado sobre la manga de la camisa polo de Saúl llamó la atención de un grupo de turistas que viajaban en el mismo tren y a distancia le dijeron: ¡México! con cierto acento extranjero y al mismo tiempo hablaron dos o tres frases en un idioma para ellos desconocidos y de pronto empezaron a entonar las notas de nuestro “Cielito Lindo” acercándose a la mesa en que estaban Saúl y el Che que degustaban una cerveza finlandesa y un vino tinto; entonces poniendo especial atención entendieron que cantaban en finlandés... “Cielito Lindo” en Finlandés, ¿se imaginan? Para pronto uno de ellos movió el estuche de la guitarra de Saúl y entonces entendió, sácala y ponte a tocar. Y así sucedió, una noche inolvidable en los fríos confines del planeta en que se repasaron canciones de nuestra baraja mexicana encabezada por Cielito Lindo. Alguien de ellos en un idioma neutral, el inglés, comentó: Bonita canción pero... ¿de quién es?... ¿Quién es el autor?

A lo que Saúl contestó: El compositor es un mexicano nacido en Tulyehualco, Xochimilco, México... su nombre es Quirino Fidenciano Mendoza y Cortés; ¿quieren conocer la historia de nuestro “Cielito Lindo”?

Con el rasgar del remo sobre las tranquilas y quietas aguas del acalote de La Noria entre el carrizal de la chinampa de Don Simón y el potrero de San Fidencio, desplazaba mi chalupón picando apenas el agua con la pala, remando rápido para llegar al embarcadero de la Asunción donde mi hermano

Policarpo vendería los manojos de la hierba cortada en la madrugada y que le pagarían a centavo el manajo según la contrata.

El sol despuntaba y anunciaba el alba del nuevo día mientras, cambiando de mano de un lado a otro de la embarcación, remaba removiendo el agua que despedía olores de xochiac y atlatzole. El constante ajeteo del remo y el sol ya reflejado en las oscuras aguas provocaron el calor suficiente para desprenderme del jorongo y entre hojas de carrizos y remolinos que se metían entre los troncos de árboles caídos, llegué a la Asunción y a lo lejos divisé a Poli que cargaba la hierba cortada y manojada y la ofrecía a los estableros.

-¡Poli...! le grité.

-Policarpo, ¡buyele porque Juana ya va a parir...!

Para pronto Policarpo volteó y esbozó una sonrisa que quiso ser natural, nació otro hijo que venía a alegrar la familia. Era el año de 1865 y el país sufría una nueva invasión... Los Franceses querían México por caprichos de grupos aristocráticos e ideas conservadoras que ponían al país nuevamente en peligro y en guerra, guerra que cobraba sus altas cuotas entre caídos y muertos y carestía y hambre. Quien iba a decir que Juan Nepomuceno Almonte, hijo del Generalísimo José María Morelos y Pavón, caudillo de la Independencia contra España, fuera a solicitar la entrada del ejército francés y el establecimiento de una monarquía en el ya independiente México.

-Ya voy Bernardino, ya voy...

Contestaba Poli mientras entregaba la mercancía de la contrata a los comerciantes que ya los espera-

ban y que le pagaban lo acordado pensando en que ya estaban destinados esos centavos para la atención y manutención del nuevo ser, de su nuevo hijo.

Subió Policarpo al chalupón y el regreso fue más rápido, la corriente a favor, dos remeros y la gana de estar ya en la casa para recibir al nuevo escuinle. Pasamos el paseo de Nativitas, continuamos por la orilla hasta llegar a uno de los apantles del acalote de La Noria bordeando la Cienaguilla y entre gruesos alcanfores y matorrales pardos de flores imperiales en tonos de morado, nos fuimos orillando por debajo del tronco de un ahuejote hasta poder bajar y nos fuimos directo a la casa que quedaba frente al templo.

-¡Ándale Fidencia, tráeme más agua caliente!

Decía Brígida mientras exprimía las toallas y se dirigía a la habitación para atender a Juana.

-Qué bueno que llegaste Policarpo, dijo Brígida mientras veía de lado a Policarpo.

-¿Cómo está Juana, ya nació la criatura? contestó Policarpo buscando los ojos de Brígida.

-Juana está bien y a punto de parir, estáte aquí cerca por si algo se ofrece—dice Brígida.

Pasaron algunas horas y el llanto de un recién nacido indicaba el inicio de una nueva etapa que al cabo de un tiempo los hombres de la Tierra recordarían muchos años después.

-¡Fue niño, fue niño...! exclamó Brígida, mientras Fidencia bañaba con agua calentita al recién nacido y lo envolvía en telas de manta.

-Es un niño Policarpo...muy sanito y grandote el escuinle, imíralo...! decía Brígida mientras le descubría la carita que tapaba con las sabanitas y se lo mostraba a Policarpo.

-Ande cárguelo, ino tenga miedo...! decía Fidencia mientras Brígida se lo pasaba envuelto en manta gruesa y el niño lloraba a pulmón abierto y se lo ponía en los brazos a Policarpo el cual lo admiraba de arriba abajo. Yo, asombrado sólo veía la escena diciendo en voz baja:

-Bien “haiga” Dios de cuidarlo y mantenerlo sano toda la vida. Decía mientras me descubría la cabeza del sombrero y me santiguaba de arriba abajo y de izquierda a derecha.

-Mira Juana, mira nomás qué chulada de escuinle...¿cómo le habremos de poner? decía Policarpo mientras se lo ponía en el pecho a Juana.

-Es 10 de mayo ¿verdad ?...Quirino, se llamará Quirino Fidenciano, dijo Juana mientras lo abrazaba y le daba ese maravilloso alimento que es la leche materna.

Corría el año de 1865 y las actividades hostiles de los invasores franceses afectaban la economía y sociedad mexicana; recientemente la Batalla de Cuauhtémoc del 2 de febrero en Colima y la Batalla de El Rosario del 21 de marzo en Sinaloa habían dejado al país muy mermado y la guerra afectaba al país completo.

Juana Cortés de la Rosa, hereda el gusto por la música de su padre, Hilario Cortés, un capitán director de la Banda Militar de Zapadores de Jerez, Zacatecas y de María de la Rosa originaria de Tulyehualco, Xochimilco. Por otra parte, Policarpo Fidelfio Mendoza Ocampo, era el organista de la iglesia local y tuvieron en total cinco hijos, dos mujeres, Silvana y Sofía y tres varones, Quirino Fidenciano, Jesús y Pino Zenaido.

Fue el 10 de mayo de 1865 cuando nace y tiempo después lo sacramentarán en la parroquia de Xochimilco con el nombre de Quirino Fidenciano, hijo de Policarpo Fidelfio Mendoza y de Juana Cortés de la Rosa. Tenía de dónde sacar el gusto por la música y antes de conocer las típicas frases y clásicas palabras del lenguaje común, escucha sus primeras notas musicales en las canciones de cuna y arrullos que le canta su madre y en el trabajo diario de su padre.

Quirino nace en Tulyehualco, del náhuatl lugar alrededor de los tules perteneciente a la delegación Xochimilco en México, D. F. Colinda al oeste con San Luis Tlaxiátemalco, al este con San Juan Ixtayopan, al norte con Tláhuac y al sur con el volcán Teuhtli...estructura orográfica que se relaciona con una cadena de lomas y montañas que forman una pequeña serranía en el límite de tres delegaciones Tlahuac, Xochimilco y Milpa Alta que forma la Sierra de Ajusco-Chichinauhtzin que muchos relacionan y nombran como Sierra Morena por la gran insistencia al correr de los años, de personas que preguntan por la Sierra Morena de la canción, siendo que en México esa falla orográfica al parecer no existe, aunque en Yajalón, Chiapas, parece que hay una falla llamada así o es una localidad, pero no nos preocupemos porque cuando Quirino escribió “Cielito Lindo” lo hizo pensando en una mujer morena que caminaba por las faldas del Teuhtli y no en la Sierra Morena...icuestión de puntuación...!



Diferentes vistas del volcán “Teuhtli” del náhuatl que significa El Dios, de 2710 metros de altura.

A las faldas de la Sierra de Ajusco-Chichinauhtzin, hay algunos asentamientos de comunidades tales como San Antonio Tecómitli y San Juan Ixtayopan al oriente, San Gregorio Atlapulco y San Luis Tlaxiataltemalco al norte y Villa Milpa Alta indica al sur y por supuesto, ¡Santiago Tulyehualco al Nororiente!



Su infancia y sus primeros conocimientos sobre música

Al aprender a caminar se desplazaba entre los integrantes de la banda, jugando entre teclados, cuerdas y percusiones siendo el máximo de diversión, cuando alcanzaba a pulsar el piano o rasgaba las cuerdas de una guitarra deleitándose con el sonido de los instrumentos musicales.

Policarpo y Juana fueron sus primeros maestros, instruyéndolo en su mismo hogar o en las instalaciones de la iglesia y su madre influyó mucho en la escritura musical; tiempo después funge como su primer maestro Miguel Ríos Toledano quien le instruye en la interpretación de la música escrita, la escritura ortodoxa latina y la educación básica elemental.

Una familia musical y una infancia envuelta entre pentagramas, corcheas, fusas y semifusas; cánticos y ensayos, presentaciones y servicios musicales que prestaban a la comunidad. Apenas tenía ocho años y ya ejecutaba con limpieza obras en el órgano del templo o aromatizaba con sus ejecuciones musicales su hogar.

Inspirado en la educación religiosa, compone su primera obra musical a la edad de 12 años y acompaña los eventos y ritos religiosos en el templo de su localidad. El destino le tenía preparado un futuro promisorio que fue escalando poco a poco, hasta lograr una carrera musical innata.

Sus primeros conocimientos de letras los adquiere en la escuela parroquial por 1870 ya que la instrucción laica estaba implantándose por el grupo del gobierno liberal en las grandes urbes incluyendo Xochimilco. Su primera obra musical es de corte religioso debido a su formación cercana a la iglesia y continúa componiendo obras sacras.

Su adolescencia

-¡Quirino...! Anda, acércate y carga en la carreta esos manojos de zacate, amárralos bien y asegúrate que esté completa la contrata- decía Policarpo mientras cegaba y manajeaba la hierba y el zacate, mientras que Quirino amarraba y cargaba los manojos en la carreta y decía:

-Si padre, ya casi se completa la carga, faltan unos cuantos manojos que seguro se completan con estos últimos que estoy amarrando; ya hace hambre ¿verdad? Deberíamos ir a la casa, mamá debe tener calientitas las tortillas y el café, exclamaba Quirino mientras amarraba los últimos manojos de zacate.



El sol, aunque apenas alumbraba medio horizonte, ya calentaba y con la faena en la labor el sudor les escurría por la frente y los descubiertos brazos; los dos sonreían porque había sido una buena jornada y la carreta estaba prácticamente llena lo que auguraba buenas ventas con los estableros del embarcadero de San Diego.

Así transcurrió la adolescencia de Quirino, entre campiña serrana, labores domésticas y música. Gran apego familiar y una educación de aquéllas en que el respeto, los valores y el entendimiento estaban tatuados en el corazón de los hijos y obedecían sin cuestionar. Eran esos tiempos en que los padres eran los que llevaban el orden y no había espacio para contradicciones, menos para reclamos y la relación con los hermanos era eso; una relación familiar. Quirino adoraba a sus hermanos, sobre todo a Silvina a quien le compuso una canción de cuna titulada “Milala”, juego de palabras que articulaba su hermanita. Hay un momento en la vida de él cuando después de un mal sueño se lo confía a su madre diciendo:

-¡Madre...! he tenido un mal sueño, decía Quirino evidentemente aterrado.

-He soñado que al sacar agua del pozo para regar los geranios y hortensias, el agua al sentir el golpe del cubo para extraerla, principia a tener vida y a ascender hasta el borde del brocal, desparramándose por todo el patio inundando con su frescura a las plantas que florecen con vivos colores, continuó Quirino diciéndole a detalle a su madre mientras ella lo abrazaba y acariciaba serenándolo y después de tranquilizarlo le menciona:

-¡Calma hijo, calma...! El significado de tu sueño significa que tu música, como el agua que brota, se desparramará por todo el mundo, nutriendo con tu arte, sus corazones, le decía Juana queriendo mitigar su sentimiento sin saber que esa premonición o profecía cobraría vida años después.

Tenía 13 años Quirino cuando trabajó de organista en el templo de Tulyehualco y otras parroquias de la región y el ir y venir a caballo lo hicieron familiarizarse con la campiña serrana que en la actualidad corresponde a la delegación de Milpa Alta y Xochimilco, viviendo una adolescencia austera y

rústica y dándole su lugar al paisaje, sonidos naturales de viento y aves, bosques que cantan las quejas de la raza de bronce, del indio de tez tostada y los sufrimientos de las carestías e inclemencias de un país inestable.

La capacidad musical lírica que la naturaleza le dio, supo aprovecharla para igual entonar notas de un alegre jarabe, la cadencia de un vals o una complicada mazurca dándoles siempre ese toque de rusticismo mexicano. Sufren del caciquismo y el despojo de tierras lo que provoca un parcial abandono del campo y a favor tenía el contacto con la música estudiando y al mismo tiempo enseñando.

Cuando don Porfirio Díaz llega al poder, se perfila la construcción de escuelas rurales en pueblos y ejidos alcanzando el puesto de Director de la Escuela Municipal de los Reyes de lunes a viernes, desenvolviéndose en la docencia por ocho años y por ende reflexionando y asimilando el sentimiento de los niños mexicanos. Mejora su estatus económico y social acomodándose como preceptor de música en una escuela parroquial en donde enseña los principios básicos de la música continuando en el papel de maestro y músico por muchos años en diferentes escuelas y congregaciones logrando sostener ingresos que le permitieran una vida digna.

La producción musical de Quirino Mendoza y Cortés

La gran capacidad musical con la que nació y adquirió durante su infancia por el constante contacto con instrumentos, músicos y partituras, lo hicieron un músico diferente; tenía la percepción auditiva suficiente para improvisar y al mismo tiempo la técnica de la música de estudio...la música por nota.

Es de muchos sabido, que México es cantera de excelentes músicos y compositores y como dice de Grial en su libro *Músicos Mexicanos*, “México ocupa en el mundo actual, un lugar bien destacado en cuanto a su música, como lo tiene en su pintura. Y ambas bellas artes alcanzaron este honroso sitio dentro del concierto universal de la cultura, en los siguientes años de la Revolución Mexicana” y aunque no cita ni habla de Quirino Mendoza y Cortés ni de “Cielito Lindo” ni de Salvador Contreras y sus grandes corridos, deja entrever que la calidad de las majestuosas obras mexicanas, grandes directores



orquestales, famosos cantantes, teorías musicales tales como el Sonido 13 del gran maestro Julián Carrillo y las composiciones que acompañan danzas de talla internacional y su música popular que han conquistado al mundo como “Cielito Lindo” son factores que enaltecen la música mexicana.

**A la izquierda, Quirino Mendoza y Cortés.
A la derecha, enseñando a Bertha mandolina
y a Ernesto guitarra**



Qué cualidades tan maravillosas cuando se tienen en la misma persona y es cuando comienza una etapa en su vida donde la producción musical toma un sentido didáctico en la enseñanza de la música en niños y jóvenes; entonces, escribe música para niños como parte de su formación como maestro a nivel de educación general.

¡Que facilidad de interpretación, composición y ejecución...! Escribe sus obras pero no las edita al igual

que otros compositores de época como Arcadio Zúñiga, Alfredo Carrasco, Juventino Rosas entre otros, siendo los precursores del auge de la música mexicana, Manuel M. Ponce y Quirino Mendoza y Cortés. Sus largos caminos y trayectos a pié, a caballo o en calesa le permiten el convivio y un roce muy estrecho con los indios analizando sus producciones empíricas tristes o alegres, para percusiones o alientos de barro o madera, pero aprende a escuchar. Entonces mezcla inteligentemente los sonidos naturales indios con el refinado pentagrama europeo y crea obras de mucho valor, metodizándolas y convirtiéndolas en valiosas obras musicales, orgullosamente mexicanas.

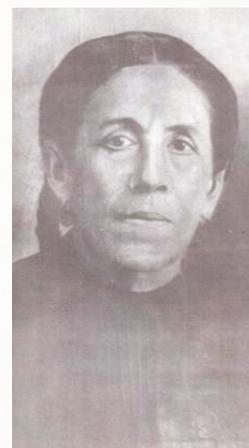


Ponce y Mendoza aprovechan cualquier juglar de cantina o feria para transcribir al papel pentagramado, blancas, negras, fusas y corcheas en el género del corrido mexicano, permitiéndoles variaciones e improvisaciones que dieron lugar a otras obras de diferentes géneros como huapangos, valeses, marchas, polkas y rancheras entre otras. Una inspiración limpia, auténtica y verdadera; un don maravilloso que supo aprovechar bien, dijera Joaquín al referirse a Víctor Cordero, su hermano, también gran compositor, autor e intérprete de cientos de corridos y canciones varias; la composición es algo que fluye en mi espíritu sin esfuerzo.

¿Qué tiempos y qué inspiró a Quirino a componer la obra ahora más tocada, interpretada, traducida y grabada en todo el mundo?

Era una hermosa mujer

-¡Que hermosa es...! en verdad que no pueden mis ojos captar más belleza que la misma que reflejan esos oscuros ojos, decía Quirino mientras veía pasar caminando por los campos de las laderas de las faldas del Teuhtli a Catalina. Ese volcán apagado parecía hacer erupción cuando coincidían en su paso Catalina y Quirino y parecía cobrar fuerza y energía en cada latido al clavar su mirada en aquellos ojos negros que reflejaban la intensa luz del cielo, el cielo más bonito que jamás hubiera visto Quirino. Su piel morena de bronce puro, de seda oscura, de castaño intenso hacían que el azabache de su pelo brillara con tanta intensidad que en las noches de luna se perdía entre las sombras y sólo el viento hacia al moverlo, formas caprichosas, mágicas que dejaban entrever ese lunar muy cerquita del labio superior, casi tocando su boca.



"Vamos al Teuhtli, cielito lindo,
a admirar el campo...
Allí los dos juntos,
cielito lindo nos amaremos...
Tenochtitlán, de aquí se mira,
con tantas lindas mujeres,
cielito lindo,
que a ti no igualan.
Ay, ay, ay, ay,

entre las bellas solo tú me consuelas, icielito lindo...!"

-Escribía sobre una hoja las primeras frases y oraciones de lo que en años más adelante sería un segundo himno nacional de México.

Celebraba su 17° aniversario cuando escribía "Cielito Lindo" en su primera versión, era entonces 10 de mayo de 1882 y Catalina Martínez, porque así se apellidaba, sería el motivo de la inmaculada inspiración.

Una canción que ha dado la vuelta a todo el mundo como estandarte, como banderín, como símbolo de México triunfador y actualmente como un método para infundir confianza, energía y coraje a deportistas que disputan algún trofeo en alguna disciplina, en alguna justa deportiva, como fueron los recientes campeonatos mundiales de fútbol, en Sudáfrica 2010 y en Brasil 2014, así como en los Juegos Olímpicos.

Como obra musical ha sido interpretada por cientos de artistas y sólo por mencionar algunos Tito Guízar, Pedro Infante, Pedro Vargas, Ana Gabriel, Luciano Pavarotti y Plácido Domingo, Los Panchos, Vicente Fernández, a la par que en la denominada Época de Oro del Cine Mexicano, tuvo un gran impulso cuando fue escuchada en Los tres García, con las actuaciones de Sara García, Pedro Infante, Abel Salazar y Víctor Manuel Mendoza. Mariachis como el Vargas de Tecalitlán, Sol de México, Mariachi Sinfónico Universitario, entre otros.

Esta es la versión manuscrita de puño y letra de Quirino Mendoza y Cortés que escribiera, fechara y firmara como autor. La obra ha sufrido algunas modificaciones en sus estrofas pero la esencia es la misma; canción escrita a Catalina, mujer de tez morena que día a día bajaba por las laderas del Teuhtli.

CIELITO LINDO.
¡Vamos al Teuhtli, hermosa niña,
Para admirar el campo!...
Y allí los dos unidos, Cielito Lindo,
Nos amaremos.
Tenochtitlán, allí se mira,
Donde hay tan lindas mujeres
Cielito Lindo.
Que a ti no igualan.
Entre las bellas eres la preferida
Por tu hermosura,
Solo tu me consuelas, Cielito Lindo
Y me das la vida
Ay ay ay ay ¡tú eres mi cielo,
Porque sin ti yo muero,
Cielito Lindo, si no te miro.
Las señoritas de Tolyehualco,
Son unas bellas damas;
Pero entre todas ellas, Cielito Lindo,
Solo tú ganas.
Ay ay ay ay Dios te conserve;
Porque eres bella, muy bella,
Cielito Lindo
Eual una estrella.
Nunca me olvides, alma de mi alma,
Mira que por ti muero;
No hay en el mundo más ser así...
Ay ay ay ay. seré dichoso,
Si amas como te quiero,
Cielito Lindo,
Cielito Hermoso.

Tolyehualco, Xochimilco, a 10 de Mayo de 1882.

Quirino F. Mendoza y Cortés

Lo que hace una "coma" como signo de puntuación

Mucho se ha comentado y entraba en duda la autoría de Quirino Mendoza y Cortés porque siempre se cuestionó que en México no hay una "Sierra Morena" y la que existe es en la provincia de Andalucía, España y aunque existe esa falla orográfica que termina en el volcán Teuhtli en el valle de Xochimilco y en Yajalón, Chiapas, existen vestigios de una cordillera con ese nombre, no tiene la menor importancia lo de la Sierra Morena porque cuando Quirino escribió esta canción inspirado en la infinita belleza de Catalina, él se refirió al mencionar en ese renglón de la primera estrofa "De la sierra morena...", sierra, a la cordillera del Teuhtli, y morena, a Catalina por su tez castaña. Si lo leemos seguidito como es costumbre inclusive cantarlo, se leería así:



***”De la sierra morena,
cielito lindo,
vienen bajando...
un par de ojitos negros,
cielito lindo de contrabando”***

Y sí, parece referirse Quirino a una falla orográfica de nombre “Sierra Morena” por una simple “coma” que no está en el escrito original...o por error se quitó. En cambio y por separado con un signo de puntuación de tipo “coma” entre las dos palabras “Sierra, Morena” cambia por completo el sentido que en el original se refirió Quirino al escribirlo y el que se debió leerse así:

***”De la sierra, morena,
cielito lindo,
vienen bajando...
un par de ojitos negros,
cielito lindo de contrabando”***

Si lo leemos de corridito y si se canta dándole ese tiempo, ese espacio, se escucha muy diferente dando a entender, que de la sierra, viene bajando ¡una mujer morena! Así recuperamos el sentido original que le dio desde un principio Quirino a esa magistral composición...¡ lo que hace un signo de puntuación...!

Contrario a las versiones de que forma parte del dominio popular, tiene dueño —los herederos directos del compositor—, derecho protegido a nivel mundial y que vence hasta el año 2057, 100 años después del fallecimiento del autor que fue en la Cd. de México cerca de las 5 AM del 10 de noviembre de 1957.

La canción está registrada con el número 45701. La nieta de don Quirino Mendoza, Gloria Mendoza de Moreno, es quien se ha encargado de cobrar las respectivas regalías de la canción, con un promedio de cinco mil pesos cada cuatro meses, dependiendo del número de reproducciones avaladas por la SACM. Compuesta por ocho estrofas y cuatro versos, el estribillo de “Cielito lindo” es el más conocido y el que más se entona:





Pedro Infante

De la Sierra Morena
 Cielito lindo, vienen bajando
 Un par de ojitos negros
 Cielito lindo, de contrabando

Estrillo

Ay, ay, ay, ay,
 Canta y no llores
 Porque cantando se alegran
 Cielito lindo, los corazones

Pájaro que abandona
 Cielito lindo, su primer nido
 Si lo encuentra ocupado
 Cielito lindo, bien merecido

Ese lunar que tienes
 Cielito lindo, junto a la boca
 No se lo des a nadie
 Cielito lindo, que a mí me toca

Si tu boquita morena
 Fuera de azúcar, fuera de azúcar
 Yo me lo pasaría
 Cielito lindo, chupa que chupa

De tu casa a la mía
 Cielito lindo, no hay más que un paso
 Antes que venga tu madre
 Cielito lindo, dame un abrazo

Una flecha en el aire
 Cielito lindo, lanzó cupido
 Y como fue jugando
 Cielito lindo, yo fui el herido

**Cielito Lindo
 Vicente Fernández**

De la sierra morena
 Cielito lindo vienen bajando
 Un par de ojitos negros
 Cielito lindo de contrabando

Ese lunar que tienes cielito lindo
 Junto a la boca no se lo des a nadie
 Cielito lindo que a mí me toca

Ay, ay, ay, ay canta y no llores
 Porque cantando se alegran
 Cielito lindo los corazones

Ay, ay, ay, ay, canta y no llores
 Porque cantando se alegran
 Cielito lindo los corazones

Yo a las morenas quiero
 Desde que supe, que morena
 Es la virgen cielito lindo
 De Guadalupe

Ay, ay, ay, ay, es bien sabido
 Que el amor de morenas
 Cielito lindo
 Nunca es fingido

Ay, ay, ay, ay,
 Canta y no llores
 Por que cantando se alegran
 Cielito lindo los corazones

Ay, ay, ay, ay canta y no llores
 Por que cantando se alegran
 Cielito lindo los corazones



CIELITO LINDO

Quirino Mendoza y Cortes
1862-1957

De la sie - rra mo - re - na, cie - li - to lin - do, vie - nen ba -
- jan - do un par de o - ji - tos ne - gros, cie - li - to
lin - do, de con - tra - ban - do. Ay ay ay
ay, can - ta y no llo - res, por - que can -
- tan - do se a - le - gran, cie - li - to lin - do, los co - ra - zo - nes.

Referencias:

- Campos, R. (1928). *El Folklore y la Música Mexicana*. Primera Edición. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública. Talleres Gráficos de la Nación. México, D. F.
- Cordero, V. *Fiestas del Centenario: CORRIDOS DE LA REVOLUCION MEXICANA*. Primera Edición. Editorial Font. México, D. F.
- Cordero, R. (2013). *Mitos y Leyendas de Xochimilco*. Primera edición. Ediciones Leyenda, S. A.
- De Grial, H. (1970). *Músicos Mexicanos*. Primera edición. Editorial Diana, S. A. México, D. F.
- De Hoyos, S. (2014, junio). Un melódico grito de batalla. *El horizonte*, p. 1E.
- Espinosa, S. (1977). *Vida y Obra QUIRINO MENDOZA Y CORTES*. Primera Edición. México, D. F.
- Herrera Ramírez, G. *Historia de una canción*. Record Center, Saltillo, Coah. Gobierno del Estado de Coahuila. CD.

Lo visual en lo sonoro

SEGUNDA PARTE

M. A. MAYELA DEL CARMEN VILLARREAL HERNÁNDEZ

El punto de partida hacia la modernidad de esta relación visual-auditiva, se puede iniciar en el momento en el que Monet llama “Impresión: sol naciente” a una pintura fechada en 1872, misma que da nombre al movimiento plástico del Impresionismo, que inspira posteriormente al estilo musical que comparte su nombre y que preparó el camino para la vanguardia y las grandes rupturas en el arte.

La descripción visual detallada se pierde, cede el lugar a la luz y al color, a las impresiones que reflejan. En el plano musical Debussy “dibuja” atmósferas creadas a partir del uso de armonías y timbres que evocan composiciones llenas de colores que se entremezclan para dar lugar a una música inundada de imágenes: un fauno tomando su siesta; una catedral sumergida; la mar jugando con sus olas; una noche iluminada por el claro de la luna.

Theodor W. Adorno, se refiere a esto como “La pseudomorfosis de la música en pintura, una de las categorías clave para Stravinsky y continuación de la dirección tomada por Debussy, quien maduró bajo la sombra aplastante de la pintura francesa de su época, se puede entender hoy como una etapa del proceso de convergencia.” (1)

Siglo XXI: nuevas tecnologías/multimedia/cultura visual

A partir del uso de la tecnología en la música, con el visionario Luigi Russolo quien compartía la creación musical con la pintura futurista, surge una diversidad de movimientos o expresiones artísticas que borran cada vez más las fronteras entre las artes.

Música experimental, noise, música conceptual, música visual, audio arte, arte sonoro, acciones sonoras, escultura sonora, instalación sonora, objeto sonoro, paisaje sonoro, intermedia, multimedia, performance, web art, son algunos de los

nombres que surgen a partir de la mitad del siglo XX, y han ido aliándose cada vez más con la tecnología, encontrando nuevos espacios para su desarrollo y compartiendo con el espectador el proceso creativo en obras donde la interacción está presente.

Cultura visual, multimedia, la vida no sólo a través de la pantalla, sino a partir de la pantalla. No ha sido inmediata esta transformación o transmutación a una cotidianeidad tecnológica, en la que las artes también se ven inmersas.

Para R. Block con Satie comienza algo que podemos designar como “música conceptual”, y aquí se encuentran también los inicios de la “música visual”, como muestran su *3 Morceaux en forme de poire* (Tres piezas en forma de pera); supuestamente presentadas a Debussy en respuesta a que criticó a su música como carente de forma; o la música en forma de olas en la composición *Le bain de mer*-de 1914. (2)

Música experimental

El término “música experimental” empezó a usarse para las composiciones surgidas a mediados del siglo XX, que generalmente incluían algo más que sonidos. El espacio se volvió protagonista muchas veces; y el compositor Luciano Berio estaba convencido de esto al afirmar “Nos guste o no, una presentación en una sala de conciertos es también un teatro potencial...escuchar música puede parecer una actividad frágil y vulnerable...no es una experiencia tan concreta como la observación de un espacio escénico con todo aquello que lo habita”. (3)

Junto a lo auditivo, lo escénico, lo visual, lo teatral, añadiendo la tecnología multimedia, fueron abriendo caminos y posibilidades para la creación artística como nunca antes se había dado.

Se nombra que el primer evento multimedia de posguerra fue el llamado *Happening at Black Mountain College*, de Cage en 1952, titulado *Theater Piece No.1*, conjuntó danza, poesía, pintura, fotografía y filme dentro de un solo evento; también integra al público. Incluyó textos del mismo Cage, M.C. Richards y Charles Olson, pinturas de Robert Rauschenberg y Franz Klien, proyección de películas e imágenes de Tim LaFarge y Nick Cernovich, música para piano preparado de David Tudor y danza de Merce Cunningham.

Fluxus

Fluir, transformar, converger; movimiento de las artes visuales, música y literatura cuyo auge sucedió hacia los sesentas con artistas procedentes de numerosos países; se borraron las fronteras para la creatividad, la internacionalización fue uno de sus estándares; para ellos cualquiera puede ser artista, el arte es de todos y para todos. Algunos lo citan como el movimiento artístico más controversial y provocativo del siglo XX.

Su iniciador fue el arquitecto y diseñador George Maciunas; entre sus filas destacan algunos nombres como: George Brecht, John Cage, Marcel Duchamp, René Block, Nam June Paik, y Yoko Ono, entre otros.

Para R. Block, "Fluxus, como ninguna otra corriente artística de la modernidad, ha transformado la comprensión y el significado de la música, y ha visualizado las formas musicales". (4)

Los conciertos de los artistas Fluxus, eran muy esperados y se preveía el escándalo. George Brecht, artista conceptual y compositor, realizó una serie de obras donde reflexionaba sobre la teatralidad de la ejecución,

interesante en lo visual, lo atmosférico y lo aural. Trabajó los instrumentos musicales como objetos más que como son usados normalmente, para producir sonidos. Un ejemplo de esto es *Piano piece 1962*, en donde Brecht se concentra en el uso burgués del piano "mudo" como objeto decorativo, una mesa singular que sostiene un florero. Otra obra es *Flute solo ("disassembling/assembling")* donde el ejecutante llega al escenario y procede a desarmar su flauta y armarla de nuevo.

En Fluxus, la relación entre música e imagen fue una constante en las obras de sus creadores. Otros términos van surgiendo a partir de estas convergencias como el de *Intermedia*, para referirse al entre medios, es decir, el expresar una obra en un solo lenguaje artístico no es suficiente, por ello las artes se sirven de diversos medios, convergen, se complementan, fluyen juntas.

Sound Art

Asimismo aparece el *Sound Art*. La historia de la música grabada es una historia de crear espacios virtuales. Las grabaciones de música clásica, por ejemplo, te colocan en un asiento de primera fila en una sala de conciertos inexistente, en virtud de la manera en que las secciones instrumentales están distribuidas en el campo del sonido estéreo. Mucho del *abstract sound art* está interesado, primeramente en la estructura del espacio virtual en sí mismo. Y aquí está la obra de Cardiff, que proyecta un espacio virtual—los sonidos grabados de una caminata. Los participantes toman un iPod y unos audífonos y empiezan a recorrer el espacio donde fue grabado el audio y recorrerlo, la experiencia es de dos realidades en una. Estás recorriendo el espacio donde fue grabado el video, pero observas y recorres el mismo espacio, grabado con anterioridad con sus sonidos. Cardiff y Miller nos guían a través de la meditación de la memoria, y revelan la conciencia de estar vivos y presentes.

En otra obra de su autoría llamada *The forty part motet* intervienen la obra *Spem in Alium* de Thomas Tallis (1573); graban por separado cuarenta voces que son reproducidas a través de cuarenta altavoces estratégicamente colocados en un espacio. La experiencia auditiva es cambiante, al recorrer el espacio el espectador puede apreciar desde distintos puntos una obra que se "mueve" auditivamente con él.

Instalación sonora, paisaje sonoro, escultura sonora

"...una obra es instalación si dialoga con el espacio que la circunda" (5). Así cita Manuel Rocha al curador y artista José Iges en un ensayo sobre instalación sonora.

El compositor mexicano Manuel Rocha Iturbide se ha dedicado a la creación y difusión de música electroacústica y arte sonoro. La instalación sonora es en ocasiones obras plásticas que utilizan el sonido como elemento integral aunque también hay instalaciones construidas únicamente por sonidos; en ambas el espacio cobra una gran importancia, el lugar determinará o alterará la recepción de la obra.

Otro término como el “paisaje sonoro” o *soundscape* se utiliza para referirse a las obras que evocan entornos naturales o urbanos grabados in situ, manipulados o no en composiciones. Es una realidad escuchada, no observada; de hecho sus exponentes buscan la pureza del sonido, del entorno.

Cuando nos encontramos ante un objeto que emana sonido, de forma mecánica o electrónica, estamos ante una “escultura sonora”. Esta forma artística se hace cada vez más habitual en los museos de arte contemporáneo. Aquí lo visual impera sobre lo sonoro en una primera impresión, para después dar pie a una reflexión o experiencia estética más profunda y completa con lo sonoro.

Palabras finales

Lo visual en lo sonoro ha estado presente en todos los periodos artísticos, de una forma u otra. Esta ha sido sólo una pequeña reflexión para entender las nuevas corrientes en donde los creadores no sólo se remiten a un lenguaje, para ellos lo que importa es el resultado final, sin importar si a su obra la catalogan como visual, musical, multimedia u objeto artístico como a menudo la denominan los curadores, para no entrar en discusiones. Los ejecutantes también nos enfrentamos cada vez más a obras de compositores que piden algo más que sólo tocar un instrumento; obras en donde lo escénico también es un elemento a ejecutar, donde el efecto visual ya sea del propio ejecutante o con alguna plataforma multimedia conforma la obra.

La apertura se dio desde el siglo pasado, mantener una postura purista o de extrañeza ante tales expresiones nos condenaría a un anquilosamiento artístico que tantas veces hemos criticado al conocer la historia del arte en épocas pasadas; esa resistencia al cambio por la mayoría, contra un pequeño grupo que va en contra corriente. Seamos profetas de nuestro tiempo.



Citas y referencias:

- Adorno, Theodor, *Sobre la música*. España, Paidós, 2000, p. 42.
- Block, René. *Música Fluxus: El acontecimiento cotidiano*. Pauta, Vol. XXV, No. 99, México, Conaculta, 2006, p. 31.
- Berio, Luciano, *De sonidos e imágenes*. Pauta, Vol. XXI, No. 82, México, Conaculta, 2002, p. 61.
- Block, René. *Música Fluxus: El acontecimiento cotidiano*. Pauta, Vol. XXV, No. 99, México, Conaculta, 2006, p. 24.
- Rocha Iturbide, Manuel. *La instalación sonora*. Revista Ólolo, No. 4, Universidad de Castilla la Mancha, 2003. <http://www.uclm.es/artesonoro/Ololo4/html/rocha.html>
- Adorno, Theodor, *Sobre la música*. España, Paidós, 2000.
- Block, René. *Música Fluxus: El acontecimiento cotidiano*. Pauta, Vol. XXV, No. 99, México, Conaculta, 2006.
- Cardiff, Janet y Bures Miller, George, *Installations*. Página electrónica de los autores. <http://www.cardiffmiller.com>
- Cristá, Cintia, *Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: migraciones, convergencias y nuevos géneros artísticos*, Revista Transcultural de Música No. 16, Sociedad de Ethnomusicología, 2012, http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_05.pdf
- López-Montes, J, *MuVi3 Video and moving image on synesthesia and visual music*. España, Fundación Internacional Artecittà, 2012.
- Meyer, Leonard, *Emoción y significado en la música*. España, Alianza Música, 2001.
- Nyman, Michael, *Experimental Music*. EUA, Cambridge University Press, 2009.
- Pérez Navarro, Daniel, *Escucho los colores, veo la música: sinestesias. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen*.
- Revista Filomúsica, número 48, 2004. <http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html>
- Rocha Iturbide, Manuel, *Nuevo Arte Sonoro Mexicano*. Página electrónica del autor. http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/NuevoArteSonoroMexico.html?_pdf
- Rocha Iturbide, Manuel. *La instalación sonora*. Revista Ólolo, No. 4, Universidad de Castilla la Mancha, 2003. <http://www.uclm.es/artesonoro/Ololo4/html/rocha.html>
- Rocha, Manuel, *¿Qué es el arte sonoro?* Pauta, Vol. XXVII, Num. 108, México, Conaculta, 2008.
- Rocha, Manuel. *Los paisajes y objetos sonoros*. Pauta, Vol XXVII, Num.108. México, Conaculta, 2008.

La Rítmica Jaques-Dalcroze y la Gestalt. Un camino para la integración

Informe final para la obtención del *Certificado en Rítmica Dalcroze para la aplicación de principios dalcrozianos en el ámbito profesional*. Otorgado por el Conservatorio de las Rosas. Morelia, Michoacán. México.

E. M. FRANCESCA ORLANDO PETRIZZO

Conocer la Rítmica Dalcroze fue re-encontrarme con una manera natural de aprender. Si tuviera que escoger una palabra que defina mi experiencia en este certificado sin duda, la palabra es “orden”.

La Pedagogía Musical y la Rítmica Dalcroze aparecieron en mi vida justo cuando pensaba dejar mi formación musical; luego de algunos años de estudio en el Conservatorio, comencé a sentir lo imposible que era estudiar un instrumento, en mi caso el piano; mis clases comenzaron a ser una persecución técnica para cumplir con el repertorio asignado y el disfrute que había adquirido desde pequeña se fue diluyendo hasta convertirse en un yugo que estuvo a punto de alejarme de uno de mis amores: la música.

Hoy digo que casualmente; sin embargo, estoy segura que no fue casualidad, en esos años conocí la Escuela Experimental de Pedagogía Musical de Caracas, creada por la compositora y educadora Flor Roffé de Estévez, quien se formó musicalmente en Venezuela y completó sus estudios de pedagogía en Estados Unidos, específicamente en el Método Jaques-Dalcroze. La Profesora Roffé hizo de esa escuela un espacio para atender la formación pedagógica con un enfoque completamente distinto a lo que se conocía en ese momento y mi reconciliación con la música comenzó cuando tuve la oportunidad de ver mis primeras clases de expresión corporal, de rítmica y de improvisación al piano. Al igual que las materias teóricas estándar de los planes de estudio regulares, estas otras materias eran vistas con la misma rigurosidad.

Este fue el inicio de un nuevo camino que me llevó a comprender que existía una metodología de enseñanza que conecta el cuerpo con el hacer y que plantea la escucha desde la totalidad.

Retomar todo el contenido teórico implícito en el lenguaje musical y practicarlo a través del cuerpo de manera consciente hizo que me “enamorara” en todo el sentido de la palabra, de la pedagogía; encontré un espacio para descubrir mi propia expresión, mis dificultades, mis habilidades y lo más importante, el movimiento era el canal principal de esa metodología.

En mi historia personal, desde muy pequeña, ser de naturaleza inquieta fue una condición que sólo me trajo problemas, sin embargo encontrarme con la Rítmica Dalcroze fue darle un marco y otro enfoque a lo que por mucho tiempo había generado situaciones de mucha frustración, transformando las posibilidades en oportunidades de aprendizaje.

Iniciar mis estudios de Pedagogía Musical me mostró que el movimiento corporal era una opción efectiva para aprender y no un obstáculo, esto produjo en mí una inquietud que me llevó a buscar otras maneras de expresión; entonces comencé a asistir a talleres de expresión corporal, de creatividad, de expresión dramática, de desarrollo personal y en esta nueva búsqueda apareció una manera particular de hacer pedagogía: La Pedagogía de la Situación, que considera la enseñanza como un encuentro que se define dentro de un espacio – tiempo único, irreplicable y que plantea en sus ideas primordiales que movernos implica exponernos y que allí se da ese polo entre la expresión con nosotros mismos y la comunicación con otros (Giselle Barret, 1995).

La Rítmica Dalcroze como principio metodológico también plantea una búsqueda personal y es imposible expresar sin conocer nuestro discurso interno, sin buscar nuestra historia propia y vaciarla de los prejuicios y de las limitaciones.

Ahora bien, la palabra orden, con la que me identifiqué para desarrollar este informe, aparece desde el momento en que decidí cursar este certificado. No fue una decisión fácil, porque tenía muchas dudas de poder cumplir con las asignaciones y tener el tiempo para dedicarlo al estudio continuo; sin embargo, retomar el estudio del piano cada día de manera exploratoria y con algo de repertorio, fue dándole forma a esa organización de ideas. Comenzar estudiando las posiciones de los acordes, luego armando frases, retomar otras tonalidades, hacer melodías y cantar fue estructurando y organizando mi cotidianidad y ese orden interno que se ha generado en mí, es una de las mayores ganancias de esta decisión.

En lo personal este certificado me ofreció el espacio para hacer un ejercicio de continuidad. Los módulos tuvieron la complejidad de mostrar diferentes estilos al mismo tiempo y, haciendo una revisión desde el inicio, puedo decir que en general las clases atendieron las áreas de trabajo planteadas.

Creo que el trabajo corporal que hicimos en el primer módulo fue un gran aporte, que luego no tuvimos la oportunidad de continuar. Considero que los comentarios (totalmente válidos) negativos con respecto a esa clase, por parte de algunas personas del grupo tuvieron un peso contundente que produjo su eliminación, dejando un vacío importante en esta área.

En cuanto a las clases de rítmica, ver tres estilos diferentes fue una experiencia positiva. Al inicio estas diferencias estaban muy marcadas y sentí que afectaban la línea común de trabajo; sin embargo, en los módulos siguientes las clases mostraron una conexión diferente y pude observar que, aunque los profesores mantenían sus estilos, mostraban una dinámica común.

En la dinámica de las clases de improvisación al piano, no sentí continuidad de un módulo al otro. Fue muy positivo mandar tareas para ir desarrollando los contenidos y en lo personal me dio pautas claras para estudiar, pero en los módulos no observé que se profundizara sobre los ejercicios estudiados en casa.

Finalmente, dentro de la diversidad de estilos de trabajo cada uno de los profesores aportó un ingrediente diferente a este certificado. En algunos momentos de forma muy dispersa y en otras de forma más integrada.

La Rítmica Jaques-Dalcroze y la Gestalt

"Volverse inseparable del cuerpo mitiga el desencantamiento"

Rafael Cadenas (2010)

Dichos

Hablar de Gestalt como una corriente de la Psicología humanista es hablar de una ecuación que implica: Darse cuenta - *awareness*¹ - igual a tiempo presente lo que es igual a realidad. (Perls, 1997)

GESTALT: Es una palabra en alemán que se traduce a veces como *"forma"*, entonces podríamos decir que Teoría de la Gestalt = Teoría de la Forma. Sin embargo, en realidad se trata de algo más complejo que ninguna palabra puede traducir con exactitud en ningún idioma.

Christian Von Ehrenfels (en Feo García, 2003), establece que en los fenómenos perceptivos existe una calidad particular, independiente de las sensaciones, que se denomina como *"calidad de Gestalt"*; por ejemplo: una melodía puede interpretarse en diferentes tonos y con cualquier tipo de instrumentos y siempre podrá reconocerse esa melodía; un triángulo es un triángulo aunque varíen los colores con los que se dibuja o las líneas de su contorno sean más o menos anchas. De aquí una de las afirmaciones características de la Psicología de la Gestalt: *"el todo es más que la suma de las partes"*. Formar es dar una estructura significativa, cuyo resultado, es una forma completa y con sentido para el individuo (Feo García, *op. cit.*).

La Gestalt plantea que el individuo no percibe las cosas como entidades sin relación y aisladas, sino que más bien las organiza, mediante el proceso perceptivo, en totalidades significativas. Por ejemplo: Una persona que entra en una sala llena de gente no percibe manchones de color, caras y cuerpos, percibe la sala y las personas como una unidad, en la cual un elemento seleccionado de los muchos ahí presentes resalta mientras los demás retroceden al fondo.

En este sentido, para comprender un comportamiento o una situación, es importante no sólo analizarlos, sino, tener una visión sintética de ellos, percibirlos en el conjunto más extenso del contexto global. La contemplación de la situación sucede en el contexto, tomando la totalidad y no las partes como detalles sueltos.

Actualmente la Gestalt, más allá de una opción terapéutica, se presenta como una verdadera Filosofía Existencial, como un "arte de vivir" en el auténtico contacto (Ginger, 2005) y como una manera especial de concebir las relaciones entre las personas. Valora la síntesis por encima del análisis, y la creatividad y originalidad por encima de la normatividad o la "normalización".

La GESTALT desarrolla una perspectiva unificadora del ser humano, integrando al mismo tiempo sus dimensiones sensoriales, afectivas, intelectuales, sociales y espirituales, permitiendo así una experiencia global donde el cuerpo puede hablar y la palabra encarnarse (Ginger, *op. cit.*).

¹ La palabra Awareness no tiene traducción directa al español. Aware significa darse cuenta, alerta, percatarse, tomar conciencia.

En la primera mitad del siglo XX aparecen coincidencias metodológicas en la Psicoterapia Gestalt y en la Rítmica Jaques-Dalcroze.

Fritz Perls (1893 – 1970) psicoanalista judío de origen alemán, creador de la Psicoterapia Gestalt toma como elemento principal la experiencia y el darse cuenta, reconociendo que la fenomenología es el paso primario para saber todo lo que hay que saber. Perls (*op. cit.*), afirma que aprender es descubrir. Aprender una destreza es el descubrimiento de que algo es posible. Enseñar es mostrar que algo es posible. Descubrir es quitar la cubierta, hacer que la cosa o la destreza emerja y se descubra algo “nuevo”.

Y Emile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950) músico, compositor y educador musical suizo, desarrolla una metodología de enseñanza musical a través del movimiento corporal y la percepción musical a través de la totalidad del cuerpo. Ambos autores, proponen el mismo camino para experimentar, en apariencia, dos lenguajes distintos, el crecimiento personal y la expresión musical. Sin embargo, es un lenguaje común que tiene un efecto complementario.

Ambos toman como concepto la “buena forma” y el “buen ritmo” respectivamente. La buena forma se sirve de la totalidad del cuerpo, de las emociones, de la integración de la necesidad y la expresión. El buen ritmo igualmente necesita del cuerpo para escuchar y expresar. Perls relaciona la emoción y la expresión con lo experiencial y vivencial, produciendo resultados que generan contacto y comunicación efectiva. Dalcroze además de plantear una ecuación muy similar, toma de la música los reflejos corporales naturales que se dan en la persona al momento de escucharla. Bachmann (1998), comenta que se trata de una educación del sentido rítmico y musical del cuerpo que busca la regulación del movimiento con el ritmo y lo trabaja simultáneamente.

Dalcroze creó todo un repertorio de ejercicios para desarrollar habilidades musicales, que permiten ampliar la escucha y la ejecución de manera más expresiva y generar una comprensión alimentada por la experiencia vital de la práctica musical de conjunto y el movimiento corporal. Perls por otro lado observó cómo el cuerpo frente a ciertos significantes (palabras) se alteraba y daba señales de situaciones inconclusas. Desarrolló su trabajo focalizándolo en “lo obvio” para llevar al paciente a la toma de conciencia de su experiencia actual que engloba, por supuesto, el resurgimiento eventual de una experiencia vivida. De esta manera rehabilita la experiencia emocional y corporal.

Al igual que la Rítmica Jaques-Dalcroze, la Gestalt integra y combina un conjunto de técnicas verbales y no verbales, relacionadas con el despertar sensorial, el trabajo con la

energía, la respiración, la voz y la creatividad: dibujo, escultura, música, danza, y en general disciplinas escénicas que suceden dentro del sistema tiempo-espacio-energía, forman parte de sus vías de trabajo.

En resumen, Gestalt, no se trata de comprender, analizar o interpretar acontecimientos, comportamientos o sentimientos sino más bien de favorecer la toma de conciencia global de nuestra forma de funcionar, de nuestros procesos de ajuste creativo al entorno. Y Dalcroze se oponía al aprendizaje mecánico de la música y planteó un aprendizaje que se adquiere con la ayuda del movimiento, tomando conciencia del cuerpo, desarrollando un trabajo rítmico de base y aprendiendo a improvisar corporal y musicalmente.

En relación a las posibilidades del ser humano para la expresión y ejecución rítmica, Jaques-Dalcroze (2000) dice claramente al respecto:

La arritmia es un desarreglo por lo general causado por la dificultad del hombre para controlarse a sí mismo y por un predominio del intelecto sobre el funcionamiento nervioso (...) El objetivo de la educación consiste en transmutar el consciente en inconsciente, y establecer la armonía entre estos dos estados (p.52)².

En tal sentido, el sistema tiempo-espacio-energía propuesto por Dalcroze para englobar y contextualizar su planteamiento es, desde otros ángulos el mismo propuesto por Perls. De tal manera que, ambos encontraron en el potencial humano un camino para desarrollar habilidades de expresión y comunicación; crearon sin proponérselo metodologías complementarias, que en mi criterio se basan en la observación y el contacto y, cuyo paradigma es el siguiente: hacer con lo natural un espacio de aprendizaje de lo que ya sabemos y descubrir lo encubierto en un tiempo y espacio determinados por la vivencia que se da en el absoluto presente.

En este largo aprendizaje se van gestando cúmulos de interrelaciones, lo cual hace que los aspectos biológicos y

²Original en Ingles: “A-rhythm is a malady usually caused by inability of a man to control himself, from a predominance of intellect over nervous functioning (...) The aim of education is to transmute the conscious into unconscious and to establish harmony between these two states”.
(Trad. de la autora)

psicológicos del hombre sean inseparables. Porque una división entre *soma* y *psique*, es imposible (Stopello, 1994).

¡La clase de música es un caos!

Ciertamente, llegar al aula de clases y encontrar un espacio aparentemente vacío, sin pupitres, ni mesas, ni sillas, simplemente un piano y un closet lleno de materiales, en principio genera una inquietud en los padres y una empatía total en los niños. Para ellos -los padres- se puede traducir en incertidumbre; para los niños el caos es el camino para la libre exploración y la creación. La clase de música permite explorar el mundo sonoro que ya conocemos, el que escuchamos en el entorno y el primer instrumento que exploramos es nuestro cuerpo.

Mi propuesta es una clase de música que toma de la Rítmica Dalcroze un gran repertorio de ejercicios que estimulan la expresión corporal y que permiten una danza libre con el hacer musical en consonancia con el movimiento corporal.

Caminar libremente en conjunto hasta encontrar un pulso común, es una actividad que genera comunicación, y al encontrar resonancias y disonancias en el grupo, esta comunicación debe ser efectiva, porque es imposible no comunicar cuando el instrumento que expresa es el cuerpo.

He tomado de ambos paradigmas (Rítmica Dalcroze y Gestalt) la posibilidad que nos da el buen ritmo y la buena forma y considero que esta toma de conciencia, inevitablemente comienza por nosotros mismos. Si como maestros no iniciamos el camino pedagógico probando nuestras posibilidades con el cuerpo, nuestra danza interna en relación con el entorno, nuestros temores, nuestras potencialidades, el resultado puede ser muy frustrante y ciertamente muy árido.

A fin de cuentas, esta valorización de la originalidad existencial y de la creatividad de cada ser humano alcanza su auténtica medida cuando cada individuo se confronta con los demás; se manifiesta en todo su relieve en la frontera entre el individuo y su entorno (Ginger, *op. cit.*).

Según Patricia Stokoe (1967), la expresión corporal-danza se define como una manera de moverse que lleva el sello de cada individuo. Por medio de esta actividad se pretende ayudar a que el cuerpo piense, se emocione y transforme la actividad psicoafectiva en movimientos, gestos y ademanes cargados de sentido.

"Para nosotros, explica, la danza no es sólo copia o imitación de creaciones ajenas, sino que también damos el nombre de danza a la creación personal, que no está alejada de las posibilidades de ninguna persona, ya que como hemos demostrado se basa en lo que todos tenemos, nuestro cuerpo y sus movimientos funcionales, pero con una categoría más: la creatividad."

Una clase de música en definitiva es un espacio para facilitar el contacto de los contenidos musicales desde la experiencia rítmica en conjunto con la entonación, la escucha se activa desde la totalidad y no desde el oído como un órgano aislado; y la improvisación es el aporte creativo de esta vivencia.

Acostumbrados a racionalizar e intelectualizar antes de experimentar, el paradigma dalcroziano nos muestra que la naturaleza es inversa: Explorar, experimentar, crear, conocer y por último contextualizar y conceptualizar, es el camino adecuado para garantizar el aprendizaje y asimilación de la verdadera expresión musical.

Final

"La danza propia está alimentada por la propia vida"
 Patricia Stokoe (*op.cit.*).

Comencé este ensayo relacionando las palabras metodología y camino porque en mi formación pedagógica, el camino se inició conociendo una propuesta donde el cuerpo es el protagonista. La Rítmica

Dalcroze inspiró en mí una forma de enseñar, sin embargo moverse en el aula de clases y en la cotidianidad, fue el primer gran riesgo para comunicar. El movimiento corporal, la respiración, el tono de voz, entre otros, son nuestra carta de presentación como educadores frente a un grupo y de la piel hacia dentro con nosotros mismos.

Este camino de expresión musical y corporal me llevó a completar mi desarrollo personal a través de una práctica que también desarrollé en el contexto terapéutico individual y grupal. Escogí la Psicoterapia Gestalt por el énfasis en la experiencia y porque plantea que la persona conciente cómo es su desplazamiento en el ambiente, es decir conocer su patrón perceptivo-motor para moverse en cualquier dirección en un momento dado. Otro aspecto muy importante es la búsqueda de una adecuada capacidad para vivenciar y expresarse corporalmente, de acuerdo a nuestras necesidades en la interrelación con el mundo.

Y ahora, *para cerrar esta Gestalt*, creo que somos libres intérpretes de cualquier corriente pedagógica, de cualquier corriente terapéutica. Escogí ser un transmisor de experiencias, al mismo tiempo tomé el riesgo de experimentar, de escuchar mi propio cuerpo, mis síntomas y mis necesidades. Esta es mi visión de un oficio cuyo ingrediente principal es la comunicación.

La rítmica Jaques-Dalcroze y la Psicoterapia Gestalt fueron creadas en el mismo siglo, debatiéndose con las formas tradicionales de aplicación, partiendo de la observación de los reflejos corporales y aportando experimentos que hoy día son ejercicios concretos que focalizan una manera de aprender, que muestran una posibilidad de enmarcar la experiencia efectiva para el aprendizaje.

Este oficio que me mostró mi vocación de transmitir, de comunicar, de re-encuadrar algunos mapas y creencias, es hoy una actitud de vida, que alimenta el respeto por el ser humano como una entidad que integra intelecto y emoción en el cuerpo.

Este camino está colmado de líneas curvas, de búsquedas... agradezco infinitamente a cada una de las personas que han estado y siguen allí compartiendo sus saberes, desde el hacer y desde su congruencia.

*¿Atarlo? ¡Qué idea tan rara!
Pero si no lo atas se irá a cualquier parte y se perderá...
Antoine Saint Exupéry (1943)
El Principito*

Referencias:

- Bachmann, M. L. (1988) *La rítmica Jaques-Dalcroze. Una educación por la música para la música*. Madrid: Pirámide.
- Barret, G. (1995). *Pedagogía de la situación en expresión dramática en educación* (2da. Ed.) . (M. Cruz Morales, Trad.) Montreal: Recherche en expression.
- Cadenas, R. (2010) *Dichos*. Universidad de los Andes. Mérida- Venezuela: Ediciones Actual.
- Feo García, G. (2003). *Caos y Congruencia. La terapia gestáltica: un estudio científico de la personalidad*. Caracas: Gálac
- Ginger, S. (2005). *Gestalt. El Arte del Contacto. Una perspectiva optimista del comportamiento humano*. (J. Escarré, Trad.) México: Océano. (Trabajo original publicado en 1995)
- Jaques-Dalcroze, E. (2000). *Rhythm, music, and education* (5ta. ed.). (H. F. Rubenstien, Trad.) Londres: The Dalcroze Society, Inc.
- Perls, F. (1997). *El enfoque gestáltico y testimonios de terapia*. (F. Huneus, Trad.) Chile: Cuatro vientos. (Trabajo original publicado en 1973)
- Stokoe, P. (1967). *La expresión corporal y el niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Stopello, M. (1994). *Música, educación y desarrollo. La Rítmica Dalcroze: un método inapreciable de autoexpresión, equilibrio psicomotor y desarrollo de habilidades musicales*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

¿Quieres escribir para la revista? FAMUS



Convocatoria para el
3er. Concurso
de escritura
FAMUS

Bases de Participación

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

PREMIOS para los ganadores

Primer lugar: \$2,000.00

Segundo lugar: \$1,500.00

Tercer lugar: \$1,000.00

Primera mención honorífica: \$500.00

Segunda mención honorífica: \$500.00

Tercera mención honorífica: \$500.00

Miembros del jurado:

Dr. David Josué Zambrano

Dr. Ricardo Martínez Leal

M. A. Graciela Mirna Marroquín Narváez

M. C. P. Patricia Ivonne Cavazos Guerrero

M. A. Mayela del Carmen Villarreal Hernández

REGLAMENTO DEL CONCURSO

1. La participación en el concurso es gratuita y voluntaria.
2. Sólo podrán participar estudiantes que estén actualmente inscritos en la UANL y sean capaces de comprobarlo.
3. Los escritos presentados al concurso deberán ser trabajos originales, no copiados, ni previamente publicados.
4. El enfoque para los escritos será el siguiente:
 - Manifestaciones musicales en todos los ámbitos culturales y artísticos: cine, literatura, teatro, danza, artes plásticas, etc.
 - Manifestaciones musicales en la sociedad: tradición, expresión popular, productos de consumo, medios de información, como documento antropológico e histórico, etc.
 - La música en el ámbito académico: enseñanza de la música y la música en la enseñanza; estética, educación de los sentidos, etc.
 - Personalidades: compositores y ejecutantes.
 - Reseñas de eventos musicales: conciertos, óperas, espectáculos y puestas en escena.
 - Reseñas de libros y revistas sobre música.
5. El escrito debe tener una extensión mínima de 3 páginas y máxima de 8. La letra debe ser Arial 11.
6. Los ganadores deberán ceder los derechos para la publicación y difusión de su escrito, tanto en formato impreso, como en digital. (Famus publicará los escritos con fines educativos y como parte del reconocimiento para los ganadores, no con fines de lucro).
7. El periodo para la inscripción de los escritos comienza el 1° de septiembre de 2015 y culmina el 15 de octubre de 2015. No se tomarán en cuenta los textos enviados después de esa fecha. Favor de contactar a la Lic. Verónica Lizzeth Velázquez, Editora responsable de Famus al siguiente correo: veronicalvg@hotmail.com
8. Todos los escritos que se reciban pasarán por un proceso de preselección. Si se detecta algún caso de plagio, el participante será descalificado inmediatamente.
9. El jurado utilizará una rúbrica para calificar las obras y seleccionar los ganadores del primero, segundo y tercer lugar. En la evaluación se tomarán en cuenta los siguientes aspectos: originalidad y creatividad del escrito, estructura, contenido, estilo, fluidez, uso del lenguaje y gramática. La decisión del jurado será inapelable.
10. Los ganadores serán contactados en la primera semana de noviembre de 2015.



C. P. A. Brenda Elizondo

Artista apasionada de la música y la literatura, su formación se ha distinguido por la versatilidad. Ostenta el título de Contadora Pública y Auditora por la Universidad Interamericana del Norte. Estudió en la Facultad de Música de la UANL (2005-2009) música en general, y en particular el *violoncello*. Su primer libro *Romances de una cellista / Catalina y Florentino*, fue publicado por la UANL en el año 2013. Actualmente se encuentra trabajando en una novela y estudiando un Posgrado en Artes y Humanidades en el Centro de Investigaciones en Ciencias, Arte y Humanidades 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 de la Universidad “José Martí” de Latinoamérica. El segundo es en Ciencias Filosóficas y lo obtuvo en la Universidad de La Habana, Cuba, en la Facultad de Filosofía e Historia. Es Profesor de Tiempo Completo, actual Coordinador de la Licenciatura en Música y Educación Musical de la Facultad de Música de la UANL y cuenta con el perfil PRODEP desde 2009. Es el director general de “FAMUS Revista Cultural de la Facultad de Música de la UANL”. Colabora con el IMNRC como catedrático de la Maestría en Estudios Literarios y Musicales. Es autor del libro “Aproximaciones musicales”.

Dr. José María López Prado (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)

Nace en Sevilla, España y se forma como músico a través del violonchelo logrando su licenciatura y posgrado con Mención Honorífica en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Tras ganar un concurso de oposición imparte la cátedra de violonchelo en el Conservatorio Tomás Luis de Victoria en Ávila, España. Posteriormente se traslada a México donde comienza una intensa actividad profesional con la UANL en su Orquesta Sinfónica y como catedrático de violonchelo y violonchelista principal de la Orquesta de Cámara FAMUS. Como solista se ha presentado con todas las orquestas de la región. Grabó junto a la pianista Beania Salcedo Moncada el disco “Ángel Azul” financiado por CONARTE. Cuenta con Maestría y Doctorado en Educación.

M. A. Guillermo Villarreal (Facultad de Música de la UANL)

Es percusionista, investigador musical y director de orquesta, oriundo de Monterrey. Como director ha estado al frente de más de 30 orquestas profesionales en México, Cuba, Estados Unidos y Costa Rica. Ha ganado diversos premios como: Premio Nacional de la Juventud (1997), Premio a las Artes UANL (2006) y ha sido finalista en tres concursos nacionales de dirección orquestal. En el campo de la investigación destacan sus estudios alrededor de la Música Mexicana de Concierto en especial sus trabajos y grabaciones de Paulino Paredes Pérez. Es Creador Escénico con Trayectoria (FONCA) para el periodo 2013-2015. En el campo de la docencia es Profesor de Tiempo Completo de la Facultad de Música donde se desempeña además como líder de Cuerpo Académico. Es doctorante por el Instituto Superior de Arte en La Habana, Cuba, bajo la tutoría del eminente director de orquesta Jorge López Marín.

Dra. 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. Grabó junto al violonchelista José María López Prado el disco “Ángel Azul” financiado por CONARTE. Cuenta con Maestría y Doctorado en Educación, bajo la línea de investigación “Propuestas pedagógicas”. Es Profesora de Tiempo Completo de la Facultad de Música.

T. M. M. Myrna Irasema de Anda Rodríguez (Facultad de Música de la UANL)

Es egresada de la carrera de Técnico Medio en Música con acentuación en violín y actualmente estudiante de la Licenciatura en Música y Educación Musical en la Facultad de Música de la UANL. Ha tomado distintos cursos con enfoque en la educación musical y ha laborado como maestra de música en distintas instituciones educativas.

Lic. Laura Elizabeth Rubio Mayorga (Universidad La Salle)

Es estudiante de la Licenciatura en Composición en la Facultad de Música de la UANL. Es también Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad La Salle. Cursó materias del Diplomado en Creación Literaria de la Escuela de Escritores de la Laguna. Actualmente es docente en la Universidad TecMilenio.

Bertha Zuriel Cruz Hernández (Facultad de Música UANL)

Estudió tres años en el Taller Cultural de Música impartido en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco con el piano como instrumento principal. Actualmente estudia la Licenciatura en Música y Educación Musical en la UANL. Ha participado como asistente en los Congresos de Educación Musical de la misma institución.

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

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

M. C. V. Arnoldo Aguirre Ramos (Facultad de Veterinaria)

Es egresado de la Facultad de Ciencias Biológicas como QBP, con maestrías en Ciencias Veterinarias y Ciencias de los Alimentos. Es el maestro responsable del Departamento de Tutorías y de las actividades culturales y artísticas de la Facultad de Veterinaria de la UANL, con conocimiento amplio en historia de México, especialmente del siglo XIX y promotor de la música mexicana. Pertenece al grupo "Amigos de la Historia" del Museo de Historia Mexicana.

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

Licenciada en Música e Instrumentista (oboe) con Maestría en Artes por la UANL. Maestra de tiempo completo de la Facultad de Música de la UANL donde coordina el Nivel Técnico en Música y el programa "Talentos" de Licenciatura. Imparte las materias de Oboe, Historia de la Música y Ensamblés Orquestales entre otras. Actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Historia del Arte en el Centro Cultural Casa Lamm, centrando su labor investigativa en la interrelación de lo visual y lo sonoro en el arte contemporáneo. Es miembro del Cuerpo Académico "Desarrollo e Investigación Musical".

E. M. Francesca Orlando Petrizzo (Escuela de Pedagogía Musical de Caracas "Flor Rofee")

Educadora musical y facilitadora en Psicoterapia Gestalt en Venezuela, ha desarrollado durante más de 25 años una labor educativa, centrada en niños en edad preescolar y escolar. Su formación musical la realizó en las Escuelas de Música Lino Gallardo y José Lorenzo Llamozas. Y su formación en Pedagogía Musical en la Escuela de Pedagogía Musical de Caracas "Flor Rofee". Es Psicoterapeuta, especialista en procesos personales y organizacionales, egresada del Centro de Aprendizaje e Investigación en Facilitación Gestáltica (Cenaif) en donde se formó bajo la guía del Psiquiatra venezolano Guillermo Feo García. Obtuvo, recientemente, el Certificado en Rítmica Jaques-Dalcroze otorgado en conjunto por el Conservatorio de las Rosas de Morelia-México y el Instituto Jaques Dalcroze de Ginebra.

