

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Programa de Posgrado en Pedagogía

LA RADIO ES EL AULA

Tesis

Para obtener el grado de

Maestro en Pedagogía

Presenta

JESÚS RICARDO FUENTES GÓMEZ

Asesora:

Julieta Valentina García Méndez

Enero de 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Agueda: sin tu apoyo y crítica, todo lo que soy no sería posible.

A María y Andrea: ...¡qué más puedo pedirle a la vida!

A mi mamá: tu intuición fue lo que te dio la fortaleza para ser papá y mamá.

Hermanos, queridos hermanos, con sus maravillosas familias.

Néstor: ¿cómo es posible recibir tanta enseñanza de una sola persona?

INDICE

Presentación	4
Introducción	6
La música en la vida del hombre	9
Planteamiento	17
<i>Precursores</i>	18
Propuesta.....	25
<i>Marco teórico</i>	27
<i>La radio</i>	33
<i>La radio en México</i>	36
<i>Internet</i>	39
Al Rescate de Eurídice	43
Matriz de Congruencia.....	45
<i>Contenidos</i>	68
INTRODUCCIÓN	68
PRIMER MÓDULO	81
“NUESTRA PRIMERA ESCALA HACIA EL BARROCO”	81
SEGUNDO MÓDULO	108
“Y LA MÚSICA, ¿ESTÁ DE ADORNO?”	108
TERCER MÓDULO	135
“ESTO SÍ ES MÚSICA CLÁSICA”	135
CUARTO MÓDULO	166
“...Y LA POESÍA SE HIZO MÚSICA”	166
QUINTO MÓDULO.....	201
“LA VOZ: INSTRUMENTO MUSICAL DEL SER HUMANO”	201
SEXTO MÓDULO	224
“POR AMOR A LA PATRIA”	224
SÉPTIMO MÓDULO	258
“COMO UNA GOTA DE AGUA”	258
OCTAVO MÓDULO	287
“HACIA EL VÉRTIGO DEL SIGLO XX”	287
<i>Perspectivas de desarrollo</i>	312
APÉNDICES	313
Apéndice 1. Comentarios previos a la salida al aire	313
Apéndice 2. Lista de alumnos	314
Apéndice 3. Formulario.....	316
Apéndice 4. Exámenes	318
Apéndice 5. Evaluaciones.....	350
Apéndice 6. Transcripción de Chat.	352
Apéndice 7. Diploma	388
Bibliografía	390

Presentación

Mi formación musical inició cuando yo tenía seis años. Un día llegó un piano a casa proveniente de una especie de herencia familiar que nunca entendí con claridad. Fue decisión de mi madre dejar el piano a merced de nosotros y nuestros amigos haciendo caso omiso de las recomendaciones de amistades que decían que era conveniente cuidar el piano para que los niños no lo desafinaran con sus juegos. Estoy seguro que esa manera de incursionar a la música de manera informal me ayudó para entender que la música se puede aprender en un proceso similar al que hay en el desarrollo del ser humano para aprender a hablar o a caminar.

Ese es el primer antecedente del presente trabajo. Posteriormente tuve una serie de experiencias alrededor de la problemática que experimenté de manera personal a lo largo de muchos años, como aspirante a aprender música; como estudiante en el INBA y de ahí al propedéutico en la UNAM mientras concluía el CCH.

Cursé la licenciatura en piano. Mi desempeño laboral ha sido diverso: musicalizador, productor de radio, guionista, Director del Centro Cultural Ollin Yoliztli. Docente en Preescolar, Escuela Normal, Secundaria, Escuela Nacional de Música de la UNAM, Conservatorio Nacional de Música (INBA-SEP) y finalmente, he ocupado otros cargos administrativos y asesorías a Legisladores, en donde he tenido que ver con la problemática de la política pública, gestión y administración gubernamental. Siempre en temas relacionados con la cultura.

Los que nos dedicamos al arte, o a otras disciplinas que en un principio se adquieren por gusto o seducidos por alguna experiencia impactante, aprendemos lo inmediato y lo que se deriva de aquello y no hay paradigmas que sirvan para que otra persona los tome para sí. Cada quien tiene necesidades diferentes y no todos los que quieren aprender tienen la capacidad de buscar y tomar de diferentes experiencias lo que necesitan. En la inmensa mayoría de los casos, el alumno requiere una guía certera de cómo iniciar y hacia dónde dirigirse. Una metodología para adquirir los conocimientos de manera ordenada, estructurada y sistematizada. El autodidacta en el arte es posible, pero no es común. Es como en la ciencia. Issac Newton descubrió y planteó sus Leyes y fundamentó sus teorías sobre la física a partir de la observación y la comprobación de todo lo que pensaba y realizaba. En la música hizo lo propio Georg Philipp Telemann, un autodidacta impresionante que logró captar la esencia de los estilos de otros músicos sin estudiar de manera formal, pero esas son las excepciones.

El proceso para adquirir conocimientos y poder brindar una orientación vocacional, metodología, didáctica y pedagogía en materia artística lo fui descubriendo a partir de las experiencias, la

investigación, la observación, el ensayo y el error. Poco a poco fui dándome cuenta que en México hay mucho al respecto, como metodologías, publicaciones, escuelas y propuestas diversas, pero muchas cosas se han tomado y adaptado de otras latitudes, culturas, ideologías que no siempre funcionan en nuestro país. Fui probando métodos de enseñanza musical y apliqué algunos recursos didácticos para poder transmitir el conocimiento a mis alumnos, buscando siempre la manera de comprobar si había un aprendizaje o se daba un proceso de “domesticación”, gracias a la gran habilidad que tienen los niños para la imitación en actividades lúdicas, habilidad que en la práctica del piano, desarrollan con sorprendente facilidad. Esta etapa de pruebas y después de consultar con otros colegas, llevó a darme cuenta que yo no era el único profesor de música que tenía o había enfrentado esta problemática. Algunos colegas me confesaron que tampoco tenían la certeza de estar procediendo adecuadamente, y descubrí que otros ya ni siquiera se lo cuestionaban. Era importante saber si esta situación era así desde siempre o era una problemática que se daba en la actualidad. Ahora concluyo que siempre ha sido algo complejo.

Encontré que algunos músicos habían hecho planteamientos que hablaban de la complejidad de la enseñanza de la música. Desde François Couperin (1668-1733) refiriéndose a la manera adecuada para sentarse frente a un instrumento, o importantes teóricos como Jean Philippe Rameau (1683-1764), Zoltán Kodály (1882-1967) y Carl Orff (1895-1982), por mencionar unos cuantos de los que escribieron métodos, tratados y documentos teóricos sobre la problemática específica de la formación musical, considerando aspectos relevantes como la sensibilidad de cada persona o el ambiente familiar en la infancia. El análisis de lo que estos grandes músicos se plantearon y la experiencia personal, es lo que me llevó a plantear una opción para la utilización de los medios de comunicación sin perder el encanto del aula escolar.

Introducción

La tesis que presento para obtener el grado de Maestro en Pedagogía plantea la utilización de la radio como el aula para la impartición de una materia, en este caso la música, con el apoyo de otras tecnologías de la información. No es la radio en *Internet*, porque hasta el momento muchas estaciones de radio lo único que han hecho es hacer de la computadora un receptor de radio “multifuncional” demasiado caro. A la inversa es barato, una computadora con un receptor de radio integrado.

También ha sucedido algo similar con la televisión: transmisión del programa como si se tratara un servicio adicional de la transmisión original a través de la radio. Pero cuando se escucha sólo por radio se vuelve poco estimulante, ya que el locutor hace alusiones a la imagen porque sabe que hay gente que la ve. Pero quienes no la ven, no entienden y optan por cambiar de estación. Esta propuesta sí tiene que ver con la comunicación. Educación en medios de comunicación; la radio enriquecida con las nuevas tecnologías de la información.

Al plantearlo en los seminarios de maestría, en varias ocasiones me preguntaron si un proyecto de este tipo, basado en un programa de radio, no era más bien para la carrera de ciencias de la comunicación. Francamente me parecía increíble y me sigue pareciendo que no se conciba un programa de radio o televisión como un tema importante para la educación. Sobre todo porque hoy en día los niños pasan más tiempo frente a un aparato de televisión que en horas de clase, en convivencias familiares o en el parque. Lo único que puede desplazar a la televisión son los juegos electrónicos y, desde luego, la computadora, en donde hay muchísima actividad: hojas de cálculo, procesador de texto, juegos interactivos, explorador de *Internet* (ventana al universo) y “chat”.

Esta tesis propone la realización de una serie radiofónica en donde la radio es el aula y la *Internet* ofrece el material complementario, el cual no podemos ver en radio. No es un programa de televisión porque no tiene la dinámica ni el ritmo de los programas de la televisión comercial a la que nos ha acostumbrado en México. Una serie radiofónica común y corriente puede escucharse de manera ocasional, pues generalmente las áreas de producción piden programas independientes, sin continuidad entre uno y otro programa. En este caso sí es importante que haya un elemento de cohesión que obligue al radioescucha a convertirse en un participante; en un estudiante. Por ello se pensó en un formato similar a un curso. Razón por la cual pensé en la conveniencia de llamarle *diplomado* y hacer la promoción para la que los radioescuchas se inscribieran, con un plan de seguimiento que incluye un foro de discusión, evaluaciones periódicas y al final, la entrega de una constancia de participación firmada por

la directora de la radio que me brindó el espacio para poder llevar a cabo la transmisión: Radio Educación*.

Este diplomado es un programa de radio que no debe estar disponible en el “*Podcast*”, o sea que no puede ser bajado de la red en cualquier momento. Es muy común que cuando se tienen las cosas al alcance, siempre se quedan pendientes. Así se adquieren colecciones de música, literatura, cursos de idiomas, recetas de cocina y cualquier tipo de compilación que pueda ocurrírsele a alguien y cómprela quien la compre, la acomodará en un lindo librero en casa y no pasará de la introducción del primer volumen. El “*Podcast*” es muy útil cuando se quiere escuchar en cualquier momento un programa, una entrevista o cualquier otro tipo de emisión y se tiene la facilidad de acceder a la red para “bajarlo” de *Internet*, ya sea para escucharlo nuevamente, por recomendación de alguien cuando no se tuvo la oportunidad de escucharlo o para escuchar un programa completo que nos interesó cuando escuchamos parcialmente una emisión por radio en el carro o en cualquier otro lugar de manera accidental.

Esta propuesta requiere la disciplina para estar puntualmente en una clase, la atención para poder establecer comunicación con el grupo, trabajo para poder leer las tareas que se dejan, organización para preparar los exámenes y constancia para concluir el ciclo y obtener el diploma por acreditar las evaluaciones.

En la presentación de esta tesis, señalo cómo, a partir de mi experiencia laboral como profesor de piano, de educación secundaria y en la vida cotidiana, percibí la necesidad de encontrar otras rutas para fomentar la apreciación musical fuera de lo convencional. Mucha gente aprende música o cualquier otra disciplina artística porque de alguna manera le halló el gusto, pero para ello, no hay una fórmula. Esta ruta fuera de lo convencional es precisamente el resultado de la búsqueda para ofrecer al lego una opción en la que aprenda aspectos esenciales de la música que le darán las bases para escucharla de manera más placentera.

Primeramente hago una breve reseña de lo que para mi es la música en la vida del hombre, lo que me conduce a hacer un planteamiento de cómo aprender música. Algo que se aprende conforme se vive; cómo se debe aprender el arte: viviéndolo.

Estos elementos me llevaron a presentar un planteamiento que surge al hacer un recuento de mi experiencia y una serie de sucesos que pude detectar y que están descritos en el apartado de ***precursores***.

* Lidia Camacho. Directora de Radio Educación (2000-2006). XEEP 1060 de A.M. Cd.de México.

Hago una brevíssima reseña de lo que es la radio, la radio en México, la propuesta de Radio Educación y finalmente expongo el modelo del diplomado, seguido de los contenidos de cada uno de los programas, elaborados de una manera didáctica como se explica previamente en un *programa modelo con comentarios*, en un formato de tres columnas señalando la estructura del programa, el texto (guión) y el material que se sube a la red en una página Web institucional, misma que servirá como vínculo para las sesiones en línea, envío y recepción de exámenes, así como un foro de preguntas y respuestas relacionadas con cada uno de los temas.

Finalmente, en los apéndices se ve la experiencia con un grupo que se formó y que constituye la prueba de que el sistema funciona como una alternativa educativa.

La música en la vida del hombre

Una pregunta que posiblemente hemos querido saber en algún momento de nuestra vida es ¿Cuál es el origen de la Música? ó ¿Cómo comenzó la música? Este cuestionamiento está contemplado en los programas de educación básica pero las respuestas pueden variar tanto y ser planteadas desde puntos de vista tan diferentes, que sería muy aventurado asegurar un origen determinado.

En el estudio de la música y sus orígenes confluyen una serie de factores que varían dependiendo múltiples aspectos que conforman la cultura de los pueblos. Así, aspectos tan generales como la geografía, raza, flora, fauna o costumbres, determinarán ritos, celebraciones o fabricación de utensilios. Para citar un ejemplo, si señalamos geográficamente el asentamiento de un grupo social, podríamos ubicar cierto tipo de fauna que habitaba en una zona. Dependiendo de la flora se pudieron fabricar utensilios sonoros o instrumentos que imitarían el sonido de aquella fauna para cazarla. Esos factores seguramente son parte del estudio ontológico y podrán aportar los elementos para saber con cierta precisión aspectos relacionados con nuestra materia de estudio: la Música.

Solamente tomando en cuenta todos y cada uno de los factores, podríamos encontrar la explicación a la existencia de ritmos, organización melódica, instrumentos musicales y el uso de todos estos elementos en la vida diaria. Además, están todos los procesos que se han dado en la historia de la humanidad, considerando que en la organización de las civilizaciones milenarias, las guerras, invasiones y colonizaciones han sido una constante, provocando la sustitución o imposición de costumbres. Comportamientos para desplazar una cultura establecida dando como resultado una nueva cultura; sincretismos y sinergias que se ven reflejadas en la vida diaria de la cultura resultante de esta interacción.

The earth is full. Of Peoples of all shapes and sizes, of a variety of skin colors, of different ideas and attitudes and life-styles, who live in different geographies, on islands, mountains, and plains, in varying climates, surrounded by vegetation of very imaginable sort. Whether we are aware of them or not, our own lives are full of influences from these people. The coffee we drink was first brought to London by a Persian merchant in 1650. The sugar we put in it is a gift from people of south India dating back at least twenty-five hundred years to the days when heavy seagoing traffic plied the Arabian Sea (RECK, 1977: 1).

Hay otra pregunta que podría pensarse más simple pero posiblemente sea más compleja: ¿qué es música? Tal vez lo más sencillo sea dar en un principio un carácter histórico y entonces apelar a otras

áreas del conocimiento tales como arqueología u organología. Sin embargo al preguntarnos acerca de lo que es o significa la música actualmente, lo que ahora nos provoca y representa para cada uno de nosotros, independientemente de sus orígenes, se vuelve más complicado porque tiene que ver con lo que somos, lo que sentimos, lo que nos mueve y con los sentimientos que remueve en una parte de nuestro corazón, alma o conciencia al ser escuchada en momentos diferentes. Yo no sé si la explicación o el concepto aprendido en la primaria o secundaria nos satisfizo, o simplemente lo repetimos como tantos conceptos que nos hacen memorizar sin llegar a razonar y entender el sentido de la definición. Es probable que ni siquiera lo recordemos, pero lo que sí es cierto es que hasta la fecha no he conocido a alguien que no disfrute el escuchar música. No importa el género, estilo, época, etc., pero tendrá una predilección por una combinación de sonidos, ritmos, melodías que lo harán cantar, bailar o simplemente escuchar.

Es por eso que al encontrarnos con algo como la música, que *toca las fibras más sensibles de nuestro ser*, tenemos la inquietud de buscar e investigar más acerca de eso que se vuelve tan cercano a nosotros. No nos quedamos con el sonido sino que nos remitimos a la representación de “eso” que escuchamos. No nos conformamos con escuchar la música, sino queremos saber dónde la escuchamos, por qué sentimos lo que nos hace sentir y, además nos interesa saber cuáles son los elementos que se fueron integrando para transformarse, al igual que muchos componentes culturales con las invasiones y las guerras, con los que la música se enriquece al igual que otras cosas en este proceso. Interactúa con muchos elementos internos y externos, y nos hace ver y sentir cosas diferentes en cada una de sus fluctuaciones rítmicas y sonoras.

El juego de las formas y colores en el kaleidoscopio nos ha divertido a todos en nuestros primeros años. La música es también un kaleidoscopio de altura incomparablemente más elevada en la escala de los fenómenos. Nos presenta continua y variada sucesión de hermosas formas y colores que pasan poco a poco o contrastan entre sí con violencia, aun quedando simétricas y proporcionadas. La principal diferencia consiste en que el kaleidoscopio sonoro aparece como emanación inmediata de un espíritu que crea, en tanto que el que sólo sirve para los ojos no pasa de ser un juguete ingenioso. (HANSLICK, 1876:55).

¿Podemos desvincular a la música del proceso de formación del ser humano? No. ¿Por qué no? Porque hay elementos de la música que son inherentes, no sólo al ser humano, sino a todo ser vivo. Elementos que están presentes en este mundo. No sé si en otros mundos, pero en este, en el que vivimos, están

presentes desde el momento en que nos hallamos en un mundo que tiene un ritmo, una regularidad que se establece partiendo de que el planeta gira sobre su propio eje y a su vez alrededor de un astro. Un ritmo que determina el día y la noche; que ha hecho que el hombre invente sistemas de calendario para organizar el tiempo en que vive, para tratar de comprender la historia de su existencia y su historia contemporánea. Un ritmo que permite la organización del trabajo, del juego, la diversión, el descanso y que le da la posibilidad de dar sentido a las maneras de vivir y convivir. Tomás Moro plantea que el orden del día es fundamental en la organización de *su* sociedad. Ese orden del día no es otra cosa más que un ritmo que con frecuencia nuestro cuerpo nos demanda con reacciones elementales como el hambre y el sueño.

Dividen el día, con la noche, en veinticuatro horas iguales, dedicando seis solamente al trabajo, tres antes del medio día, terminadas las cuales van a comer; después de la comida y de un reposo de dos horas, dedican tres más al trabajo y las rematan con la cena. Cuentan las horas a partir del medio día, se acuestan hacia las ocho y reparan sus fuerzas durmiendo ocho horas. Pueden disponer a su albedrío del tiempo comprendido entre las horas de trabajo y las del sueño y comida; pero no de suerte que lo malgasten en excesos u holgazanerías, sino que, libres de su obligación, cada uno, según sus aficiones, se dedique gustoso a otra distinta; muchos consagran estos intervalos al cultivo de las letras (MORO, 2001: 82).

Moro deja entrever que en esa organización social que plantea, la música es tan importante como la equidad, el orden, la buena alimentación o la vivienda. La música está integrada a la vida del ser humano. No es algo que destaque como una actividad especial ni de preponderancia, pero si es muy notorio que se menciona como algo absolutamente natural, relacionada con los placeres y las necesidades más elementales del ser humano. La música es una necesidad primaria y elemental, al igual que rascarse o ir al baño. El discernimiento de los sonidos para él es una característica del ser humano que lo diferencia del resto de los animales. Cantar o hacer música es algo tan evidente y natural como saber aritmética, geometría o cualquier actividad que en un sentido práctico y natural enriquezca el espíritu.

En ocasiones, el placer radica no en proporcionar a nuestros miembros lo que necesitan ni en liberarlos de lo que les molesta, sino en algo que cautiva, atrae e impresiona los sentidos con oculta fuerza pero efectos evidentes. Tal es el que nace de la música (MORO, 2001:103).

La música está vinculada al ser humano en sus formas más simples; a partir del análisis de los fenómenos que lo rodean. Desde un inicio, los filósofos han sentido la necesidad de buscar las razones y el sentido de todo lo que rodea al ser humano. La música ha estado presente siempre y ha sido considerada como algo inseparable de su existencia.

Antiguamente la música era una forma de expresión tan natural como la palabra y tan común como el alimento. No sé en qué momento se hizo presa de los especialistas condenando a esta expresión y a los seres humanos sólo a su ejecución, aprendizaje y disfrute para aquellos privilegiados en acceder a su instrucción. Para Platón, la música nunca fue una disciplina que no debiera considerarse fundamental en la constitución de una sociedad. Era tan importante como la gimnasia, las matemáticas y la retórica. Esa es la razón por la que dedica una buena parte de sus diálogos a la música. En la República (*politeía*), muy probablemente el libro más importante del filósofo, en el diálogo con Sócrates y Glaucón destaca aspectos importantes acerca de la música dentro de la sociedad y en la formación del ser social.

— Pues bien, Glaucón, los que han instituido la educación por medio de la música y de la gimnasia no lo han hecho, como algunos creen, para cuidar por medio de esta al cuerpo y por medio de aquella al alma.

— ¿Y, si no, para qué?

— Es probable que haya instituido ambas formas de educación para cuidar el alma.

— ¿No te has percatado que quienes practican gimnasia durante toda su vida, sin prestar atención a la música, están dispuestos anímicamente de un modo muy distinto al de quienes están dispuestos de la forma inversa?

— Tal hombre se convertirá, creo (refiriéndose al que no tiene relación con la música) tanto en un enemigo, de la razón como en un extraño en la Musa, y no acostumbrará a persuadir por medio de argumentos sino por la violencia y la fuerza, como una fiera, para conseguir sus propósitos, y vivirá en la ignorancia y en la ineptitud para la convivencia, falto de todo sentido del ritmo y de la gracia.

— Así es.

— Creo incluso poder decir que algún dios ha concedido a los seres humanos estas dos artes, la de la música y la de la gimnasia, con miras a estas dos cosas: la fogosidad y el ansia de saber. Por lo tanto, no con miras al cuerpo y al alma, excepto en la forma accesorio, sino de

modo que ambas alcancen un ajuste armonioso entre sí, después de ponerse en tensión adecuadamente y adecuadamente relajarse, hasta llegar al punto más convincente.

— Efectivamente.

— En tal caso, aquel que combine la gimnasia con la música más bellamente y la aplique al alma con mayor sentido de la proporción será el que digamos con justicia que es el músico más perfecto y más armonioso, con mucha más razón que el que combina entre sí las cuerdas.

— Es muy probable, Sócrates.

— Pues bien, querido Glaucón, ¿No necesitaríamos en nuestro Estado un supervisor siempre atento a esto, si queremos preservar la estructura básica de dicho Estado?

— Ciertamente lo necesitaremos, y que sea lo más capaz posible (PLATÓN, 2000:191: 193).

El arte de expresar, relatar o contar algo implica la utilización de todo lo que sea necesario, apelando a todos los recursos posibles. Movimientos, ruidos, gestos, cualquier forma de expresión que, permita la comunicación y el entendimiento y que va más allá de un lenguaje que se limite a decir un deseo o una necesidad inmediata. Es necesario el lenguaje metafórico para tratar de comparar esa necesidad con todos los elementos que son parte de la vida del hombre. Para ello busca algo que le permita esta forma de expresión. Ese “algo” que es la música. La música como un todo antes de convertirse solamente en una forma de manifestarlo con instrumentos, con ritmos o con melodías desvinculándolo de las otras formas como la expresión corporal o los recursos de la plástica. Esas formas de expresión constituyeron materia de estudio y análisis de los filósofos debido a la importancia que tienen en la vida material y la vida espiritual del ser humano. La experiencia en la vida, el proceso de razonamiento a partir de lo vivido, hace que el proceso creativo sea relevante en ciertas expresiones en donde el conocimiento es importante. Por otro lado y de manera contraria, la espontaneidad sin prejuicios, abandonada al impulso natural, hace que el proceso creativo aflore de una manera diferente en otras expresiones como la música.

Ciertas artes pueden tener más necesidad que otras de este estudio (Hegel se refiere al estudio del mundo exterior y del mundo interior y a los diferentes niveles que hay en el alma y en el espíritu humano). La música, por ejemplo, que traduce sentimientos profundos y en absoluto imprecisos, movimientos del alma, por así decir, inmateriales, a los cuales no puede atribuirse ni contenido ni pensamiento, no tiene necesidad de una base experimental

amplia como las otras artes. Por eso el talento musical se manifiesta de manera precoz, mientras que la mente y el alma están vacías y ausentes de toda experiencia que provenga del espíritu y de la vida, y todo el mundo conoce virtuosos cuyo carácter y espíritu no se hallan a la altura de su talento (HEGEL, 1997:58).

Conforme el hombre se cuestiona, busca, desentraña misterios, y en su búsqueda crea incertidumbres, encuentra soluciones creando otras expectativas. Mientras tanto, clasifica, divide, secciona y también mutila. Le interesa saber cómo se integran las cosas, cómo se forman y por lo tanto cómo se dividen. Así encuentra el elemento más pequeño que durante siglos fue considerado indivisible: el átomo. Pero ya lo dividió. Eso es muy reciente, pero el arte, concebido como esa forma de expresión con muchos recursos, única y personal, lo dividió hace muchos años. Lo dividió, lo clasificó, lo distribuyó y creó las especialidades, empleando la razón y abandonando el espíritu. Esto se vuelve una limitante en cuanto se considera que la falta de conocimiento nos impide no sólo entrar al proceso creativo, sino a la más elemental forma de apreciación.

En el Sistema Educativo Nacional de México se ha prescindido de la educación musical desde hace varios años. No es materia de este documento hacer una retrospectiva detallada, pero sí viene a colación mencionar algunos aspectos relevantes.

Los jesuitas, independientemente de la importancia que le daban al aspecto ideológico y al cumplimiento de sus objetivos en la labor evangelizadora, aportaron a México un principio educativo dirigido no sólo a las clases pudientes, sino dieron atención a la educación indígena. Las autoridades gubernamentales, al ver la influencia de la Orden en diferentes niveles sociales, procedieron a su expulsión del País o bien, los gobernantes cerraron sus colegios por imponer sus líneas pedagógicas y los contenidos en sus programas de estudio. Hacia 1780 se clausuraron los colegios jesuitas y los bienes pasaron al dominio del Rey. Esto representó la oportunidad de reorganizar la educación introduciendo en los contenidos educativos las ideas ilustradas de la época. Al reabrirse los colegios jesuitas, se introdujeron elementos adicionales que iban más allá de la religión, aunque no podemos asegurar que se abandonara el firme propósito de inducir e imponer las ideas religiosas, pero sí de ampliar los horizontes sin ejercer de manera exclusiva la educación moral y evangelizadora.

En la Ciudad de México se reabrieron dos de los colegios de la Compañía. En San Ildefonso se enseñaban los mismos cursos que antes, pero ahora el patronato era otorgado por la junta de Temporalidades y encabezado por el Arzobispo, y casi todos los profesores eran del clero diocesano. En San Gregorio, se instruía a los alumnos indígenas

en las primeras letras, música y doctrina cristiana (VAZQUEZ, TANK, ESTRADA, STAPLES, ARCE, 1981:53).

A principios del siglo XX, la educación preescolar, apenas instaurada, tenía como eje el ritmo, el canto y el juego. Surgieron entonces los libros de música escritos ex profeso para ser elementos de apoyo a la educación preescolar, como los de la Maestra Rosaura Zapata y los arreglos especiales para preescolares del maestro Manuel M. Ponce. El manejo del ritmo es fundamental en esta etapa, pues se estructura el pensamiento lógico matemático y de abstracción, el principio de la agrupación, orden, lateralidad, altura, velocidad e intensidad y duración. Todos, conceptos que se relacionan con la música. Además, está comprobado que la canción es un elemento mnemotécnico a través del cual se forman hábitos y rutinas que favorecen el desarrollo elemental del ser humano en la etapa infantil.

En la década de 1980, hay un cambio en los planes de estudio de Educación preescolar y se elimina la formación artística de los maestros normalistas. En el nuevo plan, las maestras que estudian en la Escuela Nacional para Maestras de Jardines de Niños, deberán escoger las asignaturas relacionadas con cualquier disciplina artística como optativas entre una serie de talleres.

El impacto de esta medida, aunado con la implantación de la carrera magisterial, reduce la plantilla de maestros de música en las escuelas, debido a que los maestros de música son estudiantes de música o músicos que estudiaron algunos años el piano o guitarra y que encuentran en la docencia un campo laboral. Sin embargo, se reduce la contratación porque la SEP exige conocimientos de pedagogía y didáctica, lo cual no está mal, pero el maestro no tiene recursos para adquirir esta formación sin percibir salario. Lamentablemente, sólo un porcentaje muy bajo de maestros normalistas puede suplir la carencia de docentes en el ámbito musical.

La consecuencia es que al llegar a secundaria, gran parte de los alumnos no han tenido formación musical o artística, y los que la han tenido es deficiente. Las escuelas de música exigen mucho tiempo de estudio y la edad es una limitante. Las escuelas públicas son las que están a cargo del Instituto Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, tanto en la Escuela Superior de Música, como en el Conservatorio Nacional de música, la edad es un requisito básico, de tal forma que un joven que a los 17 años decide estudiar música, sólo puede hacerlo en escuelas particulares. Otra opción es la Escuela Nacional de Música de la UNAM, sin embargo cada vez se reducen más las posibilidades de ingreso a quienes no tienen una preparación desde la infancia.

En conclusión. Quien no ha tenido una formación musical de niño, no tiene alternativa más que recurrir a las escuelas particulares, las cuales no tienen un plan de estudio y se enfocan básicamente a la música popular, sin perder de vista que la prioridad es el sustento económico de la escuela.

Una posibilidad es entonces, retomar el proyecto vasconcelista de formar a la gente y dar elementos formativos de carácter artístico, a través de la radio, tal como se refleja en los informes publicados en los boletines de la Secretaría de Educación Pública.

...además de los conciertos señalados anteriormente:

- Conciertos conferencias del Conservatorio Nacional de México disertando los profesores Luis Sandi Meneses sobre “ La creación Musical entre los niños y los obreros” y el profesor Salvador Novo sobre “La literatura Mexicana actual”
- Ciclo de compositores nacionales Mario Talavera, Rafael Tello, Manuel M. Ponce.
- Demostración auditiva del romanticismo en el que se desenvolvía nuestra patria hace cincuenta años o más.
- Cancioneros solos o en grupos
- Trasmisiones desde los teatros Principal, Fábregas, Ideal, Lírico (SEP, 1930: 118-119).

Mi conclusión al respecto de la importancia de la música en la vida del ser humano es que es inmanente. No podemos negar el impacto que tiene en la formación. Y no importa que sea popular, de concierto, formal o no formal. El gusto por la música no es más que una necesidad de canalizar un efecto sonoro a través del movimiento. Aun siendo sordo, el ser humano percibe el ritmo y las ondas sonoras aunque no discierna la melodía.

Planteamiento

Los grandes esfuerzos que se hacen al procurar una *super especialización* de en todos los ámbitos, ha llevado al ser humano a avanzar de manera significativa a conocer a detalle cada una de las ramificaciones de las materias o ámbitos de estudio. En la actualidad es posible saber de todo y ser especialista en algo muy concreto. Pero entre más particular es el especialista, se desliga del todo inicial que originó la especialización auto-limitándose. Así, el médico general se especializa en oftalmología y al cabo de unos años olvida que alguna vez fue capaz de diagnosticar sobre males relacionados con el estómago. El artista se enfoca al área de su competencia y olvida o se desliga de las otras disciplinas olvidando que alguna vez, en la antigua Grecia, hablar de música, era hablar de todo en su conjunto. Un canto (entendiendo el canto como una manifestación de la poesía) con movimiento escénico y la participación coral en un contexto plástico en donde se funde la belleza de un todo en su conjunto.

Todos los padres de familia manifiestan con frecuencia la preocupación sobre la enseñanza artística para sus hijos. Siempre habrá preocupación sobre la edad idónea para que los hijos aprendan. Si se debe o no forzarlos a que estudien una disciplina artística o bien, si hay que esperar a que los propios hijos sean quienes lo demanden, y en caso, se toma la decisión. Saber si hay alguna escuela o si será mejor iniciar con clases particulares o en alguna institución. Ahora respondo con facilidad haciendo una serie de preguntas sobre el lugar de residencia, la edad, el tipo de educación, y conociendo algunas características de la familia, considero que mi opinión puede ser útil para tomar una decisión. Antes no. Cuando yo era estudiante de música y alguien me preguntaba, lo asumía con responsabilidad y me angustiaba. Sabía que un mal consejo podría ser la causa del alejamiento de una formación artística y en muchas ocasiones en realidad no sabía qué responder. De hecho, yo mismo no sabía las razones por las cuales había tomado la decisión de dedicarme a la música. Hubo momentos en que llegué a cuestionarme si yo mismo había aprendido de una manera correcta o hubiera sido mejor otro tipo de guía.

Pero hay quienes no tuvieron la oportunidad de que sus padres se preocuparan por darles una formación musical. Ni siquiera una formación artística o creativa. Al llegar a una edad madura se percatan que hay en la música y en el arte en genera un misterio. Muchos disfrutaban más que otros. La diferencia es que los que tienen cierta formación tienen diferentes elementos que les sirven para comprender mejor la música o alguna otra manifestación artística. Los que no tienen esos elementos son el público a quien está dirigido este trabajo.

Precursores

Cuando comencé a dar clases de música a los 18 años de edad, jamás imaginé que enseñar el piano a un niño representaría para mí todo un reto y posteriormente sería el descubrimiento de una vocación. Al principio las clases parecían divertidas, pero como mi primera alumna era muy talentosa, en cada sesión sentía que se incrementaba la necesidad de adquirir elementos, desconocidos para mí en ese entonces, y así evitar estancarme con el propósito de avanzar de acuerdo a la demanda de mi alumna en su proceso de aprendizaje. Desde luego que comencé a sentir esa carencia desde la segunda sesión, pero tardé algunos meses en darme cuenta de que lo que yo necesitaba era una metodología.

Más tarde, cuando cursaba la licenciatura de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, cursé cuatro asignaturas cuyos contenidos bien podían usarse indistintamente para una u otra. Éstas eran: Pedagogía Musical, Didáctica de la Música, Prácticas Pedagógicas y Estética Musical. Siendo yo un profesor de piano con formación empírica, se podría entender mi confusión para conocer la diferencia entre las asignaturas mencionadas, pero que esa falta de claridad la hubiera en una escuela de nivel licenciatura, cuya misión es formar profesionistas, y que además, la mayoría de ellos tengan como fuente de ingresos su desempeño laboral en el campo de la docencia, me pareció grave. Constataba de manera fehaciente la carencia de bases metodológicas y la falta de preparación de muchos maestros de música. Recuerdo muy bien cuando una maestra me comentó en la misma Escuela hablando del plan de estudios en el cual estaban las asignaturas de *pedagogía y didáctica musical*, y se preguntaba si no era mejor llamarles *pedagogía I y II*, si a final de cuentas pedagogía y didáctica era lo mismo*.

Algunos años después, tuve la oportunidad de colaborar en una radiodifusora en la Ciudad de Oaxaca. Ingresé a la institución gracias a una invitación del periodista Virgilio Caballero para trabajar en la fonoteca clasificando los materiales para facilitar la localización. Posteriormente comencé a musicalizar cápsulas informativas, promocionales y a trabajar con efectos sonoros en programas de opinión, reportajes y algunas dramatizaciones radiofónicas. Mi labor se tornó más interesante, ya que el trabajo dejó de ser mecánico y se volvió propositivo y enriquecedor. Pero lo más interesante fue la interacción que se fue dando con mis compañeros, quienes trabajaban en las áreas de operación técnica, locución, continuidad y producción. De manera coloquial platicábamos sobre música en general; de los diferentes compositores, instrumentos musicales, estilos, períodos, épocas y diversos aspectos de la música, que son de utilidad en la vida cotidiana para poder apreciar la música y el arte en general.

* Comentario hecho por la entonces secretaria de la academia de piano, durante una plática que sostuvimos sobre la necesidad de modificar los planes y programas de estudio de la Escuela.

Por supuesto, el acercamiento a todos esos elementos es de mayor utilidad en el ambiente de la radio. Me llamó la atención el interés no sólo de los colegas, sino de la gente de Oaxaca en general. Veía en el ambiente avidez por conocer más acerca de aspectos teóricos de la música y resultaba divertido ver la reacción en general cuando les explicaba algo de una manera sencilla, algo que era aparentemente inaccesible. Esa experiencia no la había tenido en la Ciudad de México. Tal vez la razón es que se trataba no sólo de una ciudad del interior de la República con índices bajos en las de ese estado, que se vincula evaluaciones educativas, sino de un rasgo característico del carácter de la gente con la visión que tienen del mundo; la percepción del arte como algo inherente a la formación del ser humano y no como un privilegio exclusivo de los artistas. Se trataba de aspectos característicos de la cultura de un estado conformado por siete Regiones en donde la gente no canta, pero baila y escucha. Un estado con 570 municipios, en los que de acuerdo con una base de datos que elaboré, ubiqué poco más de mil bandas de música, tan sólo en el 60% de los pueblos que visité en el estado de Oaxaca.

Esta experiencia me llevó a reflexionar sobre la posibilidad de aprovechar la infraestructura que me rodeaba. La biblioteca, fonoteca, transmisores y antenas, capaces de hacer viajar por el espacio radioeléctrico las ideas; para producir y transmitir una serie radiofónica, cuyo objetivo fuera que la gente escuchara de manera amena las respuestas a todas esas preguntas que se hace alrededor de los misterios de la llamada *música clásica*. Era necesario planear y diseñar una serie radiofónica que atendiera esa necesidad nunca demandada de manera expresa. Tenía que ser una serie radiofónica accesible, sin pretender llegar sólo al público que se cree merecedor de la *alta cultura*. Una serie que sirviera para informar y proporcionar aspectos básicos a la población en general y que le permitiera apreciar y entender la llamada *música culta*.

Lo primero era determinar el formato, los contenidos y luego el título de la serie. En muchas ocasiones la gente no plantea una pregunta por temor a que se piense que la respuesta es obvia y que se ponga en evidencia la falta de información o de conocimientos básicos. Por eso esas preguntas no se hacen, por lo tanto no se resuelven y la duda permanece. El guión radiofónico tenía que considerar esta situación para que se cumpliera el objetivo. La manera en que lo resolví, fue estableciendo un formato en el que hubiera un diálogo. Por un lado, una persona con amplios conocimientos de música, y por el otro, una persona ingenua y sencilla, que preguntara todo de manera constante y con naturalidad. No eran preguntas sofisticadas, sino aquellas que por lo regular hace la gente cuando entra en confianza, y se atreve a preguntar lo más simple. Sin temor a que lo tilden de tonto o ignorante. Preguntas que siempre hacen los niños, las mamás, los compañeros de trabajo o uno mismo en el proceso de formación, dentro y fuera de la escuela. La personalidad de los locutores del programa tenía que ser cordial. El docto era

sencillo, accesible y sin el menor resabio de arrogancia o tozudez. El otro era franco, abierto y nada reservado.

La estructura sobre la cual se trabajaría para organizar los contenidos era relativamente sencilla. Tenía que haber un motivo que iniciaba con una pregunta surgida a lo largo de la semana a partir de la observación de algo relacionado con el arte en general, o específicamente con la música. Lo importante era llevar al programa desde el inicio, hacia uno de los ejes que determiné para llevar a cabo el desarrollo del mismo. Estos ejes eran:

- a. Época, estilo o corriente
- b. Instrumento musical
- c. Forma musical
- d. Compositor

Así, al conducirse cada programa sobre ejes diferentes, se hacía más ameno y al mismo tiempo se evitaba la reiteración de términos, evitando que adquiriera un carácter escolástico y demasiado serio. La conducción por los ejes era cíclica, lo que permitía tener un ámbito amplio y diverso. Ya en el desarrollo del programa, si el eje de desarrollo era la época estilo o corriente, lo importante era relacionar la música con las diferentes manifestaciones artísticas (artes plásticas, literatura, teatro, danza, arquitectura). En el caso de los instrumentos musicales, habría que señalar el origen y la evolución con ejemplos sonoros. Si se trataba de la forma musical se hablaba de las diferentes estructuras musicales cuyos nombres son muy conocidos, como la sonata, suite o la sinfonía, pero no siempre se identifica la diferencia entre una forma y la otra. Finalmente, en el caso de tomar como eje a un compositor, se mencionaban aspectos biográficos y anecdóticos; debilidades y sucesos relevantes de su vida que nos permitieran ver al artista como una persona con grandes cualidades, pero también con defectos como todo ser humano. Cabe resaltar que un aspecto que consideré muy importante fue el hecho de que en todos los casos se tenía que ubicar al radioescucha en el contexto histórico, político y social.

Habiendo determinado el formato, la estructura y los contenidos, lo siguiente era el título de la serie. Como en todo, el título es fundamental porque es lo que llama la atención del público a quien esta dirigido. No se puede dejar de lado una estrategia básica de mercado. Es la carta de presentación y siempre es un elemento fundamental para capturar al público. En ese caso era importante que al escuchar el título, quedara claro que se trataba de algo diverso, diferente y evidentemente se relacionara con la música. Pensé entonces en una forma musical: el tema con variaciones. Además de ser una de las formas básicas para la enseñanza de la composición musical, es la manera más accesible de

aprender a escuchar la llamada *música clásica*. Por lo tanto opté por llamar al programa *Variaciones sobre un Tema Musical*.

Al cabo de las diez primeras emisiones, la evaluación de la serie por parte de los directivos de la estación fue muy positiva y la respuesta del público fue extraordinaria. Afortunadamente fue recibida con mucho entusiasmo por los radioescuchas de Oaxaca a lo largo de las 70 semanas que duró. Puedo asegurar ahora, que el programa era bueno y único en su género, pero también tengo que aceptar que siempre sentí que faltaba algo.

Faltaba el orden, la sistematización y una forma de dar seguimiento. Ese programa se había hecho sobre la marcha tomando elementos de la cotidianeidad, pero sin una idea de conjunto. Cada semana era un programa diferente que podía o no tener elementos de cohesión con uno anterior y sin pensar que este mismo pudiera ser la referencia para uno posterior. Eran programas totalmente independientes. Nadie lo consideraba como un defecto de la serie, porque para muchos especialistas, en un programa de radio semanal no necesariamente debe haber una secuencia entre una emisión y la otra. Cada programa debe tener inicio, clímax y final. Si no, se convierte en una especie de radionovela y ése, es otro formato con características muy diferentes.

Después de esa grata vivencia radiofónica, regresé a vivir al Distrito Federal y tuve tres experiencias importantes. Dirigí el Centro Cultural Ollin Yoliztli, impartí clases en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, institución en la que había cursado la licenciatura, y di clases apreciación musical en secundaria con niños con discapacidad motriz. Tres experiencias que me ampliaron el panorama de la problemática que hay alrededor de la educación musical.

En el Centro Cultural Ollin Yoliztli me encontré con una situación compleja. Era un proyecto que tenía muchas bondades pero que no podían ser aprovechadas al máximo debido a la desorganización interna a consecuencia de la falta de normativa administrativa. No existía una secretaría de asuntos estudiantiles y había un desorden total en el archivo. Los libros de la biblioteca no estaban clasificados y las instalaciones no habían recibido mantenimiento en los últimos diez años. Sin embargo había algo asombroso. El nivel académico de los alumnos era destacado a pesar de que no contaba con planes de estudio ni reconocimiento oficial. Por lo tanto era necesario por lo menos sentar las bases para optimizar lo que de alguna manera se había logrado. Básicamente logré tres cosas: regularicé la situación legal del predio; regularicé la situación laboral de los trabajadores e inicié el proceso para la elaboración de planes

y programas de estudios con la finalidad de obtener el reconocimiento oficial*. Esto último me fue de gran utilidad para el desarrollo de esta tesis: una serie radiofónica que surge de un proyecto pedagógico.

Regresé a la Escuela Nacional de Música de la UNAM como profesor a dar clases de piano a compositores y a pianistas, siguiendo un plan de estudios incompleto y obsoleto. El plan de estudios del ciclo propedéutico, hasta entonces se aplicaba de manera discrecional porque la academia de piano había funcionado de manera irregular. Tampoco había criterios para impartir una clase de piano a los alumnos que cursaban diferentes carreras y con intereses diversos. Muchos profesores de piano usaban el mismo criterio para dar una clase de piano a estudiantes tanto de la carrera de piano, como de composición, educación musical, cantante o etnomusicología. Todos llevan el piano como asignatura, pero cada uno tiene necesidades diferentes. Esto me permitió ver que se tiene que considerar esa necesidad tan diversa en los propios alumnos, aun de la misma carrera, y a partir de ello es posible hacer un plan de trabajo específico.

Cuando impartí clases de apreciación musical en Secundaria, las sesiones tenían un enfoque totalmente diferente, pues como ya lo mencioné, se trataba de alumnos con discapacidad motriz. Aquí me percaté de las enormes diferencias que puede haber en la percepción y el enfoque que cada quien puede darle a la Música. Tal vez el hecho de observar a este tipo de jóvenes fue lo que hizo darme cuenta que aun la gente que no tiene este tipo de discapacidad, percibe de manera diferente la música. Cabe mencionar que justamente a partir de esta observación es que surgió la idea de hacer estudios de maestría en Pedagogía. Originalmente presenté un proyecto que se basaba en esas observaciones, sin embargo como sucede en muchos casos, el proyecto de tesis cambió por el que estamos leyendo. No obsta decir que el proyecto inicial está en el tintero, y posiblemente llegue el día en que lo pueda desarrollar.

Esas tres experiencias, una en la radio y dos en la docencia, a pesar de ser tan diferentes, me permitieron encontrar elementos comunes. Uno de ellos fue el hecho de que en el diseño de un plan de trabajo, tanto en la secundaria, como con los pianistas, compositores y cantantes, he dado relevancia a la historia. El contexto y la relación de la música con otras disciplinas artísticas, siempre tomando en cuenta las necesidades de los alumnos. Considerando además, si la clase es grupal como en la secundaria o individual como en la Escuela Nacional de Música.

* La SEP otorgó el reconocimiento oficial tres años después de que dejé el cargo, gracias a que la siguiente directora continuó la gestión iniciada. Una de las pocas cosas que Enrique Semo, como Secretario de Cultura, no echó por tierra.

Por otro lado, como director de un Centro Cultural en el que hay tres escuelas, había que tener claridad en esa visión cósmica. Así lo percibí. Poco a poco. Esa forma de ver la música provoca mayor interés y facilita la continuidad y apreciación del plan de trabajo.

Fuera del ámbito escolar, he notado que siempre hay un interés por tratar de obtener elementos para apreciar la obra de compositores, ya sea clásicos como populares e inclusive, comerciales. La música se aprende de diversas maneras: en las academias, con profesores particulares, en las instituciones públicas, y también se aprende música en la vida cotidiana, sin llegar a hacer música a nivel profesional, ni ser músico. La música nos acompaña permanentemente. La escuchamos en la calle, vamos a las salas de conciertos y si nos gusta, compramos discos. Pero mucho lo aprendemos a través de la radio. Ahí escuchamos los nombres de las piezas, de los compositores, de las épocas y aprendemos muchas cosas pero no tenemos forma de comprobar lo que aprendimos. Se puede decir que es meramente una satisfacción personal. Al grado que es en la radio en donde mucha gente ha adquirido muchos conocimientos y en algunos casos, más que los que obtienen los estudiantes de música en las escuelas.

Matemáticos, ingenieros, médicos, contadores, entre muchos otros, son melómanos y oyen música por doquier. Quieren aprender más, pero no acuden a una escuela de música porque sólo quieren ampliar sus conocimientos sin llegar a un nivel equivalente a un estudio formal, obligatorio y permanente; poder comprender la música y a sus autores, pero no dedicarse a la música profesionalmente.

Ya con la experiencia de las escuelas y recordando la de Oaxaca, surge entonces la idea de hacer otra serie radiofónica. Derivada de la anterior pero tratando de subsanar aquel ingrediente que faltaba: el orden y la sistematización. Ahora sería como si se tratara de un curso, con una metodología clara y definida. Un programa con interacción entre el profesor y los alumnos y con la posibilidad de que los alumnos pudieran interactuar entre sí. Con un sistema de exámenes para evaluar conocimientos y boleta final de calificaciones. Así nació la propuesta para la realización de un Diplomado en Historia de la Música a través de la radio.

Uno de los puntos más relevantes era que tenía que ser algo diferente a las tradicionales clases de historia de la música. Algo que no nos remitiera a la soporífera clase de música de la secundaria (con sus honrosas excepciones). Tenía que ser algo atractivo y muy seductor; que nos permitiera saber y conocer los misterios de la música, algo tan cotidiano y común, pero de una forma diferente. Ante todo, simple; sencilla, atractiva, clara y amena.

Kuhn es contundente en señalar que el valor de la ciencia normal estaría en ser capaz de reconocer anomalías. “Cuando más preciso sea un paradigma y mayor sea su alcance,

tanto más sensible será como indicador de la anomalía y, por consiguiente, de una ocasión para el cambio del paradigma”. Esto quiere decir, que si hay cambio de paradigma es porque la nueva teoría que se erige triunfante no se plantó en ese lugar con ligereza. (Serrano, 2004).

Estos son los antecedentes de donde derivó la idea de un diplomado en historia de la música a través de la radio. Había que romper los paradigmas. Del papel de la radio, de la clase de música, de la música clásica y de la dificultad para entenderla. Hice el planteamiento a la Dirección General de Radio Educación, quienes habían conocido mi trabajo en Oaxaca, y les pareció una buena idea. En gran medida porque se trataba de un proyecto educativo que se ajustaba al oficio original de la radiodifusora y lo acogieron con entusiasmo. Además, era la estación de radio natural para un proyecto de esta naturaleza, Vasconcelos mismo lo dejó claro desde 1921 (SEP, 1921: 35).

Dicha política institucional prevaleció durante muchos años, lo cual se manifestó en la carta programática, que quedó de manifiesto en los boletines de la SEP que se emitieron posteriormente.

Durante el ejercicio 1928-1929, hemos transmitido 615 conciertos literario-musicales en los que hemos procurado muy esencialmente difundir música mexicana, que tanto agrada y eleva el sentimiento artístico de las masas campesinas, haciéndole olvidar, aunque por breves horas, su tristeza ancestral (SEP, 1929: 535).

Propuesta

Cuando imaginé la primera serie radiofónica sobre música con fines didácticos, nunca pensé que la retroalimentación pudiera ser tan efectiva como se plantea en esta tesis. Este proyecto plantea justamente la posibilidad de establecer una forma diferente y efectiva para los programas de radio con fines educativos. El planteamiento del presente proyecto es:

1. La realización de un diplomado de historia de la música a través de la radio.
2. Aprovechar el alta penetración de la radiodifusión para la realización del diplomado.
3. Vincular la radio con las alternativas que ofrecen las nuevas tecnologías como la *Internet*, tales como:
 - a. Sistema de difusión.
 - b. Mecanismos de información e inscripción al curso.
 - c. Comunicación con cada uno de los alumnos inscritos a través del “Chat”.
 - d. Intercomunicación con el grupo completo a través de foros permanentes de discusión.
 - e. Mecanismos de evaluación: participación en línea, aportaciones al foro y aplicación de exámenes a distancia.
4. Entrega de un diploma que acredite la participación y el conocimiento adquirido.

Ya sólo faltaba el nombre del programa.

En la radio no es viable un título tan directo para un programa, y menos para uno con estas características. Usar el título descriptivo daría la idea de que se trata de una escuela por radio y sería poco atractivo. Como aquellos cursos de idiomas que durante mucho tiempo se escuchaban. Ahora era necesario que tuviera la formalidad de un diplomado, pero también el encanto y la seducción de un programa de entretenimiento que se escucha por placer y no por obligación. Era fundamental encontrar algo que llamara la atención desde el título. Que indujera a los oyentes a escucharlo, aun sin saber de qué se trataba. No podía llamarse Diplomado en música. Pensé entonces una vez más tomar elementos del arte clásico griego, una estrategia de “marketing”.

Al relacionar la mitología con el arte, y en particular la música, no es de extrañarse el hecho de que se relacione de inmediato con la leyenda de Orfeo. Legendario Rey, célebre por la manera de tocar la cítara y cantar. Su voz y las melodías que entonaba eran tan dulces que tranquilizaban a las fieras y cautivaban a todo aquel que las oyera. Orfeo ha trascendido más que por su música (nunca conocida con exactitud por no haber entonces sistema de notación musical), por la leyenda que habla de su visita a los infiernos.

Orfeo se había casado con Eurídice. En cierta ocasión ella es mordida por una serpiente, y muere dramáticamente dejando a su marido en la desolación. Él, dispuesto a todo antes de aceptar la muerte de su amada, invoca desesperado al Hades, Dios de los infiernos y le pide una oportunidad para rescatar a Eurídice de las tinieblas para traerla de nuevo al mundo. El siniestro personaje, sabiendo que Orfeo vencería todos los males del infierno y doblegaría a los demonios con su canto y su música, cede y le autoriza bajar por ella, con la condición de que al regreso, no volteara a mirarla hasta que estuvieran fuera del infierno. Dispuesto ante cualquier desafío, Orfeo se enfrenta a las bestias y a las quimeras, seduciéndolas con la belleza de su música. Llega hasta el lugar en donde yace su querida esposa y le indica que lo debe seguir sin temor alguno hasta emerger nuevamente al mundo de los mortales, advirtiéndole que durante el trayecto, él no podrá voltear a mirarla, pero ella debe seguirlo a toda costa. Así, ella emprende el regreso librando todos los obstáculos sólo con el bello canto del amante. Tras el largo recorrido, el silencio se hizo más profundo cuando Orfeo vislumbró los colores de su mundo. Aterrado por la idea de no ser seguido por su esposa, volteó rápidamente de manera irreflexiva, sólo para constatar que con esa acción, perdía para siempre a Eurídice.

Esta historia se la platiqué a Lulú Müggemburg, la productora que me asignaron en Radio Educación y le comenté:

-Los radioescuchas son como Eurídice: sumidos en las tinieblas sin acceso al conocimiento de la música. El diplomado es como Orfeo: con la música tiene que mostrar el camino para ver la luz-

Me entendió la idea desde el primer momento, se le iluminaron los ojos y me dijo:

*-Comencemos a trabajar y emprendamos la tarea de ir **Al Rescate de Eurídice**.*

Marco teórico

Cuando se toma un tópico sobre el cual se diserta, con frecuencia se encuentran vertientes y planteamientos distintos que pueden ser afines, paralelos y a veces contradictorios. Cada materia puede verse desde enfoques diferentes y eso dependerá de diversos factores. El tema cultura no es la excepción. Por el contrario, tal vez sea uno de los temas más polémicos que hay. El hablar sobre cultura, o simplemente el mencionar esa palabra, nos remite a muchos ámbitos: La cultura como forma de vida, conocimiento, su valor, importancia y trascendencia, y existen vínculos con la educación, el arte, la antropología, el patrimonio, la historia, lo político y lo social.

Ha habido grandes polémicas tan sólo en la compleja tarea de definir el término. Las preguntas son muchas: ¿Se puede definir? ¿Es conveniente definirla? ¿Sería necesario? Y en este caso, ¿Desde cuántos puntos diferentes de vista y qué perspectivas diferentes se podrían definir?

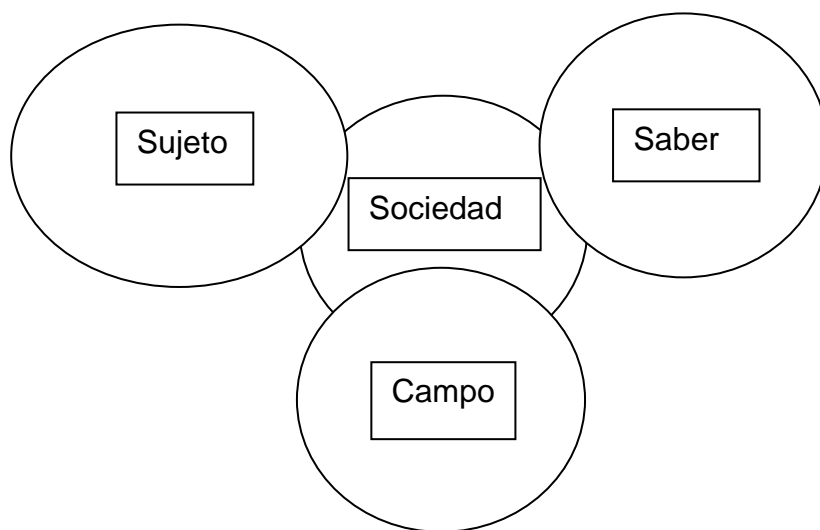
Para resolver estos y otros cuestionamientos es necesario que al hablar de cultura, tengamos que precisar a qué nos referimos; cuál es el campo de acción. También quién lo dice, ese sujeto que nos transmite su experiencia o sus puntos de vista, ya sea como actor o espectador y en gran medida, de eso dependerá el interés por escucharlo o entenderlo.

Dado que en las sociedades “modernas” la vida social se reproduce en campos (económico, político, científico, artístico), que funcionan con una fuerte independencia, el análisis sociológico debe estudiar la dinámica interna de cada campo... indagará cómo luchan por la apropiación que cada campo genera los grupos que intervienen en él. (BOURDIEU, 1990: 19).

Es el sujeto entonces el que confirma o ratifica el campo en el que se mueve, que en este caso es la cultura; qué dice y cómo lo dice. Es su experiencia y conocimiento lo que nos mantiene atentos y nos permite identificarlo. Es el saber lo que nos permite obtener el otro ingrediente para la cohesión. Todo en su conjunto es qué dice, quién lo dice y cómo lo dice, lo que se vuelve determinante para que nos interese o no, porque ahí está todo. El saber del sujeto en un campo determinado. Finalmente estos elementos en su conjunto inciden en la sociedad y es entonces cuando adquieren importancia y sentido práctico.

El saber cotidiano que surge de la necesidad y de las experiencias personales. Todo saber proviene naturalmente de la experiencia de los particulares, pero no todas las experiencias

particulares son sociales *en la misma medida*, igualmente generales, igualmente extensibles e importantes para un determinado estrato o integración. (Heller, 1970:541).



La cultura es lo que somos, lo que comemos, lo que vivimos y lo que hacemos; lo que nos identifica con lo nuestro y con los nuestros. Pero aun siendo de la misma región y con las mismas costumbres podríamos tener otras referencias que nos identifiquen con personas de otros territorios e inclusive, de otras nacionalidades. Puedo ejemplificarlo en el campo del arte. Un marco sobre el cual puedo definir una serie de particularidades y relaciones sociales específicas que difieren sustancialmente de otros ámbitos o aspectos relacionados con la cultura. En el campo del arte defino entonces, quién es el que desempeñará la tarea. Quién es el actor, el sujeto, y encontramos a dos: el artista y el espectador. Por un lado el que genera, el creador y por otro el que contempla, disfruta. Dos sujetos aparentemente opuestos, que se complementan y que confluyen en un mismo punto: el arte. Podemos ubicar claramente a los dos. Primeramente me refiero al artista, actor, escritor, músico, poeta o cualquier otro creador, quien con su experiencia transmite sus conocimientos en un momento determinado. Esa experiencia, lo que dijo ese sujeto en ese momento y que quedó plasmado en la historia, es lo que ve el otro sujeto, el espectador, que recrea, aprecia, vive y reinterpreta la obra del artista.

La relación entre el sujeto, saber y campo, cuando se habla de obras artísticas en la historia, se vuelve más compleja, pues para entender el desarrollo del arte a través de los años, es necesario comprender todo lo que sucedía en aquel momento. Poder ubicarnos y darle su justa dimensión, para diferenciarlo con precisión y entender al artista de entonces a diferencia del artista de nuestro tiempo. Cada uno de ellos inmerso en lo que sucede en su propio tiempo. Así, cuando se trate de obras artísticas que podemos ver, como la pintura y escultura. La obra se aprecia y se disfruta cuando se conoce la

personalidad del artista, algo de su vida, el motivo que lo condujo a realizar la obra, su manera de pensar, la gente con la que se relacionaba, dónde vivía y cómo vivía.

También con la literatura. Hay textos que sabemos son de filosofía, pero no podemos dejar a un lado su valor literario y resulta interesante leerlos desde diferentes puntos de vista. Leer un texto específico de Platón como obra filosófica, resulta muy diferente leerlo como un texto literario o leerlo con un enfoque histórico, considerando la época en que fue escrito y las repercusiones que trajo en la vida social. *Los Miserables* de Víctor Hugo es una novela apasionante que se disfruta más si se tiene cierto conocimiento de las causas sociales que llevaron a Francia a la Revolución. Pero aun sin ese conocimiento previo, puede resultar una lectura agradable y una buena introducción que motive al lector a buscar más información para entender el movimiento social galo del siglo XVIII.

En el caso de la interpretación musical tenemos otro grado de complejidad, porque aunque esté la música escrita, el ejecutante recrea y ejecuta una obra musical en un estilo propio con una concepción diferente de lo que concibió el artista cuando hizo la obra. Si los oyentes perciben y tienen sensaciones diferentes al escuchar la misma obra musical, los intérpretes experimentan un proceso más elaborado. Tiene que recrear; sentir lo propio con base a lo que suponen que el compositor sintió al componer la obra.

Con el trabajo artístico escénico como la danza, hay otra situación también compleja, cuando queremos referirnos a actuaciones que se llevaron a cabo en las épocas en que no existían esos medios audiovisuales. Sólo tenemos la crónica, la descripción o el relato, y aquí entra otro factor: ¿Quién escribió esa descripción? Nos vamos a enterar de la impresión del que presencié; cómo lo escuchó y lo que percibió de acuerdo a su criterio, que en muchas ocasiones es muy diferente al de otro oyente y por supuesto, a la concepción del artista.

En el teatro el actor también debe entrar en un proceso de entendimiento y análisis. Qué pensaba el dramaturgo y qué esperaba del personaje. Debe transformarse en una persona diferente. Que sienta como el autor quería que sintiera cuando escribía los textos.

Todo esto es importante para entender el papel del educador que se desempeña en el campo del arte, y saber que tiene que ser prudente. Podemos dar nuestra opinión, pero estar siempre abiertos a que cada quien pueda expresar la propia. Tenemos que buscar la posibilidad de entender al artista. Al actual y al que nos dejó su obra. Tenemos que conocer el contexto histórico en el que se creó la obra y, además de comprenderla, trasmitirla para que nuestros alumnos la entiendan, se interesen en ampliar el horizonte y no se limiten a la información que les proporcionamos.

Es pertinente considerar a dos clases de alumnos: el que asiste a un aula porque tiene que cubrir un número determinado de créditos para concluir un ciclo y obtener un grado académico, y aquel que asiste por el mero interés de ampliar sus conocimientos y enriquecer su espíritu. Es más gratificante para el educador trabajar con el segundo tipo de alumno, pero también lo es cuando se logra que el primer tipo de alumno asuma una actitud del segundo. Es cuando el educador obtiene la enorme satisfacción de *haber dejado huella*.

En el proyecto de investigación tuve que considerar, además del sujeto creador, al otro sujeto: el espectador. Pero con características diferentes. En este caso no va a presenciar un espectáculo, ver una obra de teatro, escuchar un concierto, apreciar una exposición o ver una función de danza. Aquí se trata de un radioescucha. Aquí, el espectador es un alumno; alguien que no conozco y que supongo está interesado en algo: adquirir un conocimiento que no tiene, o incrementar un conocimiento deficiente. No está presente físicamente, aunque siempre se debe suponer que está ahí.

Para el diseño de un trabajo de investigación, evidentemente hay que tener claro el ámbito sobre el cual se desarrolla el proyecto. En este caso, no conozco a quién me voy a dirigir, en virtud de que se trata de una emisión radiofónica y a través de este medio se realizará la inscripción. Llega el momento en que se tienen los nombres y datos específicos que se obtendrán de la ficha de inscripción, pero no hay contacto físico con la persona hasta la entrega del diploma que se pretende que se haga personalmente al finalizar el diplomado. En cualquier caso, hay que darle información, indicarle claramente de dónde se parte, a dónde llegaremos y cómo será la conducción para lograrlo.

El ámbito en el que se circunscribe el trabajo es muy claro porque tengo la certeza de que, a quien me dirijo tiene un interés: incrementar o adquirir un conocimiento, de lo contrario apaga el radio o le cambia de estación. Evidentemente quien asiste a una conferencia o sintoniza un programa de radio es porque le interesa, más aun si se trata de un curso o una serie radiofónica con una secuencia claramente definida. Se trata de una emisión radiofónica, y aun sin conocer personalmente a quienes me dirijo, debo tener una idea del perfil de cada uno de ellos. Para poder dar por supuesto que los oyentes tendrán intereses comunes, hay que considerar qué tipo de selección tengo que hacer para aceptar a los alumnos como inscritos, un cuestionario que me dé una idea clara de quién va a ser mi alumno durante 53 sesiones. Tiene que haber afinidades, como sucede con un artista plástico con una formación cultural, técnica e ideológica y que aprecia la obra de otro artista con formaciones diferentes. Ambos se

identifican al ver las coincidencias. No se conocen jamás, pero al apreciar la obra encuentran los puntos en común, las afinidades y las diferencias.

Los científicos tienen en común unas cuantas cosas que, desde un determinado punto de vista, los unen y, desde otro, los separan, los dividen, los enfrentan: ello ocurre con sus objetivos, incluso los más nobles, como descubrir la verdad o combatir el error, así como todo lo que determina y hace posible la competición, como una cultura común, que también es un arma en la lucha científica. Los investigadores, al igual que los artistas o los escritores, están unidos por las luchas que los enfrentan, en incluso las alianzas que pueden unirlos tienen algo que ver con la posición que ocupan en esas luchas. (BOURDIEU, 2001:85).

Así, los oyentes, a quienes está dirigida la serie radiofónica, son seres humanos que tienen que tener afinidades con quienes será posible identificarme a partir de los puntos comunes, gustos, comentarios y comunicaciones, aunque físicamente nunca lleguemos a conocernos. Es esa interacción lo que nos da la posibilidad de llevar el proyecto hasta el final.

Desde sus inicios la radio educativa se planteó objetivos muy claros ya que se vio inmediatamente el nivel de penetración que tendría en los escuchas. Esto, sobre todo considerando que en el primer cuarto del siglo XX transformó de manera radical los principios de la comunicación. Sobre los objetivos y el impacto de este sistema de comunicación, se ampliará un poco más en el capítulo correspondiente un poco más adelante. Lo que es de relevancia es que en México, la estación radiofónica del Estado se asignó desde un inicio a la Secretaría de Educación Pública y no a otras instancias, como sucedió en otros países en los que la programación radiofónica estaba a cargo de las áreas de comunicación para difundir acciones y estrategias de gobierno, lo que en nuestro país se aplicó posteriormente y han querido capitalizar las radiodifusoras de los estados: contar con radiodifusoras gubernamentales en vez de medios públicos.

En la actualidad la radio ya no se considera una innovación tecnológica, pues ha habido avances sustantivos en materia de comunicación. La innovación es el uso de herramientas cibernéticas, tecnología electrónica, la banda ancha, las pantallas de plasma y la educación a distancia. La radio ya no se ha considerado de relevancia para difundir ciencia, arte, noticias o establecer nexos entre grupos diversos, sin embargo el alcance y penetración no ha sido superado aun. La innovación no está en el medio en sí, sino en la manera de utilizar el medio y vincularlo con la informática.

Cuando surgió la televisión se habló mucho de que el nuevo medio provocaría la debacle de la radio por el hecho de que entonces ya se tenía la imagen y no sólo el sonido. Sí hubo una baja en la apertura de

nuevas de estaciones pero duró poco. Sólo el tiempo suficiente para que se dieran cuenta que aunque hubiera imágenes, la radio daba la posibilidad de trasladarse de un lado a otro sin dejar de escuchar. Ha habido otros embates, como la aparición del fonógrafo, el disco compacto, el mp3 y la *Internet*, pero ninguno ha logrado desplazarla.

La radio

Una definición elemental de la radio, la cual se puede consultar fácilmente a través de *Internet*, sería: *sistema de comunicación mediante ondas electromagnéticas que se propagan por el espacio. Se utilizan ondas radiofónicas de diferente longitud para distintos fines; por lo general se identifican mediante su frecuencia, que es la inversa de la longitud de onda de la radiación. Las ondas más cortas poseen una frecuencia (número de ciclos por segundo) más alta; las ondas más largas tienen una frecuencia más baja (menos ciclos por segundo)*.*

Esta definición elemental y técnica, está muy lejos de lo que para el grueso de la gente puede significar la radio. La radio es un elemento vivo que permite un contacto directo y permanente con los acontecimientos actuales, porque a pesar de que los medios electrónicos han evolucionado de manera considerable, la radio sigue siendo un medio que permite acceder a diversos sitios de manera inmediata. A pesar de que Marconi logra el invento en 1898, se puede decir que los inicios de la radio en el mundo se dieron en la década comprendida entre 1920 y 1930, época en que *se calculaba que el 75% de los habitantes del planeta tenían ya por lo menos un aparato de radio* (González Alonso, 1984:47). La transición hacia el siglo XXI se caracterizó por una serie de innovaciones tecnológicas con aparatos sofisticados para la convergencia tecnológica de medios, pero a la fecha aun no hay un medio con mayor trascendencia que la radio. *...lo caracterizan tres elementos: su alto perfeccionamiento técnico, la comodidad de su uso y gran alcance de auditorio* (González Alonso, 1984:47).

Mc Luhan define en general dos tipos de medios de comunicación: medios calientes y medios fríos. De acuerdo con él, la radio o las letras del abecedario son objetos de alta definición. Un medio de tales características, brinda mucha información y un receptor pasivo, ya que no requiere de la elaboración de un pensamiento que lo lleve a concluir la información que recibe. Por el contrario, las formas que no se definen con tanta calidad como por ejemplo, los dibujos animados, serían medios fríos o de baja definición porque requieren mayor atención ya que nuestros ojos están forzados a completar lo que falta para obtener una percepción acabada.

Yo no sé qué tan vigentes son estos conceptos. Evidentemente no es el espacio para reflexionar profundamente ni para cuestionar la vigencia de los planteamientos de uno de los teóricos clásicos de los medios de comunicación, ya que no se trata de discutir en este documento las teorías de la comunicación, sino de presentar un enfoque pedagógico. Solamente haré una reflexión sobre dos

* **Microsoft**® **Encarta**® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos

aspectos: el concepto de ser pasivo y ser activo, y el de alta definición y baja definición. Mc Luhan se refiere a ser pasivo a aquel que requiere poca actividad cerebral, pues todo lo que recibe lo recibe elaborado proveniente de un medio de alta definición, o sea un medio caliente. Por el contrario, se refiere a un ser activo cuando recibe la información inacabada por lo que requiere procesar la información proveniente de un medio de baja definición, o sea de un medio frío.

Para él los medios calientes son la radio, la imprenta, las fotografías, las conferencias o los mapas, y medios fríos el teléfono, el habla, la televisión, los seminarios...etc.

La calidez de la radio es porque nos permite hacer otras cosas al mismo tiempo sin necesidad de estar de manera fija en un lugar. El que escucha la radio es pasivo porque recibe todo en la palabra y la música y no requiere reelaborar cosas, y esto es lo que permite precisamente manejar, barrer, trabajar y hasta platicar mientras se escucha la radio. Recibimos mucha información, la cual un ser pasivo no reelaboraría. Por el contrario en la televisión hay información visual que requiere que un individuo permanezca estacionado y no pueda hacer otras cosas de manera simultánea.

Lo que yo reflexiono, sin ánimo de cuestionar al gran teórico de la comunicación, es que ahora hay radio por televisión y la gente no usa la televisión para verla, sino que algunas personas, como las amas de casa, se “acompañan” de la televisión mientras realizan las tareas domésticas, inclusive se ha vuelto un acompañante inseparable de algunas pareja durante la relación sexual. En el caso de la radio, y en especial la propuesta que da motivo a esta tesis, es que justamente requiere no sólo de poner atención, sino implica que el medio “se enfría”, ya que, además de ser de comunicación, es el aula que se utiliza para tener el encuentro con los alumnos. Además, requiere de conexión de *Internet* para tener acceso al material complementario y otra conexión en un horario predeterminado para poder establecer sesiones de trabajo grupal.

La radio es un medio que aun no ha sido rebasado por otros medios a pesar de que se ha pretendido sustituir. Aun así, quienes adquieren los últimos artefactos electrónicos, como el *Ipod* y los teléfonos celulares, demandan con mucha frecuencia aquéllos que tienen como accesorio conexión a radio. Sobre todo porque la radio dejó de ser un medio que se usa primordialmente para escuchar música. Ahora es un medio informativo por excelencia y complementa la información política, de deportes, de opinión, sobre música y sirve para debatir y escuchar puntos de vista diferentes sobre los diferentes tópicos.

La industria discográfica, los nuevos sistemas de compilación musical como el disco compacto, el Mp3 y el *Ipod*, son ahora los medios calientes que usan los sujetos pasivos, y se comprueba al mirar a cualquier joven que está impávido escuchando “su” música en medio de una reunión, en el transporte público y, el

colmo, hasta en un salón de clase mientras el maestro expone esmeradamente su clase. La sustitución del aparato receptor de radio por estos reproductores de música, han contribuido a que el uso de la radio vaya más allá de tener un ambiente de fondo. Gracias a ello la radio se ha robustecido y le exige al productor algo más que una carta de tiempo con programación musical amena. Ahora el productor se ve obligado a dar al radioescucha elementos de discusión, análisis y ha fortalecido la comunicación entre la sociedad civil y las instituciones. Me atrevería a decir que la radio puede llegar a ser un elemento fundamental para la construcción de la política pública.

La radio en México

El primer antecedente de la radio en México fue en 1919 cuando se instaló una estación experimental, la cual obtuvo una autorización oficial con el Gobierno de Álvaro Obregón en 1923. Para entonces, el alcance de la señal de un teléfono, como se les llamaba a los receptores de radio en esa época, era de tan solo 50 km. Hacia 1925 ya operaban el país once estaciones de radio. Trece años más tarde, la radiodifusión en México ocupaba un lugar preponderante a nivel mundial. En seguida señalo algunos datos de la radio en México en 1977.

Había 574 estaciones comerciales de radio en amplitud modulada y 17 estaciones oficiales dedicadas fundamentalmente a labores educativas y culturales. Sus programas llegaban a los hogares de 7 millones 948 mil personas, es decir, correspondían 91 830 habitantes por radiodifusora.

Estas 574 estaciones transmitían diariamente un tiempo total, de 9 758 horas o sea 292 740 horas mensuales. De la misma forma, una estación convencional transmite 17 horas diarias y 510 horas mensuales. Estas 17 horas diarias equivalen a 1 020 minutos que, divididos entre tres minutos que aproximadamente dura cada canción, nos dan un total de 340 canciones por día; ahora bien, después de cada canción se suelen transmitir 3 o 4 anuncios comerciales, institucionales o promocionales de la misma estación, si multiplicamos las 300 canciones por cuatro anuncios, de obtendrá un total de 1 200 anuncios diarios en cada estación.

Continuemos haciendo cálculos: al multiplicar las 300 canciones por las 574 estaciones de radio que había en 1977 en el país, nos resultan 172 200 canciones que cruzan diariamente por nuestro espacio. En lo que respecta a los anuncios, al multiplicar 1 200 anuncios por 574 estaciones, el resultado será igual a 688 mil 800 anuncios diarios.

Los datos anteriores confirman la gran importancia de este medio masivo de comunicación (González Alonso, 1984:47).

La Radio en México no ha decaído. Las cifras de fin de siglo XX nos muestran audiencias diarias de casi 50 millones de personas, mientras el público de televisión superaba entonces apenas el 10%.

Este potencial de la radio fue visualizado por el primer Secretario de Educación Pública José Vasconcelos a principios de la década de 1920. En 1921 el proyecto vasconcelista fue apoyado por el presidente Álvaro Obregón. El proyecto debía atender la preocupación del Presidente para acelerar la educación del

pueblo y lo basó en la publicación de obras literarias, diseño de programas de difusión, alfabetización, y la promoción para el estudio de la danza, el teatro y la música.

Al crearse el Departamento de Bellas Artes en 1922, Obregón señaló que era preciso difundir el Arte y la Cultura entre los elementos del pueblo (sic). Mencionó la importancia de los museos, la posibilidad de registrar las manifestaciones culturales a través del cinematógrafo, y desarrollar las capacidades artísticas del mayor número de alumnos posible. Se creó también en departamento de cultura estética que promovió la impartición de educación musical en Jardines de Niños, formación de centros de orfeón, talleres cinematográficos y las primeras proyecciones de cine educativo.

Según Carlos Pellicer, Vasconcelos le comentó sobre la necesidad del uso de medios modernos como la radiotelefonía* :

...solicitaré al Presidente Obregón una emisora de radio para la Secretaría de Educación. Luego, veremos la forma de dotar a las escuelas de los correspondientes aparatos receptores, y emplearemos la trasmisión para dar mayor efectividad a nuestros programas de enseñanza y cultivo espiritual del pueblo mexicano. Se trata de poner en uso una estación que sea poderoso auxiliar pedagógico del maestro y que, entre otras cosas, constituya una gran biblioteca hablada (Mejía, 1986:35).

Este comentario nos da una idea de que Vasconcelos sabía con claridad el impacto de la radio.

En 1922 se hizo el primer presupuesto para adquirir el equipo, sin embargo no se autorizó la cantidad de 37 mil pesos para la, adquisición del transmisor y 50 aparatos receptores. Fue hasta el 30 de noviembre de 1924 que se llevó a cabo la primera trasmisión de la radiodifusora con financiamiento gubernamental y dependiente de la SEP. Aunque Vasconcelos había dejado de ser Secretario desde julio de ese mismo año, la idea del maestro prevaleció. Era claro que el proyecto se basaba en la palabra, y era la única manera de que la población de México, en su mayoría analfabeta, conociera los clásicos de la literatura universal. La inauguración de la Radiodifusora estuvo a cargo del Secretario de Educación, Dr. Bernardo J. Gastélum quien en su discurso habló del esfuerzo que representaba para el gobierno de Obregón el proyecto educativo.

...Hay que conocer la resistencia que se opone a esta labor, pues nada conviene a los déspotas y a los explotadores tanto como el mantener en la estupidez a las masas; ya que la educación organizará las fuerzas creadoras del país, no permitirá el dolor inútil, y la resignación, que es el

* Refiriéndose sólo a la radio.

ideal de los abúlicos y de los cobardes. Que la palabra, brillante por la verdad, despierte constantemente inquietudes y no temamos el error, porque no se equivocan los que no hacen nada, sino aquellos que pretenden hacer algo.

Maestros, obreros y estudiantes: La Secretaría de Educación Pública termina su labor durante el periodo Presidencial del Sr. Gral. Don Álvaro Obregón, inaugurando esta nueva fuente de difusión del pensamiento que llevará como un reguero luminoso a todos los rincones del país la voz del maestro, la palabra elocuente de nuestros más distinguidos intelectuales y las armonías que irán a sorprender en el aula, en la cátedra o en el taller, evocando en el espíritu el recuerdo de antiguas y románticas visiones, las emociones más nobles, que han de inculcar la belleza en el alma y la caridad en la mente.

Difundiremos la verdad libre de toda vinculación egoísta, aprendiendo a conocernos a nosotros mismos, triunfando de nuestras propias ilusiones la conciencia de que el mundo se compone con obras y no con palabras, llevaremos a cada hogar la acción con la que edificaremos, defendiendo los valores de la antigua cultura, una nueva vida... (RADIO EDUCACIÓN, 2004:40).

No voy a hacer en este espacio una apología de Radio Educación, pero desde su fundación en 1924, y hasta su cierre poco antes de 1947, cuando la radio fue subestimada por el “boom” de la televisión, su labor fue eminentemente educativa, con una programación en la que la música no era preponderante sobre la palabra y la trasmisión de conciertos de música clásica de las orquestas de México era una constante. Su reapertura en noviembre de 1968 con la frecuencia y siglas actuales fue un logro en medio de una política de represión y oscurantismo en el país.

Con este proyecto, Radio Educación me permitió hacer un programa que retoma el espíritu de entregar a la ciudadanía una propuesta para acceder a un sistema de enseñanza no escolarizado y a la vez formal. Una propuesta educativa con un enfoque hacia un sistema educativo democrático. Además, con la utilización de un recurso que aun está en proceso de exploración y desarrollo: *La Internet*.

Internet

A lo largo de la historia, la dinámica para interactuar en la sociedad en que vivimos se ha ido transformando conforme se han dado a conocer los nuevos inventos, mismos que van ligados a nuevas técnicas y tecnologías; éstas se vinculan con otros inventos, formando una cadena interminable de sustituciones. Cada invento, cada innovación sustituye con creces al anterior. Haciendo un breve recuento podemos hablar de la palabra, que sustituye a la memoria de la experiencia simple; al canto, odas y la rapsodias que sustituyen a la voz hablada para memorizar y transmitir historias, cuentos tradiciones y leyendas. La diversas formas de escritura que plasman lo transmitido de voz en voz. Nuevamente los cantos fundamentales para el proceso de evangelización, sobre todo hacia los iletrados. La aparición de la imprenta, el libro, el fonógrafo, el telégrafo y teléfono hasta los inicios del silo XX. La Radio transforma la comunicación masiva y hacia la mitad de la misma centuria, la posibilidad de ver la transmisión de la imagen cambia la perspectiva y percepción del modelo de comunicación. Entre 1960 y 1970, la cinta magnética es la forma ideal para el almacenamiento de datos sonoros. En 1980 surgen las grabadoras portátiles. El último cuarto de siglo se distingue por una creciente y rápida evolución de los sistemas de cómputo e informática. El CD se filtra sigilosamente sin lograr borrar la magia del acetato. Se vislumbra ya el almacenamiento de datos en discos duros virtuales y servidores de gran capacidad.

En 1990, surge un concepto que se infiltra en la vida cotidiana de la sociedad, con tal intensidad que, sin darnos cuenta, antes de concluir la primera década del siglo XXI se vislumbra como un elemento fundamental para la comunicación de los seres humanos. Ese concepto tiene muchos nombres que las nuevas generaciones dominan porque su uso se aprende con la misma facilidad como antaño se aprendía a jugar balero o “yo-yo” en las calles. No es una cosa claramente definida porque va mutando cada día. Un lenguaje cambiante se adueña de las conversaciones cotidianas, y la comunicación se vuelve dependiente de una nueva tecnología. Computadora, tarjetas perforadas, Fortran, Cobol, IBM, ordenador, Comodor 64, Nintendo, Pac-Man, PC, Mac, ICQ, Red, realidad virtual, correo electrónico, *email*, *Internet*, banda ancha, conexión inalámbrica, Microsoft, Linux, puerto paralelo, diskette de 5”; diskette de 3.5, *www*, *.com*, Cd, DVD, USB, chip, *bite*, *terabite*, *facebook*, *avatar*...

Las esquinas de las calles ya no son el punto de reunión de los jóvenes de las clases medias y altas. Pronto, estas ausencias se harán extensivas a las clases bajas, cuando haya posibilidad a que todos los hogares tengan acceso a *Internet* en casa. Pero los cafés *Internet* son un punto de encuentro. No tanto para los que acuden ahí a platicar entre sí, sino como puntos de conexión en donde los usuarios se reúnen y no hablan entre sí. A veces, ni siquiera se conocen. Cada quien va por su lado para encontrar su

vínculo con sus amigos del mundo. En muchas casas hay silencio. Sólo se escucha el murmullo de los teclados que sustituye al cuchicheo de los adolescentes. Ya tampoco usan el teléfono convencional. Ahora son mensajes y *Chat*. Un joven puede estar sólo en su casa toda la tarde frente a la computadora, y sin abrir la boca mantiene comunicación con medio centenar de amigos.

No se trata de algo en específico. Es algo que oscila entre lo tangible y lo intangible. Lo tocamos y lo vemos porque lo encendemos y lo necesitamos para conectarnos, pero una vez conectados, estamos con la gente sin estar con ella. Ni siquiera podemos asegurar que estemos platicando con quien creemos. Un complejo concepto que oscila entre comunicación, interacción y conexión. Las relaciones interpersonales cada vez dependen más de este concepto. Toda referencia publicitaria va aunada a una página Web, toda consulta se hace por correo electrónico, las citas con el médico del Issste, las tareas de la escuela, los avisos de ocasión, los nuevos amigos. Ahora un condominio de tiempo compartido tiene más valor si tiene red inalámbrica y pantalla de plasma, que vista al mar. Es más atractivo si cuenta con salón de juegos interactivos y señal de cable que si tiene canchas de tenis, “squash” o alberca.

La red está al alcance de todo el mundo sin importar el nivel socioeconómico, La *Internet* permite un acceso directo a páginas musicales y de información, es tal el cúmulo de cosas a las que se tiene acceso, que la gente se enfrenta al problema de la organización de la información y la sistematización.

Y en ese ambiente se hace la propuesta de este diplomado. Retoma la idea de la clase de francés, de inglés; de *el italiano a través de sus canciones*. Programas que caracterizaban a Radio Educación o a Radio UNAM en la década de 1970 y que llegaban a los radioescuchas de México gracias a la BBC, Radio France y el Instituto Dante Alighieri.

En la publicación que la emisora realizó para conmemorar los ochenta años de haber salido al aire por primera vez, se refieren al programa que expongo en el presente trabajo de la siguiente manera:

En México, Radio Educación fue la primera emisora que empleó de manera experimental el lenguaje hipermedios a través del diseño de series que cuentan con material complementario en *Internet*. Asimismo, el interés por conocer las nuevas opciones del lenguaje hipermedios ha propiciado que esta emisora sea pionera en la búsqueda por redefinir las posibilidades educativas de la radio en combinación con *Internet*.

Al respecto, uno de los proyectos más significativos de la actual administración de Radio Educación es el citado diplomado *Al rescate de Eurídice. Historia de la música occidental*

desde sus orígenes hasta 1940, que emplea las posibilidades de información y comunicación que tienen la radio y la *Internet* utilizados de forma complementaria y con fines educativos.

A través del diplomado se ofrece al público el disfrute de la creación musical; y al mismo tiempo se lleva a cabo un programa académico, de un año de duración, en el cual el medio radiofónico es el inicio del proceso de enseñanza aprendizaje.

La radio es detonadora del conocimiento, en tanto que la *Internet*, a través de la página www.radioeducacion.edu.mx es el medio que proporciona a los estudiantes información complementaria a través de:

- a) Apuntes y lecturas referidas al tema tratado en cada uno de los programas.
- b) Una biblioteca virtual a fin de que los estudiantes inscritos puedan consultar en *Internet* diversos documentos electrónicos.
- c) El área de evaluación en línea.
- d) El *chat*, que es una herramienta alrededor de la cual los alumnos inscritos se reúnen cada semana en diversos subgrupos para analizar, reflexionar y debatir en relación con los temas abordados durante el diplomado. Esta dinámica hace posible, además, la interacción de los alumnos.
- e) La diversidad de opiniones del grupo que integra el diplomado.
- f) La sección de avisos, que permite dar a conocer a los alumnos toda la información que el profesor considere oportuna para dar seguimiento a las actividades artísticas relacionadas con el diplomado.
- g) El correo electrónico: herramienta básica que facilita la comunicación entre el profesor y los estudiantes.
- h) Una comunidad virtual con intereses comunes, conformada con los alumnos inscritos al diplomado, que no se conocen físicamente pero forman parte de la misma. En la primera generación se cuenta con alumnos que viven en diferentes estados de México, como Zacatecas, Oaxaca, Nuevo León y Veracruz, entre otros, y en Estados Unidos, Canadá, Sudamérica y Europa. (RADIO EDUCACIÓN, 2004:209).

Historia de la Música Occidental

Consejo de Alta Dirección Universitaria de Colombia S. A. S.

Escuela de Estudios

Diplomado en Historia de la Música Occidental desde sus orígenes hasta 1940

Reporte: Jessica Pizarro Fuentes




La música es música en el sentido general, es decir la utilización del sonido para la realización de un programa específico. Dado que los sonidos, sean estos del mundo que se reproduce o creados en el estudio, son hechos de vibración en el aire, se los puede considerar como ondas que se propagan en el espacio y para estudiarlos desde un punto de vista científico se requiere de métodos adecuados que permitan describirlos, medirlos y analizarlos. En consecuencia, el estudio de la música requiere de un enfoque interdisciplinario que permita comprenderla desde el punto de vista científico, histórico, filosófico, sociológico, psicológico y estético.

Desde un punto de vista científico, la música es un fenómeno físico que puede ser estudiado desde el punto de vista de la acústica y de la psicología. Desde un punto de vista histórico, la música es un fenómeno cultural que puede ser estudiado desde el punto de vista de la historia y de la etnología. Desde un punto de vista sociológico, la música es un fenómeno social que puede ser estudiado desde el punto de vista de la sociología y de la antropología. Desde un punto de vista psicológico, la música es un fenómeno psicológico que puede ser estudiado desde el punto de vista de la psicología y de la psiquiatría.

Considerando el impacto que produce la música en la población, se puede considerar que la música es un fenómeno cultural que puede ser estudiado desde el punto de vista de la historia y de la etnología. Desde un punto de vista sociológico, la música es un fenómeno social que puede ser estudiado desde el punto de vista de la sociología y de la antropología. Desde un punto de vista psicológico, la música es un fenómeno psicológico que puede ser estudiado desde el punto de vista de la psicología y de la psiquiatría.

Para visualizar de manera óptima este sitio, se requiere:



Diplomado en Historia de la música occidental

Al Rescate de Eurídice

Programa educativo. Un diplomado en el que la radio es el aula

PROYECTO DE COMUNICACIÓN CON ENFOQUE PEDAGÓGICO

Ya en el planteamiento inicial señalé el antecedente de dónde y cómo surgió la idea de hacer este programa de radio. También planteé de manera muy escueta la estructura y la dinámica de un modelo didáctico. Sin embargo se hace necesario señalar con detalle la justificación de una serie de esta naturaleza, su estructura y los contenidos, la dinámica para la operación y coordinación con el equipo de producción y los mecanismos de evaluación. Precisamente en esta parte se pretende dejar claro estos elementos que conforman la parte técnica del concepto pedagógico. Ciertamente en esta parte se pretende dejar claro estos elementos que conforman la parte técnica del concepto pedagógico. Ciertamente en varias ocasiones algunos maestros me sugirieron presentar este proyecto como tesis de maestría no en pedagogía, sino la Facultad de Ciencias Políticas dentro el ámbito de la comunicación. Mi respuesta siempre fue en el sentido que como proyecto de comunicación, la etapa de evaluación, tendría un sentido diferente, porque desde aquel ámbito, la evaluación contemplaría otros aspectos, tales como *rating*, impacto, penetración, difusión, estructura del guión, preproducción, coordinación con asistentes de producción, grabación, calidad de locución, edición y post-producción, diseño de página Web, aspectos técnicos de la plataforma de la red, mecanismos de enlace con los radioescuchas, calidad de transmisión, mecanismos de publicidad, ventas y costos del tiempo de transmisión, patrocinio, utilidad, permanencia y todos aquellos indicadores relacionados con la comunicación. En este caso la evaluación es verificar el aprendizaje.

Desde esta perspectiva, el planteamiento pedagógico requiere de una serie de elementos que hacen posible la realización de programa de radio cuyas particularidades deberán ser resueltas por los comunicadores, a quienes desde luego se les consultó con el propósito de que la técnica de comunicación permitiera instrumentar los elementos para lograr la evaluación educativa, la cual considera elementos ajenos al proceso general de la producción radiofónica y se enfoca a la verificación de la calidad del mensaje recibido para saber quién y qué aprendió. Se trata de constatar que el conocimiento vertido e impartido por un medio, enseñanza, tenga un efecto en alguien que lo aplicará como parte de su proceso de construcción de vida propia, lo cual sólo se puede apreciar con un enfoque pedagógico.

La máxima, *la música es el lenguaje universal*, es quizá la justificación más evidente para la realización de un programa radiofónico cuyos objetivos vayan más allá del disfrute que le representa a cualquier

persona el simple hecho de escuchar la música a través de la radio. Sabiendo que la gente utiliza la radio para informarse, entretenerse, escuchar programas de opinión y para escuchar música, consideramos que es importante enriquecer esta actividad.

Existe una gran cantidad de programas en los que el locutor comparte con el público escucha aspectos diversos sobre los intérpretes, compositores, anécdotas y comentarios en general sobre estilos, géneros, instrumentos musicales, influencias de todo tipo de música y de diferentes épocas. La gente lo escucha y si le interesa, lo vuelve a sintonizar. Claro, si sus múltiples ocupaciones se lo permiten, sobre todo al pensar en las ciudades, en donde los trayectos son cada vez más largos y tardados por el crecimiento desmedido de la población, vivienda y en consecuencia, el incremento de vehículos. Aun así, el público encuentra motivación para sintonizar un programa, simple y sencillamente por el gusto de escucharlo.

Pensemos en escuchar un programa de radio que además de ser atractivo como entretenimiento, vincule al ser humano con una serie de conocimientos adquiridos anteriormente y que sirvan de apoyo para una formación cultural integral. Este programa, no nos da los elementos para esgrimir con argumentos una discusión porque no tenemos manera de fundamentar lo dicho, pues difícilmente se puede citar una referencia por el sólo hecho de haberlo escuchado en la Radio. Aun así, frecuentemente hacemos comentarios de noticias, hechos históricos, opiniones o innovaciones científicas que escuchamos en una emisión radiofónica.

Considerando el impacto que produce la radio en la población, se puede considerar altamente viable un programa de radio que además de informar, proporcionar conocimientos e ilustrar auditivamente, se pueda brindar al radioescucha la certeza de que lo escuchado tiene validez porque puede comprobar que ha adquirido un conocimiento. Esto sería posible con un formato radiofónico con sustento académico a través de un programa de estudio en el marco de un diplomado.

Si la música es lo que de manera preponderante se escucha por la radio, un diplomado en historia de la música será entonces un atractivo que puede ser aprovechado por la emisora y que cumple una función educativa y formativa, sobre todo si se aprovechan al máximo los avances tecnológicos para un cabal seguimiento del aprovechamiento de las emisiones a través de la red *Internet*.

Matriz de Congruencia

TEMA

Aportación Didáctica para el desarrollo de un proceso de enseñanza- aprendizaje interactivo de la música sin conocimiento formal previo y sin perseguir una formación musical profesional.

OBJETO DE ESTUDIO

Cronología de la música desde sus orígenes enfocada a la cultura occidental, referenciada a los hechos significativos de la vida de los compositores más relevantes.

PROBLEMATIZACIÓN

El sistema educativo nacional no tiene contemplada la formación de profesores de enseñanza musical, por lo que en las escuelas no hay, salvo casos excepcionales, profesores que puedan enseñar música, sin que tengan necesariamente la expectativa de formar músicos profesionales. Por otro lado, y en muchas ocasiones, el músico con conocimientos para hacerlo, carece de los elementos didácticos que le permitan cumplir con sus objetivos.

Derivado de lo anterior, la consecuencia es que la formación musical en las escuelas primarias y secundarias es deficiente, por lo que en México los estudiantes de música son los que reciben la enseñanza de familiares con formación musical o bien, tienen la oportunidad de recibir clases particulares. En último de los casos, tuvieron la fortuna de contar con un maestro excepcional que les brindara la instrucción musical dentro del sistema escolarizado, lo cual se da en la mayoría de los casos en escuelas particulares. Pero ya sea por cursar la educación formal en escuelas privadas o contar con clases particulares, los recursos económicos determinan esta posibilidad.

PREGUNTAS PREVIAS PARA EL DESARROLLO DEL PRESENTE TRABAJO

- ¿Cuáles son las bases para determinar el conocimiento que debe adquirir el joven o adulto que no tiene formación básica?
- ¿Cómo acercar al lego a la música sin enseñarle propiamente teoría musical?
- ¿Qué elementos se pueden usar para interactuar con los alumnos y éstos entre ellos?
- ¿Qué materiales complementarios se les pueden proporcionar?
- ¿Cómo evaluar los conocimientos adquiridos?

OBJETIVO GENERAL

Impartir a través de la radio, un diplomado en historia de la música occidental dirigido a personas sin formación ni conocimiento previo en música, o con escasos conocimientos sobre el tema; con un seguimiento grupal y personalizado a través del *Internet* que permita evaluar los conocimientos adquiridos.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

A través de este proyecto los radioescuchas podrán:

- ✓ Conocer de manera general los elementos de la música.
- ✓ Conocer los diferentes instrumentos musicales.
- ✓ Conocer las formas musicales.
- ✓ Conocer las diferentes corrientes y estilos.
- ✓ Conocer datos biográficos de los compositores más representativos de diferentes épocas.
- ✓ Relacionar las obras musicales con un contexto histórico-social.
- ✓ Relacionar la música con otras manifestaciones artísticas.
- ✓ Obtener un documento probatorio por haber concluido de manera exitosa el diplomado.

METAS PRODUCTO (productos esperados)

- ✓ Realización de 53 emisiones radiofónicas.
- ✓ Al terminar el diplomado se contará con una base de datos de aquellas personas que participaron en todo el proyecto y de aquellas que, sin haber participado en su totalidad obtuvieron beneficios a través de la comunicación telefónica o vía electrónica.
- ✓ Vinculación con emisiones radiofónicas de carácter educativo similares en otras partes del mundo, para propiciar intercambios institucionales.
- ✓ Promover la creación de una tribuna pública de expresión ciudadana donde se valoren libremente las diversas opiniones al respecto de los temas tratados en el diplomado.

UNIDADES DE OBSERVACIÓN

Radio educación, plataforma en red y evaluaciones modulares

UNIDADES DE ANÁLISIS

Correo electrónico, *chat*, formas de participación interactivas: foros en tiempo real y foros permanentes.

REFERENTES TEÓRICO CONCEPTUALES

Este diplomado es el resultado de la experiencia adquirida en diferentes ámbitos

- Como productor de una serie radiofónica en la que había una intensa interacción con el auditorio radioescucha a través de cartas y línea telefónica antes de la aparición del Internet.
- Como Director del Centro Cultural Ollin Yoloztli al elaborar la propuesta para estructurar los planes y programas de estudio para obtener el reconocimiento oficial de la Secretaría de Educación Pública.
- Como profesor de piano en la Escuela Nacional de Música, y profesor de música de Cámara e Historia en la Escuela de Laudería del Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Al hacer un análisis de las necesidades de estudiantes de piano en diferentes áreas: pianistas, compositores, educadores musicales, etnomusicólogos, directores de orquesta, cantantes o aficionados.
- Al elaborar un propuesta para la creación de una escuela de Música en la Sierra de Guerrero.

DISEÑO METODOLÓGICO

Una estructura de ocho módulos con dos programas introductorios, tomando como hilo conductor los elementos biográficos de los compositores para vincularlos con los anteriores y los subsecuentes. En el *Marco teórico*, página 22, planteo con claridad la importancia que tiene para el aprendizaje y disfrute del arte el hecho de conocer la vida y el mundo en el que se mueve y desenvuelve el artista. Conocer el contexto económico político social e histórico, da la posibilidad de conocer aspectos fundamentales del creador y de alguna manera entender lo que motivó, en este caso al compositor, a escribir lo que conocemos de su obra. Es la historia de la música razonada a través de la vida de los compositores.

INSTRUMENTO

Guión radiofónico, radiodifusora, producción, plataforma informática para seguimiento en línea.

DISEÑO CURRICULAR

La división de cada uno de los módulos la determiné por las corrientes musicales más relevantes en la historia de la música occidental. El título de cada uno de los módulos tiene que ver con algún aspecto relevante de la época que se contempla abordar. Por lo anterior, al plantear la premisa de que *la música es un lenguaje universal*, fue necesario incluir una introducción que se redujo a dos programas.

El primer programa introductorio presenta el plan general del Diplomado. En seguida, plantea de manera muy sencilla y clara los elementos de teoría musical más comunes y por lo mismo, los que generalmente no son manejados adecuadamente. Se señalan los conceptos más simples, tales como ritmo, armonía y

melodía, ilustrando con ejemplos claros que permiten disipar dudas generalmente obtenidas a partir de una mala o nula enseñanza musical.

La segunda mitad del primer programa introductorio y el segundo programa, muestran de manera muy general, que existe otra música que no tiene que ver con la música que conocemos. Tiene que ver con esa división que se estableció entre oriente y occidente, y que ha dividido al mundo en muchos ámbitos, entre otros, el cultural, el económico y el ideológico. En resumen, en la introducción del Diplomado se habla someramente de “algunas músicas” que no tienen que ver en lo absoluto con la música occidental que se utilizará en todo el diplomado.

CONTENIDOS	
Introducción. (Dos programas) Plan general del diplomado. Música en la prehistoria, culturas orientales, China, Japón,	1
Egipto, Israel, India, Medio Oriente, África, Oceanía y Australia	2

El primer módulo inicia con los fundamentos que dieron pauta a la música como la conocemos en la actualidad. Las teorías de los griegos y los instrumentos romanos, al igual que la plástica, la lengua y el derecho, entre otras disciplinas, fueron la base de la cultura de occidente. Sin embargo, existen muy pocos elementos que nos puedan ilustrar claramente lo que pasaba con la música, puesto que la decodificación de las formas de escritura musical implica un conocimiento paleográfico muy especializado y es necesario entender aspectos teóricos de la música y conceptos distintos, puesto que las estructuras musicales eran muy diferentes a las actuales y aun, entre sí. Variaban entre las regiones y por el carácter mismo de la composición.

El título del módulo alude a un viaje y al orden de la tonalidad: la escala. En cinco programas se presenta el antecedente de la forma en que conocemos la música en nuestra cultura. En este periodo, que abarca más de 1500 años, se sientan las bases de la escritura musical actual, que es lo que nos permite reproducir las composiciones de manera muy cercana a como las concibió el compositor.

Módulo I. Nuestra primera escala hacia el barroco. (cinco programas)	
Grecia y Roma	3
Edad media – El Renacimiento	4
El Renacimiento	5
Orígenes de la ópera	6
La ópera	7

Todo el recorrido inicial nos conduce hacia el Barroco. En este período, que es fácilmente identificable para las personas que no tienen formación musical profesional, se establece ya una sola forma de afinación, la forma musical y una estructura musical. La característica principal del periodo es el exceso de notas para una melodía, al igual que los adornos y el simbolismo en la arquitectura. Adornos llenos de secretos y significados envueltos en la profundidad del pensamiento religioso, dan sentido al título. El nombre se toma del francés y originalmente tiene un sentido de deformación. Paradójicamente en este período, lleno de adornos y “garigoleos”, cuando la música se deforma tanto y las melodías se confunden, es cuando se establecen las bases de la forma el contrapunto y la armonía; lo que dará el sustento teórico al clasicismo.

Módulo II. Y la música...¿está de adorno? (seis programas)	
Buxtehude, Telemann, Rameau, Scarlatti	8
Antonio Vivaldi	9
Bach I	10
Bach II	11
Haendel	12
Gluck	13

Cuando se habla de *música clásica*, inmediatamente se identifica con un tipo de música que bien podría llamarse de otra forma, tal como música de concierto, música seria o música formal. Pero nada nos queda más claro que llamarle *música clásica* porque al llamarla música de concierto también podríamos referirnos a un concierto de rock. Al llamarla música seria, caeríamos ante el riesgo de pensar que el blues no es serio. Llamarla música formal nos podría predisponer a pensar que cualquier otro tipo de música sería en consecuencia informal. *Música clásica* es claro para la mayoría de la gente. Pero la música a la que se refiere el siguiente módulo es la única que verdaderamente es música clásica, ya que pertenece al clasicismo: las formas clásicas, destacando la forma sonata con una estructura estable y claramente definida, sobre la cual los compositores de este periodo basaron gran parte de su obra.

Módulo III. Esto sí es música clásica. (siete programas)	
Clasicismo	14
Haydn	15
Mozart I	16
Mozart II	17
Mozart III	18
Beethoven I	19
Beethoven II	20

Como en la vida misma, llega un momento en que la perfección, la lección y el paradigma no es lo más atractivo. De esta manera, al igual que en la adolescencia, los compositores románticos dieron rienda suelta a la pasión. Tomaron los temas de los grandes poetas del romanticismo y crearon las canciones. Desataca de manera especial el *Lied*. Sin abandonar la base sólida de los compositores anteriores, flexibilizaron los conceptos y lograron una comunión entre la poesía y la música, lo cual seguramente se había logrado en la Grecia antigua de donde sólo podemos tener la certeza de los textos que se conservan en las tragedias, la poesía y la comedia, que seguramente eran cantados con la dulzura de la voz y el encanto de las melodías de Orfeo.

Módulo IV. Y la poesía se hizo música. (ocho programas)	
Romanticismo	21
Schubert	22
Weber	23
Schumann	24
Brahms	25
Chopin	26
Mendelssohn, Beriloz	27
Liszt	28

Después de que las plegarias se escondieron en los adornos barrocos; se estructuraron las melodías con textos sencillos; se dio rienda suelta a la poesía con romanticismo, vino el florecimiento de la ópera. Desde luego que no es privativo en este periodo. Es evidente que el canto está presente desde tiempos milenarios. Sin embargo, a pesar de que es claro que la voz humana era usada para cantar en Egipto, Grecia, Roma y en muchas otras culturas, es hasta ahora en que se consolida plenamente en este género. Desde el primer módulo se habló de los orígenes de la ópera. En el segundo se menciona el oratorio. En el tercero se incorpora a las formas clásicas y destaca la ópera bufa con Mozart. El cuarto módulo habla de la música y la poesía, y se escriben los ciclos de *Lied*. En el siguiente módulo se habla de los grandes operistas con estilos muy diversos. Ya no es un instrumento musical acompañante; ni siquiera con la orquesta. Ahora es todo un concepto que gira alrededor de una dramatización que crea adeptos, grandes compositores, intérpretes y por supuesto un público crítico.

Módulo V. La voz: instrumento musical del ser humano (seis programas)	
Bizet	29
Donizetti, Bellini, Rossini	30
Donizetti, Offenbach	31
Wagner	32

Verdi	33
Puccini	34

Si bien antes y después de esta época muchos artistas hicieron sus obras inspirados en aspectos relevantes de la cultura de los pueblos en donde se formaron, es en este periodo en donde se da un movimiento que deja de ser algo de la vida cotidiana. El estilo que evidencia la nacionalidad y fortalece la identidad cobra fuerza y es motivo de orgullo para el compositor. Ahora se plasman en la partitura los elementos naturales y los aspectos culturales. Ya no es un tema por encargo ni un motivo para el músico como un festejo o celebración lo que lo impulsa a componer. Ahora es la danza tradicional, la leyenda, la montaña o el río de su pueblo; ahora lo que mueve al compositor es el aprecio por su territorio, su pueblo, su gente. El Nacionalismo no es otra cosa más que el amor a la Patria

Módulo VI. <i>Por amor a la Patria</i> (ocho programas)	
Bruckner, Franck	35
Glinka, Borodin, Tchaikowsky	36
Mussorgsky, Balakirev, Rimsky Korsakoff	37
Smetana, Dvorak	38
Grieg, Sibelius	39
Elgar, Holst, Vaughan Williams	40
Albéniz, Granados, de Falla	41
De Falla, Zarzuela	42

Es de muchos conocido el origen del término que caracteriza el siguiente periodo musical. El cuadro de Claude Monet, *impresiones al amanecer*, da la clave a Manet, Degas, Van Gogh, Rembrandt como a muchos otros, de cómo trabajar los lienzos con diversos materiales para crear, más que una imagen nítida y precisa y sin vida (como una naturaleza muerta), una imagen poco clara, difusa pero muy precisa y llena de vida. Crear impresiones del autor para ser apreciadas por el espectador, se refleja también en la música transformando las armonías tradicionales en impresiones armónicas con melodías difusas que crean ambientes. Desde luego que los máximos exponentes fueron Debussy, Satie y Ravel, pero los demás compositores que se mencionan en este módulo, si bien no pertenecen al *impresionismo*, engrandecieron esta idea retomando el virtuosismo pianístico de Chopin como lo hizo Rachmaninoff. O Mahler, que aludiendo a las composiciones de Beethoven llenas de energía y vitalidad, crea ambientes con un solo sonido que se transforma con la sutileza desde casi el silencio hasta lograr la fuerza del contraste con la gran sonoridad orquestal sin llegar a la brutalidad. Busoni hace lo propio con la obra de Bach y Reger se revela como gran admirador de Mozart.

Módulo VII. Como una gota de agua (seis programas)	
Impresionismo, Debussy	43
Satie, Ravel	44
Rachmaninoff	45
Scriabin, Mahler	46
Ives, Stravinsky	47
Busoni, Max Reger	48

Como en el resto del arte, la ciencia, la política y la explosión demográfica, el cambio que se percibe en los albores del Siglo XX es vertiginoso. El neoclasicismo de Stravinsky apenas era digerido por aquellos que presenciaron la puesta en escena del Pájaro de Fuego en donde las estructuras formales compartieron el foro con la tradición y los efectos ambientales. Así también Ferruccio Busoni analizaba minuciosamente la obra de Bach desarrollando un trabajo de investigación serio, encontrando claves matemáticas que el creador del clave bien temperado intuyó de manera natural sin tener conciencia de la perfección de sus trabajos contrapuntísticos. Repentinamente se aproximó el siglo de la electrónica y del inicio de la conquista del espacio. Junto a ello, llegaron los compositores con una propuesta que transformó el concepto de melodía, armonía y ritmo a una velocidad vertiginosa.

Módulo VIII. Hacia el vértigo del Siglo XX (cinco programas)	
Hindemith, Bartók, Schönberg	49
Honegger, Milhaud, Poulenc, Webern, Berg	50
Orff, Britten, Menotti	51
Prokofiev, Schostakovich, Gershwin	52
Latinoamérica, México	53

Al terminar el Diplomado, tanto alumnos como productores y amigos que conocieron el programa me preguntaron el por qué concluyó la serie. La respuesta es que a partir del módulo V, la música se vuelve más compleja y no se puede cambiar de público. No se trata de una serie común y corriente, sino de un diplomado en donde hay un seguimiento. Ciertamente que hubo quienes seguían con mucho interés, pero de hacerlo más complejo habrían desertado más de la mitad. Lo importante de esta experiencia es el modelo. Tomando este modelo, se puede fácilmente estructurar otro diplomado tomando como eje no la vida de los compositores, sino hechos históricos, corrientes musicales, instrumentos o países. Las posibilidades son muy amplias. Nada más tomando el último programa se podría hacer una serie completa con la misma duración de lo que acabamos de presentar.

Finalmente, es preciso señalar que la transcripción del “chat” tuvo especial importancia dada la temporalidad. El Diplomado fue impartido entre agosto de 2004 y septiembre de 2005. Actualmente el

Chat es una herramienta común, sobre todo en los jóvenes, ya que ha ido sustituyendo, sobre todo en las zonas urbanas de alta concentración poblacional, a los encuentros callejeros. Esto es materia de un estudio sociológico, pero dadas las circunstancias actuales y comparando la utilización de esta herramienta con su uso actual, los beneficios podrían ser mayores. En este momento, son pocas las personas que no han tenido alguna comunicación en línea a través de Internet. Cuando pedí que estableciéramos comunicación en línea en septiembre de 2004, sólo una persona de los participantes en el Diplomado, conocía esta forma de comunicación. De hecho, hay quienes nunca se incorporaron a la comunicación en línea porque no sabían cómo o bien, no tenían equipo con la capacidad tecnológica para hacerlo.

De todos modos esta comunicación en muchas ocasiones es sólo entre dos personas o tres a lo más. Aun no es frecuente la comunicación en línea en grupos grandes como si fuera un aula de trabajo. El *Twitter* va ganando terreno por lo breve; tan breve como las ideas y el tiempo que se requiere para que se difundan en esta nueva era de comunicación electrónica y virtual.

Programa modelo con comentarios y material gráfico

Los guiones del programa, originalmente están elaborados en un formato para radio, sin embargo en este documento no se presentaron de esa forma ya que hubiera implicado mucho espacio, ya que requiere dos columnas. La de la derecha con el guión y la de la izquierda con las indicaciones para el operador, tal como se señala a continuación:

Programa: **AL RESCATE DE EURÍDICE**

Diplomado en Historia de la Música

Radio Educación

Tema: Introducción

Programa: 1

Título: Programa general y la música del mundo.

Producción: Radio Educación

Coordinación: Jesús Ricardo Fuentes G.

1 min	<u>OP MÚSICA RÚBRICA</u>
	<u>locutora:</u> se señala lo que dice la locutora
<i>Se indica lo que tiene que hacer el operador con materiales adicionales.</i>	<u>OP.CORTINILLA PAG WEB (intervenciones de operador, efectos, grabaciones y discos.</u>
	<u>Loc.</u> Locutor principal, que en este caso es el maestro que conduce la clase
<i>J.S. Bach, Aria etc... especificación del disco o algún efecto de sonido</i>	<u>OP. REGISTRA Y FADE OUT.</u>
	<u>Loc...</u>
	<u>OP. REGISTRA Y FADE OUT.</u>
<i>39'00 tiempo estimado de grabación</i>	<u>Loc...</u>
	<u>OP. REGISTRA Y FADE OUT.</u>
	<u>Loc...</u>
<i>Indicaciones especiales</i>	<u>OP.CORTINILLA DE SÍNTESIS</u>
	<u>Locutora:</u> Los elementos de la música... (síntesis de lo que dijo el locutor principal)
	<u>OP MÚSICA RÚBRICA</u>

Todos los guiones tienen una estructura similar para lograr que el contenido sea atractivo y se cumpla el objetivo: que el radioescucha aprenda y se interese en escuchar nuevamente el programa.

En la siguiente sección, se transcribe un guión que corresponde al programa No. 19. En la columna de en medio se transcribe el guión exactamente igual a como está en el original.

En la columna de la izquierda se explica cada una de las secciones. Señala también cuando se trata de un aspecto contextual, personal y cuándo se enfoca a aspectos técnicos.

En la columna de la derecha se señalan los elementos didácticos que se publican en la página Web, las imágenes que en un momento podrían servir de apoyo para los alumnos y la discografía, ya que durante la transmisión del programa no se mencionan las obras ni los ejecutantes.


La idea de incluir este formato en la tesis surgió a partir de los comentarios del maestro José Luis Becerra, con quien tome el Seminario Básico de Desarrollo de Proyectos de Investigación. Él consideró importante señalar qué hay alrededor de un guión radiofónico de esta naturaleza y que hiciera un esquema con el por qué de cada una de las secciones.

Terminando la sección de la tabla, se transcriben todos los guiones en un formato de texto señalando:

1. Número y nombre del Módulo.
2. Título del programa.
3. Intervenciones del locutor
4. Intervenciones de la locutora (síntesis)
5. Intervenciones del operador, que esencialmente se refiere a música y efectos incidentales para apoyar los textos.

Posteriormente están los apéndices, que contienen los comentarios de algunos de los aspirantes en la etapa de difusión, lista de participantes en el diplomado, cédula de inscripción, exámenes de cada uno de los módulos, lista de calificaciones, transcripción del primer “chat” y ejemplo de diploma otorgado a cada uno de los alumnos que acreditaron el diplomado.


<p>Presenta una cortinilla, que identifica el programa.</p> <p>Cada programa inicia con una síntesis del programa anterior con otra voz que el radioescucha identifica. La importancia de esta síntesis es que se hace un enlace con el programa anterior y nos ubica en la historia. La serie está pensada para cubrir los periodos de la música a través de la vida de los compositores, aunque no hay una cronología estricta en algunos casos porque a veces se privilegia la similitud de estilos, influencia o algún otro elemento de cohesión. En este caso el programa anterior fue Mozart y desde el final de aquél se anunció que seguiría Beethoven.</p> <p>Están señalados los pasajes musicales, las cuales no se mencionan por el locutor. Los puentes musicales son con obras del compositor de quien se está hablando.</p>	<p>OP. MÚSICA RÚBRICA</p> <p><i>En el programa anterior, el último de los tres dedicados a Wolfgang Amadeus Mozart, platicamos de los últimos años de la vida del compositor y entre otras cosas, de las dificultades a las que se enfrentó para conseguir un empleo estable que le permitiera vencer los problemas económicos que lo agobiaron gran parte de su vida. En Salzburgo había la posibilidad de trabajar en la Corte, pero el nuevo arzobispo impuso un régimen severo de austeridad estaría en la Pág. Web porque en ella se podrían encontrar todos los programas anteriores. Es un resumen del programa anterior para dar continuidad entre un programa y otro. Aquí se establece la relación de la temática que se usará en este programa con el módulo y el programa con relación al diplomado completo. Se contempla la posibilidad de que haya radioescuchas que no sigan el diplomado, que escuchen el programa ocasionalmente o al radioescucha que haya sintonizado por primera vez la emisión.</i></p> <p>La música que se escucha. Leopold seguía siendo el Kapellmeister y Wolfgang violinista. Padre e hijo sabían que la única manera de salir de anonimato era viajando. Tenían que volver a París y visitar otras ciudades en donde la música ocupaba un papel preponderante en la sociedad. Ahora Mozart a los 19 años viajaría acompañado sólo de su madre. Visitó Mannheim en donde conoció a la familia Weber, y después París en donde encontró un ambiente de enorme competencia entre los compositores e intérpretes. Compuso y presentó la sinfonía K. 297 denominada “París”. Tuvo que regresar a Salzburgo a tomar el puesto de organista en el que permaneció dos años muy a su pesar, pues a Mozart le molestaba que lo trataran mal. Presentó su dimisión definitiva a la corte de Salzburgo después del estreno de Idomeneo, lo que implicó su traslado a Viena; contrajo matrimonio y empezó una etapa nueva en la composición del gran Mozart con el estreno de El Rapto de Serrallo, una ópera</p>	<p>La síntesis inicial no durante el programa y que no se menciona por el compositor se debe señalar en una sección de la página Web en un vínculo marcado como “discografía”. Ahí debe estar lo que se escucha en el programa, grabaciones sugeridas y sugerencias de otros vínculos, tales como interpretaciones destacadas en portales tales como “You-tube”.</p>
---	--	---

	<p>que revelaba a un compositor diferente, con un lenguaje nuevo, seguramente influido por la reforma de Glück que Mozart supo asimilar. En esta época se hizo masón, era feliz en su matrimonio y seguía componiendo cuartetos, sonatas para violín, conciertos para piano, mientras seguía explorando el campo de la ópera. Las más reconocidas, además de la anterior, fueron Las Bodas de Fígaro, Don Giovanni y la Flauta Mágica, pero compuso un total de 22 obras de éste género.</p> <p>La última obra en la que trabajó y que no pudo concluir debido a que la muerte lo sorprendió fue el Réquiem. El día de hoy el maestro Ricardo Fuentes nos espera para llevamos con el genio de Bonn. Ludwig van Beethoven.</p>	
<p>Saludo. Se señala una característica particular que la gente podría identificar claramente como una referencia del personaje central de la emisión. En el Caso de Beethoven sería su aspecto de acuerdo a los retratos de la época y desde luego el hecho de que era sordo, y se hace énfasis en los sentimientos que le producía este hecho. Porque era un ser humano a quien no le fue nada fácil superar la deficiencia de su principal herramienta de trabajo para utilizar los registros de la memoria para continuar haciendo música a partir del conocimiento adquirido.</p>	<p><u>Loc.</u> Me da gusto saludarlos. ¿Podríamos imaginar qué tipo de corazón y sentimientos había detrás de un rostro que muestra permanentemente una expresión dura y hosca? Los retratos, dibujos y pinturas de Beethoven nos muestran una persona con esas características. Aun en la actualidad, la controvertida personalidad de Beethoven es fascinante. No sólo por la incógnita que rodea su historia. Por haber logrado obras monumentales con ese padecimiento que lo torturaba y le apenaba, sino por la transparencia de su música, que refleja claramente la personalidad del artista. Muchos años vivió fingiendo distracción para que la gente no notara su problema de audición. ¿Cómo podría vender su música o encontrar contrataciones de cualquier tipo un hombre que se dedica a la música y no es capaz de oírla? Cuando Beethoven tenía 30 años, ya era reconocido como uno de los más grandes compositores del momento; admirado por su virtuosismo, y sus alcances como creador musical. Tratemos de imaginar su estado de ánimo de a través de una carta que escribe a un gran amigo fechada el 1° de junio de 1800, en la que el compositor muestra sus inseguridades y la angustia que le provocaba su estado de salud auditiva.</p>	<p>Muchos retratos, dibujos y pinturas de Beethoven nos muestran una persona huraña y seria; de personalidad controvertida. Todavía hoy en día la personalidad de Beethoven es fascinante no solo por la incógnita que rodea su historia por haber logrado las obras monumentales con un padecimiento que lo torturaba, sino por la transparencia de su música que refleja la personalidad del artista. Muchos años vivió fingiendo distracción para que la gente no notara su problema de audición. ¿Cómo podría vender su música o encontrar contrataciones de cualquier tipo un hombre que se dedica a la música y no es capaz de oírla? Cuando Beethoven tenía 30 años, ya era reconocido como uno de los más grandes compositores del momento. Era admirado por su virtuosismo, y sus alcances como creador musical, además recibía patrocinios de personajes importantes de la aristocracia vienesa.</p> 

		<i>Beethoven, pintado por Joseph Karl Stieler.</i>
<p>Se transcribe una carta que dirige a uno de sus mejores amigos para que la referencia sobre su estado de ánimo sea con base en un documento fidedigno y no se base en la especulación.</p>	<p><i>...Tu Beethoven vive de lo mis desdichado, enfrentado con la Naturaleza y su Creador, al que mas de una vez he maldecido por exponer Sus creaturas a los mas triviales accidentes, por los que muchas veces las mas bellas flores se destruyen y deshacen.</i></p> <p><i>Has de saber que la parte más noble de mi, mi oído, está muy deteriorada; mientras estabas aun conmigo empecé a sospecharlo, pero nada dije. Ahora ha empeorado poco a poco. Esta por verse si es curable; dicen que se debe al estado de mis entrañas. Espero que mi oído mejore, aunque semejantes males son de lo más persistentes. Cuán triste será mi vida en adelante, despojado de todo amor y valor, rodeado por todas partes de personas tan miserables y egoístas. .. desde el año pasado recibo una pensión de 600 florines; gracias a ello y a la fácil venta de mi obra, no me preocupa el arreglármelas. Todo lo que ahora escribo lo podría vender cinco veces...</i></p> <p><i>Cuan feliz sería si no tuviese dañado el oído... Melancó1ica resignación en que debo refugiarme —pero ¿cómo lo conseguiré?. . . Te ruego que mantengas en gran secreto el asunto de mi oído y no se lo confies absolutamente a nadie...</i></p> <p><u>OP. 2o. Mov. Scherzo, allegro molto, de la Sonata op. 69 para violoncello y piano.</u></p>	<p>Transcripción de la carta de Carl Amenda facsímil y su traducción al español.</p> <p><i>...wo man mich nur kennt, da lebt auch Beethovens Nahme. Deine Klawiersachen spielen manche, besonders die Schwester Mylichs, mit Entzücken. Auch hier kostete es Mühe das gute Mädchen, und besonders den alten Vater, der Kenner seyn will heraufzuziehen. Nur meine Musikalische Autorität und einige Nachhülfe brachten es zu stande; nun aber wollen diese, auch nichts anders als von Beethoven hören. Das ist denn mein süßester musikal[ischer] Genuß wan sie mir vorspielt. Dann vergeße ich mich oft, und glaube mit Deinen himmlischen Harmonien, meinen Beethoven selbst zu hören. Dann erwachen aufs lebhafteste in mir alle die feurigen Gefühle, mit denen dein Umgang selbst mich beseelte; mir ists, als müßte ich dann fort hon hier, hin zu Dir, an die Quelle meiner zärtlichsten und lebhaftesten Empfindung. Ach, warum verlangte mein Schicksaal so viel Aufopferung von mir!...</i></p>
<p>Una vez que se sensibiliza al “escucha”, se sitúa geográficamente al personaje principal de la emisión, señalando algunos antecedentes familiares. Señalando sutilmente el origen de la posterior afición al vino, un aspecto que pretende justificar de alguna manera el comportamiento posterior de su padre.</p>	<p>La familia Beethoven, de ascendencia holandesa, se establecieron en Bonn, Alemania, cuando en 1732 llegó Louis van Beethoven atraído por llegar a uno de los centros políticos más importantes de Europa. Era violinista destacado y director de coros. Pronto lo nombran músico de la corte y maestro de capilla, puesto de mucho prestigio pero de pocos ingresos, por lo que decide independizarse, poner un negocio de vinos y casarse. Tuvieron sólo un hijo: Johann, que heredó dos aspectos de su padre: el virtuosísimo para el violín y el gusto por la bebida. Johann brilló como músico desde los 12 años. Primero como integrante del coro y posteriormente como tenor en la capilla real. En</p>	<p>Los Beethoven de ascendencia holandesa se establecieron en Bonn, Alemania. En 1732 llegó Louis Van Beethoven, un violinista destacado que en poco tiempo se convierte en director de coros. Lo nombran músico de la corte y pronto Kapellmeister. Decide independizarse y poner un negocio de vinos y se casa. El único hijo, Johann, hereda dos aspectos de sus padres: el virtuosísimos para el violín y el gusto por la bebida. Johann brilló como músico desde los 12 años. Fue integrante del coro y después tenor en la Capilla Real. En 1767 se enamora de la hija del cocinero de la corte con quien se casa y procrean varios hijos de los</p>

	<p>1767 se enamora de la hija del cocinero de la corte y, en contra de la voluntad de su padre, Luois, contrae matrimonio y procrean varios hijos de los cuales sólo sobrevivieron tres: Karl, Nicolas y Ludwig van Beethoven.</p> <p><u>Op. Puente breve</u></p>	<p>cuales sólo sobrevivieron tres: Kaspar Antón Karl, Nicolas Johann y Ludwig van Beethoven.</p>  <p><i>Una de las trompetas que usaba Beethoven para escuchar a la gente</i></p>
<p><i>Con frecuencia la gente le pregunta a los músicos cosas comunes, igual que a otros profesionistas. Pero en este caso algunas preguntas son: sobre quién era mejor músico y con frecuencia se mencionan estos tres. A veces resulta ocioso explicar que no es posible compararlos, pues son momentos diferentes en contextos diferentes. Pero llama la atención siempre el concepto de “niño prodigio”, por eso esta sección inicia con una referencia a los otros compositores; no para comparar, sino para dejar fuera la tendencia a la comparación. Es importante hacer énfasis en una de las</i></p>	<p>A diferencia de la infancia de Bach y de Mozart, Beethoven vive en la música con una presión paterna de conquistar un arte de una manera violenta encerrado en un cuarto en el que solamente había un forte-piano, instrumento que precede al piano actual; de donde no podía salir hasta que terminara de estudiar pulcramente su lección y con la vergüenza de tener acudir al cuartel de policía para identificar a su padre entre los borrachos capturados. Ludwig, encontró al igual que Mozart un padre que lo explotó, pero de una manera brutal. Johann, trató de seguir con Ludwig el ejemplo de Leopold Mozart con su hijo. La primera manifestación de este tipo fue cuando Ludwig tenía siete años y su padre le organizó un concierto presentándolo como un niño de seis años para impresionar al público por su corta edad. Llegó a amar la música estudiando el piano para deleite de los vecinos, y así creció. Entre contradicciones; pasando de lo más salvajemente severo a lo más relajado; y de lo más trágico, a lo más alegre. Con los años se convertiría en un músico capaz de llevar al papel los contrastes que rodearon su infancia.</p>	<p>Beethoven vive su infancia en la música con mucha presión y de manera violenta encerrado en un cuarto con un forte-piano. Para poder salir tenía que terminar de estudiar su lección pulcramente, a veces sólo para identificar a su padre en la comisaría entre los borrachos capturados. Johann, hacer con su hijo Ludwig, lo mismo que Leopold Mozart con su hijo, así, presentó a Ludwig a los siete años presentándolo como de seis para impresionar a la gente. A pesar de todo, Beethoven amaba la música estudiando el piano para deleite de los vecinos; entre contradicciones, pasando de lo más severo a los más relajado, y de lo más trágico a lo más alegre.</p>

<p><i>características de la música de Beethoven como un reflejo de su personalidad: su temperamento que se refleja en los contrastes sonoros y armónicos.</i></p>	<p><u>OP. 3er. Mov. Allegro-Allegro fugatto de la sonata para piano y violoncello en re mayor op. 102 No. 2</u></p>	<div data-bbox="1666 229 1895 533" data-label="Image"> </div> <p style="text-align: center;">Retrato de Beethoven a los 11 años</p>
<p><i>Un resumen breve que engloba lo que ha comentado por el locutor. Es un elemento pedagógico que refuerza lo que se ha expuesto hasta el momento y después del primer resumen para asegurar la comprensión. Es el resumen de la infancia y la primera época del compositor; da pie para hablar en la siguiente sección de aspectos históricos contemporáneos a él. Se identifica siempre con la misma música de fondo en todos los programas.</i></p>	<p><i>Loc. II: La imagen de Beethoven a través de retratos, dibujos y descripciones nos muestran una persona huraña y seria. Identificado por mucha gente como el músico sordo, Beethoven logra obras monumentales que hacen ver un terrible padecimiento para un músico en segundo plano. Muchos años vivió fingiendo distracción para que la gente no notara su problema. Ludwig van Beethoven es educado para ser músico por Capricho de su padre y es sometido a fuertes presiones para hacer brotar a fuerzas su talento musical para complacer a los vecinos. Con los años se convertiría en un músico capaz de llevar a nuestros oídos la belleza de la música que refleja los contrastes que caracterizaron su niñez</i></p> <p><u>OP. Puente breve con sonido ambiental</u></p>	<p style="text-align: center;"><i>(Esta Síntesis no está en la Web)</i></p>
<p><i>Aquí se hace una breve reseña histórica sobre hechos relevantes en la época en que vivió Beethoven. No es casual el un los contrastes en su música. Esos contrastes son similares a los que sucedía socialmente en Europa. .</i></p>	<p>En la historia de nuestro planeta ha habido numerosas guerras, invasiones, despojos y conflictos entre naciones. El último tercio del siglo XVIII y el primero del siglo XIX, están marcados por un período denso y conflictivo en Europa, porque no solamente se centra entre los países del continente, sino muchas de las acciones y acontecimientos trascienden las fronteras e impactan a otras naciones que se ubican a muchos kilómetros de distancia. Este período enmarca la vida de Beethoven, de 1770 a 1827. Período en el que estalla la revolución francesa, y se vive el ascenso, hegemonía y descenso del imperio napoleónico, sucesos que influyeron en América trayendo como consecuencia la independencia de las colonias frente a las coronas europeas y el comienzo de</p>	<p>En el período enmarca la vida de Beethoven, de 1770 a 1827, estalló la revolución francesa tras la ruptura política e ideológica. El ascenso, hegemonía seguida del descenso del imperio napoleónico influyeron en América trayendo como consecuencia la independencia de las colonias frente a las coronas europeas y el comienzo de la era industrial.</p>

	<p>la era industrial</p> <p><u>OP. Puente breve</u></p>	 <p><i>La libertad guiando al pueblo de Eugene de Lacroix</i></p>
<p>Ahora se hace una referencia breve con la situación general en el mundo: resto de Europa y América. Aquí se supone que habría una tendencia a relacionar de manera automática que estos acontecimientos son paralelos al descontento social que se iniciaba en América, sin ahondar para trabajar sobre este tema en el “Chat”.</p> <p>Un suceso en la dramaturgia y la música muy relevante porque se emplea claramente la temática para plasmar una causa social a través del arte.</p>	<p>A partir de 1770, año en que nace Beethoven, inician los conflictos en las colonias inglesas de América del Norte. En Europa, Prusia Austria y Rusia se reparten Polonia, mientras en Alemania aparecen los destellos del romanticismo con la publicación de Werther de Johann Goethe. En 1776 se proclama la independencia de Estados Unidos de Inglaterra a partir de la insurrección de George Washington. Benjamín Franklin, embajador en Francia, firma un tratado comercial que reconoce la nueva República Americana, del que se deriva un conflicto entre Francia, España y Rusia, que concluye en 1783 con la firma de la Paz de Versalles y se reconoce plenamente la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica.</p> <p>Al año siguiente, el Barón de Beaumarchais publica Las Bodas de Fígaro, argumento que toma Mozart para la realización de una ópera. En el libreto se plantean situaciones de igualdad social que cuestionan las relaciones entre la realeza y la servidumbre, poniendo de manifiesto lo que la sociedad comenzaba a demandar.</p>	<p>A partir del año en que nace Beethoven, inician los conflictos en las colonias inglesas de América del Norte. Los poderosos europeos se reparten Polonia mientras en Alemania se vislumbra el romanticismo con la publicación de Werther de Johann Goethe. En 1776 se proclama la independencia de Estados Unidos a partir de la insurrección de George Washington. Francia reconoce la nueva República Americana lo que provoca conflictos entre Francia, España y Rusia hasta la firma de la Paz de Versalles en 1783 y se reconoce la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica.</p> <p>En diferentes manifestaciones artísticas surge el tema de la igualdad de clases, una demanda social cada vez, más apabullante.</p>
<p>En esta sección es importante señalar el hecho histórico que permitirá que el escucha ubique perfectamente al compositor en una momento determinado, porque no sólo es el nombre de Napoleón sino la situación política que prevalece en la época la cual es determinante para el mundo y por</p>	<p>Un joven aun desconocido, de nombre Napoleón Bonaparte, ingresa a la escuela militar de París. La paz en Europa duraría muy poco, pues en 1785 estalla la guerra entre Rusia, Suecia y Dinamarca. En Inglaterra surge la primera asociación antiesclavista. En 1789, tras el desastre financiero de Luis XVI, triunfa el Tercer Estado o el estado llano, frente a la nobleza y a la iglesia. Los vientos de la Revolución Francesa hacen ondear las banderas del mundo. La marcha popular hacia Versalles obliga a Luis XVI y María Antonieta salir del palacio. En 1793 cae la guillotina sobre Luis XVI, lo que provoca una coalición europea</p>	<p>Napoleón Bonaparte ingresa a la escuela militar de París. En 1785 estalla la guerra entre Rusia, Suecia y Dinamarca. En Inglaterra surge la primera asociación antiesclavista. En 1789 se revela el fracaso financiero de Luis XVI y triunfa el Tercer Estado o el estado llano, frente a la nobleza y a la iglesia. La Revolución Francesa causa impacto en el mundo entero. En 1793 Luis XVI muere en la guillotina, lo que provoca una coalición europea contra Francia. En 1795 se constituye el Directorio mientras Napoleón se destaca en París como represor antimotines. Es nombrado</p>

supuesto para el compositor.

contra Francia. En 1795 se constituye el Directorio en Francia mientras Napoleón se distingue en París en la represión antimotines. Es nombrado general de división y lo envían a Italia. El Directorio encarga a Napoleón la lucha contra Inglaterra. El ejército francés es inmovilizado, pero Napoleón burla el bloqueo inglés y regresa a Francia para el golpe de estado del 18 brumario en 1799, se disuelve el Directorio y se establece el consulado, con Napoleón al frente. Beethoven ya se había mudado a Viena y se subía al podium para dirigir su primera sinfonía. El siglo XIX iniciaba con las sinfonías de Beethoven y con la ascensión napoleónica.

OP. 3er. mov. Sinfonía No. 1 en do mayor op. 21

Loc II: referencia Pág. Web

Beethoven recibió clases de piano, violín, viola, órgano de diferentes maestros, pero tuvo uno en especial que desde un principio lo consideró como un gran músico, Christian Gottlob Neefe con quien conoció el Clavecín Bien Temperado y el *Ensayo sobre el Verdadero Arte de Tocar el Piano* de Carl Philipp Emanuel Bach. Cuando Beethoven tenía 12 años, Neefe publicó en una revista musical de la época:

Este joven genio merece que se le apoye y se le de la posibilidad de viajar, será un segundo Mozart si persevera en el camino comenzado.

Es importante ubicar en este momento la situación del momento con el proceso de formación del compositor

Nuevamente una referencia epistolar...

OP. Puente musical


general de división y lo envían a Italia. El Directorio encarga a Napoleón la lucha contra Inglaterra. El ejército francés es inmovilizado. Napoleón burla el bloqueo inglés y regresa a Francia para el golpe de estado del 18 brumario en 1799. Se disuelve el Directorio y se establece el consulado, con Napoleón al frente. Beethoven ya se había mudado a Viena y se subía al podium para dirigir su primera sinfonía. El siglo XIX iniciaba con las sinfonías de Beethoven y con el ascenso de Napoleón.



Napoleón Bonaparte

Beethoven recibió clases de piano, violín, viola. Su principal maestro fue, Christian Gottlob Neefe, con quien estudió la obra de la familia Bach.

		 <p data-bbox="1666 592 1892 619"><i>Christian Gottlob Neefe</i></p>
<p data-bbox="183 655 649 1011"><i>Lamentablemente el dramatismo y el amarillismo son elementos que nos sirven para mantener la atención. Aunque no me parece que sea lo más correcto, una situación difícil en la formación de una persona, siempre provocará el interés. Lo importante es no caer en el morbo, aunque confieso que en algunas ocasiones sí se exagera porque no hay elementos periféricos de apoyo para mantener el interés.</i></p>	<p data-bbox="667 655 1420 1337">La formación cultural de Beethoven se debió a Neefe más que a su propio padre. Su maestro fue quien manda a imprimir su primera composición, le consigue un empleo en la corte, lo inicia en el conocimiento de los autores clásicos y de los poetas modernos, herramientas básicas para encontrar en la literatura la fuente de inspiración para componer Oberturas y canciones. Sus primeras obras, al igual que muchos compositores, son para cuarteto de cuerda, que significaron hermosos bocetos para su obra posterior. Beethoven, un muchacho feo, rechoncho, con el rostro picado de viruelas y de extraño color de piel, es reconocido por su talento y el príncipe elector Maximiliano Francisco de Bonn le asigna un sueldo nada despreciable de 175 Florines. Bajo el patrocinio del príncipe y del Conde Waldstein, Beethoven viaja a Viena para conocer a Mozart, pero en el encuentro de los dos genios no hubo condiciones favorables. Acababa de morir Leopold Mozart y Wolfgang se hundía en una crisis de melancolía, sin embargo pudo oír algunas improvisaciones de Beethoven, ante lo cual Mozart expresó: <i>Oigan ¡Este muchacho dará de qué hablar!</i> Beethoven pasa tres meses en ese primer viaje a Viena, conoce músicos y participa en algunos torneos de improvisación que se organizaban en la Ciudad, logrando vencer a todos. Beethoven era un gran improvisador, al grado que los competidores de los torneos llegaron a llamarle Satán por haberle visto realizar improvisaciones que ni a Mozart habían visto hacer. Pero tiene que dejar Viena y regresar a causa de la enfermedad y repentina muerte de su</p>	<p data-bbox="1438 655 2121 783">También le dio una formación cultural básica. Le mandó a imprimir su primera composición y le consigue un empleo en la corte. Le inculca el gusto por la poesía, fundamental como fuente de inspiración para la composición de oberturas y canciones.</p> <p data-bbox="1438 820 2121 1176">Al igual que muchos compositores, Beethoven incursiona en el cuarteto de cuerda, de donde surgieron algunas obras posteriores. Beethoven, a pesar de su fealdad y temperamento, es reconocido por su talento. El príncipe elector Maximiliano Francisco de Bonn le asigna un sueldo de 175 Florines. Con el apoyo del príncipe y del Conde Waldstein, Beethoven viaja a Viena para conocer a Mozart. Al escuchar a Beethoven expresó que el músico de Bonn daría de qué hablar. Beethoven participa en Viena en algunos torneos de improvisación que se organizaban en la Ciudad, logrando vencer a todos, sorprendiendo a todos por sus habilidades, al grado que lo apodaron "Satán". Beethoven tuvo que regresar a su casa tras la noticia de la enfermedad de su madre.</p>

<p>Chispazo Música</p>	<p>madre.</p> <p><u>OP.puente breve (dramático)</u></p>	
<p>Ahora, después del fatalismo, es procedente dar relevancia a la escalada, que en a mayoría de los casos, el desarrollo de la vida misma del compositor lo permite. Esto nos permite cambiar el ritmo del guión para hacerlo optimista y que el escucha no pierda el interés</p> <p>En algunos programas se explica detalladamente lo que sucede con algunas obras musicales. Se presenta el tema y se explica cómo lo maneja, ya sea como variaciones, desarrollo temático, armónico o alguna otra particularidad.</p>	<p>En Bonn encuentra apoyos en inicia composiciones importantes, aunque muchas obras no se pudieron ejecutar en aquellos tiempos. Su estilo de escritura musical, hacía que muchos músicos calificaran sus composiciones de intocables o incantables, lo que provocó el rechazo de muchas de sus obras. Y ante la incomprensión, después de la muerte de su padre en 1792, Beethoven vuelve a Viena a los 22 años con esas primeras obras, para permanecer ahí hasta su muerte. Haydn lo escuchó y le dio su opinión. Le dijo que necesitaba más educación espiritual que musical. Que veía un enorme talento pero que también veía un espíritu rebelde, porque sabía que Beethoven jamás sacrificaría un hermoso pensamiento ni una idea por una regla tiránica. También le comentó que veía en él un hombre con varias cabezas, varias almas y varios corazones. Haydn le anticipó que siempre plasmaría en sus obras, algo inesperado y sombrío porque él era así, y el estilo del músico revela siempre al hombre.</p> <p><u>OP. 3er. Mov. Finale: Allegro- Presto de la Sonata para violín y piano en do menor op. 30 No. 2</u></p>	<p>De regreso en Bonn, Beethoven encuentra apoyos para componer obras importantes. Tenía un estilo de escritura musical diferente y muchos músicos calificaron entonces a su música como “intocable”. Muchas obras fueron rechazadas y se tocaron hasta después de su muerte. Regresó a Viena en 1792 en donde residió hasta su muerte. Haydn lo escuchó y le dijo que veía un enorme talento pero también veía un espíritu rebelde; veía en él un hombre temperamental. Le anticipó que siempre plasmaría en sus obras, algo inesperado y sombrío porque él era así, un ser sombrío y extraño porque el estilo del músico revela siempre al hombre.</p>  <p>Franz Joseph Haydn</p>
<p>En esta sección se hace una referencia histórica relacionada con los orígenes del piano, instrumento que en la época de Beethoven está en plena evolución.</p> <p>En esta sección explicamos un tecnicismo que justifica de alguna manera el por</p>	<p>La invención de los instrumentos de teclado se pierde en la Edad Media sin que sus inventores dejaran huella. Hay un instrumento primitivo que se llama monocordio que se reconoce como el antecedente más lejano del piano. Los dos elementos característicos de esta familia son: una caja de resonancia y la cuerda vibrante. El monocordio fue utilizado por los monjes como un instrumento que permitía establecer una nota de referencia al tiempo que facilitaba las explicaciones matemáticas simplificando</p>	

qué de la Música de Beethoven en el piano. Este instrumento tiene una historia interesante y su evolución fue determinada por la presión de los compositores que demandaban características especiales para las obras que concebían antes de que el instrumento ofreciera las posibilidades. La evolución del instrumento se presenta en otros programas para no dedicar uno sólo al piano, lo cual no está contemplado en este curso, ya que el eje del Diplomado es el de los compositores

de una manera práctica la demostración para el uso de los intervalos, o sea la distancia entre un sonido y otro. Se utilizaba una palanca que golpeaba o punteaba una cuerda que producía un sonido que podía ser movido mediante un caballete cuyo sistema modificaba la longitud de la cuerda. La proporción de la modificación en la longitud de la cuerda daba como resultado el intervalo deseado. El ejemplo más sencillo, para no ahondar en explicaciones matemáticas y de física acústica, sería, la emisión de un sonido determinado, da una frecuencia que es el número de oscilaciones por segundo, o sea la frecuencia con que se mueve la onda sonora en el aire, cuyo comportamiento es análogo al de la cuerda. Si cortamos la cuerda exactamente a la mitad, el número de oscilaciones por segundo se duplica produciendo el mismo sonido pero más agudo, y si duplicamos la longitud de la cuerda producimos el mismo sonido pero más grave. Por lo tanto, con el monocordio se podía producir el intervalo deseado modificando en la proporción debida la longitud de la cuerda con el bastidor movable. La palanca que se accionaba para hacer vibrar la cuerda se le denomina tecla. Surgieron dos tipos de instrumentos, el de cuerda punteada, que al accionar la tecla tañe la cuerda de manera similar a como se hace con la guitarra o el salterio, y el de cuerda percutida, el que al accionar la tecla golpea la cuerda. Como ejemplo del primer tipo está el clavicémbalo, clavecín, espineta y virginal y como ejemplo del segundo tipo está el clavicordio, este último el antecedente más directo del piano. De los fabricantes de clavicordios más destacados entre los siglos XVI y XVIII son, Domenico da Pesaro, Girolamo da Bologna, Vincenzo da Prato, Portaluppi, Zenti, Baffo, Bartolomeo Cristofori, creador del piano moderno, Pascal Taskin, los Silvermann, los Burkard, Schudi y Andrés Rucker. Cuando aparece el Primer piano hecho por el Paduano Cristofori, lo presenta en 1711 como Clavicémbalo col piano e forte. Se trataba de un instrumento en el cual se podía variar la intensidad del sonido de débil a fuerte por eso a los primeros pianos se les llamó fortepiano y más tarde solamente



Forte-piano

piano, como hasta nuestros días. Este instrumento se fue transformando justamente en los años en que vivieron Haydn, Mozart y Beethoven. Ellos fueron los que aprovecharon antes que nadie estas transformaciones haciendo cambios sustanciales en los conceptos para la composición de música para teclado y seguramente gracias a las exigencias de ellos mismos frente a los constructores de instrumentos fueron creando gran parte de la literatura musical que nos heredaron. Hay que tomar en cuenta que el término francés Clavecín, en realidad no tiene traducción al castellano y por esa razón en diversos libros que están traducidos se les llama indistintamente, clave, clavicordio, hapschord, clavecía, clavicémbalo, espineta, virginal, provocando en muchas ocasiones confusión en los lectores. Beethoven como gran pianista improvisador, utilizó este instrumento para hacer composiciones magistrales. Cinco conciertos para piano y orquesta, 32 sonatas, sonatinas, un gran número de temas con variaciones, escocesas, piezas para niños, duetos tríos y sonatas para piano y violín, y para piano y cello. Gran cantidad de música en donde el teclado ocupa un papel fundamental.

OP. 2º. Mov. Nicht zu geschwind und sehr sinqbar vorzutragen. De la Sonata No. 27 en mi menor op. 90



Beethoven al piano

Cuando aparece el Primer piano hecho por Bartolomeo Cristofori, lo presenta en 1711 como *Clavicémbalo col piano e forte*. Se trataba de un instrumento en el cual se podía variar la intensidad del sonido de débil a fuerte, de ahí lo de *forte-piano*, por eso a los primeros instrumentos se les llamó fortepiano y más tarde solamente piano, como hasta nuestros días. Este instrumento se fue transformando justamente en los años en que vivieron Haydn, Mozart y Beethoven. Ellos fueron los que aprovecharon antes que nadie estas transformaciones haciendo cambios sustanciales en los conceptos para la composición de música para teclado y seguramente gracias a las exigencias de ellos mismos frente a los constructores de instrumentos fueron creando gran parte de la literatura musical que nos heredaron. Hay que tomar en cuenta que el término francés Clavecín, en realidad no tiene traducción al castellano y por esa razón en diversos libros que están traducidos se les llama indistintamente, clave, clavicordio, hapschord, clavecín, clavicémbalo, espineta, virginal, provocando en muchas ocasiones confusión en los lectores. Beethoven como gran pianista improvisador, utilizó este instrumento para hacer composiciones magistrales. Cinco conciertos para piano y orquesta, 32 sonatas, sonatinas, un gran número de temas con variaciones, escocesas, piezas

		para niños, duetos tríos y sonatas para piano y violín, y para piano y cello.
<p>Último resumen del programa.</p> <p>Al finalizar el resumen, el locutor comenta brevemente de lo que se tratará el siguiente programa</p>	<p><u>Loc. II</u> El último tercio del siglo XVIII y el primero del siglo XIX, es un período denso y conflictivo en Europa que enmarca la vida de Beethoven, que vivió de 1770 a 1827. En este período estalló la Revolución Francesa tras la ruptura política e ideológica y se vivió el ascenso, hegemonía y descenso del imperio napoleónico, sucesos que influyeron en América para la independencia de las colonias frente a las coronas europeas y el comienzo de la era industrial. Antes de 1785 Beethoven se formaba musicalmente bajo la guía de Christian Gottlob Neefe, con quien la obra de Bach y obtuvo las bases para el conocimiento de los autores clásicos y de los poetas modernos. Beethoven viaja a Viena con el propósito de conocer a Mozart, pero coincide con la muerte de Leopold Mozart y con la de la madre de Beethoven. El segundo viaje a Viena lo hace a los 22 años para permanecer ahí hasta el final de su vida. Conoce Haydn quien ve de inmediato el enorme talento pero también un espíritu rebelde. Haydn le anticipa que siempre plasmaría en sus obras, algo inesperado y sombrío tal como él era, y el estilo del músico revela siempre al hombre.</p> <p>Esta época también coincide con la evolución del piano moderno, razón por la cual gran parte del obra de Beethoven se desprende del descubrimiento que hace a partir de sus habilidades como pianista e improvisador, para lograr composiciones magistrales. Cinco conciertos para piano y orquesta, 32 sonatas, sonatinas, un gran número de temas con variaciones, escocesas, piezas para niños, duetos, tríos y sonatas para piano y violín, y para piano y cello.</p> <p><u>OP. Puente breve</u></p> <p><u>Loc:</u> Llegó el momento de despedirnos y les recuerdo que tenemos pendiente la conclusión de la obra de Ludwig van Beethoven. Hasta pronto.</p>	<p>(El Resumen no aparece en la página Web)</p> <p>Es al final de las imágenes y el texto cuando aparece la discografía y los vínculos con páginas Web, y elementos de Internet.</p>

Contenidos

INTRODUCCIÓN

PRIMER PROGRAMA (1 de 2) "INTRODUCCIÓN I"

OP MÚSICA RÚBRICA

locutora: Radio Educación les da la más cordial bienvenida a la serie que hoy inicia: Al rescate de Eurídice. Un diplomado en historia de la música, que tendrá una duración de 53 emisiones. Esta serie, que está diseñada como un programa educativo con valor curricular, puede ser escuchada de dos maneras diferentes: la primera como un programa de apreciación musical que, como cualquier programa de radio, se escucha y se disfruta del contenido, con ejemplos musicales y referencias. La novedad de que existe la posibilidad de consultar nuestra página de *Internet*. En esta página podrán encontrar bibliografía, material sonoro completo, materiales gráficos, fotografías, y tendrán la posibilidad de acceder a emisiones anteriores. También existe la posibilidad de enviar preguntas y recibir información adicional de acuerdo a las necesidades particulares de cada radioescucha.

La segunda modalidad es como un diplomado, para lo cual hubo que inscribirse y cumplir los requerimientos que se especificaron de manera precisa desde el mes de enero en la difusión a través de esta emisora, carteles y también en la página electrónica, así se tendrá que cumplir con las evaluaciones y los requerimientos para obtener el documento de acreditación correspondiente.

Siguiendo un orden básicamente cronológico, los dos primeros programas de esta serie, están pensados a manera de introducción y mencionaremos en el primero, elementos de la música y el lenguaje musical. En el segundo mencionaremos aspectos relevantes de la música en otras culturas, reconociendo su existencia y la importancia que ésta tiene en cada región específica, instrumentos y algunos ejemplos interesantes, pero que no trascienden las fronteras y difícilmente se entiende, si no es en el contexto social de cada cultura.

A partir del tercer programa, inician ocho módulos con un promedio de seis emisiones cada uno. En el primer módulo se hablará de los inicios de la música occidental en Grecia, Roma para terminar en los inicios del Barroco.

El segundo Módulo continúa con el Barroco hasta antes del clasicismo. El tercer módulo trata del período clásico y la transición al siguiente período. El cuarto módulo trata del romanticismo. El siguiente módulo trata de los compositores vinculados a la ópera. En el sexto módulo se incluyen en su mayoría compositores nacionalistas. El séptimo módulo el impresionismo y neoclasicismo. El octavo módulo contempla hasta mediados del siglo XX y la música en México y Latinoamérica.

OP.

RICARDO FUENTES (EN ADELANTE Loc.) Es importante señalar que hablar de la historia de la música es una tarea compleja, pues al tratar de imaginar el origen de la música tenemos que remitirnos al inicio de la vida en nuestro planeta y tomar en cuenta la evolución del ser humano. Muchos autores han hecho investigaciones observando a comunidades indígenas y etnias en muchas partes del mundo para deducir y especular para plantear sus teorías. Habrá aspectos comunes pero también muchas diferencias debido a condiciones climatológicas, geográficas y de todo tipo, no sólo por las diferencias relacionadas con la época en que aparecieron en el tiempo, sino por las creencias, religión, costumbres, tradiciones y formas de vida que caracterizan a cada una de las culturas.

Aun así, no se puede asegurar nada categóricamente porque no hay evidencia tangible. Los sonidos no dejaron rastro. Digamos que no hay fósiles sonoros. Hay pinturas rupestres, evidencia del uso de ciertos materiales y su posible utilización para la elaboración de instrumentos musicales; algunos implementos, dibujos, relatos y referencias, con lo cual los musicólogos, etnomusicólogos, historiadores e investigadores suponen cómo se ejecutaba la música y qué uso se le daba en diferentes campos y aspectos, tales como la danza, ritos, vida cotidiana, la religión y hasta por simple entretenimiento. Pero de ninguna manera hay una descripción detallada de la forma de ejecución de la música en la prehistoria. Ni siquiera en la edad media.

OP.

La única manera de escuchar una ejecución musical, era en vivo, yendo directamente con el compositor o con el ejecutante. Al no ser posible, la otra posibilidad era saber del acontecimiento a través de la plática con alguien que sí hubiera ido. Pero el testimonio era verbal y por lo tanto muy subjetivo. Primeramente porque al escuchar en

palabras de alguien un comentario acerca de una ejecución musical, estamos recibiendo su opinión, misma que tiene que ver con su percepción. Su percepción musical desde luego; su gusto y su concepto de la música. Solamente escuchando una grabación podríamos tener el testimonio más directo. Aun así, nunca va a ser lo mismo el disco que la presencia en la ejecución en vivo.

SÍNTESIS 1 *Sabemos de la existencia de la música prácticamente desde aparece el hombre en la tierra, pero no es posible saber exactamente cómo se ejecutaba ni la forma precisa de los ritmos y melodías. Todo se deduce gracias a los testimonios gráficos, descripciones literarias, restos arqueológicos de utensilios e instrumentos musicales.*

LOC: Pero la posibilidad de grabar música se dio apenas hace poco más de un siglo partir de la invención del fonógrafo en 1878 por Tomás Alva Edison. Se trataba de un mecanismo con un cilindro metálico con una placa de cera en donde se grababan las vibraciones, mismas que eran reproducidas mediante una aguja de marfil y transferidas a un diafragma. Este sistema fue perfeccionado por Emile Berliner, discípulo de Grahamm Bell en 1887 quien le llamó gramófono (www.creativeweb.es/lagramola/berliner_el_gramofono.htm) a partir de un disco ya explorado por Edison, quien lo había considerado como poco viable. Esta variación del invento de Edison, se consolidó hacia 1900 como aquella empresa disquera que utilizara durante muchos años como logotipo un perrito escuchando precisamente un gramófono. Esto es lo que sirvió como antecedente para por fin tener la posibilidad de la evidencia sonora.

Lo que nosotros buscamos es la evidencia de los orígenes de la música desde hace miles de años.

OP.

Nuestra serie radiofónica se enfoca hacia la música occidental y al lenguaje musical que se desarrolla a partir de la invención del sistema de escritura musical que se utiliza actualmente y que todos conocemos: el pentagrama. Esas líneas que nos enseñan en la escuela primaria o secundaria con una clave de sol, y que a muchos nos provoca una gran confusión entre nombres, signos que nos dicen que representan sonidos pero difícilmente encontramos una relación lógica. Simplemente los tenemos que aprender y ya. Un sistema que en realidad no es tan complicado pero que requiere cierto grado de abstracción para poder relacionar elementos gráficos con elementos sonoros. Algo parecido al proceso que se requiere para entender el concepto de número y que tampoco enseñan en la escuela pero que el ser humano cuando es niño encuentra generalmente a partir de las vivencias y las necesidades que se presentan en su vida cotidiana. Lo peor del caso, es que en la música, si no hay un aprendizaje lógico, con un proceso de abstracción para poder relacionar lo gráfico con lo sonoro, al poco tiempo de que se deja de practicar se olvida y ya no sabemos cómo se lee, cómo se llama y mucho menos cómo suena. Quienes hemos tenido contacto con estudiantes de música y aficionados, escuchamos frecuentemente la anécdota de adultos que relatan: cuando *era yo niño estudiaba el piano*, o algún otro instrumento, *durante años y años...* y que en la actualidad, no tienen ni idea de cómo se hace.

OP.

Seguramente en algún momento nos hemos preguntado cómo inició el mundo o cómo comenzó la vida. De la misma manera, ¿Podríamos imaginar cuáles son los orígenes de la música? ¿Qué extraño fenómeno motivó al ser humano para crear la música? El mundo de los sonidos es sumamente abstracto. Más aun, pensando en un mundo en el que todo lo que le rodea al hombre es lo que ve y sus necesidades son solamente las inmediatas. Pensar en el momento en que se idea el primer instrumento musical es algo misterioso. No hay posibilidad de saber con certeza qué fue lo primero que se utilizó para hacer música. Podemos especular sobre huesos, piedras, troncos huecos, vocalizaciones o percusiones corporales. Tal vez iniciaron con imitaciones y sonidos modulantes vocales como una imitación de elementos de la naturaleza, o quizá estos sonidos modulantes surgieron junto con un movimiento corporal. Lo que sí podemos asegurar es que el hombre se valió de todo ello, no importa el orden, para sentar las bases de lo que poco a poco se fue consolidando en lo hoy en día conocemos como música.

Durante sus viajes a bordo del Baegel, descritos en su libro *Diario de Viaje de un Naturalista Alrededor del Mundo*, Charles Darwin supone que en los gritos del hombre en la prehistoria tenía que haber algunos relacionados con el apareamiento, que tal vez fueran parte de los recursos que tenía un macho para llamar la atención de la hembra. Una especie de gritos de amor. Darwin pensaba que estos gritos estarían relacionados con los orígenes de la música. ¿Podríamos imaginar este tipo de gritos?

OP.

Otras hipótesis han planteado que el ser humano tuvo la necesidad de emitir gritos rítmicos como recurso para poder organizar el trabajo común, sin embargo, es difícil pensar en que el hombre primitivo tuviera una organización para el trabajo en grupo y menos un ritmo musical.

OP.

Carl Stumpf, psicólogo y musicólogo alemán, planteó que la música pudo haber surgido a partir de la necesidad de comunicación. Al no haber un lenguaje ni una forma de comunicarse a distancia, el hombre levantó la voz para lograr emitir sonidos a mayor distancia, encontrando fórmulas diversas y un código con sonidos agudos y uniformes que conectado a alguna lengua arcaica, pudieron haber creado poco a poco motivos musicales.

OP.

Hay otras hipótesis que plantean el origen de la música como una forma de lenguaje o una forma de expresión, Curt Sachs, musicólogo alemán también planteaba que las primeras entonaciones afectuosas son una forma de comunicación espontánea sin origen alguno.

OP.

Los orígenes de lo que hoy entendemos por música posiblemente no tengan nada que ver con nuestra concepción actual. Pero sí podemos estar seguros que no podríamos imaginar un mundo sin melodías, sin ritmo, sin música.

SÍNTESIS 2 *No es posible saber con precisión cómo se originó la música sin embargo, hay teorías entre las que podemos mencionar la de Darwin quien supone que los gritos del hombre en la prehistoria tenían que ver con el apareamiento. Otra hipótesis es que surge como una necesidad para poder organizar el trabajo común. Carl Stumpf y Curt Sachs, musicólogos alemanes, plantearon que la música pudo haber surgido como una necesidad de comunicación.*

Loc: Pero ¿Qué es la Música? Es un concepto muy subjetivo y seguramente cada uno de nosotros podríamos dar explicaciones diferentes de acuerdo a nuestras vivencias, experiencias y gustos. Al consultar los diccionario, enciclopedia o un libro especializado, encontraremos definiciones diferentes; todas nos convencen. Algunas contradictorias otras complementarias, pero posiblemente no quedemos completamente satisfechos. La razón es porque al buscar una definición de música podemos tener muchas cosas en mente. Simplemente pensemos en la diversidad de “músicas” diferentes que hay. Imaginemos...

OP.

Tal vez cada música diferente requeriría su concepto y su definición, pero sí hay aspectos y elementos comunes. Por ejemplo, es necesario que para que sepamos que hay música, tenemos que percibir un sonido. Yo recuerdo que en la primaria, hace muchos años, un maestro me dijo: hay una diferencia entre sonido y ruido. Un sonido es algo que produce ondas sonoras regulares y un ruido es aquello que produce ondas sonoras irregulares.

Durante mucho tiempo yo viví convencido de que esos eran dos conceptos universales y correctos. Ahora me doy cuenta que estoy en desacuerdo. Un sonido es el efecto de las vibraciones de un cuerpo, vibraciones que se propagan por un medio y que son percibidas por el oído. Un ruido, desde luego es un sonido, pero que produce interferencia o molestia.

Es un concepto similar a lo que sucede con la basura. ¿Una cáscara de plátano es basura? Tirada en una banqueta o en medio de la sala de mí casa, por supuesto que sí. Pero en un compostero o en el campo, no. Todo lo que tiramos al bote de basura es basura porque nos estorba. Si se separa, generaríamos menos del 10% de basura con una serie de implicaciones que no son materia de este programa, pero que sin duda alguna elevarían la calidad de vida del ser humano.

OP.

En el caso de la música requerimos saber del contexto, el tiempo... el lugar, para saber si lo que escuchamos es un sonido o un ruido. Imaginemos una escena familiar en la sobre mesa mientras platicamos de algunas experiencias de la semana...

OP.

Evidentemente es un ruido. Pero si esto mismo lo escuchamos dispuestos a apreciar la composición de Henryk Górecky en una sala de conciertos, o en la misma sala de casa, sabiendo que la ejecución es un concepto, entonces será un sonido parte de una obra artística en un concepto creativo.

Por otro lado si escuchamos...

OP.

Mientras vemos un programa de televisión, seguramente la música será una interferencia que no nos permitirá escuchar el documental o las noticias, por lo tanto esa composición en ese momento será un ruido.

De igual forma, si un ajedrecista está en un momento decisivo de la partida... puede hacer un jaque mate sacrificando la reina y requiere concentración para contemplar todas las opciones y encendemos nuestro aparato de sonido....

OP.

Seguramente para el ajedrecista esto será una interferencia tremenda. En ese momento, es muy probable que la sinfonía de Beethoven sea para él, un ruido.

Otro aspecto que identificamos con la música es el ritmo. Este elemento, esencial en la música es tan importante porque es inherente al hombre. En la música, el ritmo es el orden y la organización en que se produce una sucesión de sonidos. Pero la vida misma tiene un ritmo. El movimiento de rotación de nuestro planeta, lo que nos da el día y la noche, los movimientos de traslación, que se refleja en las posiciones de los astros, las estaciones, la luna; nuestras rutinas diarias, los ciclos menstruales, la poesía, y un sinnúmero de cosas que realizamos diariamente, tienen un ritmo. Hay ritmos que escuchamos y que evidentemente son musicales.

OP.

O este....

OP.

Y otros sonidos que no son musicales pero son rítmicos y del ritmo que producen damos cuenta de su correcto funcionamiento. En el aspecto biológico

OP.

Mecánico...

OP.

O este,

OP.

Más cotidiano

OP.

De manera que con música o no, el ritmo es parte del ser humano y que en la mayoría de los casos sabemos del correcto funcionamiento de las cosas escuchando las características rítmicas específicas de cada una de estas cosas.

OP.

Al combinar sonido y ritmo, están implícitos otros aspectos más elementales que, de manera integrada constituyen la música.

Primeramente percibimos el timbre, que es esa cualidad del sonido que nos permite identificar la fuente que lo produce. Si alguien nos llama por nuestro nombre, generalmente antes de ver quién es, lo sabemos porque

reconocemos su voz, o sea el timbre característico de la persona que nos habló. Si escuchamos el sonido de algo que cae, podemos identificarlo inmediatamente antes de ver qué fue. Si oímos por ejemplo...

OP.

Jamás lo podríamos confundir con una almohada o con algo metálico. Sabemos que fue algo de vidrio y que posiblemente se partió en mil pedazos.

Dos instrumentos musicales pueden producir la misma nota y claramente distinguimos la diferencia. Escuchemos una nota con el órgano

OP.

La misma nota con arpa

OP.

Ahora con un violoncello

OP.

Qué les parece un saxofón

OP.

¿Y cómo sería con la flauta?

OP.

En todos los casos la melodía fue la misma pero claramente identificamos instrumentos diferentes.

Con las voces es similar. De entrada sabemos si quien produce la nota es hombre o mujer sólo por el timbre de voz.

OP.

Es por eso que muchas veces escuchamos las voces en la radio y de inmediato reconocemos a la persona que está hablando: reconocemos al locutor, al artista, al político, etc.

Otros cuatro elementos son la velocidad, duración, intensidad y altura. Cada uno de estos tiene un parámetro que se puede modificar de acuerdo a los requerimientos. Así, en velocidad el parámetro se modifica variando entre el lento y lo rápido, en duración entre lo largo y lo corto, en intensidad, fuerte y débil y en altura entre grave y agudo.

Tomemos a la guitarra para ejemplificar cómo se pueden modificar estos elementos de manera independiente.

A partir de un sonido

OP.

Variamos la velocidad

OP.

Ahora variamos la duración

OP.

Podemos variar la intensidad

OP.

También la altura

OP.

Todas estas modificaciones, al concatenarse con las cualidades tímbricas de los instrumentos y las voces son lo que técnicamente nos da como resultado final una gama inmensa para una interpretación musical.

De estos cinco elementos se forman dos grupos: los que se relacionan propiamente con el sonido y los que le corresponden al ritmo. Así, para obtener un sonido requerimos primeramente una fuente productora. De dónde sale, quién habla o qué lo produce. En música sería entonces quién canta o qué instrumento se ejecuta.

OP.

¿Sabemos qué instrumento fue? Desde luego que no fue una voz humana. Por si alguien no identificó el sonido, escuchemos nuevamente e imaginemos qué instrumento es.

OP.

Ahora no nos queda la menor duda de que lo que oímos fue un piano ¿Verdad?

OP.

Vamos a hacer un ejercicio. A partir de ese timbre, o sea de este instrumento, vamos a agregar cada uno de los elementos que mencionamos anteriormente. Primero modificaremos la altura. Hasta aquí solamente tendremos los elementos que le corresponden básicamente al sonido. Pero no tenemos ritmo. Será una melodía sobre un pulso constante. Es el momento de modificar la intensidad, que no es otra cosa más que comenzar a agregar los elementos que le corresponden al ritmo. Entonces obtenemos el ritmo básico, que puede ser binario o ternario. Después haremos cambios con la duración y la velocidad para matizar ese ritmo y así obtener la melodía final. Es difícil imaginar esto con puras palabras. Aun para nuestros amigos radioescuchas que son músicos, requerimos el apoyo sonoro. Para que de alguna manera este ejercicio nos resulte familiar, tomaremos la melodía que escuchamos antes, aquella que utilizamos para ejemplificar los diferentes timbres. Iniciemos. Vamos a escuchar nuevamente nuestra fuente productora de sonido.

OP.

Escuchamos diez veces la misma nota. Vamos a modificar entonces la altura, esto quiere decir que unas notas van a ser más altas, ó agudas y unas más bajas ó graves para obtener nuestra melodía.

OP.

Ya tenemos nuestra melodía. Suena fría pero nos es familiar ¿verdad? ¿Qué sucede si mientras escuchamos nuestra melodía marcamos el pulso con otro instrumento?

OP.

¿Identificaron el timbre del nuevo instrumento? ¡Por supuesto!

Es un tambor. Nos valdremos de este instrumento para que quede más claro cómo incide en nuestra melodía el elemento intensidad. Habíamos dicho que éste nos iba a dar como resultado el ritmo base y que podía ser binario, o sea con impulsos de dos tiempos, o ternario, con impulsos de tres tiempos. Escuchemos cómo sería binario.

OP.

Ahora escuchemos la misma melodía con un ritmo ternario

OP.

Ahora es momento de variar la duración. Nos quedaremos con el ritmo binario y modificaremos las tres últimas notas haciéndolas más largas para obtener entonces la melodía igual que como la escuchamos antes, cuando ejemplificamos diferentes timbres.

OP.

Finalmente escuchemos cómo suena nuestra melodía modificando la velocidad. Primero más lento.

OP.

Ahora más rápido.

OP.

Ahora sí, esto se más interesante. Es el momento de vestir a la melodía. El hombre es un ser social por naturaleza. Así como buscamos compañía y con quién relacionarnos, también lo hicimos con las melodías. Necesitamos algo que acompañe a la melodía. Lo que haremos será ponerle otra melodía. Que puede ser de muchísima formas pero en esta ocasión solamente haremos dos propuestas.

OP.

Que es la misma melodía pero ejecutada más abajo. La segunda propuesta es diferente

OP.

Este tipo de acompañamiento se usa frecuentemente y se le llama contrapunto. ¿Saben por qué? Pues porque una melodía se escribe con unos símbolos que llamamos notas. En el siglo XIII se escribían con plumas de aves con la punta recortada y tinta. En ese entonces a las notas se les llamaba punctum, en latín, puntos en español. Por lo tanto a la melodía principal se le llamaba el punto y en el siglo XIV se utiliza por primera vez el término contrapunto para referirse a otra melodía que acompañaba a melodía principal. Claro que ya hacia el siglo XVII se utilizan muchas melodías que visten a la melodía principal, lo que nos da un contrapunto mucho más elaborado. Pero sobre esto hablaremos más ampliamente en otro programa.

Otra forma de vestir o acompañar nuestra melodía puede ser en el mismo piano pero con varios sonidos que se tocan simultáneamente. A estos sonidos se les llama acorde.

OP.

Estos acordes, la forma de organizarlos y de acompañar se les llama armonía, la cual puede modificarse y con ello cambiar el carácter de la misma melodía. Vamos a escuchar la misma melodía con diferente armonía.

OP.

De esta manera podemos cambiar el acompañamiento de la melodía. Sería como cambiar de color un dibujo. También así se le puede llamar en música. Entonces cambiar la armonía de una melodía sería como cambiar el color. Vamos a escuchar nuevamente la melodía con las diferentes armonías

OP.

Esto fue escuchar la misma melodía con diferentes colores. Finalmente escuchemos otra vez la melodía pero con una tercera armonía que nos dará un color completamente diferente

SÍNTESIS 3 *Los elementos de la música son el sonido y el ritmo, éstos a su vez tienen otros elementos, timbre, velocidad, duración, intensidad y altura, con los que se varía una ejecución dándonos una infinidad de combinaciones. Otros dos componentes de la música son el contrapunto que es una o varias melodías que se tocan de manera paralela, y la armonía que son combinaciones de sonidos simultáneos que se organizan y clasifican en forma de acorde para acompañar una melodía.*

OP.

¿Y todo esto cómo se escribe? Imagínense.....

Concebir una forma de escribir símbolos que se tradujeran en música y viceversa, música que se pudiera plasmar en un papel. ¿Cómo escribir un sonido? Había que escribirlo para que cualquiera que lo leyera, lo descifrara igual, para tocarlo igual. Aun así, con el sistema actual, la interpretación de una obra varía entre cada una de las personas que la ejecutan. Cada intérprete hace y debe hacer suya cada obra de otro compositor. El proceso de

escritura musical es algo que llevó muchos años, y cuando se logró, el resultado fue que por fin hubo la posibilidad de que el compositor pudiera dejar su obra para la eternidad, lista para que fuera ejecutada por otras personas.

Hay antecedentes en algunas culturas orientales y en Grecia. En algunos casos no se sabe si son referencias, anécdotas o formas de escritura musical. Se ha tratado de deducir por años pero en muchos casos solamente son especulaciones y si alguien hace ejecuciones de música de la antigüedad son interpretaciones o se basan en el comportamiento de comunidades de aborígenes, o culturas milenarias que se han observado desde el siglo XIX y que han conservado algunas tradiciones orales por generaciones.

Vamos a explicar de manera muy general cómo es el sistema de notación musical que tenemos actualmente y que aparece por primera vez en la historia en un documento que se llama *musica Enchiriadis* en el año 900. El pentagrama de la actualidad y los nombres de las notas los establece un monje, y pedagogo benedictino de una abadía de pomposa en las costas del mar Adriático. El principio lo establece en un documento que escribe en el año 1026 y que se llama *micrologus*.

La notación musical actual tiene una base simple. Son unas notas musicales que se interpretan de dos formas: por su valor y por su altura, por lo tanto tienen dos nombres. Por su valor las notas, de acuerdo a la forma que tienen son unidad, mitad, cuarto, octavo, dieciseisavo, etc. Y por su altura los nombres son do re mi fa sol la si.

Las notas se colocan en un gráfico que llamamos pentagrama, cinco líneas. Se ordenan por grupos en casillas que se llaman compases y el número de notas que lleva cada compás se establece al inicio con dos números colocados como fracciones comunes. De tal manera que si la indicación que vemos es $\frac{3}{4}$ significa que en cada compás va a haber 3 notas de un cuarto.

OP.

o su equivalente aritmético, que puede ser una mitad y un cuarto, considerando que dos cuartos son una mitad.

OP.

O seis octavos, en el entendido de que cada cuarto tiene dos octavos.

OP.

Ahora, este mismo ejemplo sobre un solo sonido, lo muevo a diferentes alturas tomando en cuenta que arriba es más agudo y abajo es más grave sonará diferente. Repetimos el primer ejemplo con tres notas de un cuarto o sea tres cuartos en un compás con las notas re mi fa

OP.

Ahora el segundo ejemplo, una mitad y un cuarto variando la altura con las notas re sol.

OP.

Y el tercer ejemplo con las notas do, re, mi, fa, mi, re, do.

OP.

A partir de este principio surgen miles de combinaciones, tantas que tenemos obras musicales en todo el mundo con formas, estilos diferentes con voces, instrumentos y para todos los gustos. Y no solo eso. Se siguen componiendo obras musicales e inventando géneros que se escriben en el sistema de notación musical perfeccionado y establecido por el monje Guido D'Arezzo hace ya más de mil años.

Nos vamos a despedir escuchando una obra de Johann Sebastian Bach de la cual utilizamos un fragmento cuando hablábamos de ritmo. Se trata del Aria de la Suite No. 3 para orquesta en re mayor, más conocida como "aria para la cuerda de sol".

OP.

FIN DEL PRIMER PROGRAMA

SEGUNDO PROGRAMA (2 de 2) "INTRODUCCIÓN II"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR) *En el programa anterior hablamos de algunas teorías sobre el origen de la música y sobre lo que se ha especulado al respecto. Mencionamos que la música prácticamente inicia desde aparece el hombre en la tierra, pero no es posible saber exactamente cómo se ejecutaba ni la forma precisa de los ritmos y melodías. Hay testimonios gráficos, descripciones y restos arqueológicos de objetos relacionados con la música, pero no podemos saber con precisión cómo se originó. Hay teorías que plantean que un principio fueron los gritos del hombre en la prehistoria tenían que ver con el apareamiento, como una necesidad para poder organizar el trabajo común o que pudo haber surgido como una necesidad de comunicación.*

Se habló de los elementos de la música. El sonido y el ritmo y las cualidades de cada uno de ellos: el timbre, velocidad, duración, intensidad y altura, cualidades con las que se varía una ejecución dándonos una infinidad de combinaciones. También hablamos de otros componentes de la música como el contrapunto y la armonía que son combinaciones de sonidos simultáneos que se organizan y clasifican de diversas formas para acompañar una melodía.

Este es el segundo programa de la serie y queda con ustedes el maestro Jesús Ricardo Fuentes.

LOC: El estudio de la música es algo muy complejo. Así como cada ciencia, arte o disciplina tiene diversos campos de estudio, en la música sucede algo similar. Existen muchas áreas de estudio de la música que no requieren precisamente de la ejecución de un instrumento musical, pero claro, tocar e interpretar la música nunca será un estorbo.

¿Y cuáles son esas áreas de estudio de la música? Hasta el siglo XVIII, la investigación documental en las artes no era algo cotidiano. Es apenas a principios del siglo XIX cuando, al igual que en otras ciencias, se especifican algunos aspectos y se especializa el estudio de la música. Podemos hablar actualmente de organología, iconografía, interpretación, notación musical, biografías, composición, semiología musical o terminología, estilística, acústica musical, fisiología, psicología, sociología, filosofía de la música, pedagogía musical, estética, etnomusicología, teoría de la música, crítica musical y alguno que otro aspecto más. Cada una de estas áreas implica un estudio exhaustivo y minucioso que es trabajado por especialistas y de cuyas investigaciones y escritos nos valemos para que en un momento dado podamos comprender aspectos específicos de una obra o compositor en particular.

Pero nosotros no necesitamos estudiar exhaustivamente cada una de estas áreas. Para iniciar el estudio de la música podríamos hacerlo desde dos puntos de vista: Puede ser desde la teoría. Estudiamos historia, la vida de los compositores, aprendemos las características de los estilos según las épocas, la naturaleza del sonido, técnicas de escritura musical y nos vamos apoyando con ejemplos que ilustren cada uno de los aspectos teóricos. Otra opción sería desde la música misma. Nos gusta una obra, después investigamos qué tipo de música es, quién la compuso, y así nos podemos seguir con lo demás, en qué época se compuso, qué sucedía en ese entonces, qué artistas eran sus contemporáneos, qué otras obras se compusieron en el mismo periodo, hasta que tengamos una idea más amplia de algo que nos gustó. En otras palabras, disfrutar más lo que ya nos era placentero.

OP.

Ya habíamos mencionado que nuestro objetivo es abarcar la música occidental, pero no podemos de ninguna manera excluir las manifestaciones que se dieron en otras culturas; esas manifestaciones también son música; de otro tipo, conformadas y estructuradas de otra manera y con instrumentos musicales que, aunque suenan muy parecido a los que conocemos, son físicamente diferentes.

OP.

¿Y a que no se imaginan en dónde fue encontrado el testimonio gráfico relacionado con música más antiguo que hasta el día de hoy se conozca?

Les daré unas pistas.

Se trata de una región en donde se establecieron comunidades agrícolas y ganaderas hacia el año 4000 A.C. Desde los primeros asentamientos se aprecia un notable desarrollo de las formas de vida y la cultura. Aparecen ya objetos importantes para la elaboración de utensilios de la vida práctica, como el torno de alfarero, herramientas para la fundición de metal y también se encuentran indicios de la numeración, escritura pictográfica y fonética. Ahí

se establecen los sumerios al sur y los babilonios al norte. Algunos estudiosos de la Biblia dicen que en esta región se podría ubicar el llamado *Jardín del Edén*, lugar protegido por dos importantes ríos.

¿Tienen ya una idea de la región? Quien está pensando en Mesopotamia está en lo correcto. En esta región señalada en la historia por la ambición y la guerra desde tiempos milenarios, fue en donde se hallaron grabados de arpas 3000 años A.C. Los sumerios ya habían dado a la música un papel preponderante en relación con las estaciones del año, los planetas y la cosmogonía en general. Esta relación no fue privativa de los sumerios y más tarde también se encontró que en otras culturas había esta relación. El número cinco y el número siete estaban relacionadas con la observación del universo, de ahí que muchas flautas, arpas y otros instrumentos tuvieran cuerdas u orificios que producían escalas pentatónicas o heptatónicas, o sea de cinco o siete sonidos respectivamente.

OP.

Lo que sí ha sido muy importante es el hallazgo de instrumentos musicales porque de esto se ha derivado el conocimiento que permite deducir cómo sería la música de aquellas épocas considerando las posibilidades sonoras de los propios instrumentos. Hay instrumentos que son comunes en prácticamente todas las culturas y en todas las épocas porque su fabricación es relativamente simple. Podemos mencionar todos los percutores, entre los que incluimos desde luego las palmas de las manos, golpes rítmicos de pies, manos contra muslos y todo tipo de palos sobre diversas superficies. Las sonajas, hechas con piedras, semillas y objetos metálicos que se depositan sobre tablas o láminas así como dentro de frutos o troncos huecos. También hay raspadores que son muy variados porque se fabricaban con diversos materiales y se hacían sonar mediante la fricción de otro objeto del mismo material. Tambores hechos con troncos huecos y con parches de piel de diferentes animales cuyo diseño variaba dependiendo del corte del hacha. Flautas elaboradas con cañas, carrizos, piedra y barro. Trompas, elaboradas con cuernos de bovinos y caracoles utilizados como instrumento para enviar señales a distancia y también como instrumento musical. Y finalmente arcos. De los arcos que inicialmente se utilizaron como arma para lanzar proyectiles derivaron los instrumentos de cuerda punteada y frotada.

SÍNTESIS 2 *La música tiene diversos campos de estudio que van más allá de la ejecución de un instrumento musical. Algunos de estos campos son la organología, iconografía, interpretación, notación musical, biografías, composición, semiología musical o terminología, estilística, acústica musical, fisiología, psicología, sociología, filosofía de la música, pedagogía musical, estética, etnomusicología, teoría de la música y crítica musical.*

Los primeros testimonios gráficos relacionados con música se encontraron en Mesopotamia 3000 años A.C. con los sumerios, para quienes la música tenía ya un papel significativo. Pero lo que ha sido muy importante es el hallazgo posterior de instrumentos musicales comunes en prácticamente todas las culturas y en todas las épocas desde los años 2000 y 1000 A.C. Así, hablamos de percutores, sonajas, raspadores, tambores, flautas, trompas y arcos.

LOC: Culturas orientales, las culturas avanzadas de la antigüedad tenían la música vinculada al culto. Los sacerdotes eran músicos, entonaban cantos fúnebres y otros dedicados a los dioses. Estos cantos eran acompañados con instrumentos musicales. Se cree que no existía una música instrumental independiente. En Asiria se encontraron bajorrelieves que datan del siglo VII A.C. En estos descubrimientos se puede apreciar a músicos marchando, tañendo instrumentos de cuerda y tocando tambores. A partir de la observación minuciosa de estos relieves y otros hallazgos, se ha tratado de deducir formas de ejecución a partir de la posición de los dedos de los tañedores de arpas y liras, en un momento dado hasta hubo la esperanza de descifrar un sistema de notación musical, tratando de hallar una clave como se ha encontrado en la interpretación de muchos jeroglíficos de culturas antiguas, pero no. Hasta la fecha sigue siendo un misterio la música que se tocaba en la región circundada por los ríos Tigris y Éufrates.

OP.

Vamos a hacer un recorrido por otras civilizaciones antiguas en donde hubo manifestaciones musicales importantes y que solamente mencionaremos en este segundo programa de introducción, debido a que nuestra serie se enfoca a la música occidental. Desde luego que no podremos escuchar la música original, pero escucharemos fragmentos de algunas interpretaciones actuales en donde se utilizan instrumentos propios de aquellos países y que no se usan en occidente.

Vayamos a Egipto.

En el país del Nilo, encontramos gran cantidad de grabados y relieves sobre piedra que han permitido a los investigadores saber que la música era un elemento importante en esta cultura. Además hay testimonios literarios que explican el uso de la música para ritos, ceremonias fúnebres y también para otro tipo de festejos. Aparecen las arpas de arco, que se apoyan en el suelo y el arpa de hombro. Como instrumentos de viento encontramos las flautas largas verticales chirimías y trompetas. Los instrumentos de percusión eran variados, timbales de mano, tambores, sonajeros, crócalos decorados y los sistros, unas sonajas especiales para el culto de la Diosa Isis. Desde el tercer milenio A.C. se encuentran imágenes de la presencia de una especie de músico profesional, que eran cantores o flautistas de la corte.

Hacia el año 2000 A.C. se encuentran las liras y sistros nuevos como el de Iba y el de Naos.

En la última época ya encontramos oboes, laúdes ya con forma de guitarra y otros instrumentos de mucha influencia mediterránea como platillos de pinzas, grandes tambores y tambores de vasija.

Escuchemos un relato breve de Herodoto y su impresión sobre una escena que presencié cuando viajé a Egipto y que escribió en su obra "Los Nueve Libros de la Historia" alrededor del año 450 A.C. Dice Herodoto.

El viaje que emprenden a Bubastis merece atención. Hombres y mujeres van allá navegando en buena compañía y es espectáculo ver la muchedumbre de ambos sexos... Algunas de las mujeres, armadas con sonajas, no cesan de repicarlas; algunos de los hombres tañen sus arpas sin descanso y la turba de éstos y de aquéllas, entretanto, no paran un instante de cantar y palmotear.

Este fragmento corresponde al libro de Euterpe párrafo LX.

Se deduce que los egipcios tenían un sistema de cinco y siete sonidos por la medición de la distancia entre los orificios de las flautas y la disposición de las cuerdas de las arpas de los relieves. Otro dato importante es que, si bien no había notación musical, sí había un avanzado sistema de señas manuales para indicar la ejecución de determinados sonidos que realizaba un hombre dirigiéndose a flautistas, cantantes o arpistas.

Escucharemos un fragmento de música que corresponde a una danza para una mujer sola. Originalmente esta danza data de la época previa a la llegada del Islam. La influencia Árabe es enorme en todo el oriente medio. El mismo Herodoto en otra parte del libro relata la invasión de los árabes. Esta danza actualmente se baila en privado entre una mujer y su madre y se realiza en las bodas o celebraciones de la comunidad.

OP.

Tal vez para la inmensa mayoría de los que vivimos en México, toda la música de esa región nos parezca árabe. Eso es evidente porque esta cultura ocupó grandes extensiones de territorio y fluyó en muchas direcciones y áreas, algunas como el arte, ciencia, aritmética, geometría.

En el caso del pueblo israelí, es menos lo que sabemos de música, más que nada porque en este caso no hay dibujos ni grabados. Lo que sabemos de este pueblo es por las referencias bíblicas y una importantísima tradición oral.

Los nombres de los instrumentos musicales varían dependiendo de la traducción de la Biblia que consultemos. En muchos casos se mencionan arpas, cítaras, liras y cornos. Los traductores los han señalado así por tratarse de instrumentos que se conocen actualmente, pero en muchos casos se refiere al nebal, una arpa de diez cuerdas, el kinnor una lira de ocho cuerdas y el schofar, que es un cuerno de carnero, el cual fue cambiado por una trompeta retorcida que en algunos casos se sigue utilizando en las sinagogas como instrumento de culto. Los cantos que se difundieron por tradición oral eran de tres tipos: La salmodia, una forma de recitar los salmos con un apoyo melódico; la lectio, la lectura de la prosa bíblica y otras plegarias; y la himnodia derivado de la salmodia es la repetición de melodías por estrofas con una estructura que depende del texto que se entone. Como primer ejemplo musical escucharemos una plegaria interpretada como se cree que pudo haber sido en la antigüedad.

OP.

Escucharemos a continuación una canción tradicional judía que en la actualidad se canta con frecuencia y es un claro ejemplo de tradición oral: Hava Naguila.

OP.

De la India no tenemos mucho de la música primitiva. Pero lo que es muy claro es que la música es muy diferente a la de otras culturas. No se puede negar la influencia del Islam que se dio con mayor fuerza entre los siglos XI y XIII pero sin duda alguna, India ha mantenido su estilo e independencia musical. Lo más conocido en el mundo entero de la música Hindú es el Raga, que no es una secuencia tonal ni modal, es una improvisación sobre un esquema tradicional de notas, por decirlo de una manera sencilla. La estructura tonal y rítmica de la música de la India es sumamente compleja y varía por regiones sobre todo entre el norte y el sur de la península. Las divisiones entre un sonido y otro son más reducidos, de manera que de acuerdo a nuestro sistema, en el que hablamos de semitonos, la distancia más corta entre dos notas, en la música Hindú serían microtonos.

Escucharemos un fragmento de un raga tocado con Sarangi, un instrumento musical hindú que es una especie de violín que se toca con arco y que también se puntea como una cítara. En el fragmento que escucharemos intervendrá la tabla, un instrumento de percusión que lleva esquemas rítmicos característicos de esta cultura.

OP.

A diferencia de los judíos y la India, los documentos que se han encontrado en China al respecto de la música son sumamente amplios. Además, también hay gran cantidad de relatos míticos transmitidos de generación en generación. En los cultos se utilizaba la música con la intervención de instrumentos muy diversos tales como flautas, cítaras, arpas, campanas, tambores y piedras sonoras. Se usaba un sistema de doce escalas con una distinción muy singular entre tonos masculino y tonos femeninos. La ejecución de la música china es profunda y de mucho arraigo. El apogeo de la música china en la antigüedad se dio durante la dinastía Tang entre los años 618 y 906. Un dato interesante es que hay escritos que constatan la existencia de notación musical muy antigua pero actualmente no se tiene la certeza de cómo descifrarla. Uno de los instrumentos más importantes es el kin, un instrumento de siete cuerdas, con una caja de resonancia angosta y alargada; muy sencillo, pero con muchas posibilidades sonoras. El instrumento se coloca sobre una mesa al frente del ejecutante que está sentado. Se ejecuta con las dos manos, con la derecha se puntea y con la izquierda se presionan las cuerdas sobre una barra o diapason como si fuera un violín.

La pieza que presentamos con este instrumento se llama Xiao Xiang shui yun, agua y nubes sobre los ríos Xiao y Xiang esta es una de las piezas más importantes del repertorio de este instrumento. La pieza está dividida en dieciocho secciones. Escucharemos solamente la parte final que corresponde a las secciones 15 a 18.

OP.

La música de Japón desde el siglo 2 después de Cristo hasta nuestros días se ha dividido en cinco principales períodos. Prehistórico, antiguo, medieval, moderno y contemporáneo. Hay referencias muy vagas de la etapa prehistórica que en este caso se considera entre los siglos II y VII. Es prácticamente a partir del siglo VIII que se tiene una descripción detallada de instrumentos como el Koto. Los géneros representativos de esta cultura son la música religiosa en la que destacan los cánticos budistas, con influencias recíprocas con otros países del oriente como Corea. Pero hay cuatro tipos de música japonesa que están relacionados con las representaciones escénicas. Estos son el Gagaku, el Noh, banraku o teatro de títeres y el Kabuki, este último el más conocido en el resto del mundo. Los instrumentos más comunes son el Biwa, una especie de laúd de cinco cuerdas, el Koto, una cítara de casi dos metros de largo con trece cuerdas, el shakuhachi, una flauta de bambú y el shamisen que parece una guitarra de tres cuerdas con un brazo muy largo y una caja de resonancia muy pequeña y cuadrilonga. A continuación escucharemos un fragmento de música para una representación de teatro Kabuki, en la que escucharemos, la ejecución del shamisen de una manera destacada.

OP.

En la parte final de este programa escucharemos música de diferentes regiones del mundo y que hoy por hoy se sigue ejecutando pero que tiene orígenes y un desarrollo lo largo de la historia muy lejano a la cultura occidental. Escuchemos música de Corea. Aunque para quienes no estamos familiarizados con la música de oriente, nos puede parecer igual la de China y Japón. Primeramente escucharemos un fragmento de una pieza vocal de tipo ritual con acompañamiento de una flauta de bambú y percusiones

OP.

En seguida escucharemos una pieza muy conocida pero interpretada por un trío de Kayagum, un instrumento típico Coreano. Si escuchamos este instrumento interpretando música de aquel país no nos sonaría tan familiar como vamos a oír a continuación una versión muy especial del Canon de Pachelbel.

OP.

La pieza es el Canon de Johann Pachelbel una obra del período barroco que sin duda adquiere un carácter diferente al ser interpretada con un instrumento típico de Corea.

En otras partes de Asia hay muchas variantes de instrumentos de una, dos y tres cuerdas con brazos de diferentes longitudes y con diferentes técnicas de ejecución. Por ejemplo en Camboya, al sur de China, encontramos el Sadev, un instrumento de una sola cuerda que se toca de manera muy peculiar y sumamente difícil. En el dedo pulgar de la mano derecha se coloca un plectro y se puntea la cuerda. Con los otros dedos de la misma mano se presiona la cuerda para modificar los tonos. Al mismo tiempo con la mano derecha se modifica la tensión de la cuerda lo que amplía las posibilidades sonoras del instrumento para variar la duración de la emisión del sonido. Hoy en día cada vez es más difícil encontrar quién toque este instrumento. Vamos a escuchar una pieza con Sadev y voz que se utiliza en Camboya para ceremonias en el templo.

OP.

Siguiendo hacia el sur, llegamos a las islas de Indonesia y nos ubicamos en la Isla de Bali y Sri Lanka. Aquí encontramos una variedad de instrumentos como el suling, una flauta de seis orificios, el Kendang, gongs de diferentes tipos y el saron y el gender, que son instrumentos similares a la marimba chiapaneca pero con resonadores de bronce o cobre. Lo que escucharemos es una danza religiosa que es ejecutada normalmente es interpretada por sacerdotes, hombres o mujeres y bailada por tres mujeres en cuyas manos cargan ofrendas, flores o alimentos. Al final de la danza lanzan las ofrendas a los asistentes como una bendición.

OP.

En África, encontramos prácticamente dos regiones. El norte que tiene toda la influencia del Islam, a donde pertenece todo lo que mencionamos al principio cuando abordamos Egipto, por la antigüedad de esta civilización. Por otro lado está el sur y aun así podríamos encontrar una gran diversidad de músicas. Tan diferentes como los rasgos físicos, de indumentaria, dialectos que en este breve programa sería difícil de identificar. Lo que haremos será escuchar una ejecución de tipo aborigen de la república de Sudáfrica. Estamos en la costa de África hacia el océano Índico en donde la voz, el concepto de melodía y las percusiones son estilos regionales y muy particulares.

OP.

Ahora nos vamos un poco al norte todavía hacia el océano Índico pero no encontramos ya con un conjunto africano que mantiene las características rítmicas de su región pero ya con la influencia de la armonía y melodía occidental.

OP.

En seguida escuchemos música de los aborígenes australianos que se caracteriza por la utilización de percusiones muy rudimentarias y percusiones corporales y la voz humana utilizada también como instrumento de este tipo. Hay instrumentos de aliento pero no producen melodías. Se utilizan para modular la voz para darle un tono espectral. También se utiliza el boomerang en la música independientemente del uso que se le da como arma estratégica. En esta región como en el sur de África, la música de los aborígenes tiende a desaparecer debido a la influencia de la música occidental que es difundida fuertemente por los medios de difusión, dejando a las tradiciones como piezas de museo.

OP.

Las culturas que mencionamos y los ejemplos musicales que escuchamos fueron una pequeña muestra de lo que está más allá de la música occidental y que no abordaremos en el resto de la serie. Los espero el próximo programa en el partiremos desde Grecia hasta la edad media.

SÍNTESIS 3 *En las culturas de la antigüedad la música estaba vinculada al culto. En Egipto aparecen las arpas de arco, arpas de hombro así como instrumentos de viento y de percusión. Para los judíos se tienen referencias de la*

música por la Biblia y por tradición oral. Los instrumentos musicales eran el nebal, el kinnor y el schofar, los cantos la salmodia, la lectio y la himnodia. En India lo más conocido es el Raga, una improvisación muy compleja. A diferencia de los judíos y la India, en China hay documentos sobre música muy importantes. En los cultos se utilizaba la música con instrumentos muy diversos. Se usaba un sistema de doce escalas y notación musical. El apogeo de la música china en la antigüedad se dio entre los años 618 y 906. Uno de los instrumentos más importantes es el kin.

La música de Japón se conoce a partir del siglo VIII que es cuando se tiene una descripción detallada de instrumentos como el Koto. Uno de los géneros más conocidos de esta cultura es el Kabuki.

En otras partes de Asia hay muchas variantes de instrumentos de cuerda y percusión. En el caso de la música de los aborígenes australianos y africanos la música se va perdiendo y tiende a preservarse como piezas de museo.

FIN DEL SEGUNDO PROGRAMA Y DE LA INTRODUCCIÓN}

PRIMER MÓDULO

“NUESTRA PRIMERA ESCALA HACIA EL BARROCO”

TERCER PROGRAMA (1 de 5) “GRECIA-ROMA LA MÚSICA OCCIDENTAL”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR) En el programa anterior mencionamos que la música tiene diversos campos de estudio. Algunos de estos campos son la organología, iconografía, interpretación, notación musical, biografías, composición, semiología musical o terminología, estilística, acústica musical, fisiología, psicología, sociología, filosofía de la música, pedagogía musical, estética, etnología, teoría de la música y crítica musical.

Comentamos también que los primeros testimonios gráficos relacionados con música se encontraron en Mesopotamia 3000 años A.C., con los sumerios. Posteriormente se hallaron percutores, sonajas, raspadores, tambores, flautas, trompas y arcos, instrumentos musicales comunes en prácticamente todas las culturas y en todas las épocas entre los años 2000 y 1000 A.C.

En las culturas de la antigüedad la música estaba vinculada al culto. En Egipto aparecen arpas e instrumentos de viento y de percusión. Para los judíos se tienen referencias de la música por la Biblia y por tradición oral. Los instrumentos musicales eran el nebal, el kinnor y el schofar. Había cantos de tres tipos: la salmodia, la lectia y la himnodia. En India lo más conocido es el Raga, una improvisación sobre un esquema tonal muy complejo. En China se han hallado documentos sobre música muy importantes, se usaba un sistema de doce escalas y hay evidencia de notación musical. El apogeo de la música china en la antigüedad se dio entre los años 618 y 906.

En Japón destaca la utilización de un instrumento musical llamado Koto y uno de los géneros más conocidos de esta cultura es el Kabuki.

En otras partes de Asia, África Oceanía, hay muchas variantes de instrumentos de cuerda y percusión para hacer música muy diversa y diferente del concepto occidental. Para iniciar con este programa, los dejo con el maestro Jesús Ricardo Fuentes.

LOC: ¿Qué fue lo que sucedió en el mundo para que surgiera una civilización tan grandiosa como la de los griegos? Una civilización que ha dejado una huella enorme en la vida de nuestro planeta. Nos heredaron historias, relatos sobre la vida de ellos mismos, sus dioses y héroes fantásticos; escribieron maravillosas tragedias, comedias, prosas; esculpieron estatuas y edificaron templos que hasta hoy en día admiramos, respirando en ellos las ideas de sus grandes pensadores. Ideas sobre política, filosofía, historia, matemáticas, vigentes aun porque la civilización occidental se ha forjado desde esta cultura que floreció en la antigüedad durante más de 1000 años.

La palabra música viene del griego musiké, y aunque actualmente podemos encontrar en un diccionario etimológico como “el arte de combinar sonidos”, en la antigua Grecia, música tenía un significado muy diferente. Por música se entendía el arte de las musas, concepto que hasta el siglo V A.C., significaba no sólo el arte de los sonidos sino también el arte de la poesía, de la danza. Según la Mitología griega Apolo, Dios de la verdad y de la luz, protector de la poesía y de la música, era una de las figuras más gloriosas del Olimpo. Su cortejo lo formaban nueve diosas, Las Musas protectoras de cada una de las ciencias, artes o diferentes aspectos de la Música. Ellas eran, Clío, protectora de la historia y la epopeya, Calíope, de la poesía, Melpómene de la tragedia, Talía que resguardaba a la comedia, Urania velaba por la poesía didáctica y la astronomía, Terpsícore la danza, Erato, la

canción amatoria, Euterpe, el canto de la flauta, y Polimnia los cantos e himnos. Se creía que las Musas habitaban en cumbres importantes como el Helicón y el Parnaso, nombres que hoy en día se siguen utilizando como expresiones relacionadas con la música y la poesía.

En muchas manifestaciones encontramos pistas, datos, señales, indicios para saber que la música era un aspecto medular en la cultura griega. Había música en las cortes de los príncipes, en fiestas cultas, juegos y todo tipo de competencias y en ensayos dramáticos. La formación de la juventud comprendía necesariamente en primer lugar, que los niños aprendieran el canto, después a leer y escribir, luego la comprensión de la poesía y en seguida el adiestramiento para los conjuntos de baile. La cultura general comprendía las ciencias de la lengua, la aritmética, geometría, astronomía y la teoría musical. Grabados en cerámica, en monumentos, y cientos de pasajes de la vasta literatura griega nos dan una idea más exacta de la música y su importancia. En la Era Micénica, alrededor de 1200 años A.C., ya encontramos muchas referencias musicales. Además, hay textos en los que se pueden deducir datos importantes que nos dejan claro el conocimiento y la relación con las ciencias. La *Ilíada* y la *Odisea*, libros atribuidos al poeta Homero, relatan la guerra de Troya, el primero, y el segundo el regreso de Ulises, Rey de Ítaca, a su casa tras la destrucción de Troya. Tal vez escribir un libro en el que se señalara la ambición de los griegos por conquistar Troya, también llamada Ilión, para poder tener el control del acceso al Mar Negro, no hubiera sido tan exitoso sin tener el argumento de la narración del rescate de Helena, la mujer más hermosa que jamás hubiera visto un hombre, que fue raptada por el hijo de Príamo, Rey de Troya. Y una vez destruida la codiciada ciudad, no hubiera sido tan interesante la narración del regreso de Ulises, también conocido como Odiseo, si no hubiera pasado por el infierno para saber el camino de regreso a casa, hubiera cegado al Cíclope Polifemo quien lo había encerrado en una caverna para comérselo con su tripulación. Ulises escapó y tuvo que evadir la isla de Circe resguardada por las sirenas quienes con su canto atraían a los hombres para devorarlos. Otras aventuras que tuvo que pasar para poder llegar a su pueblo y matar a los pretendientes de Penélope que la asediaban pensando que jamás regresaría el Rey.

Las dos narraciones fueron escritas en Rapsodias y cantos y eran divulgadas por tradición oral por los aedos, dignos cantores que interpretaban kitharodias siempre acompañados con sus instrumentos de cuerda.

Voy a citar un pasaje de cada uno de estos poemas épicos. El primero es de la *Ilíada*, poema también conocido como la *Furia de Aquiles*. De hecho, la *Ilíada* comienza implorando un canto a las musas por su enojo. El pasaje que leeré a continuación, corresponde a la descripción del escudo que forja Hefesto para que el furioso Aquiles, el de los pies ligeros vaya a pelear contra Héctor quien había matado a su gran amigo Patroclo.

*Hizo figurar en el (escudo) la tierra, el cielo y el mar,
el infatigable sol y la luna llena,
así como todos los astros que coronan el firmamento:
las Pléyades, las Híades y el poderío de Orión,
Y que es la única que no participa de los baños en el océano.
Realizó también dos ciudades de míseras gentes,
bellas. En una había bodas y convites, y novias
a las que a la luz de las antorchas conducían por la ciudad
desde cámaras nupciales; muchos cantos de boda alzaban su son;
jóvenes danzantes daban vertiginosos giros y en medio de ellos
emitían su voz flautas dobles, mientras las mujeres
se detenían a la puerta de los vestíbulos maravilladas.*

Fue el verso 483 del canto XVIII de la *Ilíada*. En este pasaje Homero da cuenta del conocimiento que ya en aquella época tenían los griegos de la astronomía, ciencia que protegía la Musa Urania.

El siguiente pasaje es de la Odisea. Después de los diez años que duró la guerra de Troya, Ulises pasa 7 años más en la Isla de Calipso, la de hermosos cabellos, quien lo había detenido para amainar su soledad. Finalmente la ninfa se apiada de él y lo libera para que regrese con Penélope su esposa. Llega Ulises al pueblo feacio y organizan un festín para despedirlo en el retorno a su casa. Mandan llamar al aedo ciego Demódoco para que cante y así describe Homero en el canto VIII párrafo 85, el efecto que produce en Ulises aquella interpretación:

Tal cantaba aquel ínclito aedo y Ulises, tomando en sus manos fornidas la túnica grande y purpúrea, se la echó por encima y tapó el bello rostro. Sentía gran rubor de llorar ante aquellos feacios; a veces, al cesar en su canto el aedo divino, sus llores enjugaba y, del rostro apartando el vestido, ofrecía libación a los dioses del vaso de dos cavidades. Más tornaba el aedo a empezar su canción, siempre a ruegos de los nobles feacios gustosos de aquellas historias, y tapando su cara de nuevo volvía a los sollozos.

La razón de la música en los poemas homéricos se debió tal vez a que fue la única manera de transmitirlos. Francamente es muy arriesgado leer los fragmentos de los cantos de la Ilíada y la Odisea como lo hice, pues éstos debieron ser expresados en su momento con un esquema rítmico y un sentido melódico especial. E interpretados por seres maravillosos tal como se describe a Demódoco en el fragmento anterior. Además hay que tomar en cuenta que las melodías variaban dependiendo del lugar y a quienes se dirigía la narración. Nunca eran igual. Se tienen elementos suficientes para saber que fue así, pero nuevamente les digo: No tenemos la certeza de saber exactamente cómo fue.

En los dos poemas se relatan hechos de 1200 años A.C., pero se presume que fueron escritos hacia el 800. Pero aunque ya estaban escritos en tablillas de arcilla, se siguieron divulgando por los aedos y rapsodas durante muchos años. Todavía en nuestro tiempo, muchos conocimos la historia porque nos la contaron antes de haberla leído.

En este primer período conocido como del estilo geométrico, entre los siglos XI y VIII, predominó la Kitharodia, un canto acompañado por instrumento de cuerda, el proemio, un canto de entrada dedicado a los dioses (de hecho algunos libros antiguos señalaban un proemio en vez de prólogo por alusión a la cultura griega). También se acostumbraba la aulodia, un canto con acompañamiento de aulos, instrumentos de aliento, como flautas muy delgadas y alargadas.

Las alusiones a la música no se quedaron en los textos de Homero. En el siguiente período, arcaico, comprendido entre los siglos VII, VI, la recitación cantada de la epopeya recae en un narrador que como recita rapsodias, se le llama rapsoda, desaparece el proemio y se transforma en una parte instrumental independiente y surgen los nomoi, cantos más específicos. Había un nomos aulético, con aulos o sea, con flautas dobles y nomos kitharódico con instrumento de cuerda, que desempeña un papel importante en los concursos deportivos. Más tarde, hacia el año 600, antes de nuestra era, surge la lírica: El canto de la lira. Se establece una relación estrecha entre el texto y la melodía Por eso Platón en el siglo IV dice: “La canción consta de tres elementos, la palabra, la armonía y el ritmo. Pero la armonía y el ritmo deben seguir a la palabra”; el cantante es poeta y músico; y surge la necesidad de inventar signos prosódicos que se dividen en cuatro grupos: Tonoí, para modificar la altura de las sílabas, padae, para acortar o alargar las palabras, Chronoi, para determinar la duración de las sílabas y Pneumata para indicar la intención del sonido inicial.

Al combinar las palabras con sonidos largos y cortos el resultado fue el establecimiento de pies rítmicos, que no es otra que un esquema rítmico sobre el cual se canta un verso, un poema y posiblemente una melodía instrumental. Para que nos quede un poco más claro, vamos a escuchar estos esquemas o pies rítmicos. Había varios pero mencionaremos los cinco principales. Dos de tres tiempos, yambo y troqueo y tres de cuatro tiempos anapesto, dáctilo y spondeo. Para apreciar el carácter ternario o binario, voy a ejecutar los pies rítmicos sobre un pulso.

El yambo de tres tiempos sonaría así.

OP.

El troqueo también de tres tiempos así.

OP.

El anapesto de cuatro tiempos sonaría de esta manera.

OP.

También de cuatro tiempos el dácilo.

OP.

Y el spondeo así.

OP.

Una vez que tenemos un pié rítmico se agrupa de acuerdo al texto. Supongamos que la frase se divide en seis partes y tenemos un dácilo como pié rítmico, tendríamos grupos de seis dácilos o sea un hexámetro dactílico. Con una traducción al español de la *Iliada* vamos a hacer una ejecución con una melodía sencilla este hexámetro.

OP.

Con los elementos que hemos mencionado podríamos decir que así se narraban los cantos homéricos. Pero es mi interpretación. No puedo asegurar categóricamente que así fuera exactamente.

También en el período arcaico existía el canto coral, el cual siempre era ejecutado con acompañamiento de uno o más instrumentos. Uno de los principales músicos poetas de este género era Píndaro.

Las formas más importantes del canto coral eran:

El Pean, ditirambo, Himno, treno, himeneo, prosódion, parthenion y escolión. A reserva de describir brevemente los instrumentos más adelante, voy a mencionar los rasgos de las formas de canto coral.

El Pean. Era un canto dedicado a Apolo generalmente acompañado con una Cítara o Kithara.

El ditirambo. Era una canción, que se interpretaba con motivo de los cultos a Baco, Dios del Vino y llevaba un acompañamiento de Aulos o Barbitón.

Un Himno era una canción solemne dedicada a los Dioses. Se acompañaba sobriamente con una kithara.

El treno era interpretado en las ceremonias fúnebres con aulos.

El himeneo, como se han de imaginar, era la canción de la novia y se acompañaba con aulos.

El prosódion era una canción procesal.

El parthénion era una interpretación vocal ejecutado por un coro de doncellas.

Y el Escolión. También una canción dedicada a Baco acompañada con aulos.

También en el período arcaico hay referencias de ejecuciones instrumentales con cuerdas, Kitharística o con aulos, aulética.

OP.

Hay un tercer período, el período clásico, que comprende los siglos V al IV A.C. Es la época de mayor esplendor de Grecia. En este período también conocido como Helénico, derivado de Héléade, antiguo nombre de Grecia, encontramos a los grandes pensadores, Pitágoras, Anaxágoras, Protágoras, Sócrates, Platón y Aristóteles. Historiadores, Herodoto, Tucídides y Xenofonte. También a los dramaturgos, considerados como músicos: Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes. Es en esta época cuando surge la Tragedia a partir de las fiestas dedicadas a Baco, en donde hay una estructura, una forma fija para interpretar los dramas. Encontramos coros para las escenas preliminares, instrumentistas que acompañan todo el tiempo el desarrollo de la pieza, canciones incidentales para reforzar los diálogos a lo largo de la representación y canciones finales al concluir la escenificación.

Quienes hayan leído tragedias griegas recordarán la participación de los coros que van reforzando las acciones. En *Los Persas*, posiblemente la primera tragedia que escribe Esquilo, aparece Jerjes, rey de Persia. Él desea continuar la guerra iniciada por su padre Darío I en 490 A.C., en contra de los griegos que se habían levantado contra la

presión del ejército persa. Fueron las guerras médicas. La primera la pierde Darío I en Maratón y la segunda la pierde Jerjes en Termópilas. Jerjes incendia Atenas y movido por la ambición continúa peleando hasta que se enfrenta con Temístocles venciendo al Ejército persa consiguiendo así la independencia griega de Asia. En el drama de Esquilo, Jerjes se enfrenta a las recriminaciones de su madre y de su difunto padre, escenificado por una sombra. Inicia con un coro que expone la situación política de Persia con los territorios griegos. También hay un personaje que se llama corifeo, que no es más que una especie de líder del coro que cuestiona al personaje principal confrontándolo consigo mismo. Esquilo, siendo el primero de los grandes músicos y poetas dramaturgos, establece un estilo que relata aspectos importantes de la cultura y la historia griega para que el pueblo conociera, estilo vigente aun, y utilizado por Sófocles y Eurípides quienes hicieron cambios en la utilización de los coros y la interacción con los personajes principales. Eurípides hace más dinámico el diálogo entre los personajes y la presencia del coro es más reducida.

OP. (Lectura de un fragmento de “los Persas de Esquilo, pre grabado y dramatizado)

Con la interpretación de los dramas en esta época de esplendor, los instrumentos musicales ya se habían incrementado y diversificado. Había tres grupos de instrumentos: de cuerda, de viento y de percusión. A continuación mencionaré uno por uno y haré una breve descripción de ellos. Iniciamos con los de cuerda.

El phorminx: El instrumento más antiguo. Tiene forma de “U” con un travesaño en la parte superior de donde se sujetan las tres o cuatro cuerdas.

La kithara o cítara se desarrolló a partir del S. VII a partir del Phorminx. Tiene una gran caja de resonancia y llega a tener doce cuerdas. Se solía cargar al hombro en ocasiones se tocaba con un plektron una especie de uña para puntear la cuerda.

La lira era un caparazón de tortuga con cuernos de cabra a los lados y un travesaño en la parte superior para sujetar las cuerdas. Pertenecía al culto de Apolo y se atribuye su invención a Hermes quien según cuenta la historia, de manera accidental tocó con su pié un tendón seco de una caparazón hueco.

El barbitón se diferencia de la Lira por tener la caja de resonancia más reducida y los brazos más largos.

El arpa con su forma de ángulo muy similar a la forma del arpa que conocemos hoy en día.

Y el Laúd. Este instrumento que aparece en el siglo IV con un brazo alargado y tres cuerdas.

De los instrumentos de aliento mencionaremos en primer término el aulos, un instrumento que según las descripciones producía un sonido dulce y apasionado. Debió ser similar al oboe actual y llegó a Grecia proveniente de Asia menor. Un instrumento dedicado al culto de Apolo de madera o de metal con lengüeta de caña. Se tocaban dos flautas simultáneamente.

La syrinx conocida como la flauta de Pan precisamente como un homenaje al Dios Pan. Al menos 5 tubos de madera unidos por una encordadura en hilera.

La flauta transversa o travesera. Aunque muy rara, era de madera; similar a la que conocemos hoy en día.

Finalmente el salpinx, una trompeta de metal muy alargada. Un instrumento que prácticamente se utilizaba solamente para enviar señales.

De los instrumentos de percusión podemos mencionar que son los mismos que en otras culturas con sus variantes regionales. Los crótalos, o castañuelas, los címbalos o platillos, timbales, una especie de pandero grande. El xilófono, que era peculiar porque utilizaron como resonadores ánforas, y había otro instrumento singular, el Krupezion, una especie de sonaja que se tocaba con el pie y se utilizaba en la danza y la poesía coral.

SÍNTESIS 2 *La civilización griega ha dejado una huella profunda en el mundo. La palabra música viene del griego musiké: el arte de las musas; la poesía, la danza, el canto y el drama. El concepto de música se deriva de las Musas, deidades protectoras de las ciencias y las artes: Clío, Calíope, Melpómene, Talía, Urania, Terpsícore, Erato, Euterpe y Polimnia. La música era fundamental en el sistema educativo de la Grecia antigua. La Iliada y la Odisea, poemas presuntamente escritos hacia el año 800 A.C., fueron divulgadas por cantores acompañados con instrumentos. Hacia el siglo VI surgen los nomoi, acompañados por instrumentos de aliento, o de cuerda, y después surge la lírica: El canto de la lira. Se establece también una relación estrecha entre el texto y la melodía.*

La poesía tiene un sentido musical por lo que se establecen los pies rítmicos, sobre los cuales se cantan los versos. Algunos de éstos son: yambo, troqueo, anapesto, dáctilo y spondeo.

La Grecia Antigua se divide en tres períodos el estilo geométrico, el estilo arcaico y el estilo clásico, este último el de mayor esplendor.

Las formas musicales más importantes fueron el Pean dedicado a Apolo, el Ditirambo a Baco y los himnos, canciones solemnes dedicadas a los dioses. Pero la gran forma que surge en el período clásico es la tragedia cuyos exponentes máximos fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Los instrumentos musicales más utilizados eran: La kithara o cítara, la lira, el arpa, el aulos, la syrinx, el salpinx, y diversos instrumentos de percusión.

LOC: La teoría musical de los griegos es el principio de la teoría musical de occidente. El primer filósofo que escribe sobre una teoría musical es Pitágoras. En su teoría de las esferas Celestes plantea que todos los cuerpos que se mueven en el espacio producen un sonido determinado en función del movimiento circular o rotatorio y la velocidad de su desplazamiento, lo que produce una armonía y que guarda las mismas proporciones que el alma humana. Los cuerpos celestes se mueven en franca armonía, como una danza, como una cítara emite sus notas. Entonces, ¿Por qué no escuchamos el sonido de los planetas? Pues porque siempre, desde que nacimos, los hemos escuchado y solamente nos daríamos cuenta de que producían un sonido en el momento en que cesaran de emitirlo. Eso pensaba Pitágoras. Es como cuando estamos en un sitio y hay una de esas lámparas en forma de tubo alargado, ¿Cómo se llaman?...Lámparas de neón, que produce una vibración constante, el ruido de la balastra. Un ruido ahí...molesto y raro. Nos sentimos incómodos y repentinamente alguien apaga la luz. Sentimos sorpresa, y a la vez alivio. Más que por la falta de luminosidad por el descanso ante la ausencia de un ruido que nos producía una molestia y nos percatamos de ello en el momento que ya no lo escuchamos. Pitágoras desarrolla su teoría de las esferas celestes; estudia el sonido que producen los cuerpos y lo mide matemáticamente. Es un precursor de la física acústica. Trabaja con una cuerda y descubre que el sonido que produce se relaciona con el número de oscilaciones por segundo. Encuentra una relación directa entre movimiento y sonido. Le pone números a los sonidos. Al igual que en la secundaria aprendimos la teoría de los intervalos pitagóricos sobre una recta numérica, ¿Se acuerdan? Pitágoras establece que entre dos sonidos también hay intervalos y así se llaman todavía. Entonces un intervalo es la distancia que hay entre dos sonidos. Al sonar una cuerda se produce un determinado número de oscilaciones por segundo, lo que hoy conocemos como frecuencia, si partimos la cuerda a la mitad, se duplica el número de oscilaciones por segundo y el sonido que se produce es el mismo pero más agudo. Escuchemos.

OP.

Si partimos la cuerda exactamente a la mitad suena así

OP.

Escuchamos la misma nota pero más aguda. Escuchemos las dos notas nuevamente. Sin interrupción.

OP.

Pitágoras concluye que en un sonido están implícitos otros sonidos más agudos que son múltiplos aritméticos al subdividirse el número de oscilaciones de la cuerda o del sonido que se emita. Cualquier emisión sonora se comporta igual que la cuerda. Estos sonidos adyacentes no se discriminan fácilmente. No los podemos separar, pero que con un esfuerzo y un poco de entrenamiento los podemos localizar y los podríamos entonar. Es lo que conocemos actualmente como armónicos. El primer armónico que se escucha es al partir la cuerda a la mitad y que utilizando un lenguaje musical le llamamos la octava.

OP.

Dejaremos a Pitágoras porque los mismos griegos ya se habían percatado que, aunque la teoría pitagórica era cierta y muy importante para todo el estudio del comportamiento de los sonidos, no era la metodología idónea para enseñar a tañer la cítara a un ejecutante.

Platón y Aristóteles vuelven la mirada hacia otro lado y plantean un sentido mas humano para la ejecución musical. Platón dice que una melodía con un ritmo debe hacerse siempre sobre un texto y la ejecución dependerá de las circunstancias, el medio y el estado de ánimo. Esto lo cita en sus diálogos. La república, libro 3 párrafo 398; y

Sócrates está de acuerdo con él. Aristóteles le da importancia a la estética. Señala la importancia de la música en el proceso educativo de los jóvenes. Y habla de su importancia respecto a las demás ciencias: Dice Aristóteles

OP. *La educación se divide en cuatro secciones: gramática, gimnasia y música, a la que se añade a veces el dibujo.*

Y dice más adelante:

OP. *Resulta que la música es útil para el goce espiritual en el reposo; esto hizo que figurase en la enseñanza*

Uno de sus discípulos de El Liceo, desarrolla una teoría musical más práctica y de la cual se desprende la actual. Fue Aristógenes de Tarento quien en contraposición con los pitagóricos no se remite a una relación musical con el número, sino a una experiencia auditiva.

Lo primero fue tomar el concepto de la duplicación del número de oscilaciones de Pitágoras

OP.

De esta forma ya se tiene un intervalo, la distancia entre una nota y otra, como dijimos hace rato, un intervalo de octava. Al buscar sonidos intermedios, hace una subdivisión de seis partes iguales.

OP.

Quedaron intervalos más cortos, la distancia entre el primer sonido y el segundo, entre el segundo y el tercero, y así hasta llegar a la octava, son intervalos más pequeños y los denominó tono y cada uno de estos los dividió a la mitad. Quedaron medios tonos o semitonos. Eran seis tonos, ahora son doce semitonos.

OP.

Entonces se formaron diferentes combinaciones de sucesiones de tonos y semitonos. Y se estableció que fueran siete sonidos con dos semitonos intermedios. A esta sucesión que parte de un sonido hasta llegar a la octava se le denomina escala.

OP.

Aristógenes llegó al mismo punto que Pitágoras había propuesto dividiendo los sonidos matemáticamente. La diferencia, hoy lo sabemos, era mínima. A los intervalos subdivididos por Pitágoras se llama intervalos puros y a los de Aristógenes intervalos temperados.

Se establecieron escalas con órdenes diferentes entre tonos y semitonos. Se llamaron escalas diatónicas. Los sonidos no tenían nombre y se les asignaron letras del alfabeto jónico, de una región de Grecia en las costas de Asia menor. Las escalas se formaron considerando grupos de cuatro a los que denominaron tetracordios. Una escala completa se formaba con dos tetracordios. Las escalas se presentaban en sentido descendente y cada una de estas tenía nombres de regiones de Grecia. Una estructura muy utilizada era la del modo dórico dos tetracordios iguales tono, tono, semitono. Escuchemos el primer tetracordio.

OP.

El segundo

OP.

Los dos tetracordios juntos

OP.

Otra escala griega era la frigia que sonaba más o menos así

OP.

Lo que notamos es que no es importante la nota con la que comencemos sino el orden en que se distribuyen los tonos y semitonos. Escuchemos dos escalas una dórica y una frigia comenzando desde la misma nota.

OP.

Los griegos le dieron importancia al carácter de cada escala y tenía que ver con el tipo de texto, el drama, el rito, el ambiente, en fin el sentido de la representación. Hace un momento cité un párrafo de La República de Platón del cual ahora sí tomemos un fragmento del diálogo con Sócrates.

OP.

Terminemos con Grecia escuchando un himno a Apolo encontrado en una pared de la casa del Tesoro ateniense y que data del siglo II A.C. La canción es interpretada por Atrium Musicae de Madrid, dirigida por Gregorio Paniagua

SÍNTESIS 3 *La teoría musical de los griegos es el principio de la teoría musical de occidente. El primer filósofo que escribe sobre una teoría musical es Pitágoras en su teoría de las esferas Celestes. También dice que en un sonido están implícitos otros sonidos más agudos los que conocemos actualmente como armónicos. Platón y Aristóteles plantean en otro sentido mas humano la ejecución musical. Platón dice “La canción consta de tres elementos, la palabra, la armonía y el ritmo. Pero la armonía y el ritmo deben seguir a la palabra”. Aristóteles toma en cuenta la estética y señala la importancia de la música en el proceso educativo de los jóvenes. Aristógenes desarrolla una teoría musical con base en una experiencia auditiva. Establece la relación de los intervalos musicales y divide la escala musical en doce semitonos igual que como se maneja la escala musical hoy en día. Las escalas tomaron nombres de regiones griegas siendo las más comunes la frigia, dórica, jónica y lydia.*

LOC: *En* la época que Aristógenes escribía sus teorías sobre música, el Imperio Griego iba en decadencia. Nació Alejandro Magno en el año 356 A. C. A los 14 años Aristóteles se convierte en su tutor y a los 20 años asume el trono de Macedonia. Cuando Alejandro Magno empieza a destacar como gran conquistador, Aristóteles, funda El Liceo. Las conquistas de Alejandro Magno provocan una mezcla entre las culturas de medio oriente, Egipto, todas las regiones de Grecia. Muchos elementos de la cultura, inclusive algunos orientales, se esparcen por todas las regiones que iba conquistando. Alejandro Magno funda Alejandría en el año 331 en donde se establece un punto comercial estratégico durante su mandato. Alejandro el grande muere a los 33 años de edad en el año 323 A.C. fecha en que se considera el fin del período Helénico, que había iniciado 450 años antes. Grecia mantiene su predominio pero poco a poco se desvanece. Este tiempo es considerado el período Helenístico... Después de la caída del imperio macedónico en el año 197 A.C., con una presencia ya predominante de los romanos, la música no muestra una autonomía ni una fuerza filosófica y espiritual como con los griegos. Sin embargo, sigue teniendo gran importancia en el ejército, en la sociedad, en los banquetes, la danza y el trabajo. Los esclavos músicos del mundo helénico son acogidos por los romanos y mantienen una posición privilegiada.

Desde que se instauró la república en el año 510 A.C. los romanos asimilaron aspectos culturales de los pueblos italianos. Entre los etruscos, una cultura muy importante de la península itálica, ya existía una música ceremonial, pero aquí encontramos otros instrumentos las flautas, la vertical y la transversa. Además de las flautas, otros instrumentos destacaron en la república romana. La tuba, una trompeta alargada, quizá el salpinx de los griegos; la lituus, una trompeta con campana curva; el cornu, un instrumento grande, redondo con una barra transversal que se colocaba en el hombro y era utilizado por los ejércitos. Algunas trompetas de diferentes formas y el instrumento nacional romano: la tibia, una flauta de hueso derivada de la flauta transversal de los etruscos.

Los romanos perfeccionaron y documentaron muchos aspectos de la teoría musical y el concepto de la música con relación a la educación. Como músicos romanos hay que mencionar a Euclídes de Alejandría, como recopilador de la historia de música griega y a Eratóstenes (o Eratóstenes), quien estuvo al frente de la biblioteca de Alejandría en la época de su máximo esplendor. También Dídimo de Alejandría quien estudió y explicó el planteamiento del tono y semitono. Tolomeo de Alejandría que escribió el sistema tonal de escalas, Plutarco importante recopilador de fuentes y Arístides Quintillanus con sus escritos sobre la educación musical.

Relata Séneca en sus epístolas que en la época imperial en los anfiteatros había coros y nutridos conjuntos de instrumentos de metal. En donde seguramente también participaba el cornu, y el hidraulic, este último una aportación muy importante de los romanos al mundo de la música. Es el primer órgano con una construcción muy compleja y sofisticada. El hidraulic fue inventado en el siglo III A.C. en Alejandría por Ktesibios. Tenía tres hileras de tubos conectados a unos tiradores de registros o teclas. Tenía dos pistones laterales que funcionaban como bombas. Había un depósito de agua y en su interior otro depósito con aberturas en la parte inferior. Las bombas

empujaban el agua del depósito exterior provocando la salida del agua por la parte de abajo del depósito interior los que generaba presión de aire que se canalizaba hacia los tubos que producían los sonidos respectivos al accionar los tiradores o teclas funcionando como válvulas de escape.

La música que se inició en Grecia y después por Roma, fue retomada por los músicos del renacimiento y se inspiraron en los dramas. De las maravillas atribuidas al concepto de la música griega, destaca el mito de Orfeo. Siendo consentido de los dioses cantaba y tocaba produciendo efectos mágicos en personas y era capaz de amansar a las fieras. Tal efecto producía su música que era capaz de influir en los objetos inanimados. Tras la muerte de Eurídice, su amada, Orfeo logra bajar a los infiernos gracias al poder de su música para rescatarla del Hades. El Dios se lo concede con la condición de que no mire hacia atrás hasta haber salido completamente. Justo antes de salir siente miedo por la ausencia de Eurídice y voltea lleno de incertidumbre. En ese momento mira por última vez a su amor perdiéndolo para siempre.

SÍNTESIS 4 *Las conquistas de Alejandro Magno provocan una mezcla entre las culturas de medio oriente, Egipto, todas las regiones de Grecia y algunos elementos orientales. Alejandro el grande muere en el año 323 A.C. fecha en que se considera el fin del período Helénico, que había iniciado 450 años antes. Grecia mantiene su predominio pero poco a poco se desvanece. Este tiempo es considerado el período Helenístico... La música de los romanos sigue teniendo gran importancia en el ejército, en la sociedad, en los banquetes, la danza y el trabajo. Los esclavos músicos del mundo helénico son acogidos por los romanos y mantienen una posición privilegiada.*

Los instrumentos que predominaron en Roma fueron las flautas, vertical y transversa, la tuba, la lituus, el cornu y la tibia. Otro instrumento importante fue el hydraulus. Es el primer órgano de una combinación de aire y presión de agua que fue inventado en el siglo III A.C. en Alejandría.

De los músicos romanos se pueden mencionar a Euclides de Alejandría, Eratóstenes, Dídimo de Alejandría, Tolomeo de Alejandría, Plutarco y Aristides Quintillanus con sus escritos sobre la educación musical.

LOC: Llegamos al final de nuestro programa. En el renacimiento, los artistas se inspiran en el pensamiento y los mitos de Grecia para crear música, danza y plástica evocando esa gran cultura.

Christoph Willibald Gluck compone la ópera Orfeo y Eurídice. Para despedirnos escucharemos el Aria que canta Orfeo al llegar al infierno y ve que todo es bello pero nada le puede agradar si no tiene la oportunidad de volver a ver a su amada. Entonces le canta ¿Qué voy a hacer sin Eurídice?

FIN DEL TERCER PROGRAMA

CUARTO PROGRAMA (2 DE 5) “EDAD MEDIA-EL RENACIMIENTO”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR) *En las dos primeras emisiones hablamos de los orígenes de la música, un poco de teoría y mostramos algunas manifestaciones musicales de culturas de la antigüedad que no están vinculadas con el concepto de música de occidente. En el programa anterior tuvimos ya un panorama de la Música en Grecia antigua y Roma. En Grecia, el concepto musical era un conjunto de manifestaciones, música, danza, teatro, poesía. Se establecen pies rítmicos, sobre los cuales se cantan los versos.*

Las formas musicales más importantes fueron los nomoi, acompañados por instrumentos de aliento, o de cuerda, el Pean dedicado a Apolo, el Dítirambo a Baco, los himnos, canciones solemnes dedicadas a los dioses y la tragedia cuyos exponentes máximos fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Los instrumentos musicales más utilizados eran: La kithara o cítara, la lira, el arpa, el aulos, la syrinx, y el salpinx.

La teoría musical de los griegos es el principio de la teoría musical de occidente. El primer teórico musical es Pitágoras quien plantea su Teoría de las Esferas Celestes. Aristógenes desarrolla una teoría musical con base en una experiencia auditiva. Divide la escala musical en doce semitonos como se utiliza en la actualidad. Las escalas tomaron nombres de regiones griegas siendo las más comunes la frigia, dórica, jónica y lydia.

Los instrumentos que predominaron en Roma fueron las flautas y otros instrumentos de aliento. Aparece también el hydraulus en el siglo III A.C. Es el primer órgano en cuyo mecanismo hay una combinación de aire y presión de agua.

De los músicos romanos se pueden mencionar a Euclides de Alejandría, Eratóstenes, Dídimo de Alejandría, Tolomeo de Alejandría, Plutarco y Aristides Quintillanus con sus escritos sobre la educación musical.

Loc. Me da gusto saludarlos nuevamente. El papel de la iglesia primitiva fue determinante para la evolución de la música, sobre todo a partir del año 313 cuando se emite el Edicto de Milán, un acuerdo en el que Constantino otorga al Oriente derechos, pleno reconocimiento y libertad de culto para los cristianos. En la Biblia podemos encontrar cientos de pasajes en los que se hace una referencia a la música, con cantos, ritos, oraciones y hasta instrumentos musicales, no obstante, que había corrientes muy fuertes que prohibían su uso por considerar que las manifestaciones musicales estaban vinculadas a los cultos profanos.

Notarán que muchos términos que se utilizan desde aquella época para nombrar diferentes formas de canto se siguen utilizando hasta la fecha como partes del misal de la iglesia católica. Hoy en día los escuchamos estudiamos y cantamos como elementos importantes de la evolución de la música sin que necesariamente se profese una religión.

Las primeras comunidades cristianas toman básicamente dos elementos que se convierten en una forma particular y muy efectiva para evangelizar:

El canto de los salmos o salmodia, que proviene directamente del rito judío y la música de la antigüedad tardía, o sea todo lo que heredamos de los griegos y romanos que se difundió en el Mediterráneo.

La salmodia es el canto de un salmo empleando una fórmula específica. Este salmo no se canta de manera continua sino que se alterna con una contravoz, que se ejecuta de dos maneras diferentes: salmodia o salmo responsorial y antifonal.

La diferencia entre uno y otro es que mientras la Antífona es el salmo que se canta de manera alternada entre dos coros, el salmo responsorial es la alternancia entre un solista y un coro. Hay algunas combinaciones pero lo importante es que se trata del canto de un salmo con dos voces que se alternan.

OP.

La música fue cobrando importancia en la liturgia cristiana. Milán fue una de los más notables centros de la liturgia occidental abierto a recibir influencias de la liturgia oriental que habían diseminado los romanos. La recopilación de los cantos que surgen en esta época, poco después del año 350, se le atribuyen a San Ambrosio, obispo de Milán. Estas melodías se conocen como canto llano por el movimiento simple y silábico pero también se le conoce como Canto Ambrosiano en honor a San Ambrosio. También son plegarias en ocasiones con un solista que terminan con una respuesta coral de agradecimiento a Dios.

OP.

Una de las complicaciones para el estudio del Canto Ambrosiano es que los escritos fueron hechos muchos años después de la época en que se cantaban, por lo que muchos cantos se les ha contemplado dentro del repertorio de cantos gregorianos.

OP.

El Emperador Constantino traslada su residencia a Constantinopla en el año 330 en donde establece la capital del imperio romano lo que prevalece aun después del año 395 cuando se divide el imperio romano en oriente y occidente. Tras la decadencia del Imperio romano de occidente, en Constantinopla o Bizancio, en el Oriente, prevalecen las tradiciones cristianas y todo el Imperio se caracteriza por la diversidad de iglesias de los países del cristianismo primitivo, las cuales mantuvieron, lengua y liturgia propias, como la Iglesia bizantina, la ortodoxa griega, ortodoxa rusa, la etíope y la egipcia, y la música eclesiástica bizantina mantiene las tradiciones del canto griego, sirio y hebreo. Finalmente la iglesia de oriente y occidente se separan en el año 1054, con algunas diferencias, entre ellas la música. Escuchemos un fragmento de la liturgia de san Basilio música sacra bizantina del siglo XII de la iglesia ortodoxa griega.

OP.

Mientras tanto en occidente, la ambición y el desorden trajeron como consecuencia una serie de invasiones que provocaron en el año 479 la caída del imperio romano de occidente. Anglos, sajones, hunos, celtas, godos,

visigodos, normandos, árabes, entre otras razas, peleaban por poder y tierras. La caída del imperio se debió al desorden político, social, económico, moral y religioso. El heredero de los emperadores romanos estaba en Constantinopla, mientras Italia quedaba como un conglomerado de reinos germánicos. Los ciudadanos no tenían ningún interés en cumplir con sus deberes civiles pero había una fuerza especial en el espíritu cristiano. La atención y los anhelos de la iglesia se orientaban hacia la realización del reino de Dios en la Tierra; así lo expresa San Agustín en sus obras.

Hacia el año 600 surge entonces un canto litúrgico homófono, de una sola melodía, que se sigue practicando hasta la fecha, y que se denomina Canto Gregoriano, nombre que se adopta en honor al Papa Gregorio Magno. Él no fue el único papa preocupado en recopilar cantos para la liturgia, pero sí institucionalizó la escuela de cantores o Schola Cantorum, modelo que sirvió para que se fundaran posteriormente escuelas de cantores en toda Europa. Destacaron las escuelas de las catedrales de Tours, San Gall y Metz, ubicadas en el centro de Europa. En cada uno de estos lugares se desarrollaron sistemas de escritura musical que pretendían marcar claves para definir las líneas melódicas. Estos signos se llamaron neumas y eran interpretados y traducidos por el maestro del coro en movimientos que señalaban a los cantores la dirección melódica del canto.

OP.

Las escuelas de canto intercambiaban conceptos y se retroalimentaban por el uso de esquemas melódicos y sistemas de escritura musical. Es muy probable que en algunas escuelas haya habido cantos polifónicos, pero no hay una evidencia escrita. Aunque en el siglo IX surge el órgano de iglesia para acompañar himnos y canciones, se continúa cantando sin acompañamiento, manteniendo el carácter espiritual. Hubo lugares como en la Capilla Sixtina que sí se conserva exclusivamente el ejercicio del canto sin acompañamiento o sea el canto a capella.

El Canto Gregoriano se propaga por toda Europa y se vuelve como un punto de partida para la composición musical. En el siglo IX comienzan a aparecer documentos que señalan diversas formas de organización de las escalas musicales algunas siguiendo el modelo griego, por tetracordios, y la organización de las escalas e intervalos por tonos y semitonos. A estas formas de organización se les conoce como modos, y como fueron definidos por los monjes, se les llamó modos eclesiásticos. Es cada vez más imperante unificar las formas de notación musical. Los neumas que señalan los movimientos melódicos son diferentes en cada uno de los monasterios. Pero se conocen documentos importantes que establecieron criterios para poder finalmente llegar a una sola notación musical. Así, destacan, el *De Harmonica Institutione* escrito por Hucbaldo, un monje y teórico musical y el *Musica Enchiridionis*. Este último manuscrito recopila muchos aspectos relacionados con las técnicas de composición musical de la época. No se sabe quién es el autor de este tratado aunque algunos investigadores se lo atribuyen también a Hucbaldo. Hay avances importantes en los sistemas de notación musical. Mencionábamos los neumas. Se empezaron a utilizar líneas para señalar puntos de referencia e indicar con mayor precisión las modulaciones melódicas. Es entonces cuando el Monje Guido D'Arezzo asigna sílabas para nombrar a las notas musicales. Estas sílabas corresponden a las primeras de un himno que compone a San Juan Bautista. Sílabas que hasta la fecha se siguen usando y que conocemos como Do re mi fa sol la si do. Evidentemente Guido D'Arezzo tenía inquietudes relacionadas con la enseñanza, porque además de bautizar a las notas musicales era un pedagogo. Inventó un método de mnemotecnia y de enseñanza de las notas y las melodías señalando puntos de referencia en la mano. Las falanges tenían asignados diferentes letras que representaban los sonidos. A este método se le conoce como Mano Guidoniana.

El canto gregoriano se va modificando por la combinación y el orden de las sílabas con relación a las notas. Si a una nota le corresponde una sílaba el canto es silábico, pero si a una sílaba le corresponden muchas notas el canto es melismático. Combinando estos elementos surgen otras variantes como el troppo, y la secuencia. Posteriormente se desarrollan pequeñas representaciones cantadas sobre textos bíblicos. La música se une a una acción determinada, a lo que se llamó drama litúrgico o drama musical. La trascendencia de esta forma de expresión musical probablemente no haya sido valorada en su momento. Tuvieron que pasar cuatrocientos o quinientos años para ver las consecuencias de estos dramas en el arte escénico y tal vez son también el antecedente más importante de la música de cámara. Estas representaciones incluso fueron tomadas por la gente común y representadas fuera de los monasterios e iglesias utilizando la misma música, en ocasiones adaptándola a situaciones y utilizando textos profanos.

SÍNTESIS 2 *El papel de la iglesia fue determinante para la evolución de la música, partir del año 313 cuando se reconoce el cristianismo. Las primeras formas musicales de las comunidades cristianas fueron la salmodia y la antífona.*

La música fue cobrando mayor importancia en la liturgia cristiana y hacia el año 350 en Milán surge el Canto Ambrosiano.

En el año 395 se divide el imperio romano en oriente y occidente. En Constantinopla o Bizancio prevalecen las tradiciones cristianas con la diversidad de las iglesias de Oriente; Grecia, Rusia, Etiopía y Egipto manteniendo tradiciones del canto griego, sirio y hebreo.

En occidente cae el Imperio Romano en el año 479 y la Iglesia ejerce gran influencia en los ciudadanos. Hacia el año 600 surge el Canto Gregoriano, en honor al Papa Gregorio Magno, que institucionalizó la Schola Cantorum, modelo que sirvió para otras escuelas de cantores en toda Europa.

El Canto Gregoriano es muy importante en Europa. En el siglo IX aparecen teorías musicales entre las que destaca el Musica Enchiriadis. Se establecen formas de organización de las escalas musicales. Se amplían los modos eclesiásticos. Alrededor del año 1030, el Monje benedictino Guido D'Arezzo asigna sílabas para nombrar a las notas musicales. Estas sílabas corresponden a las primeras de un himno que compone a San Juan Bautista. Sílabas que hasta la fecha se siguen usando y que conocemos como Do re mi fa sol la si.

Loc. Pero no todo estaba en los monasterios y en los conventos. Afuera, la poesía y las narraciones se hacían cada vez más frecuentes. En la época del Emperador Carlomagno hacia el año 800, se establecen intercambios importantes cuando él recupera territorios y los cristianiza. Le interesa fomentar la vida cultural del imperio de occidente. Busca mejorar las relaciones con Bizancio y como respuesta recibe regalos del imperio de oriente, entre los que destaca el órgano, instrumento desconocido por los francos en ese entonces. Carlomagno manda a hacer canciones en lengua germánica en las que se relataban hazañas y conquistas de pueblos. Hay referencias que hablan de una colección de estos cantares. Se les conoce como cantares de gesta y eran divulgados por juglares, artistas callejeros que actuaban mientras cantaban los relatos épicos.

OP.

Informaban, entretenían y fomentaban el orgullo de pertenencia a un grupo social del protagonista del relato. Estas colecciones fueron quemadas y destruidas por clérigos a la muerte de Carlomagno, por considerarlas como un atentado a la fe por utilizar música originalmente sacra y versos parecidos a los utilizados en los monasterios. A finales del XI surgió nuevamente la poesía profana con los trovadores en el sur de Francia y los Troveros, al norte. Al igual que el gregoriano en los monasterios, este movimiento que surge en Aquitana, al sur oeste de Francia, se esparce por Europa. Se integran a este movimiento todos aquellos que se sienten atraídos por la poesía cantada; los nobles, los burgueses y hasta clérigos. El nombre de Trovadores y Troveros viene del provenzal trobar o del francés trouver, de ahí la diferencia de los nombres, pero en ambos casos significa encontrar. Son entonces los que buscan, los que encuentran; los músicos poetas que van de aquí para allá cantando y que se diferencian unos y otros por la utilización de los distintos dialectos franceses. En Alemania se llamaban Minnesänger y se diferenciaban por el uso de la lengua germánica en sus relatos.

OP.

Había cuatro diferentes tipos de canciones de los poetas, trovadores y troveros. Unas que tenían forma de letanía, en donde se exponían las epopeyas en verso cantándose cada uno sobre la misma melodía. Eran los cantares de gesta o canciones con estribillo o estrofas. Se cantaba cada verso sobre la misma melodía duplicada con un instrumento de cuerda o de aliento.

OP.

Había las de tipo de himno muy similar a las del canto ambrosiano tienen dos o tres melodías diferentes con un texto y una vez que se cantan se repiten en el mismo orden. Al analizar estas estructuras a cada melodía se le asigna una letra, así, la primera melodía es la "a" la segunda melodía es "b" la tercera melodía es "c" y así sucesivamente, de manera que la estructura de una canción en forma de himno sería abc abc, puesto que se presentan tres melodías seguidas y después se repiten en el mismo orden cambiando el texto.

OP.

Otro tipo son las de rondel, balada o canción de baile, en las que se alternan las melodías asignándole a una de éstas el nombre de estribillo. El estribillo se alterna con otras melodías que pueden o no repetirse. El estribillo en muchas ocasiones lleva el mismo texto.

OP.

Finalmente había las que tenían tipo de secuencia sacra con versos dobles que riman. Una de estas formas era llamada Stampie o estampida pero también la denominaban *le*, se escribe lai, una de las estampidas más conocidas y divulgadas es una que se llama Kalenda Maia del trovador provenzal Rimbaut de Vaqueiras.

OP.

Algunos nombres de trovadores importantes fueron:

Guillaume IX de Aquitania, Chretien de Troyes, Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn, Raimbaut de Vaqueiras,

Los Troveros, Ricardo Corazón de León, Blondel de Nesle, Conon de Béthune, Adam de la Halle, Y los Minnesänger alemanes, Enrique VI, Henrich von Veldeke, Friedrich von Hausen, Hienrich von Rugge, Hermannde Turingia y Tannhäuser.

SÍNTESIS 3 *Paralelamente a lo que sucedía en los círculos religiosos, surgían otras manifestaciones de tipo profano con la poesía y la narración. Durante el poderío de Carlomagno, la época Caloringia, se llevan a cabo intercambios culturales importantes, como los cantares de gesta que eran divulgados por juglares, artistas callejeros que actuaban mientras cantaban los relatos épicos; entretenían, comunicaban, fomentaban y divulgaban esta importante forma de hacer música. A finales del XI surgen en Francia los trovadores y Troveros, en Alemania se llamaban Minnesänger y se diferenciaban por el uso de la lengua germánica en sus relatos. Las cuatro diferentes tipos de canciones eran: las que tenían forma de letanía, himnos, de rondel, y las que tenían tipo de secuencia sacra con versos que rimaban. Algunos de los músicos poetas más famosos fueron: Bernart de Ventadorn, Raimbaut de Vaqueiras, Ricardo Corazón de León, Adam de la Halle.*

Loc. La evolución de la música en la edad media fue dándose en gran medida por la interacción entre la música eclesiástica y la popular. Después de muchos años de practicar el canto monofónico con el canto gregoriano, surge la polifonía, más de una voz simultánea. En los tratados de Hucbaldo y de Guido D'Arezzo también se encontró un sistema para cantar con dos melodías simultáneamente. Los planteamientos de los teóricos eclesiásticos fueron más que una invención o innovación, una sistematización de lo que ya se empezaba a darse tanto en el ámbito religioso con cautela como en la música popular como más libertad. A este inicio de polifonía se le llamó Organum, del griego organon que significa Instrumento o herramienta. El Organum se empezó a cantar sobre cantos gregorianos. Al canto original se le llamó Vox principalis, voz principal y al canto paralelo se le llamó, vox organalis, lo que de manera cotidiana o popular conocemos como el que hace la segunda. Hacia el S. IX aparecen las primeras formas de organum. Lo que escucharemos a continuación lleva el texto Christie Eleison. Las dos primeras notas son cristi, luego se utilizan varias notas sobre la e, para concluir con le-i-son. A esta serie de notas sobre una sola sílaba se le conoce en música como melisma o canto melismático. Escucharemos entonces un organum melismático con dos voces paralelas

OP.

Durante muchos años se practicó el organum con dos voces paralelas y empezaron a darse combinaciones en las que se fueron aumentando voces. Una variación del organum es el discantum en el que una de las voces se mantiene fija y otras u otras más se mueven libremente. En abadías, monasterios se cantaba; Lo practicaban también los trovadores y troveros pero es en la catedral de Notre Dame de París en donde ubicamos uno de los puntos culminantes de la polifonía. Dos compositores son representativos de esta época Leonin y Perotin

De este último compositor escucharemos un fragmento de *Alleluia Nativitas* en el que solamente utiliza la palabra alleluia una sola vez pero con melismas, muchas notas es cada una de las sílabas.

OP.

En la época de Notre Dame la música tiene el antecedente de los modos griegos, pies rítmicos las recopilaciones y apuntes de San Ambrosio, y Gregorio Magno las teorías de Hucbaldo y el Música Enchiriadis; la música ya no se improvisa siempre, ahora se, compone y se escribe. Se utilizan, además de los modos eclesiásticos, 6 modos

rítmicos. Las composiciones polifónicas son cada vez más complejas y ahora no sólo tienen dos voces, el tenor y la que la duplica, el duplum, sino hasta tres y cuatro voces, triplum y quádruplum. En este camino también andan los compositores populares. La melisma se mantiene pero se enriquece con voces simultáneas, surgen así otras formas musicales polifónicas: el motete en Francia, el Hochetus en Inglaterra la cantigas de Alfonso X el sabio en España

OP.

Phillip de Vitry escribe un tratado en 1322 llamado Ars Nova, en el cual se tomaron en cuenta algunos trabajos del matemático Johannes de Muris y de Jacobus de Lieja, en los que se planteaban una serie de innovaciones para la composición musical. La iglesia pierde entonces el control para determinar aspectos relacionados con la composición musical, al grado que el Papa Juan XXII con su bula Docta Sanctorum de 1324, de Avignon, amenaza con sanciones eclesiásticas para aquel que osara ejecutar la música nueva en la Iglesia. A partir del documento de Phillip de Vitry a esta música nueva se le llamó el Ars Nova, por lo que al período de transición entre Notre Dame y esta época se le llamó Ars Antiqua. Las características principales del Ars Nova eran: un sistema mesural, una organización métrica para la forma de componer y prescindir de los pies rítmicos, Se establece lo que hoy conocemos como el compás. Otra diferencia es la isoperiodicidad, la división de una composición musical en períodos iguales; también se estableció la isorritmia, Notas con valores iguales dentro de los períodos. El Ars Nova fue una sistematización más rigurosa para la composición musical, esto provocó que las composiciones tuvieran melodías más independientes y ya no solamente los movimientos paralelos o las imitaciones al unísono. Aun sobre los cantos gregorianos, los compositores del Ars Nova incursionaron en la polifonía de una manera innovadora utilizando todos los elementos que hasta este momento se conocían. En seguida escucharemos un fragmento de una obra de uno de los compositores del Ars Nova más importantes: Guillaume de Machault: Sobre una nota tenida y duplicada, un coro hace el triplum, y luego el quádruplum.

OP.

Las formas musicales características del Ars Nova son: la cantinela, la Ballade, el Rondeau y el Virelai. Del mismo compositor escucharemos precisamente un Virelai, una canción muy conocida en aquella época que nos muestra la posibilidad de un compositor de abarcar tanto el terreno de la música sacra como en el ámbito popular

OP.

En esta época también cuando en los monasterios se iniciaron las composiciones polifónicas para el ordinario de la misa: El Kirye, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei. Para esta época los instrumentos musicales habían sufrido muchas transformaciones. Ahora tenemos, el arpa, larga esbelta, el salterio, muchos tipos de laúdes, la viola, el monocordio, la trompeta, flauta, y desde luego el órgano. Todos estos instrumentos y el sistema de composición musical se presentaban frente a una época rica en creatividad y más innovaciones Una época en la que el arte florece y es medular en la vida de los pueblos. El Renacimiento.

SÍNTESIS 4 *En la evolución de la música, la interacción entre la música eclesiástica y la popular fue determinante. Surge la polifonía, una forma de componer música para cantar y tocar con dos melodías simultáneamente. El inicio de polifonía se le llamó Organum y más adelante el discantum. Es en la catedral de Notre Dame de París en donde ubicamos uno de los puntos culminantes de la polifonía. Los dos compositores son representativos de esta época Leonin y Perotin. Las composiciones polifónicas se hacen más y se agregan hasta cuatro voces simultáneas*

Después de la época de Notre dame hay dos movimientos musicales importantes el Ars Nova y el Ars Antiqua, siendo este último la transición entre los dos anteriores. Una de las características principales del Ars Nova es que se escribe sobre un sistema mesural, una organización métrica para componer y prescindir de los pies rítmicos. Es el antecedente de lo que hoy conocemos como el compás. Las formas musicales características del Ars Nova son: la cantinela, la Ballade, el Rondeau y el Virelai.

Loc. Para concluir escucharemos una obra de un compositor italiano muy importante del Ars Nova. Utilizó armonías contrastantes que sin duda influyeron de manera importante en los compositores que le sucedieron. Francesco Landini.

FIN DEL CUARTO PROGRAMA

QUINTO PROGRAMA (3 DE 5) “EL RENACIMIENTO”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR) *En el programa anterior comentamos que la iglesia jugó un papel determinante en la evolución de la música a partir del año 313 cuando se reconocen los derechos de los cristianos. Las primeras formas musicales de las comunidades cristianas fueron las salmodias y la antifona. Hacia el año 350 surge el Canto Ambrosiano y en el siglo VI el Canto Gregoriano, en honor al Papa Gregorio Magno. En el siglo IX aparecen teorías musicales entre las que destaca Musica Enchiridias, y alrededor del año 1030, el Monje benedictino Guido D'Arezzo asigna sílabas para nombrar a las notas musicales como las conocemos hoy en día. Los relatos eran divulgados por juglares, trovadores y troveros principalmente con canciones, cantigas, baladas y cantares de gesta. La interacción entre la música eclesíástica y la popular fue determinante. Surge la polifonía, una forma de componer música para cantar y tocar con dos melodías simultáneamente. Las primeras formas fueron el Organum y el discantum en la catedral de Notre Dame en París y posteriormente hubo dos movimientos musicales importantes el Ars Antiqua y el Ars Nova.*

OP.

Loc. Qué tal, Iniciamos este programa con Angelica Belta de Francesco Landini, este importante compositor del Ars Nova, movimiento musical que se ubica todavía dentro de la edad media y que se relaciona con el arte gótico pero que a estas alturas ya está a punto de ceder el paso a otra corriente artística. Nuevamente la interacción entre la música profana y los movimientos religiosos son motores de arranque para provocar cambios e innovaciones artísticas. Hasta ahora las influencias alemana y francesa dominaban sobre el resto de Europa, sin embargo entre los siglos XIII y XIV se divulga un movimiento derivado de las enseñanzas de San Francisco de Asís en Italia y se proyectan hacia el resto del mundo. Otro factor hizo cambiar el pensamiento de los artistas, filósofos y escritores. Poco antes del año 1350 Italia es azotada por un terrible brote de peste bubónica. Se perdieron cosechas, hubo hambre y murió más de la mitad de la población de Florencia, Siena y Pisa. Ya nadie lloraba a sus muertos, simple y sencillamente esperaban la muerte como algo irremediable. Dante, Boccaccio y Petrarca escribieron sobre calamidades y cambiaron su espíritu festivo y mundano por literatura de carácter más espiritual, mientras redescubrían la literatura grecorromana. Hay un antecedente significativo del gran pintor Giotto, quien junto con otros pintores tomó el espíritu de San Francisco de Asís para decorar los templos edificadas en su honor, se vislumbraba ya el renacimiento. Se desmoronaba el simbolismo Medieval; florecía el naturalismo en la pintura y el humanitarismo franciscano. El hombre se había convertido en la medida de las cosas; volvía a orientarse en torno a sí mismo. Surgía el humanismo que marcaba el fin de la Edad Media. El enfoque ultraterreno cedía el paso al concepto terrenal; lo que sí era posible en este mundo; en consecuencia, las ideas medievales del final del período gótico eran cambiadas por un pensamiento científico moderno que se generalizaría en el siglo XV. Ya no se pensaba y especulaba antes de un hecho, ahora se pensaba y se deducía a partir del hecho mismo. Se recuperaba el pensamiento de Aristóteles y se sentaban los cimientos de una metodología para llegar a los hechos a partir de la observación directa. Los pájaros eran las aves que trinaban y piaban a nuestro alrededor y no eran ya la paloma que simbolizaba al espíritu santo ni el águila apocalíptica de San Juan. En música es difícil señalar la transición entre los estilos, el final de un período y el inicio de otro. Con el pensamiento franciscano, la Italia del siglo XIV tenía un pie en la Edad Media y el otro en el Renacimiento.

OP.

El término Renacimiento fue utilizado por primera vez por el pintor, escritor, discípulo y biógrafo de Miguel Ángel Jorge Vasari en 1550, pero es después de 1860 que se emplea habitualmente para referirse al arte de los siglos XV y XVI. El término significa un encuentro deliberado del hombre con la antigüedad

Toda Europa se transformaba. Los papas cambian su residencia de Roma a Avignon, al sur de Francia, la corte española remozaba su música. En Alemania, el estilo polifónico iniciaba destacando las buenas imitaciones de las composiciones francesas. En Inglaterra ya se habían formado orquestas que cultivaban la música de cantores y compositores locales imitando a la orquesta papal de Roma. Los cantantes tenían una posición privilegiada dándole a la música y a la composición un papel preponderante. La figura más importante de Inglaterra es John Dunstable, nacido poco antes del año 1400. Sus composiciones influyeron de manera importante a otros compositores europeos, ya que él residió en Francia y en Italia. Entre sus aportaciones destaca el manejo de duetos en las voces superiores pero con un bajo al que se llamó fauxbordon. No es muy claro el origen de esta técnica pero la encontramos en las composiciones de Dunstable con mucha frecuencia. Para ilustrar de una manera simple la diferencia entre la polifonía de la Edad Media y la del fauxbordon del Renacimiento, digamos que la primera se escucharía así:

OP.

Y la segunda, del renacimiento así:

OP.

Era la época del Rey Enrique V y Dunstable servía como canónigo y músico de John de Bedford, hermano del Rey hasta 1453 fecha en que muere dejando una gran aportación a la música universal por su manejo de la armonía y su influencia en los compositores holandeses. También usó en sus composiciones cantos tradicionales ingleses llamados Gymel, derivado de cantus gemellus o canto gemelo, interpretaciones que tienen como antecedente el discanto medieval. Pero John Dunstable los toma suavemente y los maneja con dulzura en este nuevo concepto que flota ahora en el ambiente europeo.

OP.

Cuando hablamos de Europa en todos estos años, e inclusive dos o tres siglos después, nos resulta difícil ubicar los pueblos y regiones si tomamos como referencia la división política actual. Todo el continente tiene una historia de guerras y ocupaciones entre reinos, ducados, condados, países y todo tipo de coaliciones para poder defenderse entre sí a causa de los intereses, políticos y económicos. Desde el punto de vista musical no hay excepción, porque en esta época hay un grupo de músicos a los que se denominó como los compositores holandeses y que desde luego en nada corresponde al concepto de los países bajos de la actualidad. Estos holandeses eran un grupo de músicos que dominaron el centro de Europa entre los años 1400 a 1550 y que estaban al servicio de los duques de Borgoña, Holanda, Luxemburgo y el condado de Flandes, y otras regiones que estaban incluidas en lo que abarcaba Neerlandia cuyas sedes principales eran Dijon, Lille y Bruselas. También se les ha nombrado compositores franco-flamencos. La música vocal era ya exquisita por el manejo de la polifonía vocal, estilos que hicieron propios muchos compositores. Mencionaremos y escucharemos solamente a los principales.

Guilles Binchois fue una de las principales figuras de la primera mitad del siglo XV. Aparentemente nació en el año 1400 y se sabe que a la edad de 19 años tocaba muy bien el órgano. Como todos los músicos de su época, inició su formación musical cantando. Tal vez la característica más importante de este compositor fue que se mantuvo en contacto con una zona aledaña al Rin, por lo que pudo influir contundentemente en el pueblo germánico sin perder los vínculos con los flamencos que abarcaban hasta el norte de Italia. Durante tres décadas fueron sus composiciones de gran importancia debido a que fue capaz de asimilar el estilo de Dunstable y difundir la forma de armonizar la música vocal por toda la región

OP.

Las representaciones de un Dios maduro majestuoso del periodo gótico comenzaron a ser sustituidas por la imagen de un Cristo niño en brazos. Proliferaron las anécdotas sobre la infancia de Cristo y leyendas sobre la vida de la Virgen. Era la época en que se concluía la majestuosa catedral de Florencia. La construcción tenía la estructura gótica, pues se había empezado a construir a finales del siglo XIII, dejando un hueco octagonal de 42 metros de ancho. Ningún arquitecto poseía los conocimientos en esa época, para levantar una cúpula sobre esas dimensiones. Fue Felipe Brunelleschi quien en 1420, más de cien años después de haberse iniciado la construcción, estudió la arquitectura de las construcciones romanas y comenzó a edificar la cúpula en un nivel de 52 metros de altura sobre la planta con un tambor octagonal con vigas de madera y abrazaderas de hierro con 24 nervaduras menores. Era en efecto una estructura gótica, pero al modelar una silueta lisa en el exterior para ocultar los elementos funcionales, Brunelleschi, al concluir su tarea 16 años después, en 1436 transforma la construcción en un elemento arquitectónico renacentista.

En esta época ya se habían constituido gremios y organizaciones que financiaban negocios prósperos, como el cultivo y procesamiento de la lana y la seda, lo que hizo famosa la industria textil florentina. También prosperaban los negocios de la metalurgia, la distribución de carne y la panadería. Estos gremios poderosos eran ciudadanos influyentes que constituían la Señoría y el consejo de la Ciudad de donde salieron familias de banqueros entre los que destacaron los Medicis, quienes después se convirtieron en los banqueros papales, capitalizando el dinero a base de préstamos a jefes de estado con intereses extraordinarios. El florín se convertía en la moneda más sólida de Europa. Estos empresarios y banqueros hicieron posible también la participación de los artistas en la edificación, decoración de templos, monumentos, promoviendo además la literatura y la composición de obras musicales para las grandes ocasiones. Muchos artistas lograron que sus trabajos trascendieran en gran medida gracias a las aportaciones y mecenazgos.

El músico más importante de la primera generación de los holandeses fue Guillaume Dufay, quien también compuso un motete especial para la inauguración de la Catedral de Florencia. Desde niño destacó como cantor. Inició su formación musical con la tradición norfrancesa con motetes isorrítmicos y utiliza cinco voces simultáneas en lugar de cuatro. Con él la armonía, los sonidos simultáneos, van adquiriendo mayor peso, sobre las líneas independientes. En muchas de sus composiciones es evidente la influencia italiana

SÍNTESIS 2 *Entre los siglos XIII y XIV se divulga un movimiento derivado de las enseñanzas de San Francisco de Asís, factor que junto con la Peste Negra, un terrible brote de peste bubónica que azota Italia cambia la visión del mundo de los ciudadanos comunes y de los artistas. Destacan los escritores Dante, Bocaccio y Petrarca, y se valora el trabajo de Giotto quien había plasmado la obra de San Francisco de Asís en los templos edificadas en su honor. Comenzaba el renacimiento y con esto, florecía el naturalismo en la pintura, y el humanismo que marcaba el fin de la Edad Media. Las ideas medievales del final del período gótico eran cambiadas por un pensamiento científico moderno que se generalizaría en el siglo XV.*

El término Renacimiento fue utilizado por primera vez por el pintor, escritor, discípulo y biógrafo de Miguel Ángel Buonarroti Jorge Vasari en 1550, pero es después de 1860 que se emplea habitualmente para referirse al arte de los siglos XV y XVI. El término significa un encuentro deliberado del hombre con la antigüedad

Un músico muy importante de Inglaterra fue John Dunstable, cuyas composiciones influyeron de manera importante a otros compositores europeos. Entre sus aportaciones se le atribuye el uso del fauxbordon (fabordón), una técnica para armonizar sobre melodías dadas.

Loc. Johannes Ockeghem nace en 1425 y es el más importante de los músicos de la segunda generación de los Neerlandeses. Es muy probable que haya sido discípulo de Binchois en la corte Borgoñesa, en donde coincidieron por un tiempo, pero después formó parte de la corte francesa con los reyes Luis XI y Carlos VIII. Ockeghem explota las técnicas de sus antecesores y toma una forma musical que ya con anterioridad se había utilizado en música popular, la caccia, que en castellano significa caza, era una composición en la que una melodía se presenta y posteriormente surge la misma melodía en otra voz imitándola con un desfase. Es el antecedente de canon, una melodía que se presenta en más de dos voces de manera desfasada. De una manera muy sencilla la podríamos ilustrar con una melodía muy conocida así.

OP.

A Ockeghem se le atribuye un canon a 36 voces, aunque lo titula así, en realidad son cuatro grupos de nueve voces que se alternan, pero sin lugar a dudas es una composición completamente novedosa en esa época, por eso es probable que un compositor posterior haya enriquecido la idea original del compositor franco-flamenco. Ockeghem amplía los estilos de sus predecesores elevando la fuerza expresiva de su lenguaje, escribe líneas melódicas con voces independientes con una densa asimetría.

OP.

Una tercera generación de compositores holandeses encontró un punto culminante en la personalidad de Josquin des Prez. Originario del territorio de la Borgoña tuvo la oportunidad de convivir con varios músicos neerlandeses y vivir largas temporadas en Italia. Fue músico de la capilla papal de Roma entre 1492 y 1500, justo en los años en que los expedicionarios españoles se encontraban con un nuevo mundo al que después llamarían el continente americano.

OP.

Josquin de Prez, conocido también como Josquin, alcanzó a dominar todos los estilos de la época y fue elogiado por artistas y por sus propios discípulos por su gran talento y su nuevo espíritu con el cual pretendía reproducir la expresión de los sentimientos y la exposición del contenido anímico de las palabras. Algunos discípulos llegaron a considerarlo por la perfección de su obra, como el primer artista verdadero de la música, por haber conseguido la forma de expresión de los afectos del ser humano. Compuso más de 20 misas y otras composiciones en las que tomó textos y temas musicales de otros compositores reelaborándolos e imprimiendo su propio estilo enriqueciendo así los conceptos y técnicas de composición musical.

OP.

Los compositores fueron ampliando sus técnicas y con cautela fueron incorporando elementos instrumentales a la ya compleja tarea de componer música vocal. Hay cambios paulatinos y nuevamente, al igual que sucedió en las transiciones de épocas pasadas, resulta complejo establecer fechas exactas para señalar con precisión el fin del renacimiento. La ambivalencia del espíritu del renacimiento y del barroco la encontramos en las composiciones de Giovanni Pierluigi da Palestrina, su música es una expresión de profunda sensibilidad y religiosidad que encuentra el balance adecuado para concebir el concepto de la música coral como un ensamble instrumental.

OP.

Palestrina es un compositor del S. XVI, pues nace en 1525 iniciándose en el estudio de la música como niño cantor en Santa María la Mayor de Roma. Su obra religiosa tiene aun características renacentistas, pero realizó trabajos importantes que sirvieron a los músicos posteriores que se identifican plenamente con el periodo Barroco. Palestrina puede ya transformar ese concepto de composición vocal en un ensamble instrumental con una cadencia que no rompe con las formas de su tiempo y se anticipa sutilmente al período que se asoma al final del siglo XVI.

OP.

Los Instrumentos y las formas musicales se transforman sustancialmente hacia finales del renacimiento. De los instrumentos podemos mencionar, diferentes tipos de violas, da gamba y da braccio el órgano, el laúd, la bombardarda, las cornetas, la flauta dulce, flauta transversa, el sacabuche entre otros instrumentos de aliento.

Como formas musicales en el renacimiento destacan las composiciones da cuatro voces; la parodia, una composición musical que se basa en el canto gregoriano, ahora llamado cantus firmus, pues aunque conserva la melodía, el texto es profano. Esta forma musical llega a ser prohibida por altos jerarcas de la iglesia; Se establece el ordinario de la Misa, que como forma musical es usada por casi todos los compositores de la época; El motete, con texto preponderantemente bíblico tiene secciones libres con imitaciones que varían en cada sección. También proliferaron géneros profanos como la Chanson francesa, el madrigal italiano, las villanelas y diversas composiciones libres improvisadas.

OP.

Finalmente tenemos que mencionar a Orlando di Lasso, otra figura que como Palestrina se vincula a los dos estilos renacentista y barroco. Lasso, compone gran cantidad de música religiosa, por ser un género muy socorrido y solicitado por quienes tenían los recursos para pagar y dar sustento a los artistas, pero a diferencia de Palestrina, Lasso toma contacto con la música que por entonces se ejecuta en las fiestas mundanas, se interesa por las composiciones profanas así como por la literatura italiana de la época. Lasso llega a tener mucha influencia con las clases acomodadas y llega a ser nombrado director de capilla de la corte de Munich, hecho que lo proyecta hacia el mundo y transforma su vida. Finalizamos con una sencilla pero innovadora composición de Orlando di Lasso: La Canción del Eco.

SÍNTESIS 3 *En Europa surge en esta época un grupo de músicos a los que se denominó como los compositores holandeses, pero que en nada corresponde al concepto de los países bajos de la actualidad. Estos holandeses eran un grupo de músicos que dominaron el centro de Europa entre los años 1400 a 1550. Ellos eran Guilles Binchois, Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, y Josquin des Prez. Otros compositores importantes del final del renacimiento fueron Giovanni Pierluigi da Palestrina y Orlando Di Lasso*

De los instrumentos que surgen en el renacimiento podemos mencionar, la viola da gamba y la viola da braccio, el órgano, el laúd, la bombardarda, las cornetas, la flauta dulce, flauta transversa, el sacabuche entre otros instrumentos de aliento.

Como formas musicales en el renacimiento destacan las composiciones da cuatro voces; la parodia, el ordinario de la Misa, el motete, la Chanson francesa, el madrigal italiano, y las villanelas.

FIN DEL QUINTO PROGRAMA

SEXTO PROGRAMA (4 DE 5) “ORÍGENES DE LA ÓPERA”

OP.

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR) *En la emisión anterior, platicamos de los elementos musicales importantes que hubo en la transición de la edad media al Renacimiento. Las aportaciones de escritores, poetas y pintores importantes en este cambio de enfoque sobre la razón de ser del hombre en este mundo. Al vislumbrarse el Renacimiento, se desmoronaba el simbolismo Medieval; florecía el naturalismo en la pintura y el humanismo. El término Renacimiento fue utilizado por primera vez por el pintor Jorge Vasari en 1550. El término significa un encuentro deliberado del hombre con la antigüedad. Entre los músicos destacados podemos mencionar: John Dunstable en Inglaterra, los holandeses Guilles Binchois, Johannes Ockeghem, Guillaume Dufay y Josquin des Prez y los italianos Giovanni Pierluigi da Palestrina, y a Orlando di Lasso.*

De los instrumentos musicales mencionamos, la viola da gamba, viola da braccio, el órgano, el laúd, la bombardina, las cornetas, la flauta dulce, flauta transversa, el sacabuche entre otros instrumentos de aliento. De las formas musicales del renacimiento destacan las composiciones da cuatro voces; la parodia, composición musical que se basa en el canto gregoriano, ahora llamado cantus firmus, el ordinario de la Misa, que como forma musical es usada por muchos los compositores; el motete, la Chanson francesa, el madrigal italiano, y las villanelas.

OP.

Loc. Qué tal. Si nos ubicamos en Florencia; finales del siglo XVI; una época en que la composición de la música vocal se reflejaba en el esplendor de composiciones como el madrigal, veríamos que hubo otro tipo de manifestaciones que se dieron de manera paralela. La música instrumental también se desarrolló a la par provocando innovaciones en el concepto de la estructura de las formas musicales derivando en nuevos géneros. Todo tipo de ocasiones y festividades eran motivo para crear nueva música. Bodas, procesiones, desfiles y sobre todo bailes. La representación de obras teatrales trajo consigo la costumbre de hacer intermedios o Intermezzos en los que se llevaban a cabo intervenciones musicales, de hecho en ese entonces el intermedio significaba eso precisamente, una intervención completamente diferente en medio de una pieza teatral. Escenas en donde participaban las figuras de la Comedia del Arte, acróbatas, animales, personajes mitológicos con escenas serias o burlescas. Ya en el programa anterior mencionamos someramente algunos instrumentos musicales, aspecto que habremos de ampliar en otro programa. Pero la combinación, esta evolución paralela de la música vocal e instrumental tuvo que conjuntarse y encontrarse en un punto en el que ambas formas de hacer música dieran un resultado diferente. El mundo de la música en Europa da un impresionante vuelco modificando sustancialmente el panorama musical. Aparece un nuevo género producto de las formas de expresión de los madrigalistas y por la necesidad escénica en combinación con el incremento del uso de los instrumentos musicales: La ópera.

Con el antecedente de los madrigales del Renacimiento, Orazio Vecchi y Adriano Banchieri, reúnen madrigales y los ordenan en secuencias en forma de un argumento muy cómico, por cierto: El l'amfiparnaso, una trama de enredos amorosos, Lucio ama a Isabel, quien finge amar al capitán Cardone, enamorado de Hortensia pero que quiere entregar a Isabel a los brazos de un doctor equis....

OP.

Los compositores de madrigales exploraban una forma diferente de exponer en la música experiencias sacras y profanas con una secuencia. Ahora se empiezan a hacer composiciones más largas en donde hay un encadenamiento de piezas alternando con un texto narrado y coros. Toda una historia o un relato era el motivo que inspiraba la composición. Tal es el caso de La Pasión Según San Juan. El argumento ya estaba escrito en los evangelios, pero no es lo mismo leerlo que escucharlo como lo hicieron los compositores como Francesco Corteccia. El texto narra cuando los soldados buscan a Jesús en el Huerto, y guiados por Judas lo encuentran con sus discípulos. Judas dice Ese es Jesús. Y Jesús les pregunta *¿A quién buscan?* El coro, que son los soldados, le dice a Jesús de Nazareth:

“Jesús les dice que es él, ellos se sorprenden y él les vuelve a preguntar ¿A quién buscan? Y ellos le repiten: A Jesús de Nazareth”

OP.

Se empezaron a hacer este tipo de composiciones con textos a partir de las grandes aspiraciones del Renacimiento. Se trataba de amalgamar en un solo arte el dramatismo, la música y la danza para recordar el mundo de la Antigua Grecia. La idea se va consolidando poco a poco. Un grupo de filósofos, poetas, intelectuales, compositores y músicos aficionados que se empieza a reunir en la casa del Conde Giovanni María Bardi en Florencia entre 1573 y 1587 con el propósito de discutir y debatir sobre ideas del pasado. Se denominan Camerata

Florentina. Buscaban la creación de un nuevo arte en el que se conjuntaran diversas disciplinas. A estas reuniones asistían entre otras personalidades, Giulio Caccini, conocido cantante de la época, los compositores Jacopo Peri, Jacopo Corsi, Pietro Strozzi, Emilio de Cavallieri y Vincenzo Galilei. Este último, quien además de haber pasado a la historia sólo por haber sido padre del famoso astrónomo, aportó ideas interesantes como humanista, teórico de la música y compositor. Escribió un texto notable titulado “*diálogo entre la música antigua y la moderna*”, en el que se cimentaron los principios estéticos del grupo. También asistía a estas reuniones el escritor Octavio Rinuccini. El término Camerata se extendió para llamar al grupo que comenzó un trabajo experimental con dramas musicales bajo los auspicios del compositor Jacopo Corsi.

Aparentemente hay un retroceso porque nuevamente la intención era destacar una voz solista sobre la polifonía, lo contrario a lo que venían haciendo los compositores holandeses y del Renacimiento, nuevamente una voz sola, nada más que ahora, un tejido instrumental que daba un soporte al discurso melódico. Fue interesante porque no era hacer música sobre una obra de teatro, sino reflejar la tensión de una situación con la música, antes de plasmar la música en términos escénicos. La música no era un fondo; era la posibilidad de crear un ambiente previo al diálogo causando un efecto altamente emotivo en los espectadores.

A pesar de que el nuevo género se difundió rápidamente por todas partes, el embrión que fue la ópera primitiva tuvo una existencia muy pobre durante los primeros treinta años de su vida. Se componía este extraño género derivado de una teoría: la pretensión de resucitar el ya largamente olvidado arte dramático de la antigua Grecia, ese fue el espíritu de los experimentos de drama y música del siglo XVI. Hoy en día damos por descontado que la ópera es una forma musical, pero en los primeros tiempos y hasta el siglo XVII la ópera era considerada en primer lugar y fundamentalmente una forma literaria, siendo la música apenas un elemento incidental añadido ¡Qué elemento!!!! Cuando examinamos las óperas primitivas es fácil ver cómo se impuso esta idea. La palabra siempre tiene una mayor importancia y, sobre todas las cosas, los compositores perseguían una declamación clara y correcta, y además, la expresión musical de las ideas contenidas en la poesía.

Se sabe que uno de los primeros frutos de aquellas reuniones de la Camerana Florentina, fue en invierno de 1594. Octavio Rinuccini como libretista y Jacopo Corsi compositor acudieron con Jacopo Peri para que les apoyara en la terminación de un drama pastoral basado en una historia de la antigua Grecia, se trataba de la representación de *Dafne*, considerada generalmente como la primera ópera. El libreto de Rinuccini, con la firme idea de retomar el ideal griego, se basa en la bella ninfa Dafne. Apolo persigue a Dafne y la convierte en árbol. El mundo mágico de los dioses y los semidioses siguió atrayendo a libretistas y compositores durante la temprana historia de la ópera. Desafortunadamente la música de *Dafne* se perdió en gran parte y solamente se conserva un fragmento que el libretista tituló: “El combate de Apolo”, aparentemente fue la aportación de Jacopo Peri a la petición que le hicieran en este primer intento para la composición de ópera.

Hasta este momento se había considerado que antiguamente la música, de la cual siempre se tuvieron ideas vagas y especulaciones sobre las formas de ejecución, poseía mágicos poderes para conmovir al oyente mediante la asociación entre las palabras y la música expresiva.

En el siglo XVI los músicos se preocupaban cada vez más por encontrar un lenguaje musical capaz de expresar fácil y adecuadamente los textos que se utilizaban para sus composiciones, implicaba un trabajo minucioso, cuidadoso, y tomado del latín, utilizaron la palabra opera, un nombre que tenía ese significado: obra, trabajo. Su nostalgia por el perdido arte musical de la antigüedad condujo a una reacción contra la polifonía; una polifonía rica en sonoridad con una elaboración perfeccionada pero la sentían hueca. Estaban en contra de una forma de componer que nada tenía nada que ver con el sentido de los textos.

Jacopo Peri nació en Roma. Su padre era descendiente de nobles florentinos, por lo que desde temprana edad se traslada a Florencia en donde estudia órgano, canto y composición. En 1580 se integra al grupo de la Camerana y con frecuencia es invitado a participar en los intermedios para componer canciones para las comedias, Conoció a Corsi en 1590 y es cuando le piden apoyo para la composición de *Dafne*, la cual estrenaron para el grupo de intelectuales al que pertenecían. Peri quedó muy motivado con esta primera experiencia, por lo que manteniendo la relación con Rinuccini como libretista, compone un *drama per musica* titulado *Euridice*, representado el año 1600 para celebrar el casamiento de Enrique IV de Francia y María de Medici. Por segunda ocasión, trabajan con relatos de la antigua Grecia, con el lamento de Orfeo. Encontramos ya un soporte instrumental discreto, pero muy sólido. Punto de arranque para este nuevo género musical.

SÍNTESIS 2 *A finales del siglo XVI en Florencia se desarrolló una combinación de la música vocal e instrumental dando como resultado la ejecución de los madrigales en forma argumental. Se empezaron a representar en todo tipo de ocasiones y festividades, sobre todo en los intermedios de las representaciones de obras teatrales. El mundo de la música en Europa da un vuelco modificando sustancialmente el panorama musical. La ópera aparece como producto de las formas de expresión de los madrigalistas y la necesidad escénica. Los primeros en hacer las combinaciones de madrigales dramatizados fueron Orazio Vecchi y Adriano Banchieri.*

Poco a poco se empiezan a hacer composiciones más largas en donde hay alternancias entre coros y solistas. Se trataba de amalgamar en un solo arte el dramatismo, la música y la danza para rememorar el mundo de la Antigua Grecia. Entre 1573 y 1587, el Conde Giovanni Mariah Bardi en Florencia forma la Camerata Florentina con intelectuales y artistas, entre otros, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Jacopo Corsi y Octavio Rinuccini

La primera ópera que se tiene conocimiento fue Dafne, con música de Corsi y Peri música que se perdió y solamente se conserva un fragmento. Peri compone en 1600 el Drama per musica titulado Euridice, con relatos de la antigua Grecia, es la primera ópera completa en la historia.

OP. REGISTRA Y QUEDA DE FONDO

Loc. Europa sufría una serie de cambios a causa de una entrada repentina de capitales el imperialismo hispánico de Carlos V y sus sucesores provocaron una afluencia de metales preciosos procedentes de América. Esta expansión económica provocó el flujo de capitales y se financió la construcción de grandes flotas que cubrieran las rutas entre ambos continentes. En Francia entra el renacimiento, el comercio y la industria se ven estimulados por la fundación de las colonias en América, pero la difusión del protestantismo provoca conflictos entre el partido hugonote y la Santa Liga Católica, y los gobernantes se encontraron en grandes dilemas hasta que asume el trono Enrique de Borbón quien reestableció en orden interior e institucionalizó la libertad de cultos. Consolida la economía y fomenta la expansión cultural lo que lleva a la fundación de Québec en 1608.

OP.

En Alemania al formarse los primeros núcleos renacentistas se realizan las primeras traducciones de prosas artísticas de traducciones directas del latín y del italiano. Con la llegada de los humanistas se inicia el diálogo, propio de esta corriente y se da una literatura panfletaria con ideas de la reforma encabezada por Lutero, quien hace la primera traducción de la Biblia completa al alemán en 1534, con ideas muy personales sobre la interpretación de los textos y el arte de traducir. La reforma religiosa fue producto de la insuficiencia de respuestas de la iglesia católica a las necesidades de la población al final de la edad media, después de las pestes, y guerras. Se desarrolló una conciencia sobre el pecado y la vida después de la muerte causada por la destrucción. Aumentó la religiosidad de los fieles sin que pudiera encontrar cabida en el seno de la iglesia. El humanismo provocó las condiciones para que hubiera una solución a esta demanda al difundir los contenidos de la Biblia pero el moralismo selecto solamente cubría a una minoría. Las ideas de Martín Lutero fueron una de las principales corrientes de la época que trajeron como consecuencia el rompimiento con Roma y el surgimiento del protestantismo.

OP.

Inglaterra se reponía de una devastación de la población como consecuencia de la Peste Negra y la Guerra de los cien años, derivada de los conflictos con Francia por controlar Amberes, constituido hacia el renacimiento como principal centro financiero de Europa y puente de enlace entre Inglaterra con el continente para la comercialización de la lana. Llega también la reforma y la corriente inglesa protestante, el anglicanismo en el reinado de Enrique VIII quien favorece las corrientes culturales renacentistas, suprime los monasterios promueve la venta de las tierras eclesiásticas. La entrada de la Reforma produjo desacuerdos en los diversos grupos pero llega a estabilizarse durante el reinado de Isabel I

OP.

OP.

OP.

Loc. Claudio Monteverdi fue la personalidad más relevante del barroco primitivo italiano. Un rasgo característico suyo fue el dominio de prácticamente todos los géneros musicales, desde las viejas formas renacentistas hasta motetes y madrigales. Fue el primero en señalar en sus composiciones cuando se trataba de una técnica tradicional o una técnica moderna, es en esta última en donde hay ya una estrecha vinculación deliberada entre la melodía y la frase poética, a esta diferencia él la llamo prima prattica y seconda prattica. El propio Monteverdi explicaba así el término que se refería a la técnica moderna.

La palabra, con todos sus valores, debe ser determinante. No debe estar sometida a la música, cuya misión debe ser acentuar la fuerza expresiva de la primera.

OP.

Algunos de sus contemporáneos colegas lo criticaban por utilizar de manera exagerada disonancias y cometer toda clase de irregularidades, tomando como punto de referencia el estilo clásico de Palestrina. Los partidarios de Monteverdi comentaban que todos esos recursos tenían la finalidad de conseguir una mayor unidad entre letra y música, también tenía por objetivo despertar una mayor emoción en el espíritu del oyente.

De sus madrigales destaca el *lamento de Arianna*. Un canto enormemente expresivo cantado por Ariadna tras ser abandonada por Teseo, su amante, en la isla de Naxos.

OP.

Cuando la cantante que interpretaba el papel de Ariadna cayó enferma antes del estreno, Monteverdi introdujo una actriz: estaba más interesado por la expresión verbal que por el canto bello. Monteverdi ensayó *Arianna* durante cinco meses, iniciando así el hábito de la larga y completa preparación para lograr representaciones modélicas. El maestro transformó la composición originalmente monofónica en polifónica recurso que aplicó a muchas otras obras recreándolas y haciéndolas propias.

OP.

Monteverdi es el primer genio de la historia de la ópera. Los compositores anteriores, eran poco accesibles al oyente especializado o no. No es este el caso de Monteverdi, como muestran las representaciones con gran éxito de sus óperas. Todo oyente, experto o aficionado, puede quedar cautivado por el modo en que Monteverdi fue capaz de dar vida expresiva a sus personajes, cualquiera de nosotros puede ser arrastrado por el ímpetu dramático de sus obras y encantados por la riqueza y la plenitud tonal de la música.

Monteverdi nació en 1567, apenas tres años después que William Shakespeare. Hijo de un médico de Cremona, la ciudad de los constructores de violines. Se inició en el estudio de la música componiendo madrigales desde muy joven y se fue a la corte de los Gonzaga en Mantua, donde llegó a ser *maestro di capella* en 1601. La corte de Mantua celebraba también fiestas en las que figuraban de manera preeminente óperas y ballets de Monteverdi. Él no era un compositor cualquiera sino un intelectual, para la época, insólitamente bien educado, sensible, coherente, dueño de sí mismo y versátil. Vio enseguida las limitaciones y las posibilidades de una nueva forma teatral. Su respuesta fue llevar a la escena, el 24 de febrero de 1607, en Mantua, *L'Orfeo, favola in musica*, sobre el mismo argumento de Rinuccini, seguramente para competir con la ópera que había compuesto Peri con el nombre de Eurídice siete años antes. Esta fue la primera ópera en alcanzar un lugar permanente en el repertorio. Diez años después de que el *dramma per musica* hubiera venido al mundo, esta obra incide aún en el mito de Orfeo y tiene una gran deuda con el tratamiento que dio Peri a la misma historia. La acción es presentada por las alegóricas figuras bien conocidas de las obras y representaciones renacentistas. La historia ya la conocen: Orfeo y Eurídice, recién casados, aparecen en un entorno idílico con ninfas y pastores. Eurídice muere a causa de la picadura de una serpiente y Orfeo se aventura en el mundo inferior al objeto de rescatar a su amada. Desacata la orden de no volver su rostro y mirar a Eurídice en el camino de retorno y Eurídice es condenada al Hades de nuevo. Las óperas primitivas tendían a sustituir los finales trágicos por finales felices y *Orfeo* no es una excepción: Apolo aparece como un mensajero divino y conduce a Orfeo al Paraíso, donde se reunirá para siempre con Eurídice. Los pastores celebran la apoteosis de Orfeo con una danza. Habían nacido las reglas perdurables de una estructura dramática: El final feliz como requisito operístico; la alternancia de escenarios en fuerte contraste (idilio, mundo inferior, paraíso), que se convertirá en un rasgo esencial de la ópera barroca francesa; la combinación de recitativos y números independientes, coros, repeticiones, danzas y canciones para varias voces. La orquesta adquiere una mayor significación, caracterizando así las escenas dramáticas y los acontecimientos con su colorido y utilizando

los instrumentos para efectos simbólicos. En la orquesta de Monteverdi había como cuarenta ejecutantes. A continuación el Aria In questo lieto e fortunato giorno de la ópera Orfeo de Monteverdi

OP.

Durante esta época la vida de Monteverdi se ensombreció; su esposa murió; hubo dificultades en Mantua; hubo un brote de peste; en 1618 empezó la guerra de los Treinta Años; la ciudad de los Gonzaga fue saqueada en 1630 y ardieron muchas obras inéditas de Monteverdi. Se retiró a Venecia, que pronto se convertiría en un baluarte de la ópera. Allí, en 1613, fue designado director de música de la Basílica de San Marcos, uno de los puestos musicales más importantes de Italia. En Venecia fue donde tuvieron lugar las primeras representaciones de las últimas óperas de Monteverdi en donde aparecen ya personajes cómicos; esas figuras periféricas son retratadas con viveza y vigor, anticipando la *opera buffa*, la ópera cómica. Monteverdi murió en Venecia en a los 76 años.

SÍNTESIS 3 *El primer genio de la historia de la ópera fue Claudio Monteverdi. Un rasgo característico suyo fue el dominio de prácticamente todos los géneros musicales. Sus contemporáneos lo criticaban por utilizar de manera exagerada disonancias y cometer toda clase de irregularidades pero sus partidarios lo defendían diciendo que todos esos recursos tenían la finalidad de conseguir una mayor unidad entre letra y música, también tenía por objetivo despertar una mayor emoción en el espíritu del oyente.*

De sus madrigales destaca el lamento de Arianna. Un canto enormemente expresivo cantado por Ariadna tras ser abandonada por Teseo, su amante, en la isla de Naxos. Monteverdi fue capaz de dar vida expresiva a sus personajes, al grado que cualquiera puede ser arrastrado por el ímpetu dramático de sus obras y encantados por la riqueza y la plenitud tonal de la música.

Monteverdi nació en 1567 y al conocer las limitaciones y las posibilidades de una nueva forma teatral, llevó a la escena, el 24 de febrero de 1607, Orfeo, la primera ópera en alcanzar un lugar permanente en el repertorio Monteverdi murió en Venecia en a los 76 años.

OP.

Loc. Los estilos impuestos por Monteverdi influyeron a otros compositores del resto de Europa y poco a poco el estilo se forjó como un arte pleno, completo, cuyo secreto es conocer el argumento, escuchar y dejarse llevar por la vida y la pasión de los personajes. Nos despediremos con la obertura de la ópera Peatón de **Jean Baptiste Lully** compositor Francés, aunque natural de Florencia. Con el antecedente de Monteverdi, Lully aunó sus esfuerzos con Moliere en la aspiración a combinar la comedia, la música y la danza. Hasta la próxima.

FIN DEL SEXTO PROGRAMA

SÉPTIMO PROGRAMA (5 DE 5) LA ÓPERA

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR) *Este programa es el último del primer módulo del diplomado. En la emisión anterior, hablamos de los inicios de la ópera y del contexto en que surgió este género musical. La representación de obras teatrales trajo consigo la costumbre de hacer intermedios en los que se llevaban a cabo escenas dramáticas con acompañamiento musical. Los madrigalistas hacen composiciones con textos en secuencia. Siguiendo de las grandes aspiraciones del Renacimiento, buscan amalgamar en un solo arte el dramatismo, la música y la danza para recordar el mundo de la Antigua Grecia. Un grupo de intelectuales y artistas forman la Camerata Florentina y buscan la creación de un nuevo arte en el que se conjuntarán diversas disciplinas. A éstas acuden entre otros, los compositores Jacopo Peri, Jacopo Corsi, y Octavio Rinuccini, quienes hacen los primeros trabajos operísticos y que denominan **drama per musica**. Claudio Monteverdi es el primer genio de la historia de la ópera, dominó prácticamente todos los géneros musicales, haciendo innovaciones importantes en el campo de la composición. Él pensaba que en la ópera, la palabra era determinante y que la música solamente tenía que acentuar la fuerza expresiva del texto*

Monteverdi nació en Cremona Italia en 1567 y muere en Venecia a los 76 años de edad. Sus dos óperas más famosas son Orfeo y El Regreso de Ulises. Pero mejor los dejo en compañía del maestro Ricardo Fuentes.

Loc. En los dos programas anteriores hablamos de muchos elementos de la música y su evolución relacionados con el desarrollo de la música vocal hasta llegar a la ópera. Pero el acompañamiento instrumental al drama musical no

se dio de la noche a la mañana. El uso de instrumentos sonoros fue modificándose a la par, demandando la creación, modificación y adaptación de materiales para llegar a lograr la consolidación del instrumento con la sonoridad precisa y requerida por intérpretes y compositores.

OP.

Loc. En la edad media prevalecieron los instrumentos de cuerda de todo tipo, tal vez por la facilidad para su transportación y elaboración. El arpa era un instrumento muy solicitado, tanto por monarcas como por cantantes. Este instrumento, que lo encontramos en grabados y documentos desde hace más de 4000 años, cobra singular importancia en el barroco. Desde de la Edad Media, y después del Renacimiento era muy común encontrar arpas pequeñas cerca del Rey, inclusive algunos Reyes tocaban el arpa. También de algunos miembros de la Corte que la ejecutaban para halagar a su monarca. Desde el Renacimiento y todo el Barroco, el arpa se transforma haciendo un instrumento muy versátil para poder ejecutar piezas completas utilizando varias tonalidades, o sea, tocando a diferentes alturas para poder ajustarse a las posibilidades de otros instrumentos o cantantes. En la segunda mitad del siglo XVII, aparece en Alemania un dispositivo que hace posible, mediante un pedal, modificar la afinación del arpa, y así aumentar las posibilidades en su ejecución. Hoy en día, el arpa de concierto cuenta con un sistema de pedales que permiten al instrumentista ajustar y afinar el instrumento más fácilmente.

OP.

Loc. Otros instrumentos también se modificaron sustancialmente o se originaron en esa época de gestación de la música instrumental y muchos de ellos procedentes del oriente, son consecuencia de la mezcla de culturas, músicas y diversas formas de expresión artística. El violín, por ejemplo. Un instrumento de origen turco-árabe que se tocaba de muchas formas pero generalmente apoyado en el hombro izquierdo y sobre el pecho. O bien al estilo árabe, sobre las piernas en forma vertical. Pero a partir de 1600, empieza a adquirir mayor importancia al mejorarse las técnicas para su fabricación, lo que favorecería su desarrollo puramente artístico. Ya antes de 1600 en Francia, el violín tiene gran consideración. El mismo Monteverdi en *Orfeo* señala: *violín e Piccolo a la francesa*, para decir qué instrumento requería. Es en Francia también en donde se pone especial cuidado en la fabricación de los arcos... esa varita que tienen para hacer sonar el violín... el instrumento. En cambio los italianos, dan relevancia a la caja. Se diversifica la construcción de instrumentos y se empiezan a construir por familias así: se construyen violas. Los pequeños: *il violino*. Y más grandes: violón o violoncello, que es un instrumento de sonido bajo. Y uno más bajo: el contrabajo. Desde luego que hubo muchos constructores de violines, pero... son tres los más famosos en la historia: Andrea Amati, originalmente constructor de *viola da gamba*, la que se toca sobre la pierna. Se dedicó posteriormente a fabricar violines como del tipo como los que conocemos hoy en día. 10:00 Otro constructor fue Giuseppe Antonio Guarneri, de la misma ciudad que los Amati: *Cremona*, un lugar famoso por el tipo de barniz que se aplicaba a los instrumentos, y que por cierto actualmente no se tiene la fórmula que se utilizaba en ese entonces. Pero el más famoso de los constructores fue Antonio Stradivarius quien se caracterizaba por el cuidado para la selección de la madera y la precisión para los cortes, medidas y proporciones, detalles que manejó personalmente y que se mantuvieron en secreto sin que jamás se los hubiera revelado a nadie. Stradivarius construyó poco más de mil instrumentos pero actualmente se tienen catalogados un poco más de quinientos y se encuentran en museos o en manos de instrumentistas de muy alto nivel o coleccionistas; en grabaciones de música barroca que se ejecutan con instrumentos originales es notable la sonoridad y belleza de la ejecución insuperable aun con la tecnología que se emplea hoy en día. En muchos casos, utilizada más bien para elevar la producción, bajar los costos y aumentar la ganancia.

OP.

El Laúd es otro instrumento que se perfeccionó en el barroco. Este instrumento tiene sus orígenes en las culturas antiguas, en donde se encontraron grabados con instrumentos de cuerda de diferentes dimensiones, con cajas de diferentes formas y proporciones con relación al brazo o cuello, unos más angostos que otros y de diferentes largos.

El instrumento y el nombre son de procedencia árabe *al'ud*, que significa en árabe madera, material que se usa para su fabricación utilizando diversas técnicas para lograr la sonoridad que se desea. Este instrumento fue introducido a Europa por los árabes durante el tiempo que ocuparon España, entre los años 711 y 1492.

Ya en el renacimiento encontramos otros instrumentos de sonoridad y técnica para su ejecución similares como la tiorba y la vihuela, también la guitarra.

OP.

Loc. En el barroco también se perfeccionaron y modificaron instrumentos de aliento que habían venido evolucionando desde la antigüedad. Los constructores también fabricaron los instrumentos por familias. Encontramos entonces las maderas; oboes, clarinetes, flautas que, aunque en la actualidad ésta última se hace de metal, de plata o bañada de plata, se sigue considerando de madera por el tipo de sonido que produce, al igual que el corno francés, y aunque no data de esa época actualmente pertenece a esta familia también el saxofón. Por otro lado, también se formaron las familias de instrumentos de aliento de metal, utilizados en la antigüedad, básicamente para enviar señales. Adquieren ahora la cualidad de ser instrumentos melódicos que se utilizaran por muchos compositores para ensambles, formados con trompetas, y otros instrumentos que hacia el siglo XIX derivaron en tubas y trombones, como la bombardita y el sacabuche.

OP.

Loc. Así como hubo instrumentos que se transformaron y que se perfeccionaron, hubo otros que se idearon en el renacimiento y comenzaron a usar los compositores. Fueron escribiendo sus obras elevando el nivel de dificultad conforme los constructores iban inventando y resolviendo las necesidades de acuerdo a las exigencias de los creadores. El clavicordio, de origen incierto, es un instrumento de teclado que se deriva del monocordio, un sistema que tenía un dispositivo, una especie de tecla que golpeaba una cuerda y producía un sonido que servía de soporte armónico y referencia para los vocalistas en la edad media. Fueron agregándose otros dispositivos que ahora llamamos teclas y que golpeaban las cuerdas con la particularidad de que se podían producir sonidos simultáneos. Otros instrumentos similares surgieron poco después también con dispositivos que en vez de golpear la cuerda la rasgan haciéndola sonar diferente. El instrumento tiene un teclado, parece un piano pero suena como arpa; los instrumentos eran el virginal, la espineta y el clavecín, instrumentos que reflejaban el espíritu del barroco al poder ejecutar melodías con una base armónica con la posibilidad de hacer profusión de adornos en medio de la línea melódica.

SÍNTESIS 2 *En el periodo barroco se dio una evolución de la música instrumental a la par del surgimiento del drama musical, lo que trajo como consecuencia una interacción entre la composición musical y la adaptación de los instrumentos musicales de acuerdo con las demandas de los compositores.*

En la edad media habíamos encontrado instrumentos de cuerda de todo tipo, pero después del renacimiento se perfeccionaron para mejorar su sonoridad en términos estéticos. El arpa se transformó y llegó a ser un instrumento con más posibilidad para afinarla de una manera más práctica. Otros instrumentos también se modificaron sustancialmente o se originaron en esta época de gestación de la música instrumental, agrupándose por familia: La familia de los instrumentos de cuerda frotada: el violín, viola, violoncelo y contrabajo; de cuerda punteada: el arpa, el laúd, la vihuela y al tiorba y la guitarra; los instrumentos de aliento de madera: oboes, clarinetes y flautas, y diversos tipos de trompeta. Los instrumentos de teclado sí son instrumentos que surgen en el barroco y son utilizados prolíficamente por los compositores; nos referimos al clavicordio, el virginal, la espineta y el clavecín.

OP.

Loc. Seguramente hemos escuchado en muchas ocasiones el término Barroco y tal vez lo relacionamos con varios aspectos diferentes. Actualmente cuando nos referimos a un templo barroco tenemos muchos ejemplos, y en México podríamos hacer un recorrido muy largo visitando iglesias y museos en donde encontraríamos muchas cosas que corresponden a esta corriente artística, en arquitectura y en pinturas que fueron traídas durante la colonia y fueron elaboradas en América en aquella época. La palabra francesa Barroque nos refiere a algo extravagante o rebuscado. Barroco del portugués significa “una perla con forma irregular”. Esta expresión nos remite a un término que originalmente se refería, en sentido peyorativo, a un estilo particular en el campo de las artes plásticas y la arquitectura, sin embargo el término se ha extendido a otras manifestaciones como la música. Actualmente ya no tiene ese sentido despectivo. Ahora, al señalar que algo es barroco lo relacionamos con lo que se presenta con ornamentación recargada.

OP.

Loc. Y nuevamente la misma incertidumbre que hemos comentado en programas anteriores: ¿Cuándo termina un período y comienza el otro? Sea como fuere, en épocas anteriores hemos encontrado algunos hechos históricos que nos sirven de referencia: Las conquistas de Alejandro Magno, El imperio de Carlomagno, La caída de Constantinopla, pero la transición del Renacimiento hacia el barroco es sutil e imprecisa. Sí, podemos identificar

compositores renacentistas y compositores del barroco, pero también compositores de la transición y definir sus obras en un estilo o en el otro puede desatar una buena discusión de especialistas.

Loc. Se puede decir que en prácticamente toda la Edad Media la evolución de la música estuvo en manos del clero. Las iglesias, monasterios, abadías eran los sitios en donde se componía música siguiendo la tradición heredada de los ritos paganos transformados en cantos de alabanza propios de la religión cristiana. Pero los monasterios requerían de servicios para abastecerse de víveres y de servidumbre que se encargara de la limpieza, jardinería, y de quién cubriera todas las necesidades de los religiosos para que éstos pudieran concentrarse en las tareas propias del culto, formación académica y espiritual. Desde luego que toda esta servidumbre entraba y salía de los edificios lo que provocaba una fuga de información de todo tipo. Los de adentro estudiaban y aprendían cómo vivían los de afuera y les enseñaban lo que no tenían que hacer, pero los de afuera sabían cómo vivían los de adentro y sacaban información que propagaban y manipulaban libremente, información que incluía, desde luego, a la música. Ya hablamos que en el renacimiento proliferaron cantos que tenían la música de alabanza pero con las letras del pueblo con instrumentos de la calle y enriquecidas con historias y anécdotas. Es en el Renacimiento también cuando se da un hecho importante que tiene que ver con la iglesia católica: la Reforma Religiosa. Los movimientos calvinista, luterano y anglicano iniciados a partir de la inconformidad por el manejo laxo y corrupto de las indulgencias provocaron este rompimiento que modificó drásticamente la influencia de la Iglesia católica en la población europea. Al surgir el arte barroco entre los siglos XVII y XVIII, se convierte en un vehículo de propaganda tanto de la Iglesia de la Contrarreforma, como de los Estados absolutistas o de la burguesía protestante. Estaba probado ya, que el arte era una manera de llegar a la gente de una manera profunda y de esta forma era posible tocar intensamente las fibras más íntimas y sensibles del Ser Humano. La figura humana se alza como objeto decisivo del arte; no en su forma idealizada, sino en todos los aspectos, ya sea este bello o feo, sublime o cotidiano.

La música vocal llega a interpretarse de manera sublime, con un acompañamiento instrumental exquisito, permitiendo que la voz se integre como parte de la instrumentación con imitaciones y ornamentaciones marcadas por los compositores o realizadas por los intérpretes, a veces con improvisaciones maravillosas dentro del estilo, que desgraciadamente no quedaron escritas.

OP.

Loc. En el barroco podemos distinguir tres períodos: temprano o primitivo, de 1580 a 1630, en donde encontramos esta transición fue en el Renacimiento, pero también las bases y los elementos que hacen posible toda evolución del arte. El Pleno, de 1630 a 1680, y el tardío de 1680 a 1750, también llamado rococó, estilo que más tarde conduce al clasicismo.

Hablar de música barroca nos lleva a un estilo, a una corriente artística, pero de ninguna manera es independiente y no puede manejarse sin mencionar elementos de arquitectura, pintura y escultura que, además, se dieron de una manera particular y diferente en los distintos países o regiones de Europa.

En general, la arquitectura del barroco hace que la ciudad se vuelva escenográfica. El palacio es el típico edificio de vivienda urbana para las familias poderosas, y hay un tipo de vivienda unifamiliar exenta y rodeada de jardines, la burguesa. El templo es el lugar del sermón y la eucaristía. En Roma, trabajan los más grandes arquitectos del Barroco y encontramos construcciones como la columnata de *San Pedro del Vaticano*. En Francia surge un arte majestuoso al servicio del Estado. Los grandes palacios suelen tener un gran cuerpo alargado y dos alas hacia el jardín. Las cubiertas son de estilo francés, que forman grandes cuerpos prismáticos, muy altos, en los que se abren buhardillas. Un ejemplo sería el Louvre o el Palacio de Versalles. En España es el arte de la Contrarreforma, por lo que predominarán los edificios religiosos.

En América, durante los siglos XVII y XVIII la Conquista y dominación de las Indias llega a su apogeo. La Catedral de México se convertirá en el paradigma de la arquitectura colonial y también tienen mucha importancia las iglesias de la ciudad de Puebla y las catedrales de *Lima, Cuzco y Quito*.

OP.

Loc. La escultura barroca es fuerte, monumental. Es representada con temas más profanos, mitológicos, en donde el desnudo adquiere particular importancia y aparecen estatuas en las calles, plazas y fuentes, integradas a la arquitectura.

En Francia predominan los bustos, las estatuas ecuestres, la escultura funeraria.

En España destaca el uso prioritario de la madera policromada, que se conocerá como imaginería.

El pintor barroco plasma en los muros y en los lienzos la realidad tal como la ve, con límites imprecisos; que salen y entran los objetos intrascendentes de primer plano; posturas violentas y las composiciones diagonales que dan a la obra gran dinamismo.

Abundan temas religiosos, escenas de santos, mitológicos; proliferan los retratos individuales y de grupo. Surge un tema nuevo: el bodegón. El pintor maneja un choque violento de la luz contra la sombra; el tenebrismo, el fondo prácticamente desaparece o se queda en penumbra mientras que el motivo principal queda en primer plano.

En Flandes tenemos la presencia del gusto burgués, con escenas cotidianas, con detalles y la exaltación de su modo de vida que se puede apreciar en la obra Peter Paul Rubens; con gran dinamismo Anton van Dyck: pintor de cámara de Carlos I, quien fija las características del retrato inglés. Holanda, opuesta a Flandes, es la defensora del protestantismo y del triunfo de la burguesía, como ejemplo podemos mencionar a Rembrandt, un pintor lleno de personalidad y uno de los genios del Arte. En España es la época de oro de la pintura. La Iglesia y la Corte son los grandes mecenas que financian la creación artística y podemos mencionar como obra a Las Meninas de Velásquez.

OP.

En el Barroco surgen otras formas musicales: el Canon y la Fuga. La ópera barroca fue un espectáculo diseñado para atraer tanto a la vista como al oído y se difunde por toda Europa. También se componen las danzas de corte, como formas musicales conservando el carácter, pero ahora es música de cámara. A estas danzas agrupadas se les llama Suite; dentro de una suite hay danzas fijas, como la allemanda, Courante, sarabanda y Giga, pero en una suite también podemos encontrar otras danzas, por ejemplo el preludio, la bourrée, la gallarda, el minueto o la polonesa.

SÍNTESIS 3. *El término barroco se deriva de la palabra francesa Barroque, que significa extravagante o rebuscado, y del portugués que nos refiere “una perla con forma irregular”; originalmente era en sentido peyorativo hacia las artes plásticas y la arquitectura, pero ya el término se ha extendido a otras manifestaciones como la música. Actualmente ya no tiene ese sentido despectivo; hablar de barroco es hablar de una ornamentación recargada. En el barroco se da la reforma religiosa con los movimientos calvinista, luterano y anglicano. También en este periodo el arte de los siglos XVII y XVIII se convierte en un vehículo de propaganda, tanto de la iglesia de la contrarreforma como o de los estados absolutistas o de la burguesía protestante. El arte se confirma como una manera de llegar a la gente de una forma profunda, y así poder tocar intensamente las fibras más íntimas y sensibles del ser humano. La figura humana se alza como objeto decisivo del arte. En el barroco podemos distinguir tres periodos: Temprano o primitivo, de 1580 a 1630; Pleno de 1630 a 1680, y Tardío de 1680 a 1750, también llamado Rococó. Hay manifestaciones del Arte Barroco en toda Europa; por ejemplo, la Columnata de San Pedro del Vaticano y el Museo de Louvre, en Francia. En América, la Catedral de México se convertirá en el paradigma de la arquitectura colonial. Otros monumentos importantes son las iglesias de la ciudad de Puebla y las catedrales de Lima, Cuzco y Quito.*

En la pintura, cuatro maestros representativos de este periodo son Paul Rubens, Anton van Dyck, Rembrandt y Velásquez. Las formas musicales son el Canon, la Fuga y la Suite.

Loc. Hoy termina el primer módulo del diplomado. A partir del siguiente módulo veremos con más detalle la vida y obra de los compositores, de los más destacados de la historia de la música, de aquellos hombres que han sido capaces de immortalizarse, dejándonos la herencia de su creación artística. Para concluir este programa, escucharemos la Suite para Clavecín número 5 en Do Mayor de Henry Purcell; las danzas que integran esta suite son: Preludio, Allemande; Sarabanda y Giga.

FIN DEL SÉPTIMO PROGRAMA Y DEL PRIMER MÓDULO

SEGUNDO MÓDULO

“Y LA MÚSICA, ¿ESTÁ DE ADORNO?”

OCTAVO PROGRAMA (1 DE 6) “BUXTEHUDE, TELEMANN, RAMEAU, SCARLATTI”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *El día de hoy iniciamos el II módulo del diplomado. Anteriormente tuvimos dos programas de introducción, sobre aspectos generales de teoría musical y de aquella música maravillosa que no entra bajo el concepto de música occidental. Posteriormente tuvimos cinco programas en los que hablamos primeramente de la música en Grecia y Roma, la Edad Media, el Renacimiento, los inicios de la Ópera y el camino hacia el barroco. En este último platicamos del significado del término Barroco, que originalmente era una expresión peyorativa pero en la actualidad se usa para señalar algo que se presenta con ornamentación recargada. Hablamos de la evolución de los instrumentos musicales de cuerda y de aliento. Mencionamos que hubo tres importantes constructores de violines en Italia: Andrea Amati, Guisepe Antonio Guarneri y el gran Antonio Stradivarius. También comentamos acerca de la aparición de los instrumentos de teclado, el clavicordio, virginal, la espineta y el clavecín. Dentro del barroco podemos distinguir tres períodos: temprano, Pleno y tardío los tres entre 1580 a 1750. Vimos generalidades de arquitectura, pintura y escultura, en Europa y algunos ejemplos de América. Finalmente mencionamos que las formas musicales que prevalecieron en este período fueron El canon, la fuga; las danzas de corte agrupadas en la Suite. Le dejo la palabra al maestro JRF.*

Loc. A partir de este segundo módulo ya no daremos pasos tan agigantados. Tanto en los programas de introducción como en el primer módulo, hicimos recorridos muy largos mencionando aspectos relevantes que nos proporcionarían vínculos con otras manifestaciones artísticas y con hechos históricos. Ahora iremos más despacio y daremos información más detallada de los compositores. Todavía estamos en el barroco y hoy hablaremos de cuatro compositores de este período dejando algunos programas enteros para los compositores más relevantes, sin que por eso soslayemos el valor y las aportaciones de otros músicos. Quedamos entonces que delimitar el barroco es algo verdaderamente complicado. No sólo en música, sino en todas las manifestaciones artísticas. Para nosotros, viendo este período a distancia, fácilmente podríamos decir que el barroco es la época de Bach o de Händel. Pero hay que tomar en cuenta que en esos años, Bach no era tan famoso como hoy en día. De hecho a la obra de Juan Sebastián Bach se le dio el justo valor muchos años después de que él muriera, por lo que no podemos decir que su música haya influido de manera determinante para la formación de un estilo. En el caso de Händel, sucede algo parecido. Él asimiló los estilos de la época. Por poner un ejemplo, sus composiciones operísticas, definitivamente son al estilo italiano. Pero sobre estos dos compositores tendremos más tiempo para comentar sobre su vida y su obra.

Para finales del siglo XVII, el órgano se ha desarrollado de manera importante convirtiéndose en un instrumento muy utilizado por los compositores para tocatas, fugas, cantatas y corales. Estos nombres nos pueden parecer familiares, pero en muchas ocasiones no sabemos a qué se refieren. Brevemente podemos decir que una toccata es una composición para teclado, clavecín, u órgano, muy libre, que puede o no tener fugas o secciones imitativas. Las tocatas surgen alrededor de 1530 en Italia y fueron evolucionando hasta llegar a las más elaboradas en Alemania por Dietrich Buxtehude a finales del siglo XVII y posteriormente por Johann Sebastian Bach. Escuchemos un fragmento de una toccata

OP.

...que se dio ya en el periodo barroco para una voz

OP.

La fuga es una composición contrapuntística. Como dijimos en el primer programa. Una línea melódica que se cruza con otra línea melódica y forma un contrapunto, una nota contra otra. En la fuga hay normalmente tres o cuatro líneas melódicas, llamadas voces que se contraponen a la melodía principal que se llama sujeto. En esta fuga el sujeto sería este,

OP.

Que se escucha en una línea, la primera voz. Y después se escucharía la misma melodía, el mismo sujeto en otra voz

OP.

Y mientras escuchamos esta segunda vez el sujeto, la primera voz presenta otra melodía, una contramelodía, digamos o contra canto o mejor dicho un contrasujeto

OP.

Y poco a poco va presentándose el sujeto en otras voces con contrasujetos que van variando para hacer el contrapunto. Ya conociendo el sujeto, escuchemos un fragmento con las cuatro voces

OP.

La cantata es una forma vocal instrumental que se derivó de los madrigales y coros y con un argumento para ser representada. El coral es también una composición contrapuntística para órgano en donde las voces se mueven simultáneamente. Y el oratorio, como una cantata pero basado en pasajes bíblicos con el espíritu de la plegaria. También hubo otras composiciones similares de tipo religioso como misas, ofertorios, kirye, Te Deum, etc.

SÍNTESIS 2. *Hablar del Barroco hoy en día generalmente nos remite a la época de Bach o Händel. Pero en realidad Bach corresponde al barroco tardío. Hacia finales del siglo XVII, el órgano es un instrumento muy utilizado para componer tocatas, fugas, cantatas y corales. La toccata es una composición para teclado, clavecín, u órgano, muy libre. La fuga es una composición contrapuntística con tres o cuatro líneas melódicas llamadas voces que se contraponen a la melodía principal que se llama sujeto. La cantata es una forma vocal instrumental que se derivó de los madrigales con un argumento para ser representada. El coral también una composición contrapuntística para órgano en donde las voces se mueven simultáneamente. Entre otras formas vocales instrumentales podemos mencionar el oratorio, misa, ofertorios, kirye, Te Deum.*

OP.

Loc. Dietrich Buxtehude nació en 1637 al norte de Alemania en la región de Holstein, aunque su nacionalidad se la disputan entre Alemania y Dinamarca, pues en ese entonces la región estaba bajo el dominio de los daneses. Tal disputa es porque se trata de uno de los compositores más importantes antes de Johann Sebastian Bach. El inició sus estudios de órgano porque su padre era organista de la iglesia Mariana en Helsingør, actualmente ciudad fronteriza entre Dinamarca y Suecia, a quien le sucedió en el cargo a la edad de 20 años. 10 años más tarde se realizó un concurso para seleccionar al organista de la iglesia Mariana más importante del norte de Alemania ubicada en Lübek, cerca de Hamburgo. Acudieron los más destacados organistas y Buxtehude quedó seleccionado. Las tareas que tenía que realizar como organista de esta congregación eran: tocar en el servicio matutino, el servicio de los domingos por las tardes, y en el servicio nocturno de los días de fiesta. Además los preludios acostumbrados de las intervenciones del coro, suplencias de los músicos que faltaban y cualquier otro servicio extraordinario que se contrataba. La fama de Buxtehude se propagó en las esferas musicales de Europa debido a que reorganizó unas sesiones musicales que su predecesor en el puesto de la iglesia había iniciado de manera incipiente. Se conocían como Abendmusik y se llevaban a cabo anualmente cinco domingos previos a la navidad.

OP.

Buxtehude escribió cientos de obras para las Abendmusik, aunque se presume que muchas obras que él mismo ejecutó no fueron escritas por tratarse de improvisaciones, o se perdieron. Él cumplió sus obligaciones en Lübek durante 40 años sin fallar. El único registro que existe de que haya salido de la Ciudad, fue en una ocasión en que lo llamaron para que revisara un órgano nuevo que se instaló en Hamburgo. Pero Buxtehude mantenía contacto con muchos músicos importantes debido a que su fama como organista había trascendido las fronteras. Muchos lo mencionan en sus apuntes y algunos como Pachelbel le dedicaron obras importantes. Händel lo visitó en 1703 y Bach acudió en diciembre de 1705 a las Abendmusik extraordinarias que se llevaron a cabo con motivo de la muerte del Emperador Leopoldo I. Y hay evidencia de Bach hizo un viaje extraordinario para visitar a Buxtehude en febrero de 1706 para escucharlo tocar el órgano y aprender algunas cosas nuevas de su arte. Se conocen cerca de 300 obras en las que se incluyen obras vocales, conciertos con textos de la Biblia luterana, cantatas, música instrumental, obras para clavecín, clavicordio y órgano, además de que subsisten textos literarios propios y algunos poemas. Nos despedimos de Buxtehude con un arreglo del compositor mexicano Carlos Chávez a su famosa Chacona.

OP.

Georg Phillip Telemann nació en Magdeburgo en 1681. Su padre era diácono protestante quien le dejó inculcado el espíritu de cursar una carrera universitaria a pesar de que murió cuando Georg tenía apenas 4 años de edad. Su excepcional capacidad musical se evidenció desde muy niño porque a los diez años de edad tocaba el violín, la flauta, la cítara y el teclado. Telemann es famoso por su formación autodidacta, la cual forjó consiguiendo partituras de compositores importantes para estudiar las técnicas de composición y los diferentes estilos, herramientas que le sirvieron para componer su primera ópera antes de los veinte años. Su madre, quien se hizo responsable de su formación, desaprobó tajantemente que el joven se dedicara a la música. Pero tal resistencia sirvió para reforzar su determinación y estudiar con mayor esmero la obra de otros compositores. Cuando cumple veinte años, para darle gusto a su familia, Telemann ingresa a la universidad de Leipzig a estudiar derecho. El gusto no le duró mucho a la familia porque abandonó la carrera al poco tiempo después de que el consejo municipal le ofreciera un sueldo para que compusiera una cantata nueva quincenalmente. Esta decisión se reforzó porque en esta época Telemann conoce a Händel con quien mantuvo una buena relación de amistad durante el resto de su vida, compartiendo experiencias e intercambiando composiciones haciendo juicios y críticas que sin duda sirvieron como estímulo mutuo.

OP.

Un año después de haberse establecido en Leipzig, funda *el Collegium Musicum* con cuarenta estudiantes y comienza a celebrar conciertos públicos. Esta institución conocida entonces como “Colegio Telemanniano” fue dirigido a partir de 1729 nada menos que por Johann Sebastián Bach. Los trabajos de Telemann y su ímpetu hicieron que la vida cultural de Leipzig se incrementara lo que valió para que en 1703 lo nombraran director musical de la ópera y lo designaran organista en la Iglesia Nueva de Leipzig.

Telemann no permaneció mucho en Leipzig. En 1705 él aceptó una cita como Maestro de capilla en la corte cosmopolita del conde Erdmann II de Promnitz en Sorau, Polonia, una región que ahora se llama Zary, en donde el había gran actividad musical con influencias francesa y gran conocimiento del estilo italiano lo que aunado al descubrimiento de la música popular polaca en Cracovia aumentó las posibilidades expresivas de sus composiciones.

OP.

Pero la estancia con el Conde von Promnitz fue cortada en breve por la inminente invasión del ejército sueco comandado por el Rey Carlos XII, haciendo que la corte se disolviera apresuradamente. De inmediato se trasladó a Eisenach, centro de la música alemana y lugar de origen de los Bach. Telemann entraba a un período de la estabilidad relativa y tuvo la oportunidad de dedicarse a componer cantatas, música ocasional, orquestal e instrumental. El período de estabilidad terminó con la muerte de su esposa en 1711.

OP.

Telemann se mudó a Frankfurt se volvió a casar y posteriormente se fue a Hamburgo en donde permaneció el resto de su vida pero sin dejar de mandar obras religiosas a Frankfurt ni perder el contacto con el resto de las ciudades importantes de Europa en donde había actividad musical.

Varios compositores del barroco se caracterizaron por ser muy prolíficos, Telemann no es la excepción y heredó gran cantidad de obras, no obstante se cree que también se perdieron muchas obras. Händel mismo platicaba que para Telemann, escribir una obra representaba la misma dificultad que escribir una carta. Las contribuciones de Telemann a la teoría musical fueron muy importantes pero desataron muchas críticas porque cuestionó el sistema de afinación que ya se había establecido, que es el mismo sistema que se usa hasta la fecha. Si nos ponemos muy detallistas, el sistema es impreciso, pero muy práctico, además es el sistema que ha sido posible unificar en el mundo. Telemann escribió tres autobiografías y realizó trabajos importantes relacionados con la impresión de música, lo cual le sirvió para obtener ingresos y hacer innovaciones en la industria editorial al llevar la placa de estaño de Inglaterra en vez de la de cobre que se usaba en Alemania para la preparación de originales en la imprenta. Aunque mucha gente considera que el período comprendido entre 1720 y 1750 fue dominado por la personalidad de Johann Sebastian Bach, la figura más destacada de esta época fue la de Georg Philipp Telemann.

SÍNTESIS 3. *Dietrich Buxtehude nació en 1637 y es considerado de uno de los compositores más importantes antes de Johann Sebastian Bach. La fama de este compositor se propagó en Europa debido a la sesiones musicales anuales que llevaba a cabo conocidas como las Abendmusik cinco domingos previos a la navidad. La fama como organista trascendió fronteras. Algunos músicos lo mencionan en sus apuntes como Pachelbel quien le dedicó*

algunas obras importantes. Tanto Hændel como Bach lo visitaron interesados por la labor que desarrollaba. Buxtehude compuso cerca de 300 obras en las que se incluyen obras vocales, conciertos con textos de la Biblia luterana, cantatas, música instrumental, obras para clavecín, clavicordio y órgano, además de textos literarios propios y poemas.

Gerog Phillip Telemann nació en 1681. Su capacidad musical la mostró desde muy niño porque a los diez años de edad tocaba el violín, la flauta, la cítara y el teclado. Telemann es famoso por su formación autodidacta, Al cumplir veinte años ingresa a la universidad de Leipzig a estudiar derecho, pero abandona pronto porque el municipio le ofrece un pago fijo para componer quincenalmente una obra para los servicios religiosos. Los últimos 40 años, la mitad de su vida, se establece en Hamburgo sin perder el contacto con el resto de las ciudades importantes de Europa. Telemann escribió tres autobiografías y realizó trabajos importantes relacionados con la impresión de música. Aunque mucha gente considera que el período comprendido entre 1720 y 1750 fue dominado por la personalidad de Johann Sebastian Bach, la figura más destacada de esta época fue la de Georg Philipp Telemann.

Loc. Y hemos hablado de los alemanes, ingleses, italianos, de los flamencos y ahora hablaremos de un compositor francés contemporáneo de de Hændel, Bach, y Telemann: Jean-Philippe Rameau. Fue el séptimo de 11 hijos del organista de St Etienne Dijon, Cuando Jean Phillippe tenía 18 años, su padre aceptó que fuera músico y lo envió a unos meses Milán. A su regreso ocupó la plaza de organista temporal en la catedral de Avignon y en 1706, tenía 23, años tomó el puesto de organista en un templo jesuita, en París en donde publicó su primer libro de piezas para clavecín. Pasaron 17 años en los que ocupó varios puestos como organista y en 1722 publicó su tratado de armonía. Después de esta publicación dejó de buscar puestos fijos y trabajó para los teatros, pero no dejó de escribir. Rameau, está considerado como uno de los más importantes teóricos de la música. Esta consideración cobra importancia por que en esta época la ciencia y el razonamiento sobre el por qué de las cosas contribuía para que también en la música surgieran planteamientos diferentes. Los conocimientos y los planteamientos de principiæ matemática y las leyes de la física de Isaac Newton, las ideas sociales de Locke, en las que planteaba un principio de tolerancia a las religiones, a la política social, al principio de la división de poderes y al hecho de pensar que todo el conocimiento del ser humano es posible a partir de la experiencia propia. El racionalismo que da origen a la ilustración, expresión que se cristaliza con la publicación de la Enciclopedia, 35 volúmenes editados por Diderot. Un diccionario razonado de ciencias, artes y oficios que pone al alcance de la clase media, en un lenguaje claro, todos los conocimientos hasta entonces conocidos a través de difíciles tratados científicos. Esta situación enmarca el trabajo teórico de Jean Philippe Rameau, quien se vuelve prácticamente un enemigo de Juan Jacobo Rousseau, por su crítica a la música de primero y la venganza que toma Rameau al publicar artículos en periódicos de la época precisiones y correcciones a lo planteado por Rousseau en la Enciclopedia. Rameau compone dramas, piezas para teclado, música instrumental y tratados sobre música, interpretación; un tratado interesante que se llama tratado de la armonía reducido a sus principios naturales y muchos artículos periodísticos.

OP.

Loc. Al habar de Scarlatti nos vamos a referir a la familia de músicos italianos que destacaron desde finales del siglo XVII. De matrimonio de Pietro y Eleonora, nacieron ocho hijos de los cuales cinco fueron músicos, pero destacó de manera notable: Alessandro. Desde muy joven fue enviado con sus dos hermanas, Ana María y Melchiora a Roma para ser cuidados por parientes. En esa época no era nada raro ni mal visto que los hijos talentosos o de familias numerosas se pusieran al cuidado de parientes, ya fuera para desarrollar los talentos o para su manutención debido a la falta de recursos económicos. Alessandro tenía doce años y no se sabe cómo inició sus estudios musicales. Es muy probable que a él y a sus hermanos los haya iniciado su padre o algún pariente, porque de los 7 hermanos, Alessandro Scarlatti, y otros cuatro, en total cinco, se dedicaron a la música. Tres cantantes y dos compositores. Tal vez en Roma participó en algún coro o recibió instrucción musical de manera privada. El hecho es que en esta ciudad tuvo la oportunidad de escuchar música de compositores importantes y esto, sin duda alguna le dio buenas bases para su formación. El primer registro de la vida de Alessandro Scarlatti es cuando se casó a la edad de 18 años con Antonia Anzalone con quien tuvo diez hijos de los cuales le sobrevivieron sólo cinco. La primera obra que presenta Alessandro como compositor fue al poco tiempo de casado, un oratorio hecho por encargo, razón por la cual suponemos que ya tenía cierta fama como compositor, aunque no haya pruebas testimoniales de este hecho. . Dieciocho años de incesante labor dieron a Alessandro una posición y experiencia suficientes para destacar de manera considerable en el medio artístico musical y ser considerado por sus colegas como un compositor fuera de época, pues en sus obras no se percibe ninguna influencia directa de algún compositor del siglo XVIII. El repertorio de Alessandro Scarlatti es muy amplio en incluye obras de diversos géneros, además de 88 operas, serenatas, madrigales, serenatas; oratorios cantatas y piezas para teclado y obras

instrumentales. Hay quien ha llegado a comentar que Scarlatti se puede considerar una especie de ascendente espiritual de Mozart.

OP.

1685. Nápoles era una ciudad sucia y ruidosa. Había una mezcla de olores y arquitecturas con estilos híbridos consecuencia del desorden. Los olores de los excrementos se mezclaban con el ruido de las fiestas que se llevaban a cabo en la calle como si fuera el centro de la vida social. Mientras los niños jugaban con la inmundicia, los adolescentes perseguían a los perros y los adultos buscaban la manera de saciar con alguien el frenesí de la pasión mundana. Las calles se volvían pintorescas decoradas con frutos y verduras que se intercambiaban en las esquinas por pescados malolientes al mejor postor con gritos que se confundían con los lamentos de la miseria de quienes andaban con los pies descalzos y las órdenes de los conductores de carruajes ensordecedores que llevaban a los miembros de las clases acomodadas que muy a su pesar tenían que cruzar sus caminos con la gente del pueblo para llegar al fin a los patios de los palacios de los virreyes o nobles que aun mantenían su independencia aislados por enormes jardines. 1685 Nace el hijo número seis de Alessandro Scarlatti. Giuseppe Domenico, conocido universalmente como Domenico. Al igual que en el caso de su padre, no existe registro en el que conste antecedentes de su formación musical de niño, ni con los músicos afamados de la época, ni en ningún conservatorio, y mucho menos con los Scarlatti. El hecho es que a los 16 años Domenico Scarlatti fue propuesto como organista de la capilla real de Nápoles. En ese tiempo Alessandro Scarlatti solicita permiso para viajar con su hijo a Florencia para entrevistarse con Ferdinando de Medici, quien era propietario de un teatro privado buscando una mejor colocación para su hijo. El hecho importante de este viaje es que Domenico tiene la oportunidad de conocer a Bartolomeo Cristofori, constructor de instrumentos de teclado, quien en ese entonces sustituía los teclados de Ferdinando. Cristofori. Experimentaba sobre un nuevo diseño un instrumento tenía una acción de martinete sobre la cuerda al que llamó gravicembalo col piano e forte. Se trataba de un instrumento de teclado con la posibilidad de matizar del *piano*, al *forte*, o sea de débil a fuerte. Era un instrumento que revolucionaría el concepto de la música para teclado. El piano. Posiblemente este hecho haya sido determinante pues Domenico compone a lo largo de su vida una gran cantidad de sonatas para clavecín pero ya con la idea del instrumento que experimentaba Cristofori. Sabiendo del Talento de su Hijo, Alessandro lo promueve para que se traslade a Roma y en el camino para en Venecia con una carta dirigida a Ferdinando de Medici en 1705, de la cual escucharemos algunos fragmentos.

Alteza Real:

He Arrancado a mi hijo de Nápoles donde no había lugar para su talento. Lo saco de Roma porque ahí la música vive como pordiosera. Este hijo mío es un águila cuyas alas ya han crecido no debe permanecer en el nido ni debo impedir su vuelo. Ha progresado mucho desde que sirvió a su alteza hace tres años. Como vagabundo está dispuesto a aprovechar cualquier oportunidad que se le pueda presentar. Mi intención es que antes de que prosiga su viaje buscando fortuna se postre a sus pies para recibir y cumplir las órdenes de su señor más grande y exaltado, su mecenas y benefactor más clemente.

Los siguientes cuatro años no se tiene noticia de Domenico pero en 1709, aparece en Roma como maestro de capilla, época en que conoce a importantes compositores y ejecutantes entre los que destacan CORELLI, Hændel, y Farinelli. La trayectoria de Scarlatti es tan importante que su influencia recayó en muchos compositores que le sucedieron en toda Europa. Su obra comprende 15 operas, oratorios cantatas obras vocales sacras y profanas, 555 sonatas para teclado y otras composiciones para ensambles instrumentales.

SÍNTESIS 4. *Jean-Philippe Rameau, músico francés nació en 1683 a los 18 años se fue a estudiar a Milán en 1722 publicó su tratado de armonía. Rameau es considerado como uno de los más importantes teóricos de la música. Compositor de dramas, piezas para teclado, música instrumental, tratados sobre música, y muchos artículos periodísticos.*

El nombre de Scarlatti nos remite a los dos músicos más importantes de la familia: Alessandro y su hijo Domenico. El primero fue considerado por sus colegas como un compositor fuera de época, pues en sus obras no se percibe ninguna influencia directa de algún compositor del siglo XVIII. El repertorio de Alessandro Scarlatti es muy amplio e incluye gran cantidad de obras de diversos géneros, además de 88 operas, serenatas, madrigales, oratorios cantatas y piezas para teclado y obras instrumentales.

Domenico, comienza su formación musical desde muy niño. A los 16 años fue propuesto como organista de la capilla real de Nápoles, poco tiempo después conoce a Bartolomeo Cristofori, constructor de instrumentos de teclado, los predecesores al piano, lo que influyó de manera importante para que dentro de su obra compusiera gran cantidad de sonatas para clavecín Su obra comprende 15 operas, oratorios cantatas obras vocales sacras y profanas, composiciones para ensambles instrumentales y 555 sonatas para teclado.

OP.

Loc. En el periodo barroco la creatividad musical fue muy diversa y productiva, lo que podremos apreciar en el próximo programa con la música del Cura Rojo, Antonio Vivaldi.

FIN DEL OCTAVO PROGRAMA

NOVENO PROGRAMA (2 DE 6) "ANTONIO VIVALDI"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Con el programa anterior dio inicio el segundo módulo de este diplomado. A partir de este programa daremos información más detallada de los compositores y de sus obras. Muchas personas consideran que este período es la época de Bach o de Hændel, pero no. En ese entonces Bach no era tan famoso como hoy en día. La obra de Juan Sebastián Bach se le dio el justo valor muchos años después de que él muriera y con Hændel, sucedió algo parecido. Por eso la semana pasada nos dedicamos a hablar de cinco compositores importantes. Dietrich Buxtehude, Georg Phillip Telemann, Jean-Philippe Rameau y, Alessandro y Domenico Scarlatti, compositores de obras de diversos géneros, entre otros, tocatas, fugas, cantatas, corales y sonatas para teclado.*

Cada uno de estos cinco compositores pasó a la historia por una característica en particular: Dietrich Buxtehude por haber sido gran organista y haber organizado unas sesiones musicales que propiciaron el encuentro entre músicos e intelectuales europeos: Las Abendmusik. Telemann por el enorme mérito de haber sido autodidacta como compositor, a partir del estudio de las obras de otros autores, y ejecutante de varios instrumentos. Jean-Philippe Rameau por haber sido un gran teórico de la música y haber publicado varios libros, además de interesantes artículos periodísticos. Alessandro Scarlatti por haber compuesto música en un estilo muy diferente a todos sus predecesores, estilo que imprimió en sus más de 80 óperas. Y finalmente Domenico Scarlatti, compositor de obras de diversos géneros, pero sobre todo de piezas para teclado Fascinado a partir de un encuentro con Bartolomeo Cristofori, cuando este constructor de instrumentos experimentaba la fabricación de un nuevo teclado que cambiaría poco a poco hasta convertirse en el piano actual, no dudamos que este estímulo fue lo que lo motivó a componer 555 sonatas para teclado.

OP.

Loc. Estoy seguro que muchos de ustedes reconocieron la obra con la que iniciamos, saben quién es el compositor, o al menos se les hizo familiar. La obra es tan conocida que me recuerda una anécdota: En una escuela secundaria, hace algunos años, me disponía a hablar del barroco a los jóvenes. Les mostré algunas transparencias para hablarles un poco de la arquitectura y el estilo. Les pedí que cerraran los ojos, y se dispusieran a imaginar lo que les acababa de mostrar. Les puse el inicio de la obra con la que comenzamos. Les pedí que me platicaran sus impresiones después de escuchar el siguiente fragmento:

OP.

Uno de los muchachos me dijo.

–Pofe, yo conozco la obra pero no se quién es el compositor–.

Le pedí que me dijera el nombre de la obra y a cambio yo le diría el nombre del compositor. Entonces me dijo: -La obra se llama la primavera de Vivaldi.

Me sorprendí, pero más se sorprendió él cuando supo que efectivamente la obra lleva el sobre nombre de la primavera pero el compositor es Vivaldi, Antonio Vivaldi.

OP.

Antonio Lucio Vivaldi, nació en Venecia un 4 de marzo de 1678, contemporáneo de músicos ilustres como, Bach, Händel, Domenico Scarlatti, Telemann, Rameau y Albinoni, y como todos ellos, hijo del barroco tardío; el Iluminismo o La Ilustración; De la penetración de las luces y de la razón en las tinieblas medievales del dogmatismo y autoritarismo. Era la época de grandes avances científicos. En Europa circulaban y se debatían teorías nuevas sobre ciencia, y filosofía. Nació Vivaldi cuando Isaac Newton en Inglaterra sentaba los fundamentos del cálculo diferencial, el método completo para el estudio de las matemáticas superiores lo que permite calcular el efecto de las cantidades infinitamente pequeñas y resolver así los problemas que plantean los cambios de tiempo y de lugar, de velocidad, de fuerza y de masa. Descubrimiento que hiciera simultáneamente Leibnitz. Ambos genios llegan al mismo objetivo de manera absolutamente diferente uno del otro. Nació Vivaldi cuando Newton trabajaba arduamente para poder definir y formular sus leyes. Los fundamentos matemáticos que determinan los movimientos. Cuentan que todo inició cuando Isaac Newton paseaba por el jardín y vio una manzana que se desprendía de un árbol y caía al suelo. A todo ser humano le ha parecido desde siempre algo absolutamente natural e incuestionable. He ahí la genialidad. A Newton también le pareció natural, pero él lo cuestiona y se pregunta: ¿Por qué la manzana cae en línea vertical y no en otra dirección? Esta pregunta lo llevó a su descubrimiento: La ley de gravitación universal que poco mas tarde permitiría hacer cálculos precisos y prever con muchos años de anticipación eclipses de luna, de sol, trayectorias de cuerpos celestes que se encuentran a millones de kilómetros de la tierra. Todo los cuerpos ejercen atracción recíproca y la fuerza atractiva de un cuerpo esto bajo el principio de que toda fuerza de atracción es mayor entre mayor masa posea y más próximo se encuentre del cuerpo atraído. La magnitud de esta fuerza de atracción es directamente proporcional al producto de las masas e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia que las separa. El trabajo de Newton era la culminación de otras investigaciones y teorías que habían formulado a principios del S. XVII, Galileo Galilei y Kepler. Nació Vivaldi cuando Newton descubre y demuestra que la luz del sol no es simple, sino es la combinación de los colores del arco iris, y que cuando la luz del sol atraviesa un prisma de vidrio esos colores se separan. Abría así una puerta para las investigaciones en el campo de la óptica.

OP.

Los puntos más destacados de la Ilustración fueron Inglaterra, Francia, de donde proviene este término, y Alemania, en donde se usó el término Aufklärung Era de las Luces. En Italia hubo un destacado pionero del la Ilustración Giovanni Batista Vico, a quien los italianos no valoraron como merecía de acuerdo a su talla intelectual, ¡tanto estaban influidos por en enciclopedismo francés!! Mientras Vico escribía sus discursos sobre el racionalismo, Vivaldi componía obras para violín y orquesta de cuerdas. Vico propone como base del pensamiento racionalista el "Iestros", el ingenio, la posibilidad de descubrir lo nuevo. Vivaldi compone sus doce conciertos op. 3 usando el mismo término de Vico "Iestros"; "Iestros armónico". En este sentido, Vivaldi se define como un músico que revela en su producción la búsqueda constante de lo nuevo, la innovación que se sustenta en el mismo propósito de humanismo, expresarse como individuo, sin importar el snobismo y el lucimiento ante los demás. Es dar rienda suelta al espíritu creativo. "Iestros armónico" es publicada en Ámsterdam en 1711.

Con esta obra, tal vez la más importante colección de conciertos del siglo, Vivaldi alcanzó renombre en poco tiempo en todo el territorio italiano. La repercusión de esta obra fue inmensa en toda Europa, como lo demuestra el hecho de que Bach realizara distintas transcripciones de ella. Vivaldi era ya reconocido no sólo como compositor, sino también como violinista, uno de los más grandes de su tiempo.

SÍNTESIS 2. Antonio Vivaldi, nació en Venecia el 4 de marzo de 1678. Su estilo corresponde al barroco tardío, y sus trabajos se enmarcan en la ilustración, época de grandes avances científicos e intercambios culturales en Europa. Uno de los científicos contemporáneos de Vivaldi fue Isaac Newton que en Inglaterra sentaba los fundamentos del cálculo diferencial, el estudio de las cantidades infinitamente pequeñas, La ley de gravitación universal e investigaciones en el campo de la óptica. La Ilustración fue un fenómeno que se dio en Inglaterra, Francia, de donde proviene este término y Alemania con muchos trabajos y personajes destacados. En Italia encontramos a Giovanni Batista Vico, que escribió sobre el racionalismo, y planteaba la innovación y el humanismo como forma de expresión. Bajo este mismo concepto Vivaldi compone sus conciertos del op. 3 llamados, "Iestros armónico" en 1711.

OP. Registra y queda de fondo

Loc. Antonio fue el primogénito de seis hermanos (Margarita, Cecilia, Bonaventura, Zanetta y Francesca), Poco se sabe de la infancia del pequeño Antonio. Probablemente se inició en el mundo de la música de la mano de su padre, violinista de gran reputación en la catedral de San Marcos en Venecia. Sus padres Giovanni Battista y Camilla lo destinaron al sacerdocio. Era una ocupación con ciertas posibilidades en aquella época. Se ordenó sacerdote el 25 de marzo de 1703; lo llamaban el cura rojo, no por comunista, sino porque era pelirrojo. Pronto lo dispensaron de sus deberes religiosos debido a su débil estado de salud, probablemente asma, le impedía ofrecer misa. Entre 1713 y 1740 fue profesor, componía conciertos y oratorios para presentaciones semanales y era empresario de óperas en Venecia. Viajaba a otras ciudades para supervisar las representaciones de sus óperas.

En 1716, recibe la visita de Pisendel, miembro de un grupo de músicos de élite, enviado desde Sajonia para estudiar el estilo italiano; además de ser grandes amigos, Vivaldi se convierte en su maestro. Cuando Pisendel regresa, lleva con él una gran cantidad de conciertos y de obras vocales, que sirvieron para incrementar la fama internacional del compositor veneciano exitosamente. Entre 1718 y 1720 ocupó el puesto de *Maestro di capella da camera* en Mantua, donde compuso la mayoría de sus cantatas. Entre 1720 y 1723 Vivaldi se dedica plenamente a la ópera. Era reclamado por todas partes. La fama de Vivaldi alcanzó la cúspide con la publicación de la más famosa de sus colecciones instrumentales, "Il cimento dell'armonia e dell'inventione Op. 8", en 1725, doce conciertos en donde se incluyen Las cuatro estaciones. La edición incluye un soneto descriptivo, lo que a la obra la primera composición programática. Cada uno de los movimientos, cambios de ritmo y temas, va respaldado con una explicación temática directamente relacionado con el nombre de cada uno de los conciertos: La primavera, verano, otoño; el invierno.

OP.

Entre 1727 y 1729, Vivaldi alcanza su máximo éxito en el mundo de la ópera cuando compone para el monarca francés Luis XV la más importante de sus serenatas: *La Sena festeggiante*. Poco después se publica seis conciertos para flauta y orquesta. En 1730 y 1731 Vivaldi se asentó en Praga donde compuso varias óperas, y dos sonatas para laúd, dos violines y bajo, obras hechas por encargo de la nobleza. En 1733 ya se encontraba de vuelta en Venecia, componiendo las óperas *Motezuma* y *L'Olimpiade*. Hacia 1740 entró al servicio de la corte del emperador Carlos VI en Viena. Participó en la conmemoración del centenario del teatro de Amsterdam en 1737 cuatro años después se traslada a Viena donde muere misteriosamente el 28 de julio de 1741.

OP.

Cuando alguien nos dice que es egresado de la universidad de inmediato preguntamos de qué carrera o qué disciplina. Pero cuando alguien nos dice que es egresado del conservatorio no nos queda la menor duda que se trata de un músico. Pero en el siglo XVII, en Venecia, o Nápoles, en Italia, ser egresado del conservatorio era sinónimo de desamparado o huérfano. ¿De dónde viene el término conservatorio? De Europa, por supuesto. Conservatoire en Francia, conservatorie, en inglés, Konservatorium en alemán y conservatorio en italiano, al igual que en español. Esta palabra tiene varias acepciones. Los primeros conservatorios eran lugares en los que algunas personas acudían a entrenarse y estudiar aspectos relacionados con las ceremonias religiosas, y aunque los estudiantes esperaban formar parte del ceremonial de la iglesia, generalmente no estaban dedicados únicamente a esta actividad. En segundo término nos referimos al lugar en donde se estudia música en general, en un principio era exclusivamente música religiosa pero se ha ido ampliando para cubrir más campos. En la actualidad en los conservatorios se pueden estudiar diversos géneros. La tercera acepción es el lugar en el que se concentraban a los huérfanos o aquellos que no podían ser sostenidos por sus padres. Eran lugares sostenidos por el estado pero en los que dedicaban especial atención al aprendizaje de la música. Originalmente se llamaban ospedali, por tratarse de anexos a los hospitales del estado. Surgen en el siglo XV para recoger a los niños abandonados y en los que se ponía especial atención en la enseñanza de la música bajo el concepto platónico de que la música era fundamental en el proceso de enseñanza. Esta tesis fue recogida en la edad media para ser aplicada como un principio pedagógico y en Italia la expresó de manera muy clara el filósofo, pintor, arquitecto y músico, Leone Battista Alberti cuando dijo: *Si yo tuviera niños propios, tendría que hacerlos aprender no solo la lengua y la historia, sino el canto y la música instrumental, además de la geografía y las matemáticas*

En el siglo XVI, Venecia y Nápoles se convierten en las principales ciudades que fundan Ospedali con formación musical para los internos. Y se llegan a formar coros y ensambles instrumentales de hasta cien integrantes para acompañar las procesiones. A finales del siglo XVII los monasterios y capillas cuentan con pocos músicos, pero los

ospedali aumentan la asistencia de público cuando tienen intervenciones, lo que provoca que las iglesias, y gente adinerada se interese y financie la formación musical en los orfanatorios. Los conservatorios de Nápoles y Venecia coinciden en que es posible y necesario contratar maestros especializados. En 1675 aparece en uno de estos orfanatorios una voz hermosa, muy especial: la del castrado. Comienza así la tradición para el empleo y enseñanza del canto a cantantes eunucos. En 1704, el orfanatorio de la Piedad en Venecia, para niñas huérfanas, hijas ilegítimas o para aquellas que no podían ser mantenidas por sus padres contrata a un maestro especialista para la enseñanza del violín: Antonio Vivaldi.

OP.

En el Ospedali de la Pietá de Venecia había casi mil hospedadas, y Vivaldi podía contar con casi 100 integrantes para formar su orquesta, lo cual le permitía experimentar diferentes combinaciones orquestales. Trabajó en este lugar desde que fue ordenado sacerdote hasta 1740. Este vínculo con el orfanatorio durante tantos años hizo que muchas de sus composiciones fueron interpretadas por primera vez por su orquesta femenina. En este marco vieron la luz sus primeras obras. Debido a su gran talento creador, sí tuvo permisos con frecuencia que le permitieron viajar para "*ejercitar su destreza*", y poder asistir a las representaciones de sus óperas. También sigue componiendo en este estilo nuevo para el mundo musical: el concierto La música ya no necesita del texto. Ya es un lenguaje enteramente instrumental. Además de los conciertos de l'estro armónico, compone otra serie de doce, la Stravaganza, y una serie más Il cimento dell'armonia e dell'invenzione. Con todos esas instrumentistas subvencionadas por el Estado dedicadas a estudiar para tocar las composiciones del maestro, era posible componer este nuevo estilo sin dejar los otros géneros, las arias, las óperas, obras religiosas, profanas y que suman en total cerca de seiscientas obras.

SÍNTESIS 3. *Se sabe muy poco de la infancia de Antonio Vivaldi. Es muy probable que haya iniciado el estudio del violín con su padre, violinista de la catedral de San Marcos en Venecia. Se ordenó sacerdote el 25 de marzo de 1703. Lo llamaban el cura rojo, debido al color de su pelo.*

En el siglo XVI, Venecia y Nápoles se convierten en las principales ciudades que fundan Ospedali con formación musical para los internos. Eran orfanatorios llamados también conservatorios en donde daban a los internos formación musical de alta calidad. Los conservatorios de Venecia y Nápoles empiezan a arrojar buenos músicos, instrumentistas y cantantes, lo que provoca que se especialice más la educación musical. Es cuando contratan a Vivaldi como maestro de violín en el ospedali de la Pietá, encontrándose con la posibilidad de experimentar con conjuntos instrumentales de alrededor cien músicos, en este caso mujeres, que para la época no hubiera sido posible si no existieran estos orfanatorios. Las principales obras de Vivaldi fueron series de conciertos agrupados en colecciones: l'estro armónico, la Stravaganza, Il cimento dell'armonia e dell'invenzione, además de otras obras orquestales, música religiosa, profana y operas

OP.

Antonio Vivaldi es el compositor que más influencia ejerció sobre los compositores de su tiempo. Vivaldi sentó las bases del concierto barroco. El término concierto se empieza a utilizar justamente en este período, y a la fecha es muy usual. Del latín concertare, debatir, contender, disputar, aunque en otra acepción es ir juntos, acordar, arreglarse. También era común en esos tiempos usar el mismo término pero del griego: sinfonía: ejecución simultánea de varios sonidos. A principios del siglo XVI, era frecuente escuchar en Roma: "Un concerto di voci in musica" y se refería a que un conjunto de voces cantarían e irían todos juntos. Este estilo concertante fue desarrollado especialmente por el compositor italiano Claudio Monteverdi, pero los primeros en usar el término concierto fueron Andrea Gabrielli y Giovanni Gabrielli en 1587 con la idea de presentar un conjunto de instrumentos. Pero ahora hablar de un concierto ya es hablar de una estructura. A finales del siglo XVII, Arcangelo Corelli comenzó utilizar el nombre de *concerto grosso* para titular doce piezas que compuso hacia 1680. Estas obras empleaban una orquesta de cuerdas en contraste con un pequeño grupo solista llamado concertino. El nuevo *concerto grosso* fue adoptado por otros compositores, como Giuseppe Torelli, quien pronto desarrolló un estilo propio, caracterizado por temas de apertura decididos, basados en arpeggios, con ritmos vivos y repetitivos y con unos patrones armónicos. En la obra de Torelli, al señalar un concierto, presenta un grupo orquestal alternando con un grupo más pequeño o con un instrumento, la presentación y variación de un tema musical. Cuando se trata de un instrumento, el concierto es para ése y orquesta: flauta y orquesta, cello y orquesta o trompeta y orquesta como este precisamente de Giuseppe Torelli en donde hay un diálogo e imitaciones entre la trompeta y la orquesta. Hay una concertación entre un instrumento solista y una orquesta. Concierto para trompeta y orquesta. Primeramente escuchamos la orquesta

OP.

Y después la prometa ejecutando el mismo tema

OP.

Y durante todo el movimiento alternan con variaciones del motivo principal, como si fueran tomando fragmentos del tema

OP.

Por concierto actualmente se entiende una composición musical, generalmente en tres movimientos, para uno o más instrumentos solistas acompañados por una orquesta. Pero antes de 1600, el concierto y su adjetivo relacionado, concertato, solamente hacían referencia a una mezcla de colores tonales instrumentales, vocales, o mixtos. Se aplicaban a una amplia variedad de piezas sagradas o profanas que utilizaban un grupo mixto de instrumentos, cantantes o de ambos.

El concierto grosso continuó adquiriendo popularidad a lo largo del barroco. El concierto grosso derivó en el concierto para solista. Con ello se incrementaba el contraste entre el solista y la orquesta. Estas primeras obras determinaron la forma más común que permaneció así alrededor de 1900. Una sucesión de tres movimientos, ordenados generalmente rápido-lento-rápido. El movimiento intermedio generalmente es contrastante con los movimientos primero y último. En los movimientos rápidos, los pasajes solistas se expandían y conformaban largas secciones casi siempre dominadas por pasajes de virtuosismo y melodías rápidas. Estas secciones se alternaban con la aportación de Vivaldi al concierto Barroco: El ritornello, regresar al tema principal después de cada una de las cuatro o cinco secciones recurrentes de la orquesta a pleno, llamadas o ripieno

La orquesta comienza con el ripieno, también llamado tutti.

OP.

Para posteriormente darle paso al otro grupo orquestal y a uno de los violinistas llamado concertino quien luce sus dotes de virtuosismo y capacidad expresiva

OP.

Después llegaremos al ritornello con ripieno, que es nuevamente el tema inicial con toda la orquesta

OP.

Y nuevamente el concertino variando el tema con modificaciones muy adornadas, características del estilo

OP.

Y con este patrón sigue hasta el final del movimiento

SÍNTESIS 4. Vivaldi es el compositor que sentó las bases del concierto barroco. El término concierto se empieza a utilizar en el período barroco Del latín concertare, debatir, contender, disputar, aunque en otra acepción es: ir juntos, acordar, arreglarse. También era común en esos tiempos usar el mismo término pero del griego: sinfonía: ejecución simultánea de varios sonidos. A finales del siglo XVII, Arcangelo Corelli comenzó utilizar el nombre de concerto grosso para titular doce piezas que compuso hacia 1680 en las que empleaba una orquesta de cuerdas en contraste con un pequeño grupo solista llamado concertino. El nuevo concerto grosso fue adoptado por otros compositores, como Giuseppe Torelli, Antes de 1600, el concierto y su adjetivo relacionado, concertato, solamente hacían referencia a una mezcla de colores tonales instrumentales, vocales, o mixtos.

El concerto grosso continuó adquiriendo popularidad a lo largo del barroco y más tarde derivó en el concierto para solista. Con ello se incrementaba el contraste entre el solista y la orquesta. La estructura generalmente es una sucesión de tres movimientos, ordenados por lo regular en rápido-lento-rápido. El movimiento intermedio suele ser contrastante con los movimientos primero y último. Hay pasajes para que los solistas se expandan hacia largas secciones casi siempre con pasajes de virtuosismo y melodías rápidas.

Volviendo al tema principal o ritornello, aportación de Vivaldi al concierto Barroco.

OP.

Loc. Ya comentamos que al presentar la misma estructura con un instrumento solo se le llamó concierto para solista y orquesta. Pero recordemos que Vivaldi tenía una gran orquesta con la que podía experimentar muchas combinaciones. Y como ejemplo nos iremos con un concierto para dos violoncellos y orquesta en donde comienzan los cellos a dúo con el tema principal y el ripieno cambia, contestando. Al revés de cómo usualmente lo encontramos, en donde la orquesta presenta al solista. Que lo disfruten y hasta la próxima.

FIN DEL NOVENO PROGRAMA

DÉCIMO PROGRAMA (3 DE 6) "BACH I"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *La emisión anterior fue dedicada al compositor veneciano Antonio Vivaldi. Hablamos de los avances e innovaciones en el campo de la ciencia, específicamente las investigaciones de Isaac Newton sobre la gravedad, el movimiento de los cuerpos celestes y en el campo de la óptica. Esto sucedía en Europa, mientras Vivaldi componía parte de su obra. Mencionamos que en Italia hubo un escritor, Giovanni Batista Vico, cuyas ideas coincidían con la Ilustración y que la base de su pensamiento racionalista la expone en el lestro, término que también emplea en ese entonces Vivaldi para titular una serie de doce conciertos muy importante: l'estro Armonico., Antonio Vivaldi era sacerdote, pero fue liberado para decir misa a causa de su débil estado de salud, probablemente asma. Lo llamaban el cura rojo por el color de su pelo. La fama de Vivaldi alcanzó la cúspide con la publicación de la más famosa de sus colecciones instrumentales, "Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione, otra colección de doce conciertos en donde se incluyen las famosísimas cuatro estaciones. También comentamos acerca del término conservatorio, que actualmente identificamos como una escuela de música. Originalmente eran los orfanatorios de Venecia y Nápoles en donde se recluían a los niños abandonados; lugares sostenidos por el estado en los que se daba una formación básicamente musical a los internos. Vivaldi fue profesor de violín en uno de estos conservatorios u orfanatorios en donde dispuso de una orquesta numerosa para probar sus composiciones para ensambles instrumentales. Comentamos que el término concierto se empieza a utilizar en esta época y se deriva del latín concertare y significa, debatir, acordar. Finalmente señalamos que Antonio Vivaldi fue el compositor que más influencia ejerció sobre los compositores de su tiempo sentando las bases del concierto barroco al usar en sus composiciones el ritornello, regreso al tema principal, y el ripieno, partes en que interviene la orquesta completa contrastando con la participación de un grupo más reducido. A continuación los dejo en compañía del maestro JRF.*

Loc. Sin lugar a dudas el nombre de Bach, en cualquier contexto, lo asociamos de manera inmediata con la música. Pero no con cualquier música sino con la gran música. Son tantos los símbolos, anécdotas, historias, ambientes y referencias las que rodean al nombre de Bach, que dos programas de radio servirán sólo para mencionar los aspectos más relevantes de su vida y nos permitirán hacer un brevísimo recorrido con su música. Hay que tomar en cuenta que estamos hablando del compositor más prolífico de la historia de la música. En la mayoría de las casos tomaremos una sola emisión por compositor, tal como lo señalan los contenidos del programa que pueden consultar en la página electrónica que se menciona constantemente a lo largo de la transmisión, pero hay algunos compositores que dada la cantidad de obra y su importancia, así como las anécdotas de su vida, nos ocupará más de un programa. Uno de ellos es Juan Sebastián Bach, a quien en esta primera parte dedicaremos datos biográficos de su infancia y juventud y en el siguiente programa aspectos de su madurez.

Bach era miembro de una familia numerosa y la mayoría de los integrantes eran músicos. Tan solo de los parientes más cercanos, de doce tíos y diecinueve primos únicamente dos no eran músicos. En la familia más de sesenta músicos, maestros de capilla, cantores, organistas, compositores, clavecinistas en la tradición de los Bach que abarca desde la mitad del siglo XVI hasta principios del siglo XIX. Por esta razón podríamos imaginar: trasladarnos a la Alemania del siglo XVII, caminamos por las calles, pasamos frente a un templo protestante en el momento en que se ofrece un servicio religioso, muy diferente al rito católico por cierto. El pastor habla y en un momento para la reflexión nos invita a escuchar una intervención musical....organística tal vez, un ensamble orquestal....una cantata con un coro.... sería muy probable que escucháramos entonces, una composición ejecutada por alguno de los Bach.

OP.

De origen Alemán, la genealogía de Juan Sebastián Bach está claramente definida, tal vez por la cantidad de historiadores que han mostrado sumo interés en "rastrear" la vida de este gran compositor. El dato más antiguo es del tatarabuelo Veit Bach quien de joven, a principios del siglo XVI, tuvo que huir a Hungría a causa de su fe luterana. La guerra de campesinos en Alemania fue un acto, al igual que en otras partes de Europa, como la noche de San Bartolomé en París, que provocó literalmente una cacería, una matanza de opositores al catolicismo. Posteriormente decide regresar a Alemania. Finalmente encontró en el condado de Turingia un lugar que le daba cierta seguridad para la práctica de su religión y poder continuar con la actividad laboral que había desempeñado, la de molinero. Tuvo varios hijos, uno de ellos, Hans ó Johannes de oficio panadero. No se consideraba músico pero tocaba el violín. Algo de extraordinario tendría, pues es Hans el tronco del cual floreció la familia de los músicos Bach. De su hijo Christoph, nació Johann Ambrosius el padre de Juan Sebastián. La familia se mantuvo durante esas tres generaciones en Turingia. Es inusual que en una región tan pequeña se haya dado una concentración de talento de esa magnitud en una sola familia. Tal vez porque se dio una especie de tradición familiar el formar a los niños desde muy pequeños.

Turingia es actualmente un estado del centro-este de Alemania. Es una región agrícola, minera e industrial, muy próspera porque aquí se fabrican básicamente aparatos de óptica y de precisión que han dado fama a los alemanes en el resto del mundo. Esta región habitada por los turingios desde el año 400, fue cristianizada por monjes anglosajones y por las características de su suelo, en donde ubicamos un macizo montañoso que corre hoy en día hasta la república Checa, fue convertida en un sitio estratégico por Carlomagno en el año 800 para defenderse de las posibles invasiones de los eslavos. En el centro podemos encontrar la selva de Turingia y al norte, en el extremo del macizo montañoso ubicamos un pueblo que se llama Eisenach, el mismo que inspiró a Wagner para escribir ópera pensando en los maestros cantores; el mismo que inspiró a Franz Liszt para escribir un oratorio; el mismo que dio refugio a Martín Lutero durante nueve meses en 1521, año en que Hernán Cortés conquistaba la Ciudad de México; el mismo que un 21 de marzo de 1685, vio nacer a Juan Sebastián Bach, considerado como uno de los compositores en la historia capaz de escribir obras de gran profundidad y maestría. Eisenach... Hay casualidades en esta vida: el nombre en latín esta ciudad es Isenacum que significa *en música o he aquí la música*. Pues por alguna afortunada razón, Juan Sebastián libra la muerte, ya que en aquel entonces entre guerras y epidemias era más fácil morir joven como varios de sus hermanos, que sobrevivir. Sus dotes musicales las muestra de niño, pero es menester señalar que recibe decididamente la influencia musical de su padre Johann Ambrosius Bach un talentoso violinista que le enseñó los conocimientos básicos de como tocar las cuerdas. También recibió las enseñanzas del mejor organista de Eisenach que casualmente era su tío Johann Christoph. Después recibió clases también de órgano y clavicordio de su hermano mayor, también Johann Christoph, cuando se va a vivir con él al morir primero su madre en mayo de 1694 y luego su padre nueve meses después. Juan Sebastián tenía apenas 10 años. Cinco años más tarde, Juan Sebastián fue a estudiar a Luneberg, Alemania del Norte, y por lo tanto dejó la tutela de su hermano. En Luneberg, Bach conoce músicos destacados y tiene la oportunidad de viajar a otras ciudades, pero es muy importante para él en esta época conocer a Tomas de la Selle quien daba clases de danza, lo cual permitió a Bach conocer los estilos de las danzas de corte, como el minué, las zarabanda, la gavota, conocimiento que capitalizaría después cuando compone las suites francesas, suites inglesas, partitas y suites para orquesta o para instrumento solista todas estas composiciones integradas como colecciones de danzas en lugar de movimientos como lo hacían ya los compositores italianos.

SÍNTESIS 2. *Juan Sebastián Bach es el compositor más prolífico de la historia, y por la cantidad de música que hizo y la importancia de este compositor hablaremos de él en dos emisiones. Bach era miembro de una familia numerosa y la mayoría de los integrantes eran músicos. En un siglo y medio se pueden contar más de sesenta músicos entre maestros de capilla, cantores, organistas, compositores, clavecinistas y violinistas.*

El tatarabuelo de Bach se estableció en la región de Turingia. La familia se mantuvo durante tres generaciones en este lugar hasta que nació Johann Ambrosius el padre de Juan Sebastián. Una pequeña región que dio al mundo la posibilidad de concentrar una gran cantidad de talento en una sola familia. En el centro está la selva de Turingia y al norte, Eisenach el lugar que vio nacer a Juan Sebastián Bach. Sus dotes musicales las muestra de niño al recibir la influencia musical de su padre, quien le enseñó los conocimientos básicos de cómo tocar las cuerdas. También recibió las enseñanzas de, su tío, hermano gemelo de su padre y de su hermano mayor, ambos llamados Johann Christoph, su hermano es quien se hace cargo del pequeño Juan Sebastián de diez años cuando mueren sus papás.

OP.

Loc. Sin haberse matriculado en la Universidad, Juan Sebastián Bach encontró su primer empleo a la edad de 18 años en una orquesta de la corte en Weimar como un "lacayo y violinista". Ya era reconocido como un buen

organista a esa edad por lo que a los pocos meses recibe la invitación para inaugurar el órgano de Arnstadt. Tal fue su actuación que de inmediato lo contratan. Se estableció y gracias a ello hubo un encuentro nuevamente de familiares en esta ciudad, entre ellos María Bárbara su prima. Es en esta época cuando sucede aquel viaje que platicamos hace dos emisiones, en el que Bach camina a Lübek al norte de Alemania, en aquellos tiempos tierras danesas, para conocer a Dietrich Buxtehude, gran organista cuya fama se había extendido por Europa. Juan Sebastián pide permiso por dos semanas pero permanece fuera más de cuatro meses. Ese viaje lo hizo cambiar drásticamente. Regresó improvisando de manera distinta lo que evidenció una incomodidad mutua, entre las autoridades de Arnstadt y Bach. Además, él se quejaba porque los alumnos que tenía eran bastante mediocres, el coro de la iglesia era malo y empezó a tener fricciones con todos y por cualquier motivo. Parte al norte a la Iglesia de St. Blasius en Mühlhausen, donde contrae matrimonio con aquella prima que reencontró antes de viajar a Lübek, María Bárbara y poco antes del año regresa a Weimar, capital de Turingia, ahora no como lacayo cualquiera, sino ya como un músico de reconocido prestigio, asumiendo el puesto de organista y maestro de conciertos de la capilla ducal. Aquí, Bach conoce a otro personaje que le cambia la visión de la composición musical: Juan Gottfried Walther, quien se había especializado en recopilar e investigar diversas técnicas de composición musical y formas contrapuntísticas que comparte con Bach. Ambos establecen una relación de amistad e intercambian conocimientos y la sorpresa de un extraño acontecimiento que llegó un buen día procedente de Italia. Los italianos Marcelo, Albinoni y Vivaldi estaban experimentando una estructura diferente que llegaba a Alemania como agua fresca: El Concierto. Walther y Bach, lo que hacen juntos es tomar los conocimientos de contrapunto aprendidos de Pachelbel, tomar las ideas de improvisación descubiertas en Lübek con Buxtehude y analizar el concierto italiano para comenzar a explorar una forma nueva de componer música. Toman ávidos los conciertos y para conocerlos a profundidad, hacen transcripciones y adaptaciones de los conciertos reduciéndolos a teclado hasta que los dominan a la perfección.

OP.

Permaneció en Weimar por nueve años. Nacieron sus primeros seis hijos, dos de los cuales eran gemelos y murieron pocos días después de nacer. Ahí compuso su primera serie de trabajos mayores, incluyendo piezas de órgano y cantatas.

Se encontraba en un momento de su vida pleno. Ganaba muy buen dinero; había desarrollado una reputación y un talento musical brillante. Su habilidad en el órgano no tenía paralelo en Europa, lo que provocaba que hiciera giras regularmente como un solista virtuoso y desarrollaba una creciente maestría en diversas formas de composición, como la fuga y el canon. Pero además de músico reconocido era un destacado miembro de la iglesia Luterana, y esto le exigía cierta habilidad de tipo político, lo cual no se le daba con facilidad como a muchos otros individuos menos agraciados en el arte pero hábiles en el juego político. El duque reinante en Weimar era Guillermo Augusto quien tenía una pésima relación con el príncipe heredero Ernesto Augusto, apasionado de la música. Esta pasión hizo que Bach asistiera con frecuencia a su palacio a ejecutar piezas nuevas en los instrumentos que tenía, incluso compuso algunas obras dedicadas a un hermano del príncipe que era un buen tecladista. Al Duque Guillermo Augusto no le gustaba en lo absoluto la amistad de Bach con su sobrino, lo cual dañó severamente al compositor. El príncipe Ernesto Augusto muere repentinamente. La relación entre Bach y el duque se enrarece y Bach busca empleo con la familia de la viuda de su amigo. El príncipe Leopoldo le da un puesto importante en Anhalt-Cöten pero Guillermo Augusto no lo libera de sus obligaciones, al grado que lo encarcela durante casi un mes por no cumplir con su trabajo. Finalmente Bach logra asumir su cargo en Cöten el 12 de diciembre de 1717.

OP.

La llegada a Anhalt-Cöthen no fue fácil. Nace un nuevo hijo que bautiza el príncipe y le ponen el nombre del padrino: Leopoldo Augusto Bach, pero muere antes del año. El Príncipe era protestante, pero de otra corriente, calvinista. El problema era que los calvinistas prohíben la música concertante en los servicios religiosos. ¿Qué iba a hacer Bach con el brío que traía de Weimar después de haber estudiado a los italianos? Redujo su producción de cantatas religiosas pues los calvinistas solamente usan acompañamiento muy parco de órgano para los salmos, pero a Bach le interesaba la música instrumental. No importó, porque Bach pudo hacer música instrumental profana. Lo que al principio fue casi una tragedia para Bach fue una especie de bendición para el mundo musical. Gracias a la limitación de no poder hacer música religiosa compuso las suites inglesas para teclado, El clave bien temperado, 24 preludios y fugas para clavecín, suites y partitas para violín solo, conciertos para viola, conciertos para violín, el orgelbüchlein el pequeño libro para órgano y muchas obras más. En un viaje con el príncipe tiene la oportunidad de conocer al margrave de Brandeburgo quien le encarga unos conciertos, Bach regresa a Cöten a

escribir los conciertos pero se encuentra con una desgracia terrible. Su esposa María Bárbara cayó enferma durante su ausencia y Bach sólo pudo llegar a echar el último puño de tierra sobre la tumba ya cerrada

OP.

Al parecer Bach no tiene la intención de quedarse en Cöten, poco después de la muerte de María Barbara, muere su hermano mayor Johann Christoph, quien se había hecho cargo de él en su infancia. De inmediato hace los trámites para presentar una candidatura para un puesto de organista y compositor en la iglesia de Santiago en Hamburgo. Las fiestas de cumpleaños del príncipe Leopoldo no le permiten asistir debidamente a Hamburgo para el certamen. Como puede, y para concursar, se hace escuchar por Reinken, un músico danés que colaboraba en Hamburgo. Pero el dictamen salió favorable a un desconocido de nombre Heitmann, que se hizo famoso porque se supo después, que previo al concurso, este hombre había otorgado un donativo a la iglesia de 4000 taleros. Al saberse lo anterior Johann Matheson, otro músico de Hamburgo comentaría: "...Heitmann preludia mejor con los taleros que con los dedos...". Para Bach la ventaja de haber participado en el certamen de Hamburgo es que conoce a una soprano que acababan de contratar, se llamaba Ana Magdalena Wilcke, con quien se casa después de tres descalabros muy intensos, pero Anna Magdalena llega en un momento maravilloso para convertirse en su fiel compañera con quien procrearía 13 hijos más, aunque sólo sobrevivirían seis, pero se hace cargo de los otros cuatro pequeños hijos de María Barbara.

SÍNTESIS 3. *Juan Sebastián Bach comenzó a trabajar a los 18 años en la corte en Weimar como un "lacayo y violinista". Unos meses más tarde recibe la invitación para inaugurar el órgano de Arnstadt y lo contratan de inmediato. En esta época viaja a conocer a Dietrich Buxtehude, quien influye en gran medida en él. Regresa y contrae matrimonio con su prima María Bárbara y se mudan a Weimar, donde permanece nueve años. Bach conoce a Juan Gottfried Walter, juntos recopilan e investigan sobre diversas técnicas de composición y conocen la obra de los italianos Marcelo, Albinoni y Vivaldi: El Concierto, hecho que estimula a Bach para que incursione en este nuevo género*

En diciembre de 1717 asume el cargo de organista en Anhalt-Cöten en donde compone gran parte de su obra profana, muere su hermano mayor, su último hijo y su esposa. Diecisiete meses después contrae matrimonio con Ana Magdalena Wilcke

OP.

Loc. En la época de Anhalt-Cöten, Bach compone los conciertos que le había encargado margrave o el príncipe de Brandeburgo quien se los había encargado y Bach le hace una dedicatoria en francés. Nos despedimos de este primer programa de Bach con el primer movimiento del concierto de Brandeburgo No. 5. Los espero en la próxima emisión.

FIN DEL DÉCIMO PROGRAMA

UNDÉCIMO PROGRAMA (4 DE 6) "BACH II"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Este es el segundo programa dedicado a Juan Sebastián Bach, tal vez el compositor más representativo del período Barroco en los tiempos actuales o al menos, el más conocido. En el programa anterior hablamos de la ascendencia de la familia Bach y de las condiciones en que se establecieron en la región de Turingia, desde el tatarabuelo Veit Bach. Ubicamos geográficamente Eisenach, el pueblo en donde nació Juan Sebastián Bach y comentamos de la importancia de esta familia en la vida musical de la región. Juan Sebastián queda huérfano y su hermano mayor se hace cargo de él continuando la instrucción musical. Bach comienza a componer, básicamente obras sacras. A partir de los 18 años, cambia de residencia en varias ocasiones hasta que se establece en Weimar, capital de Turingia, poco tiempo después de contraer matrimonio con su prima María Bárbara. Uno de los acontecimientos más importantes en esta época fue el conocer los trabajos de italianos como Albinoni, Vivaldi, Corelli y Marcelo en relación con la música instrumental y en particular con un nuevo género musical: el concierto. Después de nueve años, ya a disgusto por la relación con el Duque, se establece en Cöten en diciembre de 1717. En esta ciudad suceden acontecimientos trascendentales. Es una de las épocas más productivas de Bach, sobre todo de música profana, como suites, partitas, tocatas, conciertos y la colección de preludios y fugas el clave bien temperado, pero también tiene que enfrentar la pena de la muerte del último de sus hijos con su primera esposa María Bárbara, la muerte de ella y la de su hermano mayor. Bach terminaba los*

conciertos de Brandeburgo cuando contrae matrimonio con Ana Magdalena, quien lo acompañaría para el resto de su vida y emprenderían juntos un viaje para cambiar de residencia y sortear los problemas propios de los 13 embarazos. Continuemos con el desenlace de la vida musical de Juan Sebastián Bach con el Mtro. Ricardo Fuentes.

Loc. Me da mucho gusto saludarlos nuevamente. Creo pertinente hacer una aclaración sobre la pronunciación que utilicé en el programa anterior, para los conciertos que Juan Sebastián Bach compuso en Cöten poco antes de contraer matrimonio con Ana Magdalena. En muchas ediciones, como en el diccionario Grove de música y músicos así como en varios discos importados, el texto dice Brandeburgo, pero la referencia de la pronunciación en traducciones al español Brandeburgo la tomé del libro "Bach" de Oliver Alain editado por Espasa Calpe traducido del Francés en 1974 y publicado en 1981, así como del libro de Forkel, primer biógrafo de Bach, en una traducción al español de Adolfo Salazar. Es el No. 31 de los breviaros del Fondo de Cultura Económica. Me parece conveniente hacer la aclaración por algunos comentarios al respecto que recibimos del auditorio.

OP.

Decíamos entonces que Juan Sebastián Bach, contrajo matrimonio con Ana Magdalena en diciembre de 1721, vivía todavía en Cöten trabajando para el príncipe Leopoldo. Una semana después el monarca contrae matrimonio y para desgracia de nuestro compositor, resulta que la mujer ama la música tanto como Bach podría amar a un brontosaurio. El haberse privado de componer música instrumental religiosa debido a las restricciones calvinistas, no fue tanto sacrificio por la posibilidad de haber incursionado en la música profana, sin embargo ahora se enfrentaba a la posibilidad de tener que privarse de toda clase de música lo que implicaba para Bach quitarle el sentido a la vida. ¿Cuánto podría haber aguantado Bach esta situación? Nuevamente la muerte se cruza en su camino. En esta ocasión le beneficia. Ahora es Kuhnau, organista y compositor de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig. A pesar de que Bach admiraba a Kuhnau, no dudo que haya tenido, y disimulado muy bien, un gran sentimiento de alegría por la muerte del viejo compositor, por cierto muy importante en el repertorio de la música para órgano. Se abrió entonces un concurso para suceder al cargo de Cantor. Las responsabilidades eran muchas. El que ganara el puesto tenía que presentarse a los servicios religiosos con el coro de los niños. Desde luego entrenarlos, darles clase y disciplinarlos. Además tenía que componer una cantata nueva para cada domingo y cada festividad especial. Solamente podía descansar el período de adviento y la semana santa, fechas en que la iglesia luterana pedía la ausencia de música. Tendría que tocar en los servicios de la iglesia de Santo Tomás y repetirlo en la Iglesia de San Pablo, de manera que serían cuatro servicios a la semana, de tres o cuatro horas cada uno. Pero era un puesto que deseaba. En el concurso participaron once organistas y el ganador fue Juan Cristóbal Graupner, que no pudo ocupar el puesto porque no lo liberaron en el lugar en donde trabajaba. Al notificar de su desistimiento recomendó a Bach diciendo que sería un buen sustituto. Entre la resolución del consejo Municipal de Leipzig llama la atención la que hizo un consejero cuando comentó: "Bueno, ya que no pudimos obtener al mejor, nos conformaremos con un mediocre". Bach es aceptado porque además de tomar las responsabilidades se compromete a impartir la clase de latín. Le interesaba demostrar rápido que sería capaz de componer obras de alto nivel con destreza y profundidad emocional únicos.

OP.

Una vez que tomó el puesto, Bach se dedicó a componer para cumplir con sus responsabilidades. Pronto fue muy respetado por sus alumnos y por la gente que asistía a los servicios, sin embargo las autoridades municipales poco le reconocían. Yo pienso que había una especie de envidia en algunos músicos que tenían más tiempo, como Johann Gottlieb Görner, que había sucedido a Kuhnau en el cargo de director musical de la iglesia de la Universidad de Leipzig, cargo que conservó hasta 1768, cuando murió. Bach murió antes así es que tuvo a Görner encima durante toda su vida como una sombra que siempre lo censuraba y menospreciaba. Bach tenía el puesto de Cantor, razón por la cual estaba en un nivel jerárquico debajo de Görner. Otro personaje a quien seguramente padeció Bach fue Scheibe, Johann Adolph Scheibe. Músico, Constructor de órganos, reconocido, aunque no tanto como su padre, pero si heredó la clientela y la reputación. En varias ocasiones Bach sintió que su autoridad era puesta en tela de juicio, que se despreciaba su trabajo, o simplemente se daba relevancia y consideración a trabajos efectuados por otros músicos con menos experiencia y de menor calidad que él. Siempre criticaba la obra de Bach diciendo que era una forma de escribir ampulosa y grotesca. Eso dañaba severamente a Bach, pues Scheibe tenía fama de ser el más severo crítico musical de la primera mitad del siglo XVIII. Scheibe escribió una autobiografía en la que señala toda la obra que compuso. En este documento, él comenta que hizo una ópera, 150 cantatas y 150 conciertos para flauta, pero a la fecha la obra está perdida. Solamente se conocen cinco sonatas y unas cuantas cantatas. En el programa de Telemann y en el anterior a este ya les había comentado que Bach en su época no fue un músico que hubiera causado gran impacto en el medio. Estos dos ejemplos que acabo de

mencionar, tal vez sean una razón por la cual no lo dejaron. Eso no ha pasado de moda. La envidia y el daño moral alevoso y premeditado de algunos grillos y mediocres, son herramientas que en algunos casos se siguen usando en los medios artísticos y,....hasta en la política, ¿Por qué no?

SÍNTESIS 2. Después de que Juan Sebastián Bach, contrajo matrimonio con Ana Magdalena en diciembre de 1721 en Cöten, el príncipe Leopoldo contrae matrimonio con la princesa Federica Enriqueta que tenía absolutamente ningún interés en la música. Bach busca otros horizontes y mira hacia Leipzig El viejo Johann Kuhnau, director musical de Santo Tomás muere y Bach sabe que puede haber una vacante para él. Bach concursa y se queda como Cantor, puesto que implica mucho trabajo de docencia y composición. Pronto fue muy respetado por sus alumnos y por la gente que asistía a los servicios, pero poco reconocido por las autoridades municipales, tal vez por envidias y celos profesionales de otros músicos que no tenían el talento, pero sí las posiciones políticas para influir en la gente que tenía en sus manos las decisiones.

OP.

Loc. La casa de Bach se volvió un auténtico taller de copistería, por llamarlo de alguna manera, pues en cuanto terminaba una obra se requerían de inmediato copias para todos los integrantes del coro y la orquesta. Ana Magdalena, sus hijos y sus discípulos. En los manuscritos que se encontraron puede apreciarse el punto, digamos, la caligrafía musical, de diferentes manos y así es como se ha hecho el trabajo de investigación musicográfica y musicológica para armar los trabajos que tenían secuencias, puesto que nada de lo que elaboraba para los servicios religiosos fue editado.

OP.

Para darnos una idea de la cantidad de trabajo que tenían, a partir del 30 de mayo de 1723 al 28 de noviembre, Bach compuso 30 cantatas, una para cada domingo y fiestas. Afortunadamente durante el adviento no hay música concertante pero en la navidad, al día siguiente y dos días después sí, para lo que compuso tres cantatas más, todas para coro y orquesta. En la página electrónica pueden consultar la relación de estas cantatas con su número respectivo, las que se señalan con signo de interrogación significa que no se tiene el dato de la cantata o bien que se extravió, pero sí hubo composición. De Bach hay mucha música, pero también se perdieron muchas partes y se sabe que existieron porque los textos, que se repartían a los feligreses, sí fueron editados. Toda esta música, que se dice fácil, implica muchísimo trabajo, y es solamente la de los servicios religiosos, además todo lo que componía de música profana, para clave, orquesta, y órgano, sin tomar en cuenta que al mudarse a Leipzig, Bach tuvo que hacer muchas modificaciones a las partituras que había hecho para Weimar y Cöten debido a las diferencias de los diapasones. En esa época la afinación de los instrumentos musicales no era tan precisa como hoy en día, de hecho era de una complejidad tremenda. En 1724 tomó la determinación de dejar las clases de latín por falta de tiempo, pero el sustituto lo tuvo que pagar de su bolsillo. Su labor creadora no se reducía. Las primeras seis cantatas que hizo al iniciar el segundo año de su estancia en Leipzig tenían el equivalente a doscientas páginas en ediciones actuales.

OP.

La vida de Bach, Ana Magdalena y sus hijos era pesada, llena de trabajo y desesperación pues la crianza de niños es difícil en una época en que los índices de mortalidad son altísimos, aunado a la insalubridad y hacinamiento que vive en la habitación que le proporcionan en Santo Tomás. De los 13 partos que tiene Ana Magdalena, solamente sobreviven seis, en total diez, con los cuatro niños que tuvo con María Bárbara. Algunos de estos niños se convertirían posteriormente en excelentes compositores de propio derecho particularmente tres hijos, Wilhelm Friedmann, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian. Tal vez por este legado que nos dejó y que fue capaz tomar de la genial familia de músicos y plasmar en sus hijos, ahora se considera el más grande maestro del Barroco, y probablemente de toda la música. Cualquier estudiante de música debe conocer la gloria de la música de este gran hombre.

OP.

Hacia 1730, apenas siete años después de su llegada a prestar sus servicios a la iglesia en Leipzig, Bach ya está desencantado. Él pensaba que tal vez él era único que realmente pensaba en música y en la calidad de la misma, y que al resto en realidad no les importaba. Bach quería más cantantes, más instrumentistas y un presupuesto más generoso. Por el contrario, las autoridades y la tendencia general de la escuela era reducir el tiempo para la enseñanza de la música. Estaba en Leipzig porque no tenía otra alternativa. Dirigía cartas al Consejo Municipal

denunciando las irregularidades y, sobre todo, la mala calidad de los estudiantes que le enviaban. En algunas ocasiones el mismo Bach se encargaba de hacer las pruebas de admisión de los niños y entregaba informes detallados precisando quiénes tenían alguna posibilidad, quienes eran verdaderamente talentosos y quienes no tenían absolutamente ninguna posibilidad de desarrollar un sentido musical. Aun así, al iniciar las clases Bach, se topaba con que le habían matriculado a los menos agraciados en el arte musical y jamás recibía explicación alguna. Buscaba a sus amigos y pedía trabajo pero no recibía respuesta. Se cuenta con una carta que Bach envía a un amigo de nombre George Erdmann, fechada en Leipzig el 28 de octubre de 1730 en donde le dice lo siguiente:

...primero, este servicio no es tan lucrativo como se me describió, segundo que muchos gajes del puesto se me escaparon tercero, que el lugar es muy caro y, cuarto, que las autoridades son difíciles de complacer y poco se cuidan de la música, de suerte que estoy obligado a vivir entre enfados, envidias y persecuciones casi continuas, creo que me veré obligado, con vuestra graciosa asistencia, a buscar mi fortuna en otra parte. Si vuestro Honor conociera o descubriera cualquier puesto conveniente para un viejo y fiel servidor, os agradecería respetuosamente que me concedierais una graciosa recomendación; por mi parte, haré todo lo que pueda por dar satisfacción a vuestro gracioso testimonio e intercesión...

Bach jamás recibió respuesta a la carta de su amigo

SÍNTESIS 3. Bach y su familia trabajaban intensamente para cumplir con la tarea de copiar la música que se requería para los servicios dominicales. Bach compuso mucha música, pero también se perdieron muchas partes; se sabe que existieron, porque los textos, que se repartían a los feligreses, sí fueron editados. Bach y Ana Magdalena tuvieron 13 hijos de los cuales sobrevivieron seis. En total diez, con los cuatro niños que tuvo con María Bárbara. Algunos de estos niños se convertirían posteriormente en excelentes compositores, particularmente tres hijos, Wilhelm Friedmann, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian.

Hacia 1730, siete años después de su llegada a prestar sus servicios a la iglesia en Leipzig, Bach ya está desencantado. Dirigía cartas al Consejo Municipal pidiendo mejores condiciones para cumplir con sus compromisos pero jamás recibía respuesta ni explicación alguna. Buscaba a sus amigos y pedía trabajo pero tampoco recibe respuesta. Acaba resignado a vivir en un aislamiento que de alguna manera le permite cumplir con su trabajo y componer.

Loc. Hay una chispa de luz, un respiro en su vida de presión cuando, también en 1730, mientras enviaba cartas solicitando trabajo, Telemann le ofrece hacerse cargo de la dirección del Collegium Musicum en Leipzig, trabajo que acepta gustoso, cuya satisfacción no era la remuneración económica sino que los universitarios habían formado una grupo en el que prevalecía el gusto por la música por encima de la petulancia y la postura social.

OP.

Ya superado el momento en que Bach buscaba el reconocimiento de sus superiores en Leipzig, mejor busca su público en sus propios hijos, y sus alumnos para quienes escribió, corales para órgano, preludios y fugas. A su propia esposa, Bach le escribe unos cuadernos para la enseñanza musical, en uno de estos cuadernos, encontramos una Zarabanda que en 1747 la usa como tema de una de las obras más complejas de música para teclado que se hayan escrito. El conde von Keiserlingk, tenía un protegido, el joven Golberg, discípulo de Bach, un muchacho talentoso. Resulta que El conde padecía insomnios infames, que lo ponían de pésimo humor y no había nada que pudiera resolverle ese gran problema. Para hacer menos tedioso y dejar de torturarse por la desgracia de no poder dormir, pide a Bach que le escriba a Golberg una obra que lo obligue a estudiar por las noches y así hacer más entretenido su padecimiento. Compone así Las Variaciones Goldberg, treinta variaciones basadas en la zarabanda del libro de Ana Magdalena, de las cuales escucharemos el aria, tema inicial y la variación No. 5.

OP.

A pesar de su aislamiento Bach era conocido y admirado en otros sitios. En 1747, Bach tenía más de sesenta años, acompañó a su hijo a la corte del rey Federico de Prusia, en donde Carl Phillip Emanuel Bach era Clavecínista. Al enterarse el soberano que Carl iría en aquella ocasión acompañado de su padre, lo invitó y le pidió que tocara algo para él. El rey le dio un tema y Bach improvisó ante el asombro de todos los asistentes una fuga a seis voces en el órgano.

Bach se mantuvo en su puesto en Leipzig hasta su muerte en 1750. Trabajó hasta el último día de su vida, aún después de que un severo problema de cataratas lo dejaran completamente ciego. Su última composición musical, un preludio coral titulado "Ante tu Trono, Mi Señor, Yo Me Mantengo", fue dictada a su yerno solo unos pocos días antes de su muerte.

Bach fue uno de esos raros compositores cuyo genio no se puede comparar con nada conocido hoy en día. Él fue el maestro supremo del contrapunto, fuga, composición musical, el manejo temático digamos... de la melodía, repertorios para música instrumental. La lista de sus obras es enorme. Sus trabajos para instrumento solo, violín o para violoncello son de tal belleza y perfección de forma que sus secretos nunca han sido divulgados totalmente, ni siquiera por virtuosos en esos instrumentos. Sus composiciones para el teclado, revelan una insuperada habilidad para combinar estructuras musicales intrincadas con gran fuerza espiritual. Sus pasiones son sin duda alguna las más grandes composiciones jamás creadas para un grupo coral y orquesta. Y las misas, cuatro breves y una monumental: la misa en si bemol

SÍNTESIS 4. *Bach recibe la invitación de Telemann en 1730 para hacerse cargo de la dirección del Collegium Musicum en Leipzig, trabajo que acepta gustoso, cuya satisfacción no era la remuneración económica sino que los universitarios habían formado un grupo en el que prevalecía el gusto por la música por encima de la petulancia y la postura social. Bach ya no buscaba el reconocimiento de sus superiores en Leipzig, mejor busca público en sus propios hijos, y sus alumnos para quienes escribe sus obras. Compose para un discípulo suyo, el joven Golberg, una obra compleja para que estudiara por las noches y apaciguar el sueño de su protector, así nacieron las Variaciones Goldberg una de las obras para teclado más complejas en la literatura musical. Bach se mantuvo en su puesto en Leipzig hasta su muerte en 1750. Trabajó hasta el último día de su vida, a pesar de que las cataratas lo dejaran ciego.*

Loc. Y aunque en aquella época no existía aun el piano como lo conocemos actualmente, y quisiera despedirme en esta ocasión con una la partita No 1 Que Bach le dedicó al heredero del Príncipe Leopoldo, con quien nunca dejó de tener una buena relación.

OP.

Alteza, Dulce Príncipe envuelto aun en sus pañales como dos capullos en flor, perdone si interrumpo su dulce sueño, le hago entrega de esta primera página en honor a un primogénito.... (se desvanece la lectura con la música de la partita)

FIN DEL UNDÉCIMO PROGRAMA

DUODÉCIMO PROGRAMA (5 DE 6) "HAENDEL"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Los dos programas anteriores hablamos de la vida y obra de Juan Sebastián Bach. En la emisión anterior iniciamos a partir de que nuestro compositor contrajo matrimonio con Ana Magdalena en 1721; cuando vivía todavía en Cöten trabajando para el príncipe Leopoldo, pero desafortunadamente el monarca se casa con una mujer que no le interesa la música. Bach aprovecha la apertura de un concurso para ocupar un cargo de Cantor en Leipzig y llega a la iglesia de Santo Tomás de esta ciudad en febrero de 1723 a tocar en los servicios, trabajar con niños y a enseñar latín. En casa de los Bach, todos trabajaban para tener listas las copias de las obras que componía, Ana Magdalena, sus hijos y sus discípulos elaboraban las partes del coro y de cada uno de los instrumentos. Le pedían aproximadamente 50 cantatas al año, actividad que llevó a cabo solamente cinco años, y después reciclaba las obras para poder tener tiempo de componer otros géneros. Bach y Ana Magdalena tuvieron una vida pesada, llena de trabajo y desesperación pues de los 13 partos que vivieron juntos solamente sobreviven seis, en total diez, con los cuatro niños que Bach tuvo con María Bárbara. Algunos de ellos se convertirían en excelentes compositores, pero destacaron tres: Wilhelm Friedmann, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian.*

Bach se aisló por la evidente falta de interés por parte de las autoridades de Leipzig, sin embargo era conocido y admirado en otros sitios. Se mantuvo en su puesto en esa ciudad hasta su muerte en 1750 y trabajó hasta el último día de su vida a pesar de que un severo problema de cataratas lo dejaran completamente ciego. Bach es considerado actualmente el maestro supremo del contrapunto y de la fuga; la lista de sus obras es enorme.

Cualquier estudiante de música debe conocer la gloria de la música de este gran hombre. Pero continuando con los músicos del barroco, el maestro Ricardo Fuentes en esta ocasión les hablará de George Friedrich Haendel.

Loc. ¿Cómo están? A partir del siglo XI, Europa se fue transformando poco a poco conforme las riquezas se iban concentrando en algunos reinos, condados, ducados y en manos de particulares al acaparar los medios de producción volviéndose propietarios, obligando a los poseedores a vender su fuerza de trabajo. Esta relación que se da básicamente entre dos clases sociales es lo que conocemos como capitalismo. Surgió como resultado de la decadencia del feudalismo transformando a los artesanos y campesinos en obreros asalariados. A diferencia del feudalismo y del esclavismo, en el capitalismo los excedentes de la producción se reinvierten en otros procesos creadores de nuevos excedentes, lo que en principio crea fuentes de trabajo, pero enajena los medios de producción de los poseedores y permite la acumulación de grandes riquezas en unas cuantas personas o asociaciones, como sucedió principalmente en Japón, Prusia, Francia e Inglaterra. En el norte de Alemania se forma la Hansa, una asociación de comerciantes que hacia el siglo XIV se transforma en una asociación de ciudades alemanas de la costa. Tenían monopolizado el comercio del mar del norte desde las costas de Rusia, pasando por Lübeck, la tierra de Buxtehude, Hamburgo, Brujas y Londres. Posteriormente extendieron sus dominios terrestres al sur de Alemania e Italia y marítimas por el Atlántico hasta las costas de Portugal y España. La flota se incrementaba y se concentraba en tres países, el más fuerte Holanda, poseedor de la mitad de las naves. Francia e Inglaterra, eran los otros dos poderosos que aprovechaban la decadencia del poderío español. Pero Europa se convulsionaba ante la difusión de las ideas renacentistas, de la ilustración y de la reforma. En Alemania aconteció un grave conflicto entre las religiones a partir de la construcción de iglesias protestantes, el crecimiento de las Austrias, inconformidades en Bohemia y otros países que veían afectados sus intereses expansionistas como Suecia. El resultado fue una guerra de 1618 a 1648, conocida como guerra de los treinta años que afectó gravemente a Alemania dejando pobreza y graves problemas económicos y sociales, incluyendo, Brandenburgo, Magdenburgo, Turingia y todos esos sitios en donde después de la segunda mitad del siglo XVII nacieron compositores importantes como Telemann, Bach, y Georg Friedrich Händel.

OP.

Loc. La rama de la biología tuvo progresos interesantes durante los siglos XIV y XV y concretamente en la anatomía humana, aspecto necesario para el cirujano y el médico, sin embargo, se iría gestando entre los artistas la convicción de que el conocimiento de músculos, huesos, venas y arterias, entre otras cosas, les beneficiaría a la hora de elaborar sus obras. Y es que, hasta la aparición de la cámara fotográfica, en 1839, todos los estudios o análisis del cuerpo humano se basaron en los dibujos y anotaciones de artistas y hombres de ciencia. Hubo entonces una simbiosis entre arte y ciencia, médicos y artistas hicieron posible la aparición de una nueva anatomía en relación con las artes plásticas.

Hay pocos testimonios de disecciones en la antigüedad. Los primeros datos fiables se sitúan hacia el siglo II A.C. Después de esto, hay pocas evidencias de estudios; las creencias religiosas establecieron una relación mística estrecha entre cuerpo y alma que alimentó miedos y supersticiones que criticaban y dificultaban el examen de cadáveres. A los que se atrevieron a realizar intervenciones quirúrgicas durante la Edad Media se les amenazó con la excomunión, el encierro y la condenación. Además, había constantemente revoluciones, invasiones de bárbaros y guerras lo que motivó que las ciencias, artes y letras quedaran confinadas en los conventos, sitios que no eran los más idóneos para el cultivo del estudio anatómico. Es más, no sólo se dejó de avanzar en el tratamiento anatómico, sino que retrocedió en el sentido de que el mismo arte cristiano dirigió su esfuerzo a concentrar la expresión en el rostro, cubriendo los cuerpos con largas túnicas a modo de armazón.

Durante muchos años la Iglesia prohibió a los clérigos derramar sangre y en consecuencia, practicar la cirugía, por lo tanto, no era reconocida como materia de estudio en las universidades medievales, como lo fue la medicina. El estudiante debía recibir la formación anatómica adecuada trabajando con un cirujano práctico. El resultado de esta exclusión de la cirugía en las universidades, y en particular de las inglesas, significó que la cirugía fuera relegada con frecuencia a una actividad artesanal de barberos itinerantes. Uno de estos Barberos-cirujanos itinerantes era un Sr. Llamado Georg Händel, padre de George Friedrich Händel.

1685 fue un año que arrojó tres importantes músicos al mundo, Domenico Scarlatti, de quien hablamos hace tres semanas, Juan Sebastián Bach, la semana pasada y Händel, a quien dedicamos este programa. Händel nació el 23 de febrero de 1685 en la ciudad sajona de Halle, en el seno de una familia acomodada pero a diferencia de los otros dos compositores nacidos en ese mismo año, en la familia de Haendel no había una tradición familiar. Su padre, un viejo cariñoso, había contraído matrimonio por segunda ocasión con una mujer que era 28 años más

joven que él, y de este segundo matrimonio hubo dos niñas aparte de Georg Friedrich, pero él sabía que tenía otros medios hermanos del primer matrimonio de su padre y ansiaba conocerlos. Cuando tenía 8 años, por fin logró convencer a su padre que lo llevara a conocer a Karl uno de sus hermanastros. Y partieron hacia la ciudad en donde vivía. Llegaron a la corte de Sajonia Weissenfels en donde Karl estaba al servicio del conde, era una especie de mayordomo, y el papá de Haendel iba con frecuencia para hacer servicios a domicilio de barbero y cirujano. Mientras El papá Händel hacía los cortes que se requerían en aquella visita, ya fueran de pelo o algún proceso quirúrgico. El pequeño Georg fue husmeando por el palacio hasta que se encontró con un órgano. Como todos los niños de ocho años que se encuentran un teclado, nuestro buen amigo se sentó y se puso a tocar. El conde se dio cuenta que el niño tenía talento y llamó al padre, cuya mayor esperanza era que Georg estudiara leyes por ser una profesión que le redituaria buenos dividendos. Pero el conde convenció al papá Händel de que estudiar música con ese talento era tan bueno como estudiar leyes. Los argumentos del conde fueron contundentes y convencieron al papá de que habría al menos que hacer la prueba para ver si Georg desarrollaba sus habilidades. Al regresar a Halle, inició sus estudios de órgano y composición con Friedrich Wilhelm Zachow. Este era el comienzo de la carrera de un gran compositor.

SÍNTESIS 2. A finales de la Edad Media, Europa se fue transformando conforme las riquezas se iban concentrando en algunos reinos, condados, ducados y en manos de particulares que acapararon los medios de producción volviéndose propietarios, obligando a los poseedores a vender su fuerza de trabajo. Iniciaba así el capitalismo como resultado de la decadencia del feudalismo transformando a los artesanos y campesinos en obreros asalariados. En el norte de Alemania se forman asociaciones de comerciantes que tenían monopolizado el comercio del mar del norte y extendieron sus dominios con el sur de Alemania, Italia, Portugal y España. Europa se convulsionaba ante la difusión de las ideas renacentistas y de la reforma. En Alemania aconteció un grave conflicto entre las religiones a partir de la construcción de iglesias protestantes, inconformidades internas con y otros países que veían afectados sus intereses. Esta situación derivó en la guerra de los treinta años de 1618 a 1648, que afectó gravemente a Alemania dejando pobreza y graves problemas económicos y sociales. En ese contexto nacieron en 1685 Domenico Scarlatti Juan Sebastián Bach y Händel, a quien dedicamos el programa de hoy. Händel nació el 23 de febrero de 1685 en la ciudad sajona de Halle. Cuando tenía 8 años, el Conde de la corte de Sajonia Weissenfels escuchó a Haendel y de inmediato recomendó a su padre que aprovechara el talento del niño y estudiara música, esto provocó que Haendel iniciara sus estudios de órgano y composición con Friedrich Wilhelm Zachow.

Loc. Los primeros estudios de Haendel al lado de Zachow le dieron una base sólida, pues las mismas técnicas de composición las utilizó en sus obras muchos años después. Cuando Haendel llega a los 11 años, viaja a Berlín y su actuación logra despertar la admiración de de todos, incluyendo al Rey, que le rogó al padre de Haendel que lo dejara bajo su protección. No fue suficiente el ofrecimiento Real, porque se regresaron a Halle a la rutinaria vida de estudio. Haendel poco a poco superaba a su maestro al grado que en ocasiones lo sustituía en algunas intervenciones en los servicios religiosos. Estudiaba música y derecho en la Universidad al mismo tiempo pero ejercía la profesión de músico. Primero fue nombrado organista suplente y en 1702 obtuvo el puesto de titular desempeñando brillantemente el cargo. Haendel siguió escribiendo música y haciendo que sus alumnos cantasen cada domingo sus composiciones. Por entonces gozaba ya de bastante fama y la vida en Halle le empezaba a ser rutinaria. Haendel tenía 18 años, acababa de ser nombrado organista de la catedral de Halle, y como muchos adolescentes a esa edad, el compositor tomó una decisión sorprendente. Renunció a su puesto y se trasladó a vivir a Hamburgo,

OP.

El cambio de residencia a Hamburgo implicaba de alguna manera abandonar una carrera segura y sin sobresaltos. Pero lo que parecía un capricho, tenía un sentido profundo: El joven músico decidía abandonar una carrera provinciana y monótona para ver mundo y aprender nuevas cosas en la ciudad musical más animada de toda Alemania. Recordemos que sólo tenía dieciocho años y estaba dispuesto a comerse el mundo. Haendel se sentía profundamente atraído por el género rey: La ópera. En Alemania este género no había fructificado antes a causa de la guerra de los treinta años que mencionamos al principio del programa. En esta Ciudad se acababa de fundar el primer teatro de ópera de Alemania. Hamburgo era para los teutones lo que Venecia era para los italianos. Haendel trabajó de músico en la orquesta, un trabajo mucho mas modesto que el que tenía en Halle, pero aprendió toda la estructura musical y operística que necesitaba. Estableció una excelente relación con Johann Mathesson, con quien viaja a Lübek a conocer al famosísimo Dietrich Buxtehude, regresan a Hamburgo y conocen al empresario Reinhard Keiser y Haendel empieza a componer ópera, lo cual no fue tan bien recibido por el empresario, no por obras de mala calidad, sino porque la música de Haendel era recibida mejor que las obras que escribía Keiser. Haendel estaba incómodo, y en 1706, mientras Gastone de Médicis, hijo del gran duque de

Toscana, pasaba por Hamburgo, incitó a Haendel para que marchara a Italia diciéndole que podría aprender mucho de la música que allí se hacía. Esto significó para la ópera alemana la muerte, no habría más ópera hasta la llegada de Gluck, Haydn y Mozart en la segunda mitad del siglo XVIII.

OP.

En 1706 Haendel salió de Hamburgo rumbo a Italia. Se fue como se había ido de Halle: sin consultar con nadie y sin decírselo siquiera a los amigos. Llegó a Florencia, pero de inmediato tuvo una gran decepción. A pesar de que la corte mantenía a Alessandro Scarlatti encontró un ambiente de indiferencia hacia la música. No estuvo mucho tiempo y marchó a Roma. Aquí encuentra la música de los grandes maestros italianos de moda y tiene oportunidad de estudiarlos. Profundiza en el estudio de las obras que dejaron Andrea Gabrielli y su sobrino Giovanni Gabrielli y conoce a otros como Benedetto Marcello, Arcangelo Corelli, y entabla una amistad cordial y fructífera con Domenico Scarlatti. De hecho hay una anécdota de un torneo entre Haendel y Domenico Scarlatti y en el palacio del Cardenal Ottoboni. Incitados y dirigidos por el cardenal se enfrentaron en un certamen público. Aunque fueron declarados empatados en la ejecución del clave, Haendel reconoció la maestría de Domenico, pero Haendel resultó vencedor en el órgano. Desde entonces se tuvieron el respeto mutuo que es el fundamento de una amistad perdurable. Viajaron juntos a Nápoles donde juntos siguieron componiendo y compartiendo éxitos como el de su ópera Agripina que le valió el reconocimiento internacional. Tal vez Haendel estaba decidido a permanecer en Italia cuando recibió la invitación para ocupar la plaza de maestro de capilla en Hannover, oferta que acepta y deja Italia en 1710, no sin llevarse la riqueza del aprendizaje de la ciudades que le revelaran la grandeza del Barroco italiano.

OP.

Tres años pasó Haendel en Italia, tras los cuales hubo un éxito veneciano. Fueron años en que su personalidad humana y musical se había forjado. Dominaba casi todos los estilos musicales existentes en aquella época y gozaba de un gran prestigio en Europa, también había adquirido la habilidad para tratar a los empresarios y a los contratantes. Haendel se hizo cargo del puesto de maestro de capilla de Hannover el 16 de junio de 1710. Algo habrá inquietado a Haendel para que desde un inicio previera la necesidad de no sujetarse definitivamente a este lugar, ni siquiera por un periodo largo de tiempo, pues al firmar el contrato previó una cláusula para gozar de una licencia de un año. En Hannover el entorno era favorable musicalmente hablando, pero los tiempos de esplendor habían pasado y el ambiente alemán no acababa de convencerlo. Seis meses después de llegar a Hannover, Haendel marchó hacia Londres.

OP.

SÍNTESIS 3. El primer maestro de Haendel en Halle, Friedrich Zachow le dio una base sólida, pues las mismas técnicas de composición las utilizó en sus obras muchos años después. Haendel viaja a Berlín a los 11 años, en donde su actuación despierta la admiración de de todos, incluyendo al Rey; le ofrece protección, pero regresan a la tierra natal. A los 17 años obtuvo el puesto de titular de organista en el templo, desempeñando brillantemente el cargo, pero poco tiempo porque repentinamente renunció a su puesto y se trasladó a vivir a Hamburgo. El joven músico decidió abandonar una carrera provinciana y monótona para ver mundo y aprender nuevas cosas en la ciudad musical más animada de toda Alemania. En Hamburgo tiene un acercamiento importante a la ópera, pero no fue suficiente, sintió la necesidad de conocer más, así es que al cumplir 20 años en 1706, Haendel marcha a Italia. Aquí conoce la obra de italianos importantes como los Gabrielli, Marcello y Corelli, y entabla una amistad cordial y fructífera con Domenico Scarlatti. Después de tres años sale de Italia y llega a Hannover por un periodo breve pues apenas seis meses después marcha hacia Londres en donde se establecería definitivamente.

OP.

Loc. Haendel llegó a Londres en un ambiente que le fue propicio pues el último gran músico inglés había muerto hacía 15 años y no había quien lo sustituyera. Henry Purcell había dejado un gran hueco en la corte londinense a pesar de que solamente contaba con una ópera de gran envergadura. En Londres había una agitada vida cultural. No existía la censura y se publicaban numerosos periódicos de varia índole; por ejemplo The Daily Courant, uno de los primeros diarios europeos, y también el célebre periódico de opinión The Spectator. A su llegada a, Haendel se instaló inmediatamente en la Corte de la reina Ana, dedicada a la música y buena instrumentista, por eso. Haendel se dio a conocer tocando el clave, lo cual hacía de manera espléndida, pero él no podía quedarse conforme solo con tocar el clave en pequeños conciertos privados. Hubo una coincidencia importante. Al mismo tiempo que Haendel, desembarcó en Londres una famosa cantante Francesca Vanini-Boschi, elegante contralto, situación que

estimuló al compositor y en poco tiempo estuvo lista su primera ópera londinense: Rinaldo. La obra se estrenó el 22 de febrero y obtuvo un enorme éxito; en aquel mismo año se representó quince veces, y sólo bajó del escenario cuando acabó la temporada.

OP.

Haendel tenía que regresar a Alemania para cumplir con sus obligaciones de maestro de capilla de la Corte de Hannover. Tenía una deuda con el príncipe que lo obligaba moralmente a componer un cierto número de obras instrumentales; la orquesta era muy buena y se dice que toda la corte sabía tocar la flauta. Además de componer obras se dedicaba a estudiar inglés; Haendel ya había vislumbrado su destino y estaba decidido a asentarse en las Islas Británicas, pero esperaba el momento oportuno para llevar a cabo sus proyectos. En efecto, al año siguiente de encontrarse en Hannover pide permiso para ausentarse por segunda vez. Esta vez no regresa y se establece definitivamente en la ciudad del Támesis en otoño de 1712. Haendel se dedicó a componer y a tocar para la gente acaudalada. Él deseaba hacerse adoptar aún con más fuerza por los ingleses, y en homenaje a la reina Ana Estuardo escribió una Oda para su cumpleaños denominada Birthday Ode for Queen Anne primera obra suya escrita sobre un texto inglés. Esta obra le gustó a la Reina y le encargó a Haendel que compusiera otra obra para conmemorar la conclusión, satisfactoria para Inglaterra, de la guerra de Sucesión española. Dicha obra, Te Deum le gustó tanto a la reina, que le pasó una renta anual de doscientas libras esterlinas, lo cual le permitía un porvenir estable aunque bastante modesto. Pero la reina murió al año siguiente, y subió al trono Jorge I, antiguo duque de Hannover. Haendel se esperaba una situación adversa del antiguo mandatario de la Corte a la que no había vuelto, pero el Duque era sensible a la buena música, lo mantuvo en el puesto y tuvo el acierto de duplicarle la pensión otorgada por la Reina.

OP.

En la corte londinense era común que se llevaran a cabo conciertos en lugares poco habituales como en el río o en los jardines, aunque este tipo de conciertos no era una idea original de los ingleses, más bien de los franceses que se habían caracterizado por la fastuosidad de sus celebraciones. Pero en Londres se encargaba a los compositores la elaboración de piezas para ocasiones especiales, pero hay composiciones que no quedaron solamente para una ocasión sino que algunas han sido y seguirán siendo las obras más representativas de compositores importantes. Es el caso de la música acuática de Haendel. Esta obra fue escrita para un paseo del Rey Jorge I. Cuentan que Haendel compuso esta obra en 1715 con la intención de congraciarse con el Rey por no haber vuelto a Hannover el año anterior. Si fue por eso que la compuso la obra fue un éxito, ya que Jorge I le pidió que la interpretara en varias ocasiones, La obra está integrada por tres suites, dos para instrumentos de metal y una para alientos de madera, lo que permite pensar que las piezas para metales eran para el momento del trayecto por el río y la suite para maderas para ser ejecutada en el momento de la cena.

OP.

En Inglaterra actualmente existe una escuela de música cuyos orígenes posiblemente están en la trayectoria de Haendel. Al terminar una temporada de ópera italiana 1716-1717, había surgido en medio de un grupo de la alta sociedad londinense la idea de poner fin a la precariedad de las gestiones empresariales con una sociedad financiada por sí misma. Nació bajo los auspicios de la Corte y el propio rey fue uno de los principales accionistas; por ello la nueva academia tuvo el título de real. Se trataba de la Royal Academic of Music. El título de master of orchestra correspondió a Haendel, algo así como director musical, de máxima responsabilidad artística. Lo primero a lo que tuvo que hacer frente Haendel fue a la formación de la compañía. De modo que partió hacia Italia con la finalidad de contratar artistas de primerísima categoría, para lo cual tuvo que viajar en varias ocasiones para buscar las excelentes voces que necesitaba. En estos viajes, en dos ocasiones, Johann Christian Bach trató de concertar una cita entre Haendel y su padre, Juan Sebastián Bach, pero nunca fue posible que se conocieran. Bach era el más interesado en conocer al ya famosísimo compositor identificado con la realiza inglesa. De haber sido posible este encuentro seguramente la vida de ambos compositores hubiera tomado cauces diferentes, pero eso no lo sabremos jamás. Después de varios viajes a Italia, se conformó la compañía. Haendel compuso una ópera de baja calidad. Haendel volvió a brillar con luz propia con nuevas creaciones que entusiasmaron al diverso público. Y mientras ocurría todo esto seguía buscando nuevas figuras de renombre para su Royal Academic of Music. Una serie de escándalos producidos por las diferentes cantantes, y varias óperas frustradas, aquella Royal Academic of Music de disolvió el 14 de enero de 1729.

Haendel había tomado la decisión de ser ciudadano inglés, de manera que pidió al Parlamento ser naturalizado. El rey firmó el decreto de concesión de la ciudadanía británica en el mes de febrero de 1726. Ya podía ser considerado inglés a todos los efectos. Por otro lado, había tenido numerosas pruebas del afecto de su público y consideró que podía salir airoso de la arriesgada empresa de emplear su propio dinero y ser el empresario de su propia música. En la nueva estructura con autorización para utilizar el mismo nombre de la academia, Haendel trabajó pero nuevamente la academia no prosperaba. Haendel introdujo la costumbre de presentar oratorios en la temporada de Cuaresma, durante la cual no estaba permitido ofrecer espectáculos profanos ni óperas. Además, en los entreactos él mismo interpretaba al órgano composiciones suyas, que eran muy admiradas. La fórmula tuvo éxito y lo que aparentemente nació por una necesidad de tipo económico acabó convirtiéndose en la principal actividad del compositor en la última etapa de su vida.

Las últimas óperas italianas de Haendel coinciden con el comienzo de su dedicación cada vez mayor a la composición de oratorios, en donde la temática es sobre pasajes bíblicos. En 1739, Haendel dedicó sus energías a componer doce Concerti Grossi, Op. 6 que constituyen una de sus más representativas obras para orquesta. Las dos últimas óperas italianas de Haendel, Himeneo, y Deidamia, fueron un auténtico fracaso. Entonces se retiró a su casa en el campo. Hasta allí llegó una oferta del duque de Devonshire, lord lugarteniente de Irlanda. Y decía que le esperaba en Dublín, donde su música era muy apreciada y se interpretaba con frecuencia. También le rogaba que compusiera un Oratorio con fines de beneficencia. Haendel compuso en veinticuatro días El Mesías. El estreno de esta obra fue todo un éxito. Partiendo de que era una pequeña obra benéfica pasó a ser su gran obra maestra, y todos se peleaban por oírla.

A su elevada edad para aquella época, Haendel se encontraba en buen estado de salud, y seguía componiendo. Poco a poco se fue quedando ciego, hasta que un día mientras componía se quedó completamente ciego. El 6 de abril de 1759 Haendel sufrió un colapso durante la ejecución del El Mesías que una vez más cantaba con fines de beneficencia. Una semana después murió.

SÍNTESIS 4. Haendel llegó a Londres a finales de 1710. En Londres había una agitada vida cultural. A su llegada, el compositor se instaló inmediatamente en la Corte de la reina Ana. En poco tiempo estuvo lista su primera ópera londinense: Rinaldo. La obra se estrenó el 22 de febrero y se representó quince veces. Haendel ya había tomado la decisión de volverse ciudadano inglés. Haendel dedicó una obra reina Ana Estuardo con motivo de su cumpleaños y a partir de esto la Reina le encargó más obras y le asignó una pensión. La Reina murió y los siguientes gobernantes no sólo le mantuvieron la pensión sino que la fueron aumentando conforme aumentaba la grandeza del compositor. La obra de Haendel es extensa pero lo más representativo es la música acuática, la música para los reales fuegos de artificio, los concerti grossi op. 6 y el oratorio "El Mesías".

OP.

Loc. Cuando en 1792 Haydn escuchó en la abadía de Westminster el "Aleluya" de El Mesías de Haendel, se levantó entusiasmado al igual que todos los demás oyentes; con lágrimas en los ojos exclamó: "Es el maestro de todos nosotros". Beethoven escribió en 1824: Haendel es el más grande compositor que jamás haya existido. Quisiera arrodillarme ante su tumba. Y bien es sabido que, después de componer la Novena Sinfonía, Beethoven proyectaba escribir grandes oratorios a la manera de Haendel. Por su parte, Mozart reorquestó al gusto de la época varios de los más famosos oratorios haendelianos, y en sus cartas no dejaba de reclamar a su padre que le enviara las seis fugas de Haendel. Después de conocer los comentarios de los grandes compositores a la obra de compositor, no nos queda otra que despedirnos con esta gran obra que nos heredó Georg Friedrich Haendel.

FIN DEL DUODÉCIMO PROGRAMA

DECIMO TERCER PROGRAMA (6 DE 6) "C.W. GLUCK"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Con esta emisión concluye el segundo módulo del Diplomado. En la sesión anterior hablamos de la situación política y económica en Europa a finales del barroco y cómo se concentraron los grandes capitales que derribaron al sistema feudal dando paso precisamente a ese nuevo sistema de producción: El Capitalismo. También hablamos de la vida y obra de Georg Friedrich Händel. El compositor nació de 1685 en Halle. Un conde persuade al padre de Haendel de que aproveche el talento del pequeño Georg, lo que significó el comienzo de su carrera. A los 11 años viaja a Berlín y cautiva a todos incluyendo al Rey. A los 17 años ya había obtenido el puesto titular como organista en la Iglesia de su pueblo, pero al año se fue a Hamburgo, la*

Ciudad de Alemania en donde se funda el primer teatro de ópera. Sin embargo Haendel no cubre sus expectativas ni tiene el éxito que esperaba y marcha a Italia en donde conoce a Alessandro Scarlatti y se encuentra con la música de los grandes maestros italianos, Gabrielli, Marcello y Corelli. Tres años después, Haendel marcha a Hannover y tras un breve intervalo de tiempo se traslada a Londres en donde había una agitada vida cultural que lo seduce y se establece definitivamente en otoño de 1712. Se dedica a componer y a tocar para la gente acaudalada y la realeza. Gusta tanto, que la reina Ana Estuardo le asigna una renta anual de doscientas libras esterlinas. En febrero de 1726, obtiene la nacionalidad inglesa y busca la posibilidad de hacerse empresario fundando la Royal Academy of Music. Dos intentos hizo Bach para conocer a Haendel pero nunca hubo la posibilidad de que se encontraran. Haendel compuso óperas, música concertante, música para clave, para órgano y oratorios, el más conocido, El Mesías lo compuso por encargo en veinticuatro días. El maestro murió completamente ciego en abril de 1759. Ahora, para concluir este módulo, los dejo en compañía del maestro. Ricardo Fuentes.

OP.

Loc. Hoy terminamos con el barroco. La visión que se tenía del barroco hace seis programas cuando nos encontrábamos en un punto en el que se fusionaba el estilo renacentista con el barroco está muy lejos. Son casi 200 años los que pasaron y que la música se transformó de una manera tan impresionante como se transformó el mundo de las ideas, de la economía y la tecnología.

OP.

La música ya no puede ser lo mismo que era antes de 1700. A partir de este año se podría decir que la música en el occidente ya es un lenguaje universal. En la Edad Media había grandes diferencias, ya no digamos de un país a otro, ni de una ciudad a otra; hay diferencias entre un monasterio y otro, sobre todo en los códigos para escribir música. Todo el barroco está lleno de conflictos, divisiones de territorios, luchas de poder. La fuerza de los Habsburgo, las Hegemonías Española y Holandesa, el surgimiento de Luis XIV, el Rey Sol. Brilla por toda Europa y se vuelve un paradigma de la nobleza. En Alemania e Italia los pequeños príncipes lo imitan y pelean por ser como "Los Reyes", y hay una especie de comunión entre todos los que ostentan cualquier clase de poder. Hablan francés, bailan como en las cortes con música italiana. En el barroco son los italianos los que se vuelven universales y con su espíritu creativo logran trascender las fronteras físicas y culturales de otros países e invaden con sus estilos las personalidades de compositores como Henry Purcell, Jean Philippe Rameau, Haendel o Bach. La música vocal, base de la antigüedad y todo el medioevo, se vincula con los instrumentos musicales que evolucionan y se inventan. Surgen las formas instrumentales como concierto de solista, concierto Grosso, la sonata. El compositor deja las líneas independientes y encuentra la riqueza de la armonía buscando colores; como en la plástica, pero en lugar del rojo, el azul y el amarillo, serán las cuerdas, los metales y las maderas. Pero la música vocal encuentra ese vínculo con el avance instrumental en Orlando di Lasso, Palestrina y Monteverdi. 1700 es el referente de la representación más esplendorosa de la música de corte: la Ópera. Hemos mencionado a los más destacados compositores pero había muchos, algunos con muchas obras, otros con pocas pero maravillosas que no brillaron porque la luz de los grandes, los que hemos comentado en este espacio, fue cegadora.

SÍNTESIS 2. *La visión que se tenía del barroco musical al inicio de este módulo y ahora que finalizamos es completamente diferente. Son casi 200 años en los que la música se transformó igual que las ideas, la economía y la tecnología. A partir de 1700 se puede decir que la música en occidente es un lenguaje común. En el barroco los italianos se vuelven universales y con su espíritu creativo logran trascender e invaden con sus estilos a otros compositores. Surgen las formas instrumentales como concierto de solista, concierto Grosso, la sonata. 1700 es el referente de la ópera, una expresión esplendorosa de la música de corte.*

OP.

Loc. En los últimos seis programas hemos tocado aspectos diversos de la música vocal, instrumental y comentamos los inicios de la ópera, pero para concluir este módulo quizá convenga comentar en lo general algunos aspectos. La ópera fue un espectáculo diseñado para atraer tanto a la vista como al oído y se propagó por Europa rápidamente debido a que se desencadenó una especie de epidemia operística. A la ópera cómica, se le había llamado "commedia". Tenía estilo realista, aspecto fundamental que le daba credibilidad con un manejo psicológico de los personajes, en los que se hacía énfasis en las actitudes y comportamientos cotidianos, razón por la cual la gente se identificaba e identificaba a parientes, amigos y conocidos; dejaban de ser rígidas figuras estereotipadas. Posteriormente, la llamada también *opera buffa*, aportó al teatro musical una mirada introspectiva en la naturaleza humana, con sus debilidades, frustraciones y conflictos.

Por otro lado estaba la ópera seria, antecedente de la gran ópera del siglo XIX, hallaba sus elementos de la historia y la leyenda clásicas. Podríamos decir que a la mayoría de los héroes mitológicos le alcanzó un libreto en verso y luego su música. Poco a poco se fueron intercalando participaciones corales. Los recitativos, partes habladas que funcionaban como elemento de cohesión y que señalan la acción en sí misma, va acompañado con instrumentación muy discreta, con un teclado y los instrumentos bajos, precedían a una aria, determinando el curso de la ópera. El aria se concibe como una pieza individual que interpreta una o dos voces y que surge en las primeras óperas del S XVI y XVII en los oratorios, cantatas y desde luego en las óperas. Las arias más emotivas expresaban los sentimientos de los personajes individuales. Posteriormente se establece la forma "da capo" también conocida como ABA por iniciar con una melodía que corresponde a la primera A, luego continúa con el argumento cambiando la melodía, que corresponde a la B, finalmente concluye con una parte igual que la primera por eso será ABA o aria "da CAPO", término italiano que en música significa regresar a la cabeza, al principio. Por su capacidad para conmover y su belleza, estas arias tenían un brillo artificial y una tendencia intrínseca hacia el manierismo, para imitar lo que los anteriores maestros habían hecho. La armonía estaba concebida mucho más verticalmente, ya como acordes más que como líneas horizontales independientes como en la era polifónica del Renacimiento. En la partitura se señalaba con claridad la parte vocal, la melodía y en la línea del bajo; de los clavecinistas y de los tañedores de instrumentos pulsados se esperaba que improvisaran armonías partiendo de las indicaciones escritas sobre la línea del bajo continuamente para no detener la ejecución, de aquí el término bajo continuo. La orquesta, casi invariablemente, constaba de una sección de cuerda a la que poco a poco se fueron agregando instrumentos de aliento para reforzar y digamos, colorear la obra con un fagot; luego se añadieron oboes, flautas, trompas e instrumentos de metal. La ejecución era dirigida desde el clave, a menudo por el propio compositor ya no había director de orquesta como lo conocemos en la actualidad. En la evolución de la ópera se fue desvaneciendo un exponente importante del estilo vocal barroco, más bien, la estrella de la ópera barroca, había desaparecido sin remedio: el *castrato*, el varón mutilado que fue la creación extravagante y víctima del *bel canto*.

OP.

Mencionamos ya algunos ejemplos de óperas italianas y de su influencia en el resto de Europa, y poco hablamos de Alemania. Si dijimos que a causa de las guerras y conflictos sociopolíticos los compositores tomaron los modelos de las obras que componían en Francia y en Italia, por lo que no es raro que se tenga el dato que la primera ópera alemana haya sido precisamente Daphne, el mismo tema que tomara Jacopo Peri en 1597. En Alemania el compositor fue Heinrich Schütz con versos del poeta lírico Martin Opitz. Schütz, fue el más destacado compositor barroco alemán anterior a Bach y Haendel. El libreto se conservó pero la partitura se ha perdido, ha corrido la misma suerte que la inmensa mayoría de la obra del compositor alemán. En aquel entonces era una costumbre que las óperas de la época se representaran ligadas a celebraciones cortesanas, en particular bodas principescas. El decorado, la tramoya y los efectos escénicos se desplegaban buscando el mayor efectismo. Los emperadores y los reyes, por no mencionar a los príncipes, eran reflejados en la estructura de la ópera, sus virtudes eran exaltadas y se mostraba el lado de mayor lucimiento.

OP.

Fue sobre todo con el rey francés Luis XIV, el "rey sol", cuando la ópera se convirtió en el escaparate teatral del gobernante absoluto. Una de las cosas que cambiaron fue que se introdujo el ballet, en buena medida porque el propio rey era un entusiasta bailarín. La danza siguió siendo un rasgo característico de la ópera francesa y de los estilos musicales de la corte, al principio como expresión del orden jerárquico del estado pero más tarde porque se convirtió en el espectáculo favorito como en el resto de Europa. A parte del ballet y, también en Francia surge la obertura con Lully. Convierte la música inicial que ya había generalizado, en una introducción musical, con un principio lento, de profundo sentimiento, después una sección principal rápida, a menudo fugada. La ópera en Inglaterra tardó en llegar a causa de la guerra civil. Los puritanos despotricaron contra las diversiones públicas y prohibieron el teatro y la ópera. Fue hasta 1660 con el rey Carlos II que se restauró, incluyendo la restauración del drama isabelino de Shakespeare. En este país fue Henry Purcell el más destacado compositor. Pero a comienzos del siglo XVIII la ópera italiana llegó a Londres. Empresarios privados tuvieron gran éxito al trasladar a Londres el florecimiento de la ópera en el continente. Aquí desde luego, Haendel fue un protagonista importante, tal como lo comentamos en el programa anterior.

OP.

La ópera italiana cayó en un esquema que cansó al público. Todos querían oír y disfrutar obras recién salidas de la pluma. La *commedia*, el drama per musica, la ópera se escribían por montones pero la gente estaba inconforme y los cantantes se volvían cada vez más déspotas; y los compositores permanecían fieles al austero estilo de Monteverdi. Había algunas transformaciones con el estilo de Alessandro Scarlatti y el estilo galante que imponía Domenico en sus sonatas para clave. Entonces emerge Nápoles, la mayor ciudad de Italia a principios del siglo XVIII, con 300.000 habitantes, la ciudad con mayor exigencia de diversiones. Las diferencias con respecto a la ópera veneciana eran ligeras; el *recitativo* con acompañamiento orquestal, el *aria da capo* es más flexible, y se popularizó la *opera buffa* napolitana con un modelo que perduró hasta Mozart, Rossini y Donizetti. También había surgido la costumbre de insertar *intermezzi* cómicos, farsas, en medio del estilo heroico y pesado de la *opera seria*, tratando de dar cierta variedad a la diversión del público. Una obra importante de esta época fue *La serva padrona* de **Giovanni Battista Pergolesi**. Una pieza de cuarenta minutos de duración, deriva de la *commedia dell' arte*. La taimada doncella Serpina induce al anciano y gruñón Huberto a casarse con ella y convertirla en la dueña de la casa. No hay más que dos cantantes y un criado mudo y siete números musicales con *recitativo secco*, pero los personajes están dibujados y desarrollados con un ingenio nuevo, con sensibilidad y brevedad, mostrando la fragilidad humana. Esta partitura napolitana de 1735 apunta ya en línea directa hacia Mozart.

SÍNTESIS 3. *Siendo la ópera fue un espectáculo diseñado para atraer tanto a la vista como al oído, se propagó por Europa rápidamente en dos modalidades: La ópera cómica, llamada también opera buffa, y la ópera seria, antecedente de la gran ópera del siglo XIX. En Alemania el compositor fue Heinrich Schütz, en Francia Jean Baptiste Lully y en Inglaterra Henry Purcell, seguido por Haendel. La ópera comienza a decaer en Italia. Entonces florece Nápoles, con algunos cambios importantes que rompen los esquemas conservadores de Monteverdi. Un compositor de esta época fue Giovanni Battista Pergolesi con obras como La serva padrona que ya se perfila hacia una línea directa con Mozart.*

OP.

Loc. *Pero pocas veces en la historia de la música encontramos el caso de un compositor que ha sido reconocido como un reformador y autor clave en la evolución de la música y que ha sido marginado al grado que inclusive, muchos aficionados a la música ignoran su existencia. Me refiero a Christoph Willibald Gluck. Conocemos muchos músicos y aquí hemos hablado y hablaremos ampliamente de otros pero pocos, muy pocos se hallan en una posición teóricamente tan importante como Gluck. Por eso he dejado a este compositor para final del segundo módulo con una síntesis de la música del barroco. Prácticamente la única música de Gluck que se conoce es Orfeo, que de hecho escuchamos en cada una de las emisiones como entrada y salida de nuestro programa. Pero aparte de Orfeo, muy poca, muy poca música de Gluck ha sido dignamente grabada y divulgada. Algo muy ingrato para un compositor cuya labor por la renovación de la ópera fue decisiva en el desarrollo del género y de la música instrumental.*

Gluck nace en Erasbach, Alemania el 2 de julio de 1714. Hijo de un guardabosque, estudió música en un seminario jesuita de Komotau, hoy en día República Checa, en Praga y en Milán. La primera ópera de Gluck, Artajerjes, se estrenó en La Scala de Milán en 1741. Durante los nueve años siguientes compuso y estrenó aproximadamente 16 óperas en varias ciudades europeas. En 1750, año en que moría Bach, marchó a Viena, que a partir de entonces sería su centro de trabajo, si se exceptúan breves periodos en Nápoles, Roma y París. En 1754 María Teresa, emperatriz de Austria, le nombró director de ópera del teatro de la corte, época en que toma como alumna a la heredera del trono María Antonieta, hija de Maria Teresa y que luego se encontrará en París en la corte ya casada con Luis XVI.

Hasta 1762 compuso en el estilo de sus contemporáneos, cultivado especialmente en Italia y marcado por una música destinada a los virtuosos del canto. Pero con el tiempo, Gluck se mostró en desacuerdo con el carácter convencional de la ópera italiana que se distinguía por una brillantez superficial, una densa ornamentación melódica y una instrumentación basada en las cuerdas con instrumentos de aliento de madera haciendo repeticiones como eco.

OP.

Gluck comenzó a desarrollar un nuevo estilo, por medio del cual intentó recuperar el propósito original de la ópera: expresar sentimientos y emociones transformados en palabras, por medio de la música. Hacia 1760 entró en contacto con el poeta italiano Ranieri di Calzabigi; éste escribió un libreto para Gluck que coincidió perfectamente con lo que pensaba el compositor sobre el equilibrio que debía existir entre la música y las

palabras. La ópera que resultó de esta unión fue Orfeo y Eurídice, en su primera versión que sobrepasó en grandeza, calidad dramática y espontaneidad a todas sus anteriores composiciones. Se estrenó con gran éxito en Viena el año 1762. Las reformas operísticas de Gluck no siempre fueron bien acogidas, especialmente en París, donde, entre 1774 y 1781, hubo un enfrentamiento entre los defensores de las ideas del compositor alemán y aquellos que preferían las óperas italianas y las de un compositor napoleónico Nicolo Piccini. El director de la ópera de París encargó a los dos músicos la composición de una obra basada en el mismo texto, Ifigenia en Táuride. La de Gluck se convirtió en su obra maestra y se estrenó en la capital francesa en 1779. La de Piccini, estrenada dos años después, se considero inferior. Las innovaciones de Gluck dejaron huella en el desarrollo del género operístico e instrumental en los años que venían y los estilos, que sin saberlo estaban enfrente. Estas innovaciones fueron principalmente: Melodías lineales claras y precisas en lugar de gorgogeos y lucimiento de acrobacias vocalísticas. Intervención balanceada de coros y ballet, transformación de la orquesta incorporando a los clarinetes. Separa las violas de los violoncellos y violines dándoles un papel propio en la cuerda, rellenando un gran hueco que había entre la agudeza del violín y los instrumentos graves. Gluck toma a la sección de maderas y la integra a la orquesta como una base armónica sólida en lugar del papel que tenía en el barroco como de eco imitativo. Finalmente, Gluck hace que los instrumentos de aliento de metal adquieran una personalidad determinante en la construcción sonora de la orquesta. Sus ideas influyeron en compositores Mozart, Cherubini, Beethoven y Wagner. Gluck murió en Viena el 15 de noviembre de 1787.

SÍNTESIS 4. *Christoph Willibald Gluck es un compositor poco reconocido en la historia, a pesar de ser un reformador y autor clave en la evolución de la música. Su labor por la renovación de la ópera fue decisiva en el desarrollo del género y de la música instrumental. Gluck comenzó a desarrollar un nuevo estilo, para recuperar el propósito original de la ópera: expresar sentimientos y emociones transformados en palabras. La ópera que resultó en un primer intento reformador fue Orfeo y Eurídice, en su primera versión. Las reformas de Gluck consisten básicamente en: Melodías lineales claras y precisas en lugar de gorgogeos y lucimiento de acrobacias vocalísticas. Intervención balanceada de coros y ballet, transformación de la orquesta incorporando a los clarinetes. Separa las violas de los violoncellos y violines, rellenando un gran hueco que había entre los agudos y los instrumentos graves. Integra a la sección de maderas a la orquesta como una base armónica sólida, y hace que los instrumentos de aliento de metal adquieran una personalidad determinante en la construcción sonora de la orquesta.*

OP.

Loc. Finalizamos nuestro programa con el coro Chi mai dell'Erebo del primer acto de la ópera Orfeo y Eurídice de Gluck.

Hasta la próxima

FIN DEL DÉCIMO TERCER PROGRAMA Y DEL SEGUNDO MÓDULO

TERCER MÓDULO

“ESTO SÍ ES MÚSICA CLÁSICA”

DECIMOCUARTO PROGRAMA (1 DE 7) “EL CLASICISMO”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Hoy iniciamos el tercer módulo del diplomado. Con la sesión anterior finalizamos el barroco. Viajamos casi 200 años para tener un panorama general de lo que aconteció musicalmente hablando desde mediados del siglo XVI a 1750 aproximadamente. En el barroco los italianos llevaron la vanguardia en muchos aspectos gracias a su espíritu creativo e invaden con sus estilos a compositores de Europa y del mundo. Surgen las formas instrumentales como concierto de solista, concierto Grosso, la sonata. La música vocal fue integrándose poco a poco con los instrumentos musicales que se transformaban e inventaban hasta que en una sublimación se fusiona con otras disciplinas y nos encontramos con la ópera: la representación dramática coreográfica y musical de un libreto. Así, en el módulo anterior hablamos de los italianos, Gabrielli, Corelli, Torelli, Marcello, Vivaldi y Monteverdi, Ingleses Purcell y Haendel. El danés Buxtehude, alemanes, Bach y Gluck, así como los franceses, Rameau y Lully. Eso no significa que no hubiera compositores de este estilo en otros lados. El estilo barroco llegó también a otros países y hasta América, pero eso será materia de otra serie radiofónica, otro curso o diplomado. Después del barroco viene otro estilo que se venía gestando, proceso que lo comentará para ustedes el maestro Ricardo Fuentes.*

Loc. Hoy iniciamos el tercer módulo del diplomado. Este módulo está conformado por siete programas en los que nos encontraremos con los compositores del clasicismo. De ahí que el módulo tiene el título ¡Esta sí es música clásica! Cuando hablamos de música clásica ¿A qué nos referimos? ¿Qué se entiende por música clásica? En general entendemos por “clásico” cuando nos referimos a algo, puede ser una obra, un autor, un modelo, que es digno de ser imitado. Algo que es notable o ejemplar. En una ocasión llegué a una tienda de discos. Buscaba yo algo de Haydn. Le pregunté al empleado de la tienda:

-Caballero, ¿En dónde está la música clásica?-

-Por aquí por favor-, me dijo.

Sacó un disco y me entregó el álbum del Sargento Pimienta de los Beatles. Le di las gracias y me retiré. Por cierto, no compré el disco porque ya lo tenía, pero sí, el muchacho me entregó un clásico, del rock, pero un clásico.

Lo cierto es que cuando decimos música clásica, por lo general ya sabemos a qué tipo de música nos referimos. Ya sabemos que así se le llama de manera coloquial a la música de compositores como Brahms, Schumann, Liszt, Chopin, Stravinsky, Moncayo, etc. En sentido estricto la música clásica sería la música del clasicismo. Desde Gluck hasta una parte de las obras que compuso Beethoven, entonces no sería lo más correcto llamarle música clásica a la obra de Bach, Haendel, pues es música barroca, ni a la música de los compositores que surgieron después del clasicismo, como Schumann, que sería romántico, o Debussy que sería impresionista, por poner solamente unos cuantos ejemplos. Algunas personas han optado por llamarle música culta pero, ¿Y el Jazz, el rock? ¿No son cultura? Otras, música seria, música formal, pero también se cuestiona y no sabemos a qué se refieren. ¿Y qué me dicen de los que la llaman “música de concierto”? Podría ser un concierto de Rock. Entonces hablamos de tres acepciones de la expresión *música clásica*: primero, aquella música que nos remite a un compositor o intérprete que nos sirve de modelo para identificar un estilo específico, Así, los Beatles son un clásico del rock, Carlos Gardel es un clásico del tango. Una segunda acepción la que nos remite a la música que se toca con orquesta sinfónica, en salas de concierto, la ópera, música de cámara, etc. Y la tercera, es la música que se hizo en Europa aproximadamente entre 1750 y 1810; el clasicismo, la música que nos ocupa en esta emisión.

OP.

Al mencionar cada uno de los períodos en los que se ha convenido dividir la historia de la música, hemos dado cuenta de los compositores más sonados y más conocidos en la actualidad. No por esto soslayamos la importancia de otros compositores que sentaron bases y dejaron el camino preparado a los que supieron aprovechar las circunstancias. En el camino hacia el clasicismo hay muchas aportaciones. Regresemos brevemente al siglo XVII, con músicos que dominaban el arte de la composición en ese siglo. Uno de estos era Girolamo Frescobaldi de Italia. Nacido en 1583 influyó de manera importante en los compositores alemanes, debido a que realizó parte de sus estudios justamente en este país. Las formas musicales eran aun muy libres pero Frescobaldi señaló ciertos esquemas básicos para la composición de la música para órgano y la escritura musical en sus tocatas y otras

formas en las que utilizó una especie de persecución de temas y melodías, esquemas que más tarde se llamarían pasajes o formas fugadas. Frescobaldi dejó señalamientos e indicaciones precisas para que el organista en la ejecución a partir de un esquema, tome en cuenta los límites pertinentes en el arte de improvisar conservando el estilo, habilidad que todavía en la actualidad es privativa solo de algunos ejecutantes. Tal fue la influencia, que haciendo un estudio detallado de la obra de Frescobaldi, podemos hallar el antecedente de obras importantes de Bach. Otro compositor fue Bernardo Pasquini. A diferencia de Frescobaldi, Pasquini no improvisa y elabora unas obras para clavecín en donde prevalece el carácter melódico de la composición. Este estilo era muy moderno para la época porque justamente antes de 1710 estaba en pleno auge la composición polifónica con voces que se entrelazaban con adornos de acuerdo con lo que caracterizaba al barroco. Los términos musicales eran muy sencillos. La suite, palabra francesa que significa secuencia, serie u orden quería decir que había dos o más piezas que se ejecutaban en el mismo orden. Era lo más complicado; lo otro era más sencillo, algo que se canta, cantata, algo que se toca tocata y algo que suena sonata, otro término era la partita, palabra italiana que se refería a una variación de un tema, en ocasiones popular. Se usaba en singular parte, plural parti o partita y más tarde se empleó también como sinónimo de suite. Es en el barroco tardío cuando estos términos sencillos se van configurando para que en camino al clasicismo queden establecidos como formas musicales. La tocata y la cantata siguieron siendo muy libres. La sonata, originalmente se había concebido como una serie de piezas para violín solo, de acuerdo a como lo señaló Kuhnau, aquel que sustituyó Bach en Leipzig, pero sin un orden establecido. La Suite fue aumentando en el número de danzas que la conformaban. Fue Pasquini el primer compositor que estableció una partita-suite, o sea temas variados pero en tres piezas diferentes seriadas y en un orden específico, o sea en forma de suite. La suite de Pasquini tenía tres danzas: Alemana, Corrente y Giga. Mas o menos los tiempos serían, tranquilo, ágil y rápido. También fue Pasquini el que toma el nombre de sonata y lo aplica a composiciones para clavecín, utilizando la misma técnica de composición que Kuhnau había usado en el violín. Un tema que lo varía en dos o tres ocasiones y concluye muy similar a como comenzó. Fuera de Italia hubo otros compositores que también hicieron sus aportaciones importantes a los estilos del clasicismo. En Francia, Francis Couperin, que escribió un resumen del arte del clavicémbalo en su libro El Arte de tocar el Clavecín en donde especifica ciertas normas, desde cómo sentarse ante un teclado, altura del banco, posiciones y la proporción de la distancia de la mano con relación al teclado, posición ideal de los pies y varios aspectos que hoy en día se han puesto de moda con el nombre de ergonomía, sobre todo por problemas de tensión debido al uso excesivo y desordenado de la computadora. Chambonnière, maestro de Couperin, primer clavicembalista de Luis XIV y el más ilustre representante del arte profano del teclado del siglo XVII en Francia. Y Zipoli, aunque es muy difícil ubicarlo, ya que no se sabe si realmente se llamaba así o en realidad era el seudónimo de un organista francés. En Alemania está Froberger, que además de dominar los estilos italianos y sobre todo el francés, establece en sus obras el carácter de la tonalidad tal como la conocemos hoy en día y que se ha denominado mayor y menor.

SÍNTESIS 2. *En algunas ocasiones resulta confusa la expresión música clásica. El término en sentido estricto significa que una obra, un autor, un modelo, es digno de ser imitado, notable o ejemplar. Sin embargo, por lo general cuando decimos música clásica, se sabe que nos referimos a la música de compositores como Bach, Brahms, Schumann, Liszt, Chopin, Stravinsky, Moncayo, la música de las salas de concierto, la música sinfónica, independientemente del estilo y época. Pero en sentido estricto la música clásica sería la música del clasicismo. Aproximadamente desde Gluck hasta una parte de las obras que compuso Beethoven. Previo al clasicismo hubo aportaciones de algunos músicos que dominaban el arte de la composición en ese siglo y que dejaron el camino allanado para que se establecieran las formas que caracterizarían al clasicismo como la sonata y la sinfonía entre otros podemos mencionar a Frescobaldi, Pasquini, De Chambonnière, Couperin y Froberger.*

Loc. El barroco aristocrático de Luis XIV el Rey sol, se siguió divulgando en Europa a pesar de la muerte del soberano en 1715. Ese barroco se fue transformando en un nuevo estilo que se hizo más general y se hicieron comunes los adornos con la utilización de conchas y piedrecillas alrededor de imágenes de la nobleza bailando o en el campo. Es el estilo Rococó. Se deriva de la combinación del término barroco y las palabras francesas *Rocaille*, y *coquille*: rocaille coquille. Hasta degenerar en rococó. Los pintores y arquitectos de la época se encargaron de plasmar en las paredes de las casas reales y palacios, detalles para adornar con pedrería y conchas. También lo hicieron en los primeros teatros de ópera en puertas, molduras, cortinajes y telones con este estilo pictórico y arquitectónico. La monumentalidad y la solemnidad con tonalidades púrpuras suntuosas del estilo barroco fueron sustituidas por la finura y los tonos pastel. Todavía hay detalles del clasicismo en la actualidad. Por ejemplo en algunos cines vemos el telón clásico de terciopelo que al bajar y subir forma en la orilla una base ondulada. O los vestidos de las quinceañeras, que las hay todavía, y que lo festejan con vestidos pomposos y peinadas al estilo rococó.

OP.

Loc. La transformación que se vivió hacia 1750 fue enorme. No se había dado un cambio tan drástico en la música desde que se sustituyó la monodía del canto gregoriano con la polifonía del renacimiento. Fue un cambio fuerte pero gradual. Del renacimiento al barroco todavía más sutil, al grado que, como ya lo comentamos, hay discusiones para determinar el estilo de algunas obras. Posteriormente y hasta nuestros días ha habido cambios de estilos, innovaciones de instrumentos, formas y hasta la utilización de medios electrónicos en las técnicas de composición, pero nada como el cambio que se dio el clasicismo. Una revolución trascendental de los medios de expresión musical que trajo consigo el nacimiento de la sonata clásica. Desde Juan Sebastián Bach se venía gestando ese cambio. Recordemos que, aunque este personaje se identifica íntegramente con el barroco, sus composiciones pertenecen a una etapa tardía. Pero lo que sí es claro es que entrega la mejor de sus herencias a sus sucesores. Wilhelm Friedmann y Johann Christoph, no fueron muy afortunados y tanto en aquellos tiempos como en la actualidad, sus obras no han destacado. No así el caso del segundo de sus hijos, Carl Philipp Emanuel Bach cuya obra sí es muy importante en este proceso de cambio hacia el clasicismo. Él trabajó durante 27 años en la corte de Federico II en Potsdam. Se desempeñaba como clavicembalista y compositor real y los últimos días de su vida los pasó en Hamburgo como digno sucesor de Telemann. Dada la exigencia que él tenía para la ejecución de sus propias obras, requería instrumentos de gran calidad, exigencia que demandaba de sus alumnos, razón por la cual pudo establecer la escuela de clave más importante de su tiempo. Era un maestro reconocido que poseía un estilo propio y contrastante con el de su padre. Decía el propio Philipp “Tengo el sentimiento de que la música debe conmover con preferencia al corazón”. Había un admirador de Carl Philipp Emanuel, un joven que absorbió todo el estilo de la composición asimilando al detalle la importancia de la estructura, compone sonatas para piano, música instrumental y aplica estos conocimientos para componer sinfonías, una aplicación instrumental de la sonata. A este compositor le dedicaremos el próximo programa, me refiero a Franz Joseph Haydn, el padre de la sinfonía.

OP.

El hijo menor de Juan Sebastián Bach, Johann Christian, según algunos biógrafos, el que heredó el carácter y el espíritu de su padre. Era el más moderno por haber vivido desde más pequeño una época de cambios intensos. Fue a Italia a aprender “ópera”, convirtiéndose así en el primer Bach en hacerlo. Ahí conoció a una mujer, una bella cantante de la que se enamoró y se convirtió al catolicismo, rompiendo así un esquema más de la familia de los Bach luteranos. Al igual que Hændel, viajó a Londres a demostrar su valía como compositor de ópera italiana, sin embargo el éxito no fue su aliado debido a que en 1765 la ópera barroca ya decaía dando paso a las formas clásicas. A Johann Christian le pasó igual que a Carl Philipp Emanuel. Tenía un alumno talentoso que nació en 1756 y con el que disfrutaba el quehacer docente. Como maestro, no hay nada más hermoso que ver los resultados inmediatos de las enseñanzas en las que uno pone esmero. Ver aprender al que uno enseña. Y vaya que aprendió. Su alumno era Wolfgang Amadeus Mozart. Yo creo que Juan Sebastián Bach, jamás imaginó que su obra llegaría a Haydn y Mozart por conducto de sus propios hijos.

OP.

En la actualidad el estilo de la época del clasicismo tiene dos connotaciones, primeramente una postura ideológica y estilística cuyas características dominaron toda una época y otro significado sería el sinónimo de lo que representa la perfección, la culminación. En este estilo los paradigmas son Haydn, Mozart y Beethoven. Son los pilares del período clásico que edifican la vida musical de finales del siglo XVIII y que dan sustento a los estilos posteriores. El clasicismo dura entre ochenta y cien años, dependiendo desde dónde se tome como antecedente y hasta dónde midamos las derivaciones estilísticas y la influencia en los compositores posteriores.

La mitad del siglo XVIII establece el inicio del período clásico debido a una extraña coincidencia. 1750 es el año en que fallece Juan Sebastián Bach, hecho que se convierte en un simbolismo de antes y después. Hay otros hechos importantes alrededor de 1750 y que visto a distancia refuerzan el hecho de establecer exactamente la mitad de ese siglo el final del barroco y el principio del clasicismo. En 1759 muere Hændel, otro símbolo del Barroco. En 1750 Rameau publica su tratado de armonía. En 1751 se publicó la enciclopedia en Francia, que no era solamente un compendio de ciencia, sino también para la música fue de gran importancia tomando en cuenta que Rousseau también llegó a realizar algunas composiciones que se llegaron a representar. Volvamos a la naturaleza fue una manera de pensar que se propagó en Europa. Se reflejó en las óperas de Gluck, en el rapto de Serrallo de Mozart, El Arte Barroco había sido el manjar de la corte y la aristocracia y el clasicismo se convertía en lo contrario a lo

ceremonial. Se volvía la música de lo irracional y lo anti-aristócrata; sencillez y sentimiento que concordaba con el pensamiento de Voltaire, Leibnitz, y Kant.

SÍNTESIS 3. *A pesar de la muerte Luis XIV, se siguió divulgando en Europa el estilo barroco aristocrático pero se fue transformando en el estilo Rococó, término que se deriva de la combinación de la palabra barroco y las palabras francesas Rocaille, y coquille para derivar en rococó. Pintores y arquitectos de la época se encargaron de plasmar en las paredes de las casas reales, palacios y teatros de ópera en puertas, molduras, cortinajes y telones. La monumentalidad y la solemnidad fueron sustituidas por la finura y los tonos pastel. El cambio hacia 1750 fue enorme. Fue una revolución trascendental de los medios de expresión musical que trajo consigo el nacimiento de la sonata clásica. Personajes determinantes en este cambio fueron los hijos de Juan Sebastián Bach: Wilhelm Friedmann, Johann Christoph, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian, estos dos últimos maestros de Haydn y Mozart respectivamente. Los paradigmas del clasicismo son Haydn, Mozart y Beethoven. Son los pilares del período clásico que edifican la vida musical de finales del siglo XVIII y que dan sustento a los músicos y estilos posteriores. El clasicismo dura entre ochenta y cien años, y se podría establecer 1750 como el punto del cambio de un período a al otro.*

Loc. Poco después de que se estableció el llamado Rococó marcado por los estilos en la escultura, pintura, arquitectura y las artes decorativas lo que llamamos ahora clasicismo era en realidad un Neoclasicismo por haberse inspirado nuevamente en las formas grecorromanas, pero más que un resurgimiento de las formas antiguas, el neoclasicismo relaciona hechos del pasado con los acontecidos en su propio tiempo. Los artistas neoclásicos fueron los primeros que intentaron reemplazar la sensualidad y la trivialidad del rococó por un estilo lógico, de tono solemne y austero. Cuando los movimientos revolucionarios establecieron repúblicas en Francia y en América del Norte, los nuevos gobiernos republicanos adoptaron el neoclasicismo como estilo oficial porque relacionaban la democracia con la antigua Grecia y la República romana. Más tarde, tras las ideas de Voltaire, y Montesquieu y al subir Napoleón I al poder en Francia, este estilo se modificó para servir a sus necesidades propagandísticas lo cual volvió a desviar el sentido de expresión que había planteado Carl Phillpp al buscar el sentimiento del corazón. Habría que esperar nuevamente a que surgiera un movimiento de expresión del ser humano, pero ya llegaremos dentro de siete programas al romanticismo, movimiento que rescatará una vez más los ideales de expresión del ser humano.

En conclusión, el Clasicismo significa sencillez, proporción y armonía, características opuestas al Barroco. Ahora, el creador tiende a la vuelta de los ideales clásicos y rechaza las reglas y la erudición barrocas. Y, sin embargo, la cultura y el arte están dominados económica y socialmente por una aristocracia que considera a éstos un adorno indispensable de su condición. La música, al no existir apenas vestigios musicales antiguos, toma su referencia de la doctrina estética: medida, número y orden son los cánones clásicos de la armonía. El músico siente atracción por la naturaleza e intenta representar el ideal abstracto de la belleza. Además de la oposición al Barroco, musicalmente el Clasicismo tiende a la objetividad, ya que busca una música sin emociones, y al equilibrio de las obras, pues el compositor antes de escribir tiene una visión global de la obra, por lo que al escuchar música clásica se pueden crear una serie de expectativas formales. La aparición de la burguesía conlleva la creación y aumento de los conciertos públicos, con lo cual los músicos poco a poco van independizándose, aunque siguen ligados al servicio de la nobleza. En la música se suceden cambios en las grandes formas y, así, mientras desaparecen la suite coral, el preludio, el concierto grosso, la fantasía, la antigua cantata, la tocatta y la fuga, aparecen la sonata y la sinfonía, y se mantienen la variación y el oratorio. Se suprimen también el bajo continuo y la armonía compleja. Ahora el estilo es vertical (no contrapuntístico), la melodía es clara y sencilla y los ritmos no buscan el contraste sino que son regulares y unitarios. Hay un claro predominio de la música instrumental frente a la vocal.

OP.

SÍNTESIS 4. *Después del Rococó lo que llamamos ahora clasicismo era en realidad un Neoclasicismo por haberse inspirado nuevamente en las formas grecorromanas, pero más que un resurgimiento de las formas antiguas, el neoclasicismo relaciona hechos del pasado con los acontecidos en su propio tiempo. Los artistas neoclásicos fueron los primeros que intentaron reemplazar la sensualidad y la trivialidad del rococó. En conclusión, el Clasicismo significa sencillez, proporción y armonía, características opuestas al Barroco, sin embargo, la cultura y el arte están dominados económica y socialmente por una aristocracia que considera a éstos un adorno indispensable de su condición. La aparición de la burguesía conlleva la creación y aumento de los conciertos públicos, con lo cual los músicos poco a poco van independizándose, aunque siguen ligados al servicio de la nobleza. Los cambios en las formas musicales fueron: desaparecen la suite coral, el preludio, el concierto grosso, la fantasía,*

la antigua cantata, la tocatta y la fuga, aparecen la sonata y la sinfonía, y se mantienen la variación y el oratorio. Se suprimen también el bajo continuo y la armonía compleja. Hay un claro predominio de la música instrumental frente a la vocal.

Loc. Para finalizar nos despediremos con una obra de Carl Philipp Emanuel Bach.....Los espero la próxima emisión en que tendremos una cita con Franz Joseph Haydn.

FIN DEL DÉCIMOCUARTO PROGRAMA

DECIMOQUINTO PROGRAMA (2 DE 7) "F. J. HAYDN"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En el programa anterior hicimos algunas reflexiones sobre la expresión "Música Clásica", y comentamos que hay acepciones de esa expresión. Primero, aquella música que nos remite a un compositor o intérprete que nos sirve de modelo para identificar un estilo específico. Una segunda acepción, la que nos remite a la música que se toca con orquesta sinfónica, en salas de concierto, la ópera, música de cámara, etc. Y la tercera, es la música que se hizo en Europa aproximadamente entre 1750 y 1810; el clasicismo. Hablamos de algunos compositores del período anterior al clasicismo pero cuyo trabajo fue una contribución para la nueva corriente. Los más destacados fueron: Girolamo Frescobaldi y Bernardo Pasquín de Italia; De Francia, Francis Couperin, Chambonnière, primer clavicembalista de Luis XIV y Zipoli. En Alemania, Froberger. Decíamos que después del barroco aristocrático de Luis XIV el Rey sol, se dio el estilo Rococó, y que los pintores y arquitectos de la época se encargaron de plasmar en las paredes de las casas reales y palacios, detalles para adornar con pedrería y conchas. También lo hicieron en los primeros teatros de ópera en puertas, molduras, cortinajes y telones con este estilo pictórico y arquitectónico. La monumentalidad y la solemnidad con tonalidades púrpuras suntuosas del estilo barroco fueron sustituidas por la finura y los tonos pastel.*

También desempeñaron un papel importante en la transición al clasicismo los hijos de Bach: Wilhelm Friedmann, Johann Christoph, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian. En conclusión, el clasicismo significa sencillez, proporción y armonía, características opuestas al Barroco, regresar a los ideales clásicos y rechazo a las reglas y la erudición barrocas. Desaparecen la suite el coral, el preludio, el concierto grosso, la fantasía, la antigua cantata, la tocatta y la fuga, aparecen la sonata y la sinfonía; se mantienen la variación y el oratorio. Se suprimen también el bajo continuo y la armonía compleja. Ahora el estilo es vertical. La melodía es clara y sencilla y los ritmos no buscan el contraste sino que son regulares y unitarios. Hay un claro predominio de la música instrumental frente a la vocal. Vayamos ahora a escuchar aspectos importantes de la vida del primer grande del clasicismo, para ello los dejo en compañía del maestro Ricardo Fuentes.

Loc. Cuando hablamos de clasicismo, a parte de todo lo que ya comentamos en el programa anterior, nos remitimos de inmediato a ciertos compositores. Uno de ellos es Franz Joseph Haydn. Nació en Austria en 1732. Es considerado una de las figuras más influyentes en el desarrollo de la música del clasicismo, período que comprende aproximadamente de 1750 a 1820. De origen humilde, Joseph, como se hizo llamar siempre, nació en Rohrau an der Keitha un pueblito cercano a Viena, un 31 de marzo. Era el hijo mayor de un fabricante de ruedas. No se tiene el dato preciso de su ascendencia, pero es muy probable que entre sus abuelos haya habido una combinación de gente de Austria, Croacia, Hungría, Moravia y Eslovenia. El padre de Haydn, Mathias, era amante de la música y junto con Ana María la mamá, fomentaron en sus seis hijos sobrevivientes de un total de doce, el gusto por la música, lo que fue determinante para la formación de Joseph. Otros dos hermanos también siguieron la carrera, Michael, también compositor y Johann Evangelist que se desempeñó como cantante. Mathias era muy popular en su pueblo, más que por su oficio, porque tocaba el arpa sin haber tenido una instrucción musical formal y con frecuencia Joseph lo acompañaba cantando. Los padres de Haydn, siempre pensaron que su hijo se valdría de su talento musical para tener éxito, pues era notable la belleza de su voz. Cuando el pequeño Joseph tenía 6 años, tuvieron la oportunidad de viajar a Hainburg, cerca de Viena, en donde vivía una hermanastra de Mathias Haydn cuyo esposo Mathias Franck, era maestro de escuela y maestro de coro, por lo que de inmediato ratificó lo que los padres de Joseph suponían: La hermosa voz del niño era algo inusitado. Mathias Franck les hace el ofrecimiento de hacerse cargo de él y de su educación en general comprometiéndose a formarlo en el arte de la música para explotar su talento. Este y otros detalles de la infancia de Joseph Haydn, son conocidos gracias a una autobiografía que escribió a los 44 años. Pero no es de extrañarse el hecho de que se encuentren muchos datos contradictorios en cualquier biografía de Haydn, pues los libros de historia han encontrado al menos tres fuentes para tomar referencias biográficas de este compositor. Una de las fuentes es la autobiografía. Otras

dos, son biografías aparecidas en 1810 que escribieron Griesinger y Dies a partir de entrevistas y conversaciones que tuvieron con el compositor. Hay diferencias porque Dies, era un hombre anciano que entre sus cualidades no destacaba la de la memoria, razón por la cual hay datos contradictorios de la vida de Haydn. Lo que sí queda claro es que Haydn aprendió a leer, escribir, recitar, cantar y a tocar casi todos los instrumentos en casa de su primo Franck, como él le decía. Y que le estaba profundamente agradecido por haberle enseñado todo lo que necesitó para desarrollar sus talentos, a pesar de haber recibido en su infancia más golpes que alimentos.

OP.

Iniciando 1700 se decía: “¿Quién no conoce Viena, la nueva Roma?” Viena se había transformado en el centro europeo, cuando tres décadas antes era tan solo una fortaleza fronteriza. La victoria sobre los turcos dio la oportunidad a Viena de convertirse en una ciudad llena de palacios suntuosos y casas al estilo rococó. Viena se convirtió en la Meca de la arquitectura. Acudían arquitectos, decoradores a esta ciudad que gracias a sus riquezas naturales, densidad de población y sobre todo las victorias aparatosas de 1683 habían convertido a Austria tal vez en el país más poderoso de Europa. Ante esta situación, los monarcas tenían que evaluar sus nuevas alianzas. El emperador Leopoldo tenía que decidir si perseguía a los turcos para evitar que regresaran algún día o mirar hacia Francia en donde el otro posible enemigo, Luis XIV, podría irse contra los territorios alemanes. El imperio Otomano decaía y en 1718 se firma la paz trayendo como consecuencia el retiro de los turcos del sur de Hungría, Servia y Bosnia. En Austria gobernaba el segundo de los hijos del emperador Leopoldo I, Carlos VI y como digno heredero de los poderosos Habsburgo, abusó del poder imperial. Convirtió a Viena en un lugar suntuoso y contaba con una corte magnífica e impresionante lo que convertía a Viena en el lugar ideal para la residencia del alta nobleza europea, en donde el emperador distribuía generosamente los cargos y dominios entre sus cortesanos. Carlos VI buscaba a los mejores músicos del mundo y buscaba que fuera en su territorio en donde se compusiera lo mejor de la ópera al estilo italiano. En una ocasión el emperador Leopoldo dijo que el asedio de Viena por los turcos era un castigo de Dios por culpa de los pecados vieneses. El emperador Carlos VI, declaró en 1713 que la sucesión de su reinado recaería en primer término en manos del primogénito varón y que en ausencia de este en la mayor de sus hijas. El destino quiso que el único hijo varón que tuvo muriera a los pocos días de nacido lo que a la muerte del emperador tuvo que suceder a la corona de Austria María Teresa de carácter firme que no abandonó sus responsabilidades a pesar de sus múltiples embarazos, cinco hijos y once hijas. Una de estas hijas fue María Antonieta quien años más tarde uniría su vida al Rey Luis XV de Francia.

OP.

En una ocasión Karl Georg Reutter, ilustre compositor vienés, pasó por Hainburg, en donde Franck vivía con sus alumnos, entre ellos Haydn. Reutter, hacía con frecuencia recorridos por los pequeños pueblos de los alrededores de Viena para buscar niños talentosos y así poder mantener la calidad del coro de la catedral de San Esteban en Viena. Fue la ejecución de un trino sumamente complicado lo que hizo que Reutter se fijara en Joseph y ofreciera a Franck llevárselo de manera definitiva a la capital de Austria para que allá continuara su formación. Haydn tenía ocho años cuando llegó a Viena y su llegada coincidió con la muerte de Carlos VI y con la subida al trono en medio de muchos problemas de María Teresa de Austria. En el coro de la iglesia de San Esteban lo primordial era que las ejecuciones musicales salieran óptimas, independientemente de que los niños se formaran. En teoría todos tenían que recibir clases de latín, cálculo, catecismo y teatro, pero en realidad eran los mayores los que se encargaban de la educación de los menores, tal como lo hizo Joseph con su hermano Michael que también se había unido al coro de San Esteban. No hacían todas las comidas y tenían muchas restricciones. Con todo y eso, la estancia en San Esteban representaba un techo y cierta garantía de educación. En una ocasión, durante un concierto ante la emperatriz María Teresa, había una voz que desentonaba con la del resto de los niños. La emperatriz comentó que ese niño no cantaba, sino chillaba. El niño al que se refería era Joseph Haydn. Tenía ya 17 años y cambiaba de voz. Reutter tenía que deshacerse de él para hacerle espacio a un nuevo integrante del coro de niños. Haydn le dio el pretexto ideal cuando jugando con uno de sus compañeros le cortó la peluca con unas tijeras. Al día siguiente el joven Joseph Haydn se encontró solo y sin dinero deambulando por las calles de Viena

SÍNTESIS 2. *Franz Joseph Haydn, o Joseph Haydn como él mismo se hacía llamar, es una de las figuras más influyentes del clasicismo, período que comprende aproximadamente de 1750 a 1820. Nació en un pueblito cercano a Viena, Austria el 31 de marzo de 1732. El padre Mathias Haydn, era amante de la música y junto con Ana María la mamá, fomentaron en sus hijos el gusto por la música, lo que fue determinante para la formación de Joseph, Michael, también compositor y Johann Evangelist cantante. Cuando Haydn tenía 6 años, cuando se fue a vivir con su primo Franck con quien aprendió a leer, escribir, recitar, cantar y a tocar casi todos los instrumentos. Debido a la maravillosa voz que tenía, Haydn fue invitado a Viena por Reutter, un maestro y director de coros de la iglesia de*

San Esteban para ser educado. Viena era una ciudad que florecía debido a que se habían expulsado finalmente a los turcos y el imperio otomano decaía. Haydn era extraordinario y tuvo muchos reconocimientos hasta que a causa de su madurez y desarrollo natural perdió la voz infantil y Reutter lo echó a la calle. Haydn tenía que demostrar su grandeza y lo único que tenía era la posibilidad de deambular solo y sin dinero a los 17 años por las calles de Viena.

OP.

Loc. Tal vez lo más práctico para Haydn hubiera sido regresar a su pueblo natal, en donde era muy probable que se encontrara con una linda cama y sopa caliente todas las noches. Pero su padre encontró la mejor forma de disuadirlo al pedirle tomara las órdenes eclesiásticas. No le quedó otra que conseguir dinero prestado e instalarse en una buhardilla en donde colocó un clavicordio para poder estudiar las últimas sonatas de Carl Philipp Emmanuel Bach, dar clases particulares cobrando cualquier cosa y estar pendiente de toda clase de eventos, para tocar el órgano en las iglesias y el violín en bailes y serenatas. En los últimos programas hemos hablado de algunos personajes importantes pero hasta este momento no hemos hablado de un libretista, quizá el más célebre del barroco tardío: Pietro Metastasio, cuyos textos fueron utilizados por muchos compositores, incluyendo Haydn, desde luego, y Mozart. Fue gracias a este libretista que Haydn encontró alumnos que le dieran mejor paga por sus clases y que lo recomendara con mucha gente que empezó a encargarle música. Entre estas amistades tuvo la oportunidad de conocer al barón von Fürnberg que lo condujo al conde Morzin. Esta relación fue para Haydn su primer empleo bien remunerado y muy cómodo porque lo obligaba a componer mucha música. Aquí compuso sus primeras sinfonías y piezas para instrumentos de viento. El contrato que firmó Haydn con el conde era muy especial, porque en una de las cláusulas se especificaba que el compositor tenía que estar al servicio del conde y no podría contraer matrimonio. Pero en asuntos del corazón un contrato no sirve de nada. Haydn se enamora de la hija mayor del peluquero y se casa, pero con la hermana menor. ¿Por qué? Pues porque la mayor, de la que se había enamorado, no le pareció mala idea tomar los hábitos. La sustitución de la hermana trajo para Haydn un matrimonio infeliz y la rescisión del contrato con el conde. Pero Haydn ya era un músico de prestigio y de inmediato lo mandó llamar el príncipe de una de las familias más ricas, poderosas y cultivadas de Hungría. Haydn firmó así un contrato de por vida el 1º de mayo de 1761 con el príncipe Paul Antón Esterházy.

OP.

La relación entre los príncipes y los músicos en la segunda mitad del siglo XVIII, era a nivel de servidumbre. En el caso de los Esterházy, los servidores estaban divididos en tres tipos: Oficiales, servidores de librea y criados. Haydn pertenecía a la categoría uno, tal vez porque fue el príncipe el que buscó al compositor. Para entender más o menos cómo eran estas relaciones, basta con mirar algunas cláusulas de uno de los contratos: Artículo 2: velar para que sus subordinados y él mismo aparecieran siempre uniformados. Artículo 4: componer toda la música que Su Alteza juzgue conveniente pedirle sin comunicar sus composiciones a nadie y no componer a nadie más salvo autorización previa de Su Alteza. O el artículo 5, a ver qué les parece: Presentarse dos veces al día en la ante recámara para ver si a Su Alteza está dispuesta a una audición musical o no. Este tipo de relación no era solamente entre Haydn y los Esterházy, prácticamente todos los duques, príncipes y nobles en general firmaban los contratos con músicos bajo estos términos. Era como tener un aparato de sonido con seres humanos en lugar de colección de discos. El príncipe Paul Antón murió 11 meses después de la firma de ese primer contrato y le sucedió al cargo el príncipe Nikolaus, muy dado a las fiestas y a lo suntuoso, razón por la cual pidió a Haydn componer obras siempre a la altura de ocasiones especiales. Mandó a hacer hacia la llanura húngara un palacio similar al palacio de Versares y le puso el nombre de Esterháza. De manera que Nikolaus pasaba el verano en Esterháza y el resto del año en el palacio Eisenstadt a 50 Km. de Viena. La convivencia de tantos años al lado de una sola familia, hizo que en la vida de Haydn hubiera gran cantidad de anécdotas. Una por ejemplo es la de la sinfonía No. 45. Resulta que en la orquesta de Esterházy había músicos que durante el verano tenían que viajar al palacio Esterháza en donde el príncipe pasaba al menos un mes. En una ocasión, pasaban los días y el príncipe no daba la instrucción para regresar al otro palacio, al de Eisenstadt. Los jóvenes acudieron con Haydn para pedir su intervención para que hiciera algo para que el príncipe dejara de veranear. Haydn pensó que sería buena idea componer una sinfonía que sugiriera al príncipe algo para sintiera la necesidad de regresar al otro palacio. La estrategia fue que en el transcurso de la obra, los instrumentos enmudecerían uno tras otro y pidió a los músicos que conforme dejaran de tocar, cada uno de ellos apagaría la vela de su atril, se levantara y se retirara llevando consigo el instrumento bajo el brazo. El príncipe entendió el significado de la pantomima y al día siguiente por la mañana ordenó el regreso inmediato. A esta sinfonía se le conoce como la *sinfonía de los adioses*. Muchas sinfonías tienen sobre nombres, el milagro, la sorpresa y la del reloj por un sonido constante en el segundo movimiento, como un tic tac.

OP.

Haydn mantuvo el puesto de maestro de capilla al lado de la familia Esterházy durante 30 años. No estaba del todo feliz tal como lo muestra una carta fechada en 1781 a los editores de Viena en donde les dice: "Mi pesar es el de vivir en el campo". El príncipe, que pasaba unas temporadas en cada palacio, también iba de vez en cuando a Viena con su séquito y desde luego Haydn iba con él. En estos viajes a Viena, el compositor tuvo la oportunidad de conocer a muchos músicos y editores y comenzó a recibir ofertas, que no podía aceptar por el tipo de contrato que tenía firmado con los Esterházy. Los términos de este documento se flexibilizaron: el príncipe Nikolaus le dio mucha libertad de acción pero sin salir del palacio. Esto permitió que Haydn escribiera mucha música por encargo pero siempre recluso. Las cosas cambiaron en septiembre de 1790 cuando murió el príncipe Nikolaus. El sucesor no tenía la misma afición a la música como los anteriores, pero le pidió a Haydn que se quedara con el puesto, le aumentó la pensión y además le dio la libertad para que fuera a donde quisiera y sin perder su posición con la familia. Fue una gran oportunidad. Haydn de inmediato planeó un viaje a Nápoles porque le ofrecían sueldo y obras. Pero llegó un violinista y empresario británico Johann Peter Salomon ofreciéndole la firma de un contrato para componer una ópera, seis sinfonías, 20 conciertos y además le ofreció un pago por derechos de autor y una fianza para garantizar el pago de los conciertos en Londres. Dos veces viajó a la capital británica, primero entre 1791-1792 y luego entre 1794-1795, las obras que escribió aquí ahora se conocen como las Sinfonías Salomon o Sinfonías de Londres e incluyen algunas de sus obras más famosas: Sorpresa (nº 94), Militar (nº 100), El reloj (nº 101), El redoble de tambor (nº 103) y Londres (nº 104). Haydn seguía escribiendo para la familia Esterházy y todos los encargos que le hacían. Su fama había crecido enormemente sin que él se hubiera percatado hasta que supo que algunos editores empezaron a publicar obras apócrifas, algo así como lo que sucede actualmente con la piratería. Y aunque desde 1774 había empezado a hacerse cargo de la revisión de sus ediciones, fue hasta que llegó a Londres en 1790 que se percató de lo famoso que era, sobre todo porque había estado 30 años prácticamente recluso dedicado al servicio de los Esterházy. Los dos viajes a Londres fueron exitosos. Se puede decir que el único detalle que a Haydn le pareció terrible fue que estando en Londres la primera vez se enteró de la muerte de Mozart, a quien Haydn admiraba y apreciaba.

SÍNTESIS 3. *Después de la expulsión del coro, Haydn decidió permanecer en Viena. Consiguió dinero prestado y se instaló en una buhardilla. Daba clases particulares, tocaba el órgano en las iglesias y el violín en bailes y serenatas. Gracias a un libretista, el más célebre del barroco tardío: Pietro Metastasio, Haydn encontró alumnos que pagaran mejor y conoció a mucha gente que empezó a encargarle música. En 1761, Haydn firmó un contrato de por vida en con el príncipe Paul Antón Esterházy. Aunque las condiciones contractuales eran desventajosas para el músico, la relación real fue bastante flexible. Sin duda sabía el valor de Haydn y lo que eso beneficiaba a la familia a la que el compositor sirvió durante 30 años. La muerte del príncipe Nikolaus, dio a Haydn su libertad. Siguió contratado por la familia pero Haydn pudo viajar y hacer una vida diferente a la que había tenido prácticamente recluso en el campo. Así fue como pudo viajar a Londres en donde compuso las sinfonías más conocidas de su repertorio.*

OP.

Loc. Haydn abarcó prácticamente todos los géneros: vocales, instrumentales, religiosos y seculares. Muchas de sus obras no se conocían fuera de Esterházy, especialmente los 125 tríos y demás piezas compuestas para viola barítono, instrumento híbrido de cuerda que el príncipe Miklós tocaba. La mayoría de sus 19 óperas y operetas de títeres las compuso según el gusto y las directrices del príncipe. Haydn admitió la superioridad de las óperas de su joven amigo Wolfgang Amadeus Mozart. No obstante, en otros géneros, sus obras tuvieron buena acogida y su influencia fue importante. Las 104 sinfonías y los 83 cuartetos para cuerda, que revolucionaron la música, son pruebas de su capacidad creadora y genialidad. También escribió 62 sonatas, 43 tríos para piano, óperas y música vocal.

La influencia que ejerció en el desarrollo de la sonata fue decisiva. Era la forma predominante del clasicismo y que utilizaron los compositores hasta el siglo XX para crear estructuras musicales cada vez más extensas., su equilibrio entre la música directa y los experimentos innovadores transformó la expresión instrumental del siglo XVIII. Durante sus últimos años en Viena, Haydn comenzó a componer misas y grandes oratorios como La creación y Las estaciones. También de este periodo es El himno del emperador, pieza que más tarde se convirtió en el himno nacional de Alemania. Tras conseguir fama y riqueza, murió en Viena el 31 de mayo de 1809.

Me ha dado mucho gusto nuevamente estar con ustedes. Quiero comentarles que Haydn fue un gran admirador del compositor que comentaremos los siguientes tres programas: Mozart. Lo señaló claramente en varias cartas y me voy permitir leer un fragmento de una carta que Haydn le dirige a Leopold Mozart en 1784, inmediatamente

después de escuchar seis cuartetos que le dedicó su hijo Wolfgang: “Os lo dice ante Dios un Hombre honesto: vuestro hijo es el compositor más grande que haya conocido, personalmente o de nombre. Posee gusto un una gran sabiduría para componer.” Pero ampliaremos más de este compositor en el próximo programa.

FIN DEL DECIMOQUINTO PROGRAMA

DECIMOSEXTO PROGRAMA (3 DE 7) “MOZART I”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En el programa anterior abordamos a un compositor que desempeñó un papel esencial en el clasicismo: Franz Joseph Haydn. Nació en Rohrau cerca de Viena, Austria el 31 de marzo de 1732. Sus padres siempre pensaron que tenía un talento musical debido a la excepcional belleza de su voz. Se sabe de la infancia de Haydn gracias a que escribió su autobiografía a los 44 años. Ahí, el compositor señala que inició su formación musical con su tío Mathias Franck cuando tenía 6 años. Aprendió a leer, escribir, recitar, cantar y a tocar casi todos los instrumentos y por eso le estaba profundamente agradecido, por haberle enseñado todo lo que necesitó para desarrollar sus habilidades, a pesar de haber recibido en su infancia más golpes que alimentos. Haydn tenía ocho años cuando lo mandaron a Viena a seguir sus estudios musicales al coro de San Esteban. Y permaneció ahí hasta los 17 años cuando cambió de voz. Haydn empezó a buscar trabajo hasta que firmó un contrato en 1761 con la familia Esterházy. Ahí prestó sus servicios de por vida ganándose la confianza que le permitió, ya casi a los 60 años, viajar por primera vez en su vida fuera de Viena. Fue en Londres, en donde escribió seis sinfonías, si no las más importantes, sí las más conocidas.*

Haydn abarcó prácticamente todos los géneros: vocales, instrumentales, religiosos y seculares, 104 sinfonías, 83 cuartetos para cuerda, 62 sonatas, 43 tríos para piano, óperas y gran cantidad de música vocal. Muchas de sus obras no se conocían fuera del ambiente de los Esterházy, pero desde joven su nombre era conocido por toda Europa. Ejerció una influencia decisiva en el desarrollo de la sonata, la forma predominante del clasicismo, que utilizaron los compositores hasta el siglo XX para crear estructuras musicales cada vez más extensas y complejas. Se puede decir que transformó la expresión instrumental del siglo XVIII. A pesar de su grandeza, Haydn admitió la superioridad de las óperas de su joven amigo Wolfgang Amadeus Mozart, compositor que protagonizará este y los dos próximos programas, para ello, los dejo con el maestro Ricardo Fuentes.

OP.

Loc. Me da gusto saludarlos nuevamente. Me atrevería a decir que Mozart es el compositor más conocido, más famoso, más popular, ¿Por qué razón? Pues porque de alguna manera se ha utilizado su nombre e imagen como paradigma del niño talentoso, prodigio, excepcional, lo cual es cierto. Veamos cómo se expresó de él Johann Adolf Hasse, compositor influyente, en esta época ya viejo y experimentado, en una carta de recomendación que le solicitó Leopold Mozart, el padre de Wolfgang cuando quería llevar al pequeño a Italia. Ya para entonces habían visitado Londres. Leopold quería gritar a los cuatro vientos las maravillas de su hijo. La carta está fechada en Viena, septiembre de 1769, Mozart tenía 13 años.

HASSE AL ABATE GIAN MARIA ORTES, EN VENECIA

Viena, 30 de septiembre de 1769

. . .He conocido a cierto señor Mozard, *maestro di capella* del Obispo de Salzburgo; tiene agudeza e inteligencia y es un hombre de mundo que me parece saber lo que quiere, tanto en música como en otras materias. Este hombre tiene una hija y *un* hijo. La primera toca el harpsicordio muy bien y el ultimo, que no puede tener mas de doce o trece anos, ya esta componiendo y dirigiendo. He visto composiciones que son declaradas suyas, que de seguro no son malas y en las que no percibí rastro de un muchacho de doce años; no me es fácil dudar de que sean suyas porque cuando lo puse a prueba en el harpsicordio de varios modos, me tocó cosas prodigiosas a esa edad y que serían admirables hasta en un adulto. Ahora, como el padre desea llevarlo a dar a conocer a Italia y me escribió al respecto, pidiéndome a la vez unas cuantas cartas de presentación, me atreveré a enviarle una para vos... Pero dicha carta no ha de tener más consecuencia que el que le permitáis conoceros y os dignéis darle vuestro prudente consejo acostumbrado, como lo tengáis por provechoso y necesario para él en ese país. Dice el padre que saldrá de Salzburgo el 25 de octubre, para poder estar allí a fin de mes.

El mencionado señor Mozard es un hombre muy pulido y cortés, y los hijos se conducen asimismo muy bien. El muchacho es también guapo, gracioso y lleno de buenos modales, de suerte que cuando se lo conoce es difícil no amarlo. Es seguro que si adelanta lo debido cuando crezca, será un prodigio, siempre que su padre no lo mime demasiado y lo eche a perder acumulando sobre él exagerada alabanza, que es lo único que temo...

OP.

Loc. ¿Qué fue lo que le sorprendió a Adolf Hasse que de inmediato recomendó a Mozart? En aquella época, en la que no había televisión, medios de comunicación, nintendos, comics, game boy... calefacción, de manera que los inviernos, largos de tres meses al menos, obligaban a los músicos pasar encerrados no haciendo otra cosa más que componer. ¿Le habrá sorprendido que la obra que escuchamos hace un momento la haya compuesto Mozart a los 8 o 9 años?

Esta obra fue presentada en Londres el 21 de febrero de 1765. Claro que es una sinfonía sencilla sin complicaciones técnicas pero, ¿Un niño de nueve años? Es como una locura ¿No les parece?

Mozart nació en Salzburgo, Austria el 27 de enero de 1756. Su padre Leopold había llegado a esta ciudad a los 18 años para estudiar filosofía pero se dedicó a la música. Primero fue violinista de una orquesta y antes de los 40 ya era el compositor de la corte. Era buen violinista y componía sinfonías, conciertos, música de cámara, cantatas, pero cuando su hijo Wolfgang cumplió cuatro años, tomó la decisión de dedicar el tiempo que le quedaba después de cumplir con sus obligaciones con el príncipe, a la educación de sus hijos. Esa decisión la tomó porque Wolfgang empezó a tocar en el clave piezas de cierto nivel de dificultad, ¡y de memoria!! El colmo fue cuando cumpliendo los cinco años compuso su primer minueto y trío. Unos meses después, Leopold consiguió la primera presentación en un concierto en la universidad de Salzburgo. Wolfgang se lució. Tocó a primera vista, improvisó y mostró sus cualidades para escuchar la afinación de los instrumentos. Fueron estas circunstancias las que llevaron a Leopold Mozart a decir que debía dedicarse a cultivar el *milagro que Dios hizo nacer en Salzburgo*, y que debía corresponder así al favor que el Omnipotente le hizo porque de lo contrario sería la más ingrata criatura.

OP.

Loc. Leopold estaba vuelto loco por sus hijos, Wolfgang y María Anna o Nanerl, como le decían de cariño. Después de la presentación en la Universidad el orgulloso padre comenzó a planear el primer viaje fuera de Salzburgo. Hicieron un viaje a Munich por dos semanas lo que sirvió de ensayo general y le dio la seguridad de que sus hijos harían un buen papel. Saldrían en septiembre a Viena, la Ciudad más importante en ese entonces en muchos aspectos, pero musicalmente hablando, ahí estaba lo mejor. Aprovecharon todas las presentaciones posibles en el camino hasta que llegaron ante la emperatriz María Teresa. Fascinada, les regaló unos trajes de gala que utilizaron en sus presentaciones y para la elaboración de un célebre retrato en miniatura de los dos niños. Los nobles se peleaban por escuchar al genio. Regresaron a su pueblo en diciembre. Wolfgang tenía seis años y su hermana once. Al regresar a Salzburgo de inmediato planearon otra presentación ante la corte de la ciudad, en donde el pequeño ejecutó el clave y el violín. Entre esta presentación y el verano de 1763, Mozart empezó a componer sistemáticamente y su padre transcribió al menos 19 minuetos de esta época con anotaciones precisas que señalan a qué edad las empezó a escribir. Las notas precisan algunas fechas en donde Mozart tendría cuatro años. Algunos musicólogos dicen que en realidad eran composiciones de Leopold, pero por lo que llegó a componer hacia los ocho años y lo que se expresaba del niño prodigioso en la época, es perfectamente posible que sí lo haya hecho. De lo que no nos queda la menor duda es que hubo una presión tremenda, porque los compromisos, visitas, presentaciones y composiciones fueron cada vez más seguidos. La consecuencia es que Mozart jamás conoció una infancia común. Lo único que tuvo ese ser humano alrededor de su vida fue la música. Viajes, recorridos y presentaciones, seguramente fueron factores que minaron su salud desde temprana edad; lo aquejaron toda su vida y probablemente influyeron en su prematura muerte.

SÍNTESIS 2. *Podríamos decir con certeza que Mozart es el compositor más conocido y más popular en la historia de la música, debido a que desde muy niño demostró un talento excepcional. Su padre, al detectarlo recurrió a viejos conocidos pidiendo cartas de recomendación para promoverlo fuera de su ciudad natal. Mozart nació en Salzburgo, Austria el 27 de enero de 1756. Su padre Leopold era violinista y compositor de la corte. Cuando su hijo Wolfgang cumplió cuatro años, tomó la decisión de dedicar la mayor parte de su tiempo a la educación de sus hijos. La primera presentación fue en la Universidad de Salzburgo. Después hicieron un viaje a Munich en septiembre de 1762. Cuando Wolfgang tenía seis años, se presentaron en Viena. Al regresar a casa, Mozart empezó a componer*

sistemáticamente y su padre transcribió al menos 19 minuetos de esta época con anotaciones precisas que señalaban a qué edad las empezó a escribir. Algunos musicólogos dicen que en realidad eran composiciones de Leopold, pero en general no hay duda que sí son composiciones de un niño excepcional, que no tuvo infancia por haber vivido única y exclusivamente para la música.

OP.

-¡Extra, extra! ¡¡¡Dos niños fenomenales tocando como los grandes maestros!!!! ¡Extra, extra!!!!-

-Compra el periódico.

-No mujer!!!! Ha de ser una estrategia publicitaria de esos circos ambulantes.

-¡Cómpralo Hans!!!

-A ver niño, dame un ejemplar.

-Sí señor.

-Quédate con el cambio, pero ahí de ti si se trata de esas noticias que solamente ponen para que uno se ilusione con que va a pasar algo diferente en este pueblo...

OP.

-A ver..... página tres.... aquí está.

- ¡Qué dice la nota!, Léelo por favor, yo no sé leer.

-Espérate mujer... dice... *«Han llegado a la localidad dos niños que componen e interpretan la música de manera genial. La niña de once años, toca en el clavicémbalo o en el piano, las sonatas y conciertos más difíciles de los más grandes maestros, de la manera mas limpia y con una facilidad increíble. Pero esto no es nada ante la sor-presa que causa ver a un niño de seis años sentado al piano tocando sonatas, tríos y conciertos, y, lo que es más asombroso, oírlo improvisar, inventando de su cabeza obras de una perfecta construcción y del mejor gusto. El niño, que se llama Wolfgang Amadeus Mozart lleva a cabo un número que deja estupefactos a todos los que lo oyen y ven: el infante cubre el teclado con un paño que le impide ver las teclas y toca con la misma facilidad y perfección que si estuviera viendo las teclas. Pero no sólo eso, además de tocar las piezas de memoria, es capaz de improvisar sobre cualquier melodía que alguien del público le diga en ese momento. Al finalizar su presentación clavecinística toma el violín y muestra a los asistentes una ejecución brillante de composiciones propias. Se presentarán esta noche.....»*

OP. CROSS FADE CON EL LOCUTOR.

Loc. Leopold planeó al año siguiente, en junio de 1763 una gira más ambiciosa cuyo destino era París. En el trayecto desarrolló una estrategia publicitaria, como manager profesional para captar la atención del mayor número de gente posible. Lo primero que hacía era publicar una nota en el periódico local como la que escuchamos hace un momento y ubicaba a las personas importantes para concertar una presentación de inmediato. Estos anuncios nos permiten saber en qué consistían los conciertos de los dos niños. Se convirtió en excelente promotor y representante artístico porque las contrataciones se realizaban en el acto y además llenaba los recintos improvisados, recibía donaciones y buenos pagos que le permitían hospedarse en los mejores lugares de cada localidad. Visitaron y se presentaron en lugares como Munich, Augsburg, Frankfurt, cruzaron Bélgica y finalmente el 18 de noviembre de 1763, llegaron a París.

OP.

Desde principios del siglo XVIII comenzó un movimiento en Francia que se basaba en la primacía de la razón como un valor supremo que conduce al descubrimiento de verdades simples y evidentes que junto con la experiencia consideraron la única fuente válida de conocimientos. Este movimiento, se basó entonces en el racionalismo, en el empirismo y se denominó enciclopedismo. Había varios puntos de esta corriente que removieron una serie de preceptos hasta ese momento inamovibles en el ámbito político, religioso y económico. En los temas religiosos se

basó en el deísmo, que reconoce a un Dios como creador del universo, pero que niega la influencia posterior en el mundo y su conservación, aunque también había enciclopedistas ateos, pero esos dos aspectos se ganaron la aversión total del sector religioso. En el político, la mayoría de los filósofos enciclopedistas eran partidarios de un gobierno en el que el gobernante promoviera el desarrollo y bienestar del pueblo consultándolo, lo que condujo a concluir que era necesario reivindicar el principio de libertad individual. En consecuencia los enciclopedistas pidieron la abolición de la esclavitud, la servidumbre, libertad del comercio, la industria, la abolición de los privilegios feudales, la igualdad ante la ley y la abolición de la tortura. La concepción enciclopedista del mundo chocó fuertemente con los principios tradicionales de autoridad, y en especial con los de la iglesia católica. Dentro de este movimiento un editor llamado Le Breton adquirió los derechos de tres obras, la Cyclopedia de 1728, la Historia y Memorias de la Academia de Ciencias publicada en 1666 y de un Diccionario Histórico y Crítico que se había publicado en 1697. Con esta base, contrató a Diderot y D'Alembert para que se encargaran de dirigir un proyecto nuevo que se llamaría la Enciclopedia, diccionario razonado de ciencias, artes y oficios. Participaron miembros de salones, sociedades y academias de toda Francia. Hubo muchos ataques durante los años que duró el proyecto, desde 1751 hasta 1772. Colaboraron en esta importante publicación, Montesquieu, Voltaire, Rousseau. Entre los redactores había un señor llamado Melchior von Grimm, librepensador, influyente, gran amigo de los enciclopedistas y conocido de Leopold Mozart. Grimm, que era director de una revista, publicó un largo artículo sobre los Mozart y movió sus influencias para que llegaran a Versalles a tocar ante Luis XV. Participaron en banquetes, y recepciones importantes. Regresaron a París y poco antes de que Mozart cumpliera los 8 años de edad, publicaba sus primeras sonatas para clavecín.

OP.

Loc. Un maravilloso 10 de abril de 1764 partieron de París rumbo a Londres y el 27 de ese mismo mes iniciaba la presentación de los niños en el palacio de Buckingham. La razón es que el Rey Jorge III y su esposa Sophie Charlotte eran expertos, conocedores de la música. Él asistía con frecuencia a las representaciones y la reina cantaba, tocaba el clave y asistía a la ópera al menos una vez a la semana. Por esta razón estaban al tanto de los éxitos de los ya famosos niños Mozart. Los ingleses fueron muy respetuosos pero muy escépticos. Las presentaciones que se llevaron a cabo en el palacio real fueron mucho más serias que las se habían llevado a cabo hasta ese momento durante la gira. El Rey, haciendo alarde de sus conocimientos musicales, puso a prueba a Wolfgang. Primeramente sacó unas obras originales para clave del Haendel, considerado todavía como El músico nacional inglés, y de otros autores que seguramente nunca había visto Mozart, se las puso para que las leyera a primera vista. Otra prueba fue ponerle un bajo original de Haendel y le pidió que improvisara una melodía. Según el testimonio de su padre, al ejecutar la improvisación que le pidió el Rey, se dio cuenta de que los conocimientos musicales que Wolfgang tenía en ese momento eran ya muy superiores a los que tenía al salir de Salzburgo diez meses antes. El Rey quedó satisfecho por lo que le pagó 26 guineas por cada una de sus presentaciones.

SÍNTESIS 3. *Leopold Mozart planeó una gira más ambiciosa en junio de 1763 a París. Desarrolló una estrategia publicitaria para captar la atención del mayor número de gente posible, de los influyentes y acaudalados. Recibió donaciones y buenos pagos que le permitieron hospedarse en los mejores lugares de cada localidad. Visitaron y se presentaron en lugares como Munich, Augsburgo, Frankfurt, cruzaron Bélgica y llegaron a París el 18 de noviembre. En esa época se publicaba la Enciclopedia, diccionario razonado de ciencias, artes y oficios, y el padre de Mozart conocía a uno de los redactores llamado Melchior von Grimm, librepensador, influyente y director de una revista. Logró con sus recomendaciones que los Mozart llegaran a Versalles a tocar ante Luis XV. Cuatro meses después Mozart, publicaba sus primeras sonatas para clavecín antes de cumplir los 8 años de edad. En abril de 1764 se presentaron en Londres en el palacio de Buckingham. El Rey Jorge III buen conocedor de música, puso a Mozart a prueba haciéndolo tocar e improvisar sobre obras que jamás había visto. El Rey quedó satisfecho por lo que le pagó muy bien por cada una de sus presentaciones.*

OP.

Loc. *Londres fue un éxito rotundo. Asistió a conciertos, óperas, obtuvieron fama dinero y sobre todo formación musical. Conoció muchos músicos importantes entre ellos al hijo menor de Juan Sebastián Bach, Johann Christian de quien recibió algunas enseñanzas y mucha influencia. Mozart estaba en Londres y cumplía 9 años cuando compuso sus primeras sinfonías, que se estrenaron el 15 de febrero de 1765. También hizo arreglos sobre composiciones de otros músicos Después de 15 meses de estancia en Londres se embarcaron con la intención de regresar a casa pero la fama los hizo detenerse en muchos lugares. La presión de Leopold sobre sus hijos fue muy fuerte porque a pesar de que los niños enfermaron en la intensa gira, no dejaron de presentarse ante príncipes y*

princesas siempre con gran éxito, y si dejar de componer y dedicar obras a miembros de la realeza. Finalmente el 30 de noviembre de 1766, tras un viaje de tres años y cinco meses llegaron a su casa de Salzburgo.

OP.

Loc. El principal maestro de Wolfgang fue su padre, que estaba muy preocupado por la ligereza que mostraba su hijo cuando hablaban de los estudios. No se tiene un dato preciso de que Mozart haya asistido a escuela alguna, pero el padre se encargó de que inmediatamente regresando de la gira, el niño adquiriera otros conocimientos. Hay que tomar en cuenta que Leopold había llegado muy joven a Salzburgo a estudiar Filosofía y Derecho por lo que tenía las herramientas para enseñarles a sus hijos algo más que música. Wolfgang aprendió latín, italiano, francés, leyó a los clásicos y desarrolló habilidades notables en matemáticas. Mozart no era, como algunas personas creen un músico con escasa formación cultural. En sus cartas se evidencia una forma correcta para expresarse. Leopold era ambicioso y deseaba que su hijo triunfara en Viena, y en Italia, para lo cual tenía que adquirir todas las habilidades para perfeccionar el arte de la composición y tenía que incursionar en la ópera. Así compuso sus primeros trabajos operísticos. Hay una anécdota que habla de el escepticismo de algunas personalidades que ponían en tela de juicio las dotes del niño prodigio. El arzobispo de Salzburgo dudaba si las composiciones eran hechas solamente por Wolfgang o recibía una ayuda de Leopold. Para despejar cualquier duda, hizo encerrar a Wolfgang en el palacio durante una semana manteniéndolo incomunicado y le pidió que compusiera una obra. La obra en cuestión fue la cantata fúnebre K. 42. Unas semanas después Mozart componía su primer trabajo operístico Apollo et Hyacinthus K. 38. La obra fue encargada por la Universidad Benedictina de Salzburgo que tenía una tradición de 150 años y representaba una obra anualmente al final del ciclo. El profesor de gramática solicitó que la obra fuera una comedia latina interpretada en latín, por supuesto. La obra se estrenó en mayo de 1767, Mozart tenía 11 años de edad.

OP.

Loc. Leopold Mozart sabía que su hijo tenía que seguir componiendo óperas. Pero Salzburgo no era el lugar más indicado para trabajar este género, por lo que cuatro meses después de estrenar la primera ópera de Wolfgang, partieron a Viena dispuestos a estar presentes en la boda de María Gabriela, novena hija de la emperatriz María Teresa de Austria. Cuando llegaron a Viena buscaron la posibilidad de asistir a las festividades y volver a presentarse ante la emperatriz, pero repentinamente todo cambió. Una epidemia de viruela azotó despiadadamente a Viena. Murió mucha gente entre ellas la recién desposada hija de Maria Teresa. Los Mozart salieron de Viena inmediatamente y aunque tanto como Wolfgang y su hermana contrajeron la enfermedad, superaron el padecimiento, aunque las cicatrices de las viruelas marcaron la cara de Mozart de por vida. Volvieron a Viena en enero y lograron que el emperador encargara una ópera buffa a Mozart. El muchachito de 12 años se puso a trabajar y terminó la finta semplice en tres meses anteponiéndole una sinfonía. La partitura de 650 páginas no llegó nunca a manos del emperador. Se dice que los músicos que lo rodeaban bloquearon todos los intentos de Leopold para que la obra fuera estrenada. Se dice también que entre los músicos estaba nada menos que Gluck, quien junto con otros compositores no estaba dispuesto a ser opacado por un mocoso de 12 años. Wolfgang ni se inmutó. Aun sin estrenar la finta semplice se dispuso a componer Bastian y Bastiana, obra que se estrenó en octubre. Tanta espera tuvo su recompensa cuando llamaron a Mozart para la consagración de una iglesia jesuita que se acababa de erigir en un suburbio de Viena. Mozart compuso una misa a cuatro voces un ofertorio también a cuatro voces y un concierto para trompeta y orquesta. Toda la música que se presentó en la consagración del templo, con la asistencia del emperador y de las más connotadas personalidades de Viena, fue de Mozart. Leopold Mozart al fin pudo recibir para su hijo los elogios del emperador y regresar con el triunfo en la mano a Salzburgo. El 5 de diciembre de 1769.

SÍNTESIS 4. *Durante su estancia en Londres, los Mozart tuvieron un éxito rotundo. Conocieron a muchos músicos importantes entre ellos al hijo menor de Juan Sebastián Bach, Johann Christian de quien recibió algunas enseñanzas y mucha influencia. Mozart cumplía 9 años cuando compuso sus primeras sinfonías, que se estrenaron el 15 de febrero de 1765. El 30 de noviembre de 1766, después de un viaje de tres años y cinco meses llegaron a su casa de Salzburgo. El principal maestro de Wolfgang fue su padre. Aprendió latín, italiano, francés, leyó a los clásicos y desarrolló habilidades notables en matemáticas. Mozart compuso su primer trabajo operístico, Apollo et Hyacinthus K. 38 en mayo de 1767, a los 11 años de edad. Al año siguiente la finta semplice y Bastian y Bastiana, obra que se estrenó en octubre de 1768. La gira por Viena culminó cuando Mozart compuso una misa y un ofertorio a cuatro voces, y un concierto para trompeta y orquesta para la consagración de una iglesia jesuita con la asistencia del emperador y de las más connotadas personalidades de Viena. Regresaron con el triunfo en la mano a Salzburgo el 5 de diciembre de 1769.*

OP.

Loc. Llegamos al final de este programa y nos quedan aun dos emisiones para concluir nuestra reseña de Wolfgang Amadeus Mozart, Hasta la próxima

FIN DEL DECIMOSEXTO PROGRAMA

DECIMOSÉPTIMO PROGRAMA (4 DE 7) "MOZART II"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Tal vez Mozart sea el compositor más conocido, más famoso, más popular; debido a que su nombre e imagen son el paradigma del niño talentoso y excepcional. Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo, Austria el 27 de enero de 1756. Su padre Leopold era el compositor de la corte y cuando su hijo Wolfgang cumplió cuatro años, decidió dedicarse el mayor tiempo posible a la educación de sus hijos. Decisión que tomó a partir de que Wolfgang empezó a tocar el clavecín a los cuatro años piezas de memoria y a los cinco compuso su primer minueto y trío. La primera presentación fue en la Universidad de Salzburgo. Posteriormente hicieron un viaje a Munich por dos semanas como preparación para una gira mucho más larga con el propósito de dar a conocer lo que él consideró El milagro que Dios hizo nacer en Salzburgo. Mozart tenía siete años cuando Leopold planeó, en junio de 1763, una gira más ambiciosa cuyo destino era París. Se convirtió en excelente promotor y representante artístico de sus hijos logrando llenar los recintos, recibir donaciones y buenos pagos por cada presentación. Visitaron y se presentaron en lugares como Munich, Augsburgo, Frankfurt, cruzaron Bélgica y finalmente el 18 de noviembre de 1763, arribaron a París y a los pocos días llegaron a Versalles a tocar ante Luis XV. Poco antes de que Mozart cumpliera los 8 años de edad, publicaba sus primeras sonatas para clavecín. En abril de 1764 llegaron a Londres y se presentaron en el palacio de Buckingham ante el Rey dejando asombrado a él y a toda la corte. Fue aquí donde conoció a Johann Christian de quien recibió y mucha influencia. En Londres, cumpliendo apenas 9 años Mozart compuso sus primeras sinfonías, que se estrenaron de inmediato. Esta gira a París y Londres duró en total tres años y cinco meses.*

El principal maestro de Wolfgang fue su padre de quien aprendió además de música, latín, francés, italiano, matemáticas y adquirió gusto para la lectura de los clásicos griegos. Inició sus primeros trabajos operísticos y a los 11 años de edad, compuso su primera ópera. Hoy continuaremos con la vida de Wolfgang Amadeus Mozart. Maestro Ricardo Fuentes, adelante....

Loc: Qué tal. Ya comentamos que Mozart es uno de los compositores que destacan en el clasicismo. Lo que vuelve clásico a esta forma de hacer música es una estructura muy bien definida que se aplica a diferentes géneros. Con frecuencia hemos escuchado la expresión *forma musical*. Se entiende por forma musical justamente la estructura y el estilo en que está elaborada una composición. Eso es de acuerdo a una clasificación posterior, pues en el momento en que se fueron componiendo los diferentes estilos, géneros y formas musicales, no se buscaba una estructura como forma fija, sino un estilo de componer. En el clasicismo sí se establece una forma musical, o sea una estructura y un orden temático determinado. Esta estructura es básicamente la forma sonata, la cual se establece en este periodo como una característica para cierto tipo de música y se aplica por antonomasia a otros géneros, como el concierto y la sinfonía. Previamente a Haydn y Mozart, las sonatas eran por lo general piezas de un solo movimiento, tal es el caso de las sonatas de Scarlatti, pero no tenían aun la definición precisa de la estructura que se estableció en la sonata clásica, desde luego en el clasicismo, estructura tan definida que, al escucharla sabemos que se trata de la clásica estructura de una sonata o más bien, la sonata clásica. Pero además, en el clasicismo las sonatas son de al menos tres partes, más comúnmente llamados movimientos, al igual que los conciertos y las sinfonías. Pero la estructura a la que nos referimos, siempre corresponde al primer movimiento. Por lo tanto una obra, sonata, concierto ó sinfonía, se le llama forma sonata por tener la estructura Clásica cuando menos, si no es que únicamente, en el primer movimiento. Los otros movimientos tienen otra forma como podría ser por ejemplo de minueto, rondó, tema con variaciones, etc., formas que ya tendremos oportunidad para comentar.

OP.

Loc: Veamos detenidamente cómo es la estructura de una sonata. Primeramente hay que ubicar el tema o los temas de la obra. Cuando decimos temas, nos referimos a las melodías. Para este ejercicio, tal vez lo conveniente sea que tomemos una sonata corta y muy conocida para que los temas nos resulten familiares y así podamos ubicar fácilmente la estructura o las partes de la sonata clásica.

El esquema básico es: Exposición, desarrollo y reexposición. En la exposición podemos hallar un tema o dos. El primer tema generalmente se escucha desde el primer momento aunque en ocasiones hay una introducción y después material complementario. Todo eso es una sección. Cuando hay dos temas en este momento se escucha el segundo con el material complementario respectivo. Hasta aquí termina la exposición y por lo regular se repite. El objetivo de esta repetición es mostrar al escucha los temas antes de pasar a la parte intermedia, la que se denomina desarrollo. Al concluir el desarrollo se escuchará nuevamente toda la exposición, aunque con algunas variantes para concluir, por eso se le llama reexposición.

Tomaremos entonces la sonata más conocida de Mozart la sonata en do mayor K. 545. El primer tema del primer movimiento es

OP.

Y el segundo tema es así

OP.

Ya en la sonata, y con ambas manos, el primer tema suena de esta manera

OP.

En seguida realiza una serie de escalas como un puente entre el primer tema y el segundo

OP.

La serie de escalas concluyen y con ello finaliza la primera sección

OP.

En seguida tras una brevísima intervención de la mano izquierda, inicia el segundo tema

OP.

Nuevamente un puente pero en vez de escalas usa una serie de notas dispuestas de manera diferente que en música se llaman arpeggios

OP.

Este puente conduce a la parte final de la segunda sección con el trino clásico del final previo a la coda.

OP.

La coda es la parte final que en teoría es un tema diferente a lo expuesto hasta este momento.

OP.

El tema que se presenta en la coda es ajeno al primer tema y al segundo, pero en el clasicismo, la coda desempeña un papel muy importante, pues en muchas ocasiones el desarrollo comienza justamente con el tema de la coda y no con los temas de la exposición. Escuchemos nuevamente la coda y en seguida el inicio del desarrollo

OP.

El desarrollo sigue pero nuevamente sin los temas de la exposición, pero utiliza variaciones de los puentes del final de cada uno de los temas.

OP.

Que de una manera hábil y elegante deberán conducir al primer tema, momento en que inicia la reexposición

OP.

Aunque la exposición y la reexposición suenan prácticamente iguales, la diferencia es que se ejecutan en otra tonalidad. Voy a tocar el primer tema de la exposición y en seguida el mismo tema pero de la reexposición para que aprecien la diferencia.

OP.

Al final de la reexposición escucharemos nuevamente la coda, pero en esta ocasión para concluir el movimiento.

OP.

El primer movimiento tiene la forma sonata y le da su nombre a toda la obra. En síntesis, la sonata tiene una estructura en la que se presenta un tema o dos, que se le llama exposición. Después hay una parte intermedia que se le llama desarrollo en la que se utilizan elementos temáticos de la exposición y finaliza con la reexposición en donde vuelve a utilizar el material temático de la exposición pero variando la tonalidad que conduce al final del movimiento. Ahora, después de esta esquemática explicación, escuchemos de seguido el movimiento completo. De la sonata K. 545 de Wolfgang Amadeus Mozart.

OP.

Loc: Después de la primera gran gira por París y Londres, Mozart estuvo practicando en Salzburgo componiendo obras para diversas festividades y no precisamente sonatas ni sinfonías clásicas, sino piezas como divertimentos, marchas y serenatas. La práctica es importante para poder dominar cualquier oficio y para Mozart, esta labor no le representaba ningún sacrificio. Además de hacerlo de manera cotidiana, elaboraba una serie de trabajos utilizando las sonatas y piezas de otros compositores. Yo pienso que como un juego, transformándolos en conciertos.

Tal vez a Leopold le preocupaba que su hijo creciera porque ya no podría realizar actividades como las que hasta este momento había organizado. Aunque ya en muchos lados de Europa se sabía de la existencia de un personaje talentoso que hacía cosas maravillosas con la música componiendo y ejecutando, lo mejor era verlo, y aunque en algún momento se podrían encontrar con él, ya no era lo mismo verlo en sus ejecuciones de adolescente o adulto, que de niño. Esta problemática Leopoldo la tenía bien medida. Además no perdía de vista que la ópera era un género muy completo y que su hijo aun no dominaba. ¿Y qué mejor lugar para absorber el estilo operístico? Pues Italia. Apenas y el arzobispo nombró a Wolfgang maestro de capilla de Salzburgo, su padre comenzó a preparar el viaje antes de que Wolfgang dejara de parecer niño. Al fin y al cabo ese nombramiento no le representaba mayores compromisos, pues se lo dieron con carácter de honorario, reconociendo sus habilidades pero sin remuneración. Estaba a punto de cumplir los 14 cuando llegaron a Milán en enero de 1770. Se dieron cita a la presentación de Mozart importantes músicos, la nobleza entera y gente común influyente. Le pusieron para variar una prueba exhaustiva. Él les tocó un concierto para piano a primera vista y una sonata. Después le dieron cuatro versos sobre los que escribió un aria la cual cantó en cuanto terminó de escribirla. A continuación le propusieron dos temas que el genio desarrolló en una sola obra, tocó un trío de Boccherini a primera vista y finalizó transcribiendo en una partitura una composición para orquesta de cuerdas que ejecutaron en ese momento, obra que Mozart jamás había escuchado. Le otorgaron diplomas y le encargaron la composición de una ópera para abrir la siguiente temporada. Después de tres meses partieron hacia Roma.

SÍNTESIS 2. *Se entiende por forma musical la estructura y el estilo en que está elaborada una composición. En el clasicismo se establece una forma musical muy importante: la forma sonata, como una característica que se aplica también al concierto y la sinfonía. Antes de Haydn y Mozart, las sonatas eran por lo general piezas de un solo movimiento, como las sonatas de Scarlatti, pero no tenían aun la definición precisa de la estructura que se estableció en la sonata clásica. En el clasicismo las sonatas son de al menos tres movimientos, al igual que los conciertos y las sinfonías. Pero la estructura de sonata, a la que nos referimos, siempre corresponde al primer movimiento. Por lo tanto una obra, sonata, concierto ó sinfonía, se le llama forma sonata por tener la estructura Clásica cuando menos, en el primer movimiento. El esquema básico de la sonata es: Exposición, desarrollo y reexposición. En la exposición podemos hallar un tema o dos. El primer tema generalmente se escucha desde el primer momento aunque en ocasiones hay una introducción y después material complementario. Cuando hay dos temas, en este momento se escucha el segundo con el material complementario respectivo. Hasta aquí termina la exposición y por lo regular se repite. El objetivo de esa repetición es mostrar al escucha los temas antes de pasar a la parte intermedia, la que se denomina desarrollo, que se lleva a cabo con el material temático de la exposición con variaciones. Al concluir el desarrollo se escuchará nuevamente toda la exposición, aunque con algunas modificaciones para concluir, por eso se le llama reexposición.*

Después de la primera gran gira por París y Londres, Mozart estuvo un año en Salzburgo componiendo divertimentos, marchas y serenatas. También estuvo haciendo conciertos utilizando las sonatas y piezas de otros compositores. Leopold Mozart planeó la siguiente gira por Italia para que su hijo se empapara en el arte de la ópera. Llegaron a Milán en enero de 1770 en donde permanecieron tres meses y después partieron hacia Roma.

OP.

Loc: Al llegar a Roma volvieron a hacer las presentaciones acostumbradas ante nobles y artistas pero era para los Mozart de interés especial asistir a la Capilla Sixtina a escuchar una Obra de un compositor de nombre Gregorio Allegri. Esta obra se consideraba de uso exclusivo de la Capilla Sixtina por lo que estaba prohibido ejecutarla en otro sitio y no se permitía copiarla bajo la amenaza de excomulgar al que lo hiciera. Mozart la escuchó y al llegar por la noche a la posada en donde dormirían, de inmediato se puso a transcribirla. Al día siguiente se ejecutaba nuevamente y acudieron padre e hijo para comprobar, que salvo un par de imprecisiones que corrigieron en la segunda audición, la transcripción era prácticamente una copia de la partitura original. Era una proeza, pues la obra en cuestión era una composición para dos coros a nueve voces con orquesta. En este viaje visitaron Nápoles y Bolonia. Mozart tuvo la oportunidad de seguir conociendo músicos importantes entre los que destacó el Padre Martini, distinguido compositor ya retirado y que tuvo varios encuentros con el joven Mozart. La relación con el padre Martini fue trascendental en la vida de Wolfgang, pues el joven había tenido una formación musical muy informal y había algunos detalles de técnica contrapuntística que requerían de la pluma de un músico de la experiencia del padre Martini que con toda la generosidad que caracteriza a los franciscanos le mostró a Mozart, obteniendo resultados de inmediato. El padre Martini era feliz trabajando con Wolfgang y lo propuso para que fuera miembro de la Academia Filarmónica a pesar de que los requisitos eran tener 20 años y haber sido cantor de la Academia durante un año al menos. Hicieron una excepción por obvias razones, pero sí tenía que pasar la prueba que consistió en componer una obra a cuatro voces sobre una antífona. Lo encerraron en un cuarto y en media hora terminó la composición lo que sorprendió a los sinodales, pero el asombro fue mayor cuando la escucharon, pese a que tenía algunos errores técnicos que en un par de días trabajó con el padre Martini para subsanarlos. Ese viaje a Italia de 14 meses fue muy productivo, al grado que cuando regresaron a la casa de Salzburgo en marzo de 1771, Mozart se dedicó a componer las obras que le habían encargado durante la gira tenía que entregar en Milán y Roma en el verano. Eran serenatas, marchas, sinfonías, ofertorios y oratorios. El 21 de agosto ya estaban en Milán, Leopold trató de encontrar un empleo para su hijo que ya no era tan niño y llegaría el momento en que tuviera que emplearse en algún lugar para subsistir.

OP.

A su regreso a Salzburgo, Leopold se encontró con una noticia nada agradable. El príncipe Segismundo había fallecido. No lo habíamos mencionado para nada, pero este hombre era prácticamente el jefe de Leopold en la corte y es el que le permitió tener largas ausencias para poder realizar las giras con Wolfgang, inclusive manteniéndole la paga. El sucesor, el conde Hyeronimus Colloredo le propuso a Wolfgang ser el Konzertmeister de la orquesta con un buen salario, pero el muchacho de 16 años no estaba acostumbrado a trabajar de esa forma, pues con un nombramiento ya sería necesario estar de planta, por supuesto sin las licencias que le habían concedido a su padre anteriormente, gracias a las cuales pudieron hacer la cantidad de viajes, sobre todo tan largos. Por lo pronto tenían que regresar por tercera vez a Italia para saldar los compromisos contraídos. Entregaron la ópera que les habían encargado en Milán la cual tuvo un gran éxito. Regresaron de Italia en marzo de 1773. Mozart tenía ya 17 años y tenía que prepararse para valerse por sí mismo. Ya no volvió más a Italia aunque reconoció que había recibido mucho durante su estancia allá. Al regreso a Salzburgo no perdió ni un instante siguió componiendo sinfonías, divertimentos, marchas y danzas, aprovechando los conocimientos adquiridos en Italia.

SÍNTESIS 3. *En la gira por Italia, los Mozart llegaron a Roma y después de presentarse ante nobles y artistas, asistieron a la Capilla Sixtina a escuchar una Obra de Gregorio Allegri. Al llegar por la noche a la posada en donde dormiría, Mozart de inmediato se puso a transcribirla. Su padre quedó maravillado pues salvo un par de imprecisiones que corrigieron, la transcripción era prácticamente una copia de la partitura original. En este viaje también visitaron Nápoles y Bolonia. Mozart tuvo la oportunidad de conocer al Padre Martini, con quien tuvo varios encuentros. Esta relación fue trascendental porque con el padre Martini, Wolfgang aprendió algunos detalles de técnica contrapuntística. Gracias a él también lo aceptaron como miembro de la Academia Filarmónica después de pasar una difícil prueba. Hubo necesidad de realizar otra gira por Italia para cumplir múltiples compromisos y entregar gran cantidad de obras que le encargaron. La situación se complicó porque a su regreso a Salzburgo, murió el príncipe que le permitió tener largas ausencias para poder realizar las giras. El sucesor era más*

exigente, pero le propuso a Wolfgang ser el Konzertmeister de la orquesta con un buen salario, pero el muchacho de 16 años no estaba acostumbrado a trabajar de esa forma, además tenía que regresar otra vez a Italia a entregar más obras pendientes. Ese sería el último viaje a la península Itálica.

OP.

Loc: Las licencias para viajar se restringieron y Leopold difícilmente podría salir nuevamente a promover el talento de su hijo, sin embargo quería regresar a Viena. Para ello aprovechó un viaje del arzobispo y fueron de acompañantes. Tocaron puertas, visitaron a la emperatriz María Teresa pero en realidad no pudieron conseguir nada. No hubo posibilidades de colocar al joven Wolfgang pero hubo un gran beneficio de este viaje que en sentido práctico fue un fracaso. Artísticamente le dio enormes frutos, pues entró en contacto con Haydn de quien aprendió algunas técnicas de composición que lo hicieron dejar el estilo italiano, de Karl Philipp Emanuel y Johann Christian Bach, para iniciar una nueva etapa en su vida de compositor. Había hecho cuartetos para cuerda pero descubre un nuevo tratamiento. Compone un concierto para fagot, obras para piano solo, sonatas, un quinteto para cuerda, su primer concierto para piano y aplica el conocimiento haydeniano para estructurar sus sinfonías de una manera más madura. Mozart es ya un joven de 18 años

OP.

Loc: En verano de 1774 Mozart recibió en encargo de Munich para escribir una ópera cómica “la finta Giardiniera” este regreso de Mozart a la ópera bufa fue lo que posteriormente lo llevaría a componer sus grandes obras operísticas al final de su vida. Comenzó a trabajar en la obra en septiembre y ponía las últimas notas a principios de diciembre. El estreno fue maravilloso, como él mismo lo describió en una carta a su hermana, narrando que mucha gente no pudo entrar al estreno y que al final de cada aria la gente interrumpía gritando ¡Bravo, viva el maestro! El príncipe lo recibió y lo felicitó al final de la función, hecho prácticamente inusitado en aquellos tiempos. Esta obra gustó además porque Mozart tuvo la ocurrencia de escribir debajo del texto en italiano una traducción al alemán cuidando escrupulosamente la rítmica, lo que permitía cantar la obra en el idioma de la localidad. Mozart se quedó en Munich hasta el Carnaval y el príncipe le encargó que le escribiera una obra en estilo contrapuntístico. Mozart la termina, la copia para mandarle un ejemplar al padre Martini y pedirle su opinión haciendo la aclaración que por tratarse de una obra encargada por el príncipe y que se ejecutaría durante una misa, tuvo que sujetarse a ciertos límites, tales como que la obra no podía durar más de tres cuartos de hora. El padre Martini le contestó lo siguiente:

Bolonia, el 18 de octubre de 1776:

«Unido a su amabilísima, que me llegó de Trento, he recibido su obra. Con gusto lo he estudiado, desde el principio al final, y le digo con toda sinceridad que me gusta de modo singular, por encontrar en ella todo lo que exige la música moderna, buena armonía, madura melodía, moderado movimiento de los violines, modulación natural y buena conducción de las voces. Desde que tuve el gusto de oírle tocar el clavicémbalo en Bolonia, ha avanzado usted mucho en la composición.»

Estas palabras fueron muy importantes para Mozart porque respetaba la opinión del Padre Martini. Al finalizar el Carnaval de Munich, Mozart regresó a Salzburgo y permaneció dos largos años componiendo seis conciertos para violín y orquesta, cinco conciertos para piano y piezas instrumentales por encargo para ocasiones especiales. Fue una etapa conflictiva para él porque se desesperaba del ambiente tan tranquilo de Salzburgo en contraste con lo que había vivido.

SÍNTESIS 4. *Para Leopold Mozart se complicó la posibilidad de salir de gira a causa de la muerte del príncipe Segismundo de Salzburgo, pero aun así pudo hacer otro viaje a Viena. Tocaron puertas, visitaron a la emperatriz María Teresa pero todo fue en vano. El viaje fue un fracaso, pero artísticamente benefició a Mozart, porque entró en contacto con Haydn de quien aprendió algunas técnicas de composición, para iniciar una nueva etapa en su vida de compositor. Aplica el conocimiento “haydniano” para estructurar sus sinfonías de una manera más madura. Ya en Salzburgo, Mozart recibió en encargo de Munich para escribir una ópera cómica. Escribe la obra en menos de tres meses logrando un rotundo éxito, además porque la escribió con textos en italiano y alemán. Mozart se queda un tiempo en Munich y compone a petición del príncipe una obra contrapuntística la cual envía al Padre Martini para pedir su opinión. El padre le contesta alabando la calidad de la composición.*

Loc: Nos vamos a despedir escuchando el último movimiento de la sinfonía K. 202 que Mozart escribió en Salzburgo después de conocer la técnica de Haydn. Les recuerdo que en la próxima sesión concluiremos con la tercera parte de Mozart. Hasta la próxima.

FIN DEL DECIMOSÉPTIMO PROGRAMA

DECIMOCTAVO PROGRAMA (5 DE 7) “MOZART III”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Mozart es uno de los compositores representativos del clasicismo. En este período se establecen las formas musicales con una estructura muy bien definida que se aplica a diferentes géneros. Esta estructura es básicamente la forma sonata, la cual se establece en este periodo como una característica de piezas para instrumento solo y se aplica por antonomasia a otros géneros, como el concierto y la sinfonía. Previamente a Haydn y Mozart, las sonatas eran por lo general piezas de un solo movimiento. En el clasicismo las sonatas son de al menos tres partes, más comúnmente llamadas movimientos, al igual que los conciertos y las sinfonías. El esquema básico es: exposición, desarrollo y reexposición. En la exposición podemos hallar un tema o dos. Después está el desarrollo, en donde el compositor hace variaciones tomando los temas presentados, y finalmente se escuchará nuevamente toda la exposición, aunque con algunas variantes para concluir. Esta tercera parte es la reexposición.*

El padre de Mozart no perdía de vista que la ópera era un género muy completo y que su hijo aun no dominaba. Por eso planeó, después de Londres y París, un viaje Italia. En este viaje visitaron Milán, Roma, Nápoles y Bolonia. Mozart tuvo la oportunidad de conocer al Padre Martini, de quien aprendió claves y otros recursos para la composición. Ese viaje a Italia de 14 meses fue muy productivo, ya que tuvieron que regresar para entregar las obras que le habían encargado durante la gira.

En Salzburgo le ofrecieron a Wolfgang el puesto de maestro de la orquesta con un buen salario, pero el muchacho de 16 años no estaba acostumbrado a trabajar de esa forma, él necesitaba viajar. Visitó dos veces más Italia, y fue a Viena en donde tomó contacto con Haydn de quien aprendió otras técnicas de composición, también estuvo en Munich en donde le encargaron una ópera cómica, hecho trascendental que sirvió como una antecedente para las grandes óperas que compone al final de su vida. Hoy escucharemos el tercer y último programa de Mozart antes que nada, iniciaremos escuchando el último movimiento de la sinfonía K. 202, obra que compuso Mozart inmediatamente después de conocer algunos recursos para la composición musical con Haydn.

OP.

Loc: *Cómo están. ¿Cuáles eran las posibilidades para que un músico encontrara empleo a los 19 años en los territorios de la lengua alemana en 1775? El fraccionamiento de los territorios grandes y pequeños significaba la existencia de capillas, como se le llamaba también al cuerpo de músicos asalariados perteneciente a una iglesia o Corte. Este cuerpo por lo regular tenía un máximo de cuarenta músicos para la orquesta y algunos cantantes. En las cortes grandes como en Munich y Viena había también un coro y dos o tres organistas. Al frente de cada uno de estos grupos había un Kapellmeister que en ocasiones podía estar ayudado por vicemaestros. Había profesores que se dedicaban a enseñar a los niños destinados a formar parte de la capilla. También era muy común que algunos de los miembros de la agrupación compusieran la música, ya que se había establecido que siempre había música de reciente creación y difícilmente se repetían obras, mucho menos en festejos especiales. Por otro lado, la presencia de una Corte implicaba también la existencia de un teatro para las representaciones operísticas, tanto de ópera italiana como de singspiel, como se le llamaba a la ópera alemana. En Salzburgo también había esas posibilidades, pero como se trataba de un pequeño estado su economía era más bien frágil. El nuevo arzobispo se vio obligado a imponer un régimen severo de austeridad. Leopold seguía siendo el Kapellmeister y Wolfgang violinista de la capilla. Habían pasado cinco años desde que regresaron del último viaje a Italia y ambos sentían que era el momento de viajar nuevamente. Tenían que volver a París y visitar otras ciudades en donde la música ocupaba un papel preponderante en la sociedad. Solicitaron permiso al Arzobispo para hacer una gira, pero solamente autorizó la salida de Wolfgang. El joven enojado, escribió una carta reclamando la dureza de trato para ambos, argumentando cuán necesario era que su padre lo acompañara por haberle procurado la educación musical que tenía, y citaba en reiteradas ocasiones al evangelio especificando que la sagrada escritura señalaba la obligación entre padres e hijos para el aprovechamiento de los talentos. Al arzobispo no le pareció que un muchacho de 22 años le indicara lo que tenía que hacer, por lo que contestó la carta en los siguientes términos. *Al consejo de la corte, por la presente, padre e hijo, según el Evangelio, tienen permiso para buscar fortuna en otro lugar.* El despido de Leopold se revocó de inmediato, pero Wolfgang quedó fuera de la corte, pero libre para viajar sin límites. Esta decisión desconcertó a los Salzburgueses, pero Mozart lo acogió de buen humor. Ya nada se oponía a su partida.*

OP.

Loc: *Mozart partió a París en septiembre de 1777 acompañado de su madre. En el camino hizo una parada en Mannheim con la esperanza de encontrar una oportunidad, ya que esta ciudad tenía la fama de tener una de las mejores orquestas y brindar apoyo a*

músicos. Durante su estancia en Mannheim conoció a una cantante que le provocó muchas ilusiones por sus encantos además de haberlo motivado para componer música. Se trataba de Aloysia Weber, hija de un empresario de óperas. Esto le animaba para permanecer en esta ciudad pero desde luego que alteraba los planes de Leopold que seguía los pasos de su hijo por correspondencia y por este medio le indicó que prosiguiera su camino. Al no encontrar oportunidades, más que algunos encargos que le proporcionaron recursos para continuar su viaje, tres meses después partió a París. Ahí se encontró con un panorama que era nuevo para él: la competencia entre los compositores e intérpretes era feroz. La Ciudad Luz se había convertido en el lugar de reunión de muchos músicos europeos y todos defendían los espacios ganados. Componía y trataba de colocar sus obras sin conseguirlo, hasta que logró ejecutar con éxito la sinfonía K. 297 denominada Sinfonía París. Poco le duró la felicidad porque repentinamente se quedó solo por primera vez en su vida al morir su madre durante el viaje. Decidió tomar camino de regreso a casa con la esperanza de reencontrarse con Aloysia Weber, que ya cantaba en una compañía de ópera. Ilusionado la buscó, la encontró, pero no tuvo recursos de ningún tipo para retenerla. ¡Si las alabanzas y cumplidos hubieran tenido un valor monetario, Mozart se hubiera convertido en el hombre más rico del mundo en menos de una semana! Muy a su pesar, regresó a Salzburgo a tomar el puesto de organista que le ofreció el arzobispo, claro gracias a la intervención de Leopold, pero a disgusto. Se quedó a componer para una persona que le desagradaba cada vez más. La creatividad de Mozart se veía mermada cuando tras el encargo de una misa el arzobispo le exigía que no se alargara más de tres cuartos de hora. Esa es la razón por la cual existen en el repertorio mozartiano las misas breves en las que el compositor tenía que reducir al mínimo las posibilidades de explotar los estilos contrapuntísticos que habían decaído casi cien años antes y que él recreaba.

SÍNTESIS 2. *Cuando Mozart tenía 19 años se enfrentó ante la necesidad de buscar un trabajo asalariado como todos los músicos en esos tiempos. La situación se tomó difícil, ya que el nuevo arzobispo se vio obligado a imponer un régimen severo de austeridad. Leopold seguía siendo el Kapellmeister y Wolfgang violinista de la capilla. Habían pasado cinco años desde que regresaron del último viaje a Italia y ambos sentían que era el momento de volver a París. El Arzobispo negó el permiso a Leopold y Wolfgang tuvo que viajar en compañía de su madre. El joven reclamó, pero sólo logró que lo despidieran. Partió a París en septiembre de 1777 acompañado de su madre. En el camino hizo una parada en Mannheim, pero prosiguió su camino a París. Ahí se encontró con una competencia feroz entre los músicos que impidió que pudiera presentar sus obras y ejecuciones. Antes del año murió su madre durante el viaje. Regresó a Salzburgo con el pesar de tener que tomar el puesto de organista que le ofreció el arzobispo.*

OP.

Loc: Otros dos años transcurrieron en Salzburgo y su producción musical seguía pese al ambiente que lo marginaba en la corte. A Mozart le molestaba que lo trataran mal. Ya vimos en el programa de Haydn los términos de los contratos que tenían los músicos ante la realeza. La molestia de Mozart provocaría un disgusto tarde o temprano que conduciría a un nuevo rompimiento. Sucedió que en el Verano de 1780. Repentinamente le solicitaron de Munich la composición de una ópera seria. Se trataba de Idomeneo, obra que debía ser estrenada para fin de año. Se dedicó intensamente a componerla y en un par de meses la envió. El cinco de noviembre se trasladó a Munich, previa autorización de su Arzobispo, para estar presente en el montaje. La obra era demasiado larga según sus contratantes, pero Mozart hizo de inmediato los ajustes que le solicitaron. El estreno se llevó a cabo a finales de enero de 1781, y Mozart tuvo la oportunidad de compartir el grandioso éxito al lado de su padre y su hermana que llegaron a la presentación. Felices, fueron a Augsburgo a festejar con unas merecidas vacaciones, pero el festejo se terminó cuando Mozart recibe la comunicación de que el Arzobispo le requería inmediatamente para viajar a Viena a la coronación de José II como emperador de todos los Estados de Habsburgo, y Mozart estaba contemplado como parte de su séquito, por si acaso el arzobispo llegara a necesitar alguna intervención musical. Ese viaje fue humillante para Mozart porque recibió un trato igual que los sirvientes de más bajo rango contrastando drásticamente con los honores que acababa de recibir en Munich después del estreno de Idomeneo. Al regreso a Salzburgo la situación se fue agravando, porque Mozart ya no se presentaba todas las mañanas para preguntarle al arzobispo si no quería escuchar una piececita de piano u orquesta antes del desayuno, y faltaba cuando la servidumbre se presentaba a ofrecer sus servicios. Hasta que un 9 de mayo el Arzobispo lo llamó

OP. Ambiente y voces

arzobispo: ¡Llaman a ese Mozart insolente que no se presenta a cumplir con sus obligaciones!!!!

OP. Puente cross fade con pasos

Mozart: ¿Llamaba su alteza?!

Arzobispo: ¿Quién se creó usted? ¿Por qué razón no asiste junto con el resto de la servidumbre a ver si no se me ofrece algo? ¡Recuerde que está establecido en su contrato!!

Mozart: Su alteza, el tiempo que no estoy en las mañanas y en las tardes, lo aprovecho para seguir componiendo obras para su disfrute, adem.....

Arzobispo: ¡Pero eso no lo decide usted! ¡Eso lo decido yo! ¡Además, usted tiene que componer únicamente lo que yo le pida, no lo que le da la gana!!!

Mozart: Su Alteza yo.....

Arzobispo: ¡Es usted un cretino!! ¡Haragán, no compone bien siquiera! ¡Es un harapiento, se viste como un miserable!! ¡¿Quién se cree?!, ¡Imbécil!! ¡Díscolo! ¡Es usted el peor de los sirvientes!!

Mozart: ¿Su Gracia, pues, no está contento conmigo?

Arzobispo: ¡Mira, mira!! ¡Ahora quiere amenazarme este imbécil!!! ¡Sí, I M B E C I L!!! ¡Ya no quiero ningún trato con usted!!

Mozart: ¡Pues ni yo tampoco!

OP. Pasos apresurados y azotón de puerta

Loc: Al día siguiente, Mozart le presentó su dimisión, la cual fue aceptada después de un mes de insistencia por parte de Mozart

OP.

Loc: Mozart se fue a vivir a Viena y le escribió a su padre que en cuanto no soportara al Arzobispo, podría ir a vivir con él. Esta actitud cambiaba radicalmente la posición de Mozart con su padre, puesto que evidentemente renunciaba a la tutoría que hasta ese momento había mantenido Leopold con él. Llegando a Viena consiguió hospedarse en casa de los Weber, la familia de Aloysia, aquella niña que había despertado las pasiones naturales en nuestro compositor, pero ella ya había contraído matrimonio. Sin embargo había una hermana menor, Konstanze, guapa también y como es de esperarse, empezó una relación por demás afectuosa. Leopold se enteró, porque como siempre, trataba de estar al tanto de los andares de su hijo y le pidió a Mozart que tuviera cordura y paciencia. Mozart tenía 26 años cuando solicitó el permiso de su padre para contraer matrimonio con Konstanze y la reacción de Leopold no se hizo esperar. Trató de disuadirlo, pero infructuosamente. Él, como muchos padres, pensó que no era la persona idónea para su hijo. No había ninguna duda del cariño que le profesaba ella, pero era un compositor sin empleo fijo y en aquella época la situación económica dependía en gran medida de un contrato con la realeza o la nobleza. Trabajar por cuenta propia era muy arriesgado. Algunos biógrafos aseguran que Konstanze era una persona demasiado débil para el temperamento de un músico que estaba acostumbrado a vivir como si fuera del alta sociedad, y difícilmente tomaba provisiones para cuando no hubiera ingresos. Tal vez si Konstanze hubiera sido una mujer más firme y con ello administrar los recursos de manera moderada, no hubieran acabado en la miseria. No nos cabe la menor duda de las habilidades de las mujeres para aprovechar al máximo los ingresos familiares, pero este no fue el caso de la unión de estos jóvenes. Junto con el matrimonio, la vida de Mozart cambió, pero no en relación a su estatus civil, sino en el estilo de sus composiciones. No sé si el hecho de haberse casado influyó a ese grado, pero hubo un cambio. En la misma época en que se casa, Mozart escribe la ópera El Rapto de Serrallo, una ópera que revelaba a un compositor diferente.

OP.

Loc: Con el rapto de Serrallo, Mozart entró en una nueva época en su vida. Sus deseos de ser compositor de óperas afloran una y otra vez en sus cartas, pero el camino fue difícil. En óperas anteriores había obtenido grandes éxitos, pero pasajeros. Con esta ópera Mozart muestra un lenguaje nuevo, el lenguaje del gran Mozart. La reforma de Glück seguramente influyó de manera determinante, pero lo más importante de todo es que ahora Mozart supo asimilarla, no imitarla.

OP.

Loc: Mucho se ha hablado sobre la participación de Mozart en la Masonería. De hecho, la logia masónica Zur Wohltätigkeit, en español, de beneficencia, propuso la admisión del Kapellmeister Mozart el 5 de diciembre de 1785, lo cual fue aceptado y en la siguiente sesión entro a formar parte de ella. Los orígenes de la masonería son oscuros y los circundan una serie de leyendas. El hecho es que esta sociedad secreta medieval tiene su origen en Inglaterra y se forma inicialmente como una organización laboral. Posteriormente surgen vertientes de tipo filantrópico, filosófico y político. Sus miembros son reclutados tras un período de iniciación y se agrupan en logias; se organizan en una estructura jerárquica, se ayudan mutuamente y se reconocen mediante códigos, signos y emblemas que no se divulgan fácilmente. La primera gran Logia se organizó en Londres en 1717 y de ahí se extendió a otros países. En algunas organizaciones se estableció una estrecha relación con la religión, inclusive llegó a ser un requisito la aceptación de la existencia de Dios, sin embargo otras vertientes son más bien antirreligiosas como la vienesa a la que pertenecía Mozart. Convencido estaba al grado que propuso el ingreso de su padre, que con su consentimiento fue aceptado inmediatamente. En esta época de masón, Mozart era feliz en su matrimonio. Seguía componiendo cuartetos, sonatas para violín, conciertos para piano, pero lo que realmente le motivaba, representaba un reto y lo podía proyectar como gran compositor, era la ópera. Así terminó una comedia corta, el

director de escena y el primero de abril de 1786 estrenaba una ópera que había tardado seis meses en escribir, mucho tiempo para Mozart. La obra era las Bodas de Fígaro, cuyo éxito comenzó con los músicos en el primer ensayo, que le gritaban en cada pausa vivas y felicitaciones. El día del estreno gustó tanto a la gente, que cinco piezas tuvieron que ser repetidas ante el asombro de los compositores operistas italianos de la corte del emperador.

SÍNTESIS 3. *Después de la muerte de su madre, Mozart regresó a Salzburgo y permaneció dos años con la molestia de que lo trataran mal. Repentinamente le solicitaron de Munich la composición de una ópera seria, Idomeneo. Después del estreno tuvo que regresar inmediatamente por órdenes del arzobispo con quien las relaciones se hacían cada vez más tensas hasta que Mozart renunció. Se fue a vivir a Viena y casó con Konstanze Weber. A pesar de que Mozart seguía escribiendo todo tipo de música, le interesaba la ópera, entonces escribió el Rapto de Serrallo en donde se ve un Mozart diferente; tal vez influido por Glück. Ingresó a la logia masónica y compuso otra ópera que fue un gran éxito desde los ensayos: Las Bodas de Fígaro,*

Loc: Después de presentar en Viena Las Bodas de Fígaro viajó a Praga para que se pusiera en escena y también terminó de componer para presentar una de las sinfonías más importantes: La sinfonía Praga.

OP. Registra hasta el 1'19" y queda de fondo.

Loc: Como era de esperarse, el éxito de las Bodas de Fígaro en Praga fue esplendoroso, de manera que inmediatamente el empresario Pasquale Bondini le dio un adelanto de 100 ducados para que regresara a Praga con una ópera nueva. En este viaje que duró apenas seis semanas, ganó mucho dinero y regresó a Viena para buscar al libretista Lorenzo da Ponte, el mismo que había escrito el libreto de Las Bodas de Fígaro, para iniciar la nueva obra basada en la historia de Don Juan. Iniciaba la composición de esta gran ópera cuando recibió noticias de que su padre estaba gravemente enfermo y pronto murió. El primero de octubre, ocho meses después de iniciada la obra, estaba de vuelta en Praga. Un periódico local publicó al día siguiente del estreno: *Todos los músicos y amantes de la música, están de acuerdo en que nunca una cosa igual se oyó en Praga.*

OP.

Loc: En Praga le pedían a Mozart que se quedara para seguir componiendo óperas, pero en Viena Glück, compositor de la corte se estaba muriendo y a Mozart le interesaba quedar como sustituto. De esa forma era como él veía una solución definitiva a sus problemas económicos. Efectivamente quedó como músico de la Corte, pero no se sabe por qué razón el sueldo que le asignaron fue menos de la mitad de lo que cobraba Glück, de tal suerte que sus problemas económicos persistieron y con mayor carga de trabajo. Necesitaba alumnos como complemento, es en esta época cuando probablemente tuvo como discípulos a dos músicos importantes: Humel y Ludwig Van Beethoven. También en esta época compuso su sonata para piano en do mayor llamada sonata para principiantes, la que analizamos en el primer programa dedicado a Mozart ¿Recuerdan? Aun con tanto trabajo tuvo tiempo de componer sus últimos conciertos para piano, un quinteto para clarinete la ópera "La Clemencia de Tito" que llevó a Praga para su estreno y la última de sus óperas La Flauta Mágica, que durante el mes de octubre de 1791 se representó 24 veces y cuando Mozart llevó a Salieri a escucharla, no dejaba de decir, Bravo, Bello, Bellísimo....

OP.

Loc: Existe una historia sobre la última obra que compuso Mozart. El Conde Franz Walsseg-Stuppach, cellista y aficionado a la música, enviudó, y decidió mandar a hacer una obra dedicada a su joven esposa que no pasaba de 21 años. El conde mandó a su abogado para que encargara a Mozart un Réquiem espléndido pero le pidió que lo mantuviera en el más absoluto secreto, prometiéndole pagarle muy bien. El personaje misterioso, que según Konstanze se presentaba en su casa con sombrero y traje gris, nunca dijo quién era ni a quién representaba. El encargo se había hecho el 14 de febrero de 1791 y en el mes de noviembre se dedicaba plenamente a terminar el encargo, pero ya Mozart estaba gravemente enfermo. El 4 de diciembre, aprovechando un momento de mejoría, invitó a unos amigos para cantar lo que llevaba hasta el momento y llegaron hasta las dos terceras partes aproximadamente, que es lo que estaba totalmente terminado. Después de la velada Mozart empeoró rápidamente y murió en la madrugada del 5 de diciembre a la edad de 35 años. Aunque el diagnóstico médico estableció que había muerto de fiebre reumática aguda, hay historias que dicen que en realidad fue envenenado, ya sea por haber revelado secretos de la masonería, o por algún músico contemporáneo motivado por la envidia. Pero eso tal vez nunca lo sabremos. Nos despedimos con el Dies Irae del Requiem de Mozart y los espero la próxima semana para nuestra cita con Beethoven.

FIN DEL DECIMOCTAVO PROGRAMA

DECIMONONO PROGRAMA (6 DE 7) "Beethoven I"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En el programa anterior, el último de los tres dedicados a Wolfgang Amadeus Mozart, platicamos de los últimos años de la vida del compositor y entre otras cosas de las dificultades a las que se enfrentó para conseguir un empleo estable que le permitiera vencer los problemas económicos que lo agobiaron gran parte de su vida. En Salzburgo había la posibilidad de trabajar en la Corte, pero el nuevo arzobispo impuso un régimen severo de austeridad. Leopold seguía siendo el Kapellmeister y Wolfgang violinista. Padre e hijo sabían que la única manera de salir de anonimato era viajando. Tenían que volver a París y visitar otras ciudades en donde la música ocupaba un papel preponderante en la sociedad. Ahora Mozart a los 19 años viajaría acompañado sólo de su madre. Visitó Mannheim en donde conoció a la familia Weber, y después París en donde encontró un ambiente de enorme competencia entre los compositores e intérpretes. Compuso y presentó la sinfonía K. 297 denominada "París". Tuvo que regresar a Salzburgo a tomar el puesto de organista en el que permaneció dos años muy a su pesar, pues a Mozart le molestaba que lo trataran mal. Presentó su dimisión definitiva a la corte de Salzburgo después del estreno de Idomeneo, lo que implicó su traslado a Viena; contrajo matrimonio y empezó una etapa nueva en la composición del gran Mozart con el estreno de El Rapto de Serrallo, una ópera que revelaba a un compositor diferente, con un lenguaje nuevo, seguramente influido por la reforma de Glück que Mozart supo asimilar. En esta época se hizo masón, era feliz en su matrimonio y seguía componiendo cuartetos, sonatas para violín, conciertos para piano, mientras seguía explorando el campo de la ópera. Las más reconocidas, además de la anterior, fueron Las Bodas de Fígaro, Don Giovanni y la Flauta Mágica, pero compuso un total de 22 obras de éste género.*

La última obra en la que trabajó y que no pudo concluir debido a que la muerte lo sorprendió fue el Réquiem. El día de hoy el maestro Ricardo Fuentes nos espera para llevamos con el genio de Bonn. Ludwig van Beethoven

OP.

Loc. Me da gusto saludarlos. ¿Podríamos imaginar qué tipo de corazón y sentimientos había detrás de ese rostro duro? Muchos retratos, dibujos y pinturas de Beethoven nos muestran una persona huraña y seria; de personalidad controvertida y admirado por mucha gente. Todavía hoy en día la personalidad de Beethoven es fascinante no solo por la incógnita que rodea su historia por haber logrado las obras monumentales con un padecimiento que lo torturaba y le apenaba, sino por la transparencia de su música que refleja la personalidad del artista. Muchos años vivió fingiendo distracción para que la gente no notara su problema de audición. ¿Cómo podría vender su música o encontrar contrataciones de cualquier tipo un hombre que se dedica a la música y no es capaz de oírla? Cuando Beethoven tenía 30 años, ya era reconocido como uno de los más grandes compositores del momento. Era admirado por su virtuosismo, y sus alcances como creador musical, además recibía patrocinios de personajes importantes de la aristocracia vienesa. Leamos un fragmento de una carta dirigida a su amigo Carl Amenda fechada el 1° de junio de 1800, en la que el compositor muestra sus inseguridades y la angustia que le provocaba su estado de salud auditiva.

...Tu Beethoven vive de lo mis desdichado, enfrentado con la Naturaleza y su Creador, al que mas de una vez he maldecido por exponer Sus creaturas a los mas triviales accidentes, por los que muchas veces las mas bellas flores se destruyen y deshacen.

Has de saber que la parte más noble de mi, mi oído, está muy deteriorada; mientras estabas aun conmigo empecé a sospecharlo, pero nada dije. Ahora ha empeorado poco a poco. Esta por verse si es curable; dicen que se debe al estado de mis entrañas. Espero que mi oído mejore, aunque semejantes males son de lo más persistentes. Cuán triste será mi vida en adelante, despojado de todo amor y valor, rodeado por todas partes de personas tan miserables y egoístas. .. desde el año pasado recibo una pensión de 600 florines; gracias a ello y a la fácil venta de mi obra, no me preocupa el arreglármelas. Todo lo que ahora escribo lo podría vender cinco veces...

Cuán feliz sería si no tuviese dañado el oído... Melancólica resignación en que debo refugiarme —pero ¿cómo lo conseguiré?.. Te ruego que mantengas en gran secreto el asunto de mi oído y no se lo confíes absolutamente a nadie...

OP.

Loc. Los Beethoven de ascendencia holandesa se establecieron en Bonn, Alemania cuando en 1732 llegó Louis Van Beethoven atraído por llegar a uno de los centros políticos más importantes de Europa. Violinista destacado, en poco tiempo se convierte en director de coros. En Bonn lo nombran músico de la corte y pronto Kapellmeister. Puesto que le da prestigio pero pocos ingresos, de acuerdo a la tradición burguesa que vivió en su país natal. Es entonces que decide independizarse, poner un negocio de vinos y casarse. Solamente un hijo tuvieron, Johann, que heredó dos aspectos de sus padres: el virtuosísimos para el violín y el gusto por la bebida. Johann brilló como músico desde los 12 años, primeramente como integrante del coro y posteriormente como tenor en la capilla real. En 1767 se enamora de la hija del cocinero de la corte y, en contra de la voluntad de su padre, Luois, contrae matrimonio y procrean varios hijos de los cuales sólo sobrevivieron tres: Karl, Nicolas y Ludwig van Beethoven.

A diferencia de la infancia de Bach y de Mozart, Beethoven vive en la música con una presión por conquistar un arte de una manera violenta encerrado en un cuarto en el que solamente había un forte-piano; de donde no podía salir hasta que terminara de estudiar su lección pulcramente y con la vergüenza de ser llevado con la policía para identificar a su padre entre los borrachos capturados. Ludwig, encontró al igual que Mozart un padre que lo explotó pero de una manera brutal. Johann, trató de seguir con Ludwig el ejemplo de Leopold con Wolfgang. La primera manifestación de este tipo fue cuando Ludwig tenía siete años y su padre lo presentó en un concierto presentándolo como un niño de seis años para impresionar por su corta edad. Llegó a amar la música estudiando el piano para deleite de los vecinos, y así creció. Entre contradicciones pasando de lo más salvajemente severo a lo más relajado, y de lo más trágico a lo más alegre. Con los años se convertiría en un músico que es capaz de llevar al papel los contrastes que rodearon su infancia.

SÍNTESIS 2. *La imagen de Beethoven a través de retratos, dibujos y descripciones nos muestran una persona huraña y seria; una personalidad de un ser controvertido y admirado históricamente. Identificado por mucha gente como el músico sordo, Beethoven logra obras monumentales que ubican a un terrible padecimiento para un músico en un segundo plano. Muchos años vivió fingiendo distracción para que la gente no notara su problema mientras a los 30 años era admirado por su virtuosismo, y sus alcances como creador musical. Su abuelo Louis se estableció en Bonn, Alemania en 1732. Legó a ser director musical de la corte pero decidió independizarse cuando se casó y estableció un negocio de vinos. Del matrimonio nació un hijo, Johann, padre de Karl, Nicolas y Ludwig van Beethoven. Ludwig es educado para ser músico y sometido a fuertes presiones para hacer brotar a su talento musical. Llegó a amar la música estudiando el piano para deleite de los vecinos. Con los años se convertiría en un músico capaz de llevar a nuestros oídos la belleza de la música que refleja los contrastes que rodearon su infancia.*

OP.

Loc: La historia de nuestro planeta está caracterizada por guerras, invasiones, despojos y conflictos entre naciones. Pero el último tercio del siglo XVIII y el primero del siglo XIX, están marcados por un período denso y conflictivo en Europa, porque no solamente se centra entre los países del continente, sino muchas de las acciones y acontecimientos trascienden las fronteras e impactan a otras naciones que se ubican a muchos kilómetros de distancia. Justamente este período enmarca la vida de Beethoven, que vivió de 1770 a 1827, años en que estalló la revolución francesa tras la ruptura política e ideológica lo cual derivó en el ascenso, hegemonía y descenso del imperio napoleónico y la influencia que estos movimientos provocaron en América trayendo como consecuencia la independencia de las colonias frente a las coronas europeas y el comienzo de la era industrial. A partir de 1770, año en que nace Beethoven, inician los conflictos en las colonias inglesas de América del Norte. En Europa, Prusia Austria y Rusia se reparten el fraccionamiento de Polonia mientras en Alemania aparecen los destellos del romanticismo con la publicación de Werther de Johann Goethe. En 1776 se proclama la independencia de Estados Unidos de Inglaterra a partir de la insurrección de George Washington. Benjamín Franklin llega de embajador a Francia y acuerda un tratado comercial con lo que logra el reconocimiento de la nueva república americana del que se deriva un conflicto entre Francia, España y Rusia que concluye en 1783 con la firma de la Paz de Versalles y se reconoce plenamente la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica. Al año siguiente, el Barón de Beaumarchais publica Las Bodas de Figaro, argumento que toma Mozart para la realización de su ópera. En el libreto se plantean situaciones de igualdad social que cuestionan las relaciones entre la realeza y la servidumbre y que ponen de manifiesto lo que la sociedad comenzaba a demandar. Un joven aun desconocido de nombre Napoleón Bonaparte ingresa a la escuela militar de París. La paz en Europa duraría muy poco, pues en 1785 estalla la guerra entre Rusia, Suecia y Dinamarca. En Inglaterra surge la primera asociación antiesclavista. En 1789, tras el desastre financiero de Luis XVI, triunfa el Tercer Estado o el estado llano, frente a la nobleza y a la iglesia. Los vientos de la Revolución Francesa hacen ondear las banderas del mundo. La marcha popular hacia Versalles obliga a Luis XVI y María Antonieta salir del palacio. En 1793 cae la guillotina sobre Luis XVI, lo que provoca una coalición europea contra Francia. En 1795 de constituye el Directorio en Francia mientras Napoleón se distingue en París en la represión antimotines, entonces es nombrado general de división y lo envían a Italia. El Directorio encarga a Napoleón la lucha contra Inglaterra. El ejército Francés es inmovilizado, pero Napoleón burla el bloqueo inglés y regresa a Francia para el golpe de estado del 18 brumario en 1799, se disuelve el Directorio y se establece el consulado, con Napoleón al frente. Beethoven ya se había mudado a Viena y se subía al podium para dirigir su primera sinfonía. El siglo XIX iniciaba con las sinfonías de Beethoven y con la ascensión napoleónica.

OP.

Beethoven recibió clases de piano, violín, viola, órgano de diferentes maestros, pero tuvo uno en especial que desde un principio lo consideró como un gran músico, Christian Gottlob Neefe. Cuando Beethoven tenía 12 años, Neefe publicó en una revista musical de la época: *Este joven genio merece que se le apoye y se le de la posibilidad de viajar, será un segundo Mozart si persevera en el camino comenzado.* Con Neefe Beethoven conoció el Clavecín Bien Temperado y lo que Carl Philipp Emanuel Bach escribió en su *Ensayo sobre el Verdadero Arte de Tocar el Piano.*

OP. Registra durante 41 segundos y queda de fondo.

Loc: La formación cultural de Beethoven no fue muy afortunada porque su padre no tuvo la capacidad de ver con tanta habilidad el futuro de su hijo, sin embargo ahí estaba Neeffe para apoyarlo. Él fue quien le manda a imprimir su primera composición, le consigue un empleo en la corte. Lo inicia en el conocimiento de los autores clásicos y de los poetas modernos. Estas fueron sus herramientas básicas para encontrar en la literatura la fuente de inspiración para componer Oberturas y canciones. Y busca, al igual que muchos compositores, dominar el cuarteto de cuerda, que significaron hermosos bocetos para su obra posterior. Beethoven, un muchacho feo, rechoncho, con el rostro picado de viruelas y de extraño color de piel, es reconocido por su talento y el príncipe elector Maximiliano Francisco de Bonn le asigna un sueldo nada despreciable de 175 Florines. Bajo el patrocinio del príncipe y del Conde Waldstein, Beethoven viaja a Viena con el propósito de conocer a Mozart, pero el encuentro entre los dos genios se dio en condiciones poco favorables. Acababa de morir Leopold Mozart y Wolfgang se hundía en una crisis de melancolía, sin embargo pudo oír algunas improvisaciones de Beethoven, ante lo cual Mozart expresó: *Oigan ¡Este muchacho dará de qué hablar!* Beethoven pasa tres meses en ese primer viaje a Viena, conoce músicos y participa en algunos torneos de improvisación que se organizaban en la Ciudad, logrando vencer a todos. Beethoven era un gran improvisador, al grado que los competidores de los torneos llegaron a llamarle Satán por haberle visto realizar improvisaciones que ni al mismísimo Mozart habían visto hacer. Pero tiene que dejar Viena y regresar repentinamente porque recibe noticias de que su madre está enferma. La madre de Beethoven muere en julio de 1787. En Bonn encuentra algunas personas que lo apoyan y algunos de ellos lo recomiendan para que se haga cargo de composiciones importantes, aunque muchas obras no se pudieron ejecutar en aquellos tiempos. Beethoven tenía un estilo de escritura musical que hacía que muchos instrumentistas calificaran sus composiciones de intocables y muchos cantantes de incantables, situación que provocó el rechazo de muchas de sus obras. Pero con esas primeras obras, Beethoven viajó a Viena por segunda ocasión después de la muerte de su padre en 1792, a los 22 años. Ya los lazos con su tierra natal eran muy débiles, así es que iba a Viena para permanecer ahí hasta su muerte. Llegó a buscar a Haydn, que de inmediato lo escuchó y le dio su opinión. Le dijo que necesitaba más educación espiritual que musical. Que veía un enorme talento pero que también veía un espíritu rebelde, porque sabía que Beethoven jamás sacrificaría un hermoso pensamiento ni una idea por una regla tiránica. También le comentó que veía en él un hombre con varias cabezas, varias almas y varios corazones. Haydn le anticipó que siempre plasmaría en sus obras algo inesperado y sombrío, porque él era así: un ser sombrío y extraño porque el estilo del músico revela siempre al hombre.

OP.

La invención de los instrumentos de teclado se pierde en la Edad Media sin que sus inventores dejaran huella. Hay un instrumento primitivo que se llama monocordio que se reconoce como el antecedente más lejano del piano. Los dos elementos característicos de esta familia son: una caja de resonancia y la cuerda vibrante. El monocordio fue utilizado por los monjes como un instrumento que permitía establecer una nota de referencia al tiempo que facilitaba las explicaciones matemáticas simplificando de una manera práctica la demostración para el uso de los intervalos, o sea la distancia entre un sonido y otro. Se utilizaba una palanca que golpeaba o punteaba una cuerda que producía un sonido que podía ser movido mediante un caballete cuyo sistema modificaba la longitud de la cuerda. La proporción de la modificación en la longitud de la cuerda daba como resultado el intervalo deseado. El ejemplo más sencillo, para no ahondar en explicaciones matemáticas y de física acústica, sería, la emisión de un sonido determinado, da una frecuencia que es el número de oscilaciones por segundo, o sea la frecuencia con que se mueve la onda sonora en el aire, cuyo comportamiento es análogo al de la cuerda. Si cortamos la cuerda exactamente a la mitad, el número de oscilaciones por segundo se duplica produciendo el mismo sonido pero más agudo, y si duplicamos la longitud de la cuerda producimos el mismo sonido pero más grave. Por lo tanto, con el monocordio se podía producir el intervalo deseado modificando en la proporción debida la longitud de la cuerda con el bastidor movable. La palanca que se accionaba para hacer vibrar la cuerda se le denomina tecla. Surgieron dos tipos de instrumentos, el de cuerda punteada, que al accionar la tecla tañe la cuerda de manera similar a como se hace con la guitarra o el salterio, y el de cuerda percutida, el que al accionar la tecla golpea la cuerda. Como ejemplo del primer tipo está el clavicémbalo, clavecín, espineta y virginal y como ejemplo del segundo tipo está el clavicordio, este último el antecedente más directo del piano. De los fabricantes de clavicordios más destacados entre los siglos XVI y XVIII son, Domenico da Pesaro, Girolamo da Bologna, Vincenzo da Prato, Portaluppi, Zenti, Baffo, Bartolomeo Cristofori, creador del piano moderno, Pascal Taskin, los Silvermann, los Burkard, Schudi y Andrés Rucker. Cuando aparece el Primer piano hecho por el Paduano Cristofori, lo presenta en 1711 como Clavicémbalo col piano e forte. Se trataba de un instrumento en el cual se podía variar la intensidad del sonido de débil a fuerte por eso a los primeros pianos se les llamó fortepiano y más tarde solamente piano, como hasta nuestros días. Este instrumento se fue transformando justamente en los años en que vivieron Haydn, Mozart y Beethoven. Ellos fueron los que aprovecharon antes que nadie estas transformaciones haciendo cambios sustanciales en los conceptos para la composición de música para teclado y seguramente gracias a las exigencias de ellos mismos frente a los constructores de instrumentos fueron creando gran parte de la literatura musical que nos heredaron. Hay que tomar en cuenta que el término francés Clavecín, en realidad no tiene traducción al castellano y por esa razón en diversos libros que están traducidos se les llama indistintamente, clave, clavicordio,

harpischord, clavecía, clavicémbalo, espineta, virginal, provocando en muchas ocasiones confusión en los lectores. Beethoven como gran pianista improvisador, utilizó este instrumento para hacer composiciones magistrales. Cinco conciertos para piano y orquesta, 32 sonatas, sonatinas, un gran número de temas con variaciones, escocesas, piezas para niños, duetos tríos y sonatas para piano y violín, y para piano y cello.

SÍNTESIS 3. *El último tercio del siglo XVIII y el primero del siglo XIX, están marcados por un período denso y conflictivo en Europa. Justamente este período enmarca la vida de Beethoven, que vivió de 1770 a 1827, años en que estalló la revolución francesa tras la ruptura política e ideológica lo cual derivó en el ascenso, hegemonía y descenso del imperio napoleónico y la influencia que estos movimientos provocaron en América trayendo como consecuencia la independencia de las colonias frente a las coronas europeas y el comienzo de la era industrial. Beethoven recibió clases de piano, violín, viola, órgano de diferentes maestros, pero quien desde un principio lo consideró un gran músico fue Christian Gottlob ENFE, con quien Beethoven conoció el Clavecín Bien Temperado y los escritos de Carl Philipp Emanuel Bach. También le proporcionó bases para el conocimiento de los autores clásicos y de los poetas modernos. Estas fueron sus herramientas básicas para encontrar en la literatura la fuente de inspiración para componer Oberturas y canciones. Beethoven viaja a Viena con el propósito de conocer a Mozart, pero el encuentro fue poco afortunado acababa de morir Leopold Mozart y al poco tiempo murió la madre de Ludwig. Beethoven viajó a Viena por segunda ocasión después de la muerte de su padre en 1792, a los 22 años y buscó a Haydn. Le dijo que veía un enorme talento pero que también veía un espíritu rebelde. Haydn le anticipó que siempre plasmaría en sus obras algo inesperado y sombrío porque él era así, un ser sombrío y extraño porque el estilo del músico revela siempre al hombre.*

El piano se fue transformando considerablemente en los años en que vivieron Haydn, Mozart y Beethoven. Ellos fueron los que aprovecharon antes que nadie estas transformaciones haciendo cambios sustanciales en los conceptos para la composición de música para teclado y seguramente gracias a las exigencias de ellos mismos frente a los constructores de instrumentos fueron creando gran parte de la literatura musical que nos heredaron. Beethoven como gran pianista improvisador, utilizó este instrumento para hacer composiciones magistrales. Cinco conciertos para piano y orquesta, 32 sonatas, sonatinas, un gran número de temas con variaciones, escocesas, piezas para niños, duetos tríos y sonatas para piano y violín, y para piano y cello.

loc.: Llegó el momento de despedirnos y les recuerdo que tenemos pendiente la conclusión de la obra de Ludwig van Beethoven. Hasta pronto.

FIN DEL DECIMONONO PROGRAMA

VIGÉSIMO PROGRAMA (7 DE 7) "BEETHOVEN II"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Hoy llevamos a ustedes la segunda parte de la vida y obra de Ludwig van Beethoven. Muchos retratos, dibujos y pinturas del compositor nos muestran a una persona huraña y seria. Todavía hoy en día la personalidad de Beethoven es fascinante no solo por la incógnita que rodea su historia por haber logrado obras monumentales con un problema de sordera, sino por la capacidad de plasmar en su música la esencia de su personalidad. El abuelo de Beethoven, Louis llegó a Bonn, Alemania proveniente de Holanda en 1732. Tuvo solo un hijo, Johann, padre de Karl, Nicolás y Ludwig van Beethoven. Johann van Beethoven, quiso repetir la proeza de Leopold, el padre de Mozart. Beethoven vive en la música con una presión por conquistar un arte de una manera violenta presionado por su padre, encerrado en un cuarto en el que solamente había un forte-piano, viviendo contradicciones que fluctuaban entre lo más severo a los más relajado, y de lo más trágico a lo más alegre. Con los años se convertiría en un músico capaz de traducir en su música los contrastes que rodearon su infancia.*

El último tercio del siglo XVIII y el primero del siglo XIX enmarcan la vida de Beethoven, que vivió de 1770 a 1827, años en que estalló la revolución francesa y surgieron los movimientos independistas en América. En 1789 los vientos de la Revolución Francesa hacen ondear las banderas del mundo. El 18 brumario en 1799, se disuelve el Directorio y se establece el consulado, con Napoleón al frente. El siglo XIX iniciaba con las sinfonías de Beethoven y con la ascensión napoleónica.

Beethoven recibió clases de piano, violín, viola y órgano de diferentes maestros. Gran parte de su formación cultural complementaria la adquirió de manera autodidacta a partir de la lectura de autores clásicos y poetas modernos. Por otro lado, el piano se fue transformando, hecho que proporcionó a Beethoven un instrumento con muchas posibilidades para estimular su creatividad musical. Hoy concluiremos con la vida de Beethoven con el maestro Ricardo Fuentes.

OP.

Loc: Cómo están. Después de la muerte de su padre y una vez que decide mudarse de Bonn, Beethoven cierra un primer período estilístico de composición musical. Había compuesto sus dos primeras sinfonías en las que se palpa la herencia de Haydn, sobre todo en la primera. Los primeros años en Viena fueron para Beethoven el momento en que tenía que obtener una estabilidad económica que le permitiera moverse sin el obstáculo de la necesidad monetaria. Buscaba la manera de tener alumnos con recursos económicos y estableció buenas relaciones con editores que pagaban lo que les pedía, con la comodidad de que si no aceptaban, el compositor tenía una o dos alternativas para vender la música. El segundo período se abre aproximadamente en el verano de 1802. Se instala en un lugar llamado Heiligenstadt, muy cerca de Viena, en donde definitivamente se resigna a aceptar su mal: La sordera. Beethoven escribe una carta a sus hermanos lamentándose profundamente explicando su mal y sus preocupaciones. Esta carta es tal vez para ellos la revelación que explica claramente las causas de su personalidad, pues en ella les dice que lamenta tanto fingir distracción para no evidenciar que no oye lo que los demás dicen, ya sea un trino de un pájaro o una flauta que suena a lo lejos. A esta carta se le conoce como *El Testamento de Heiligenstadt*. En ella podemos ver la idea de Beethoven ante la muerte. En 1802 él no sabía que viviría 25 años más y que sortearía su problema de audición utilizando acuciosamente sus habilidades para escuchar lo que no escuchamos con los oídos. La esencia de la música; la relación sonora entre cada uno de los protagonistas de la orquesta. Paradójicamente la sordera lo obliga a meterse en el mundo de los sonidos de una manera diferente; los captura y los retiene en su cabeza creando música. Tenía que demostrar que la sordera no podía ser mayor que su genialidad cuando escribe a sus hermanos:

Estoy alejado de la diversión en la sociedad de las demás criaturas, de los placeres de la conversación, de las efusiones de la amistad. Casi solo en el mundo no me atrevo a aventurarme en la sociedad, más que lo absolutamente necesario. Me veo obligado a vivir en el exilio. Si obtengo compañía, una dolorosa ansiedad me posee porque me aterra la idea de que mi mal sea descubierto.

Este estado de ánimo quedó plasmado como una herencia millonaria que dejó a la humanidad. Una obra que puede ser considerada un parte aguas en la literatura musical: La sinfonía número 3, Sinfonía Heroica en la que condensa todo lo aprendido de los compositores que le antecedieron y logra vincular la música coral, armónica y contrapuntística en una obra monumental. La Heroica evidencia la sensibilidad del compositor para asimilar los contrastes políticos y sociales de la época al dejar en una sola obra un carácter contrastante nos sólo de cada uno de los movimientos, sino de cambios drásticos en el desarrollo de cada una de las partes y más aun, de la sonoridad de un pasaje a otro. Desde el inicio del primer movimiento. Un tema similar al que Mozart utiliza en su ópera Bastian y Bastiana. Tras una entrada sorpresiva con dos notas tocadas por toda la orquesta a manera de brevísima introducción, presenta el tema y en menos de 50 segundos maneja tres contrastes, sonoros y armónicos; expone el tema en tres ocasiones, en la última varía drásticamente la sonoridad de la exposición inicial.

OP.

A lo largo del movimiento, de aproximadamente 15 minutos, se escuchará material temático abundante derivado del tema que será presentado de diversas maneras además de las dos formas en que lo escuchamos en el inicio, Beethoven expresa con el mismo tema diferentes ideas. Puede presentar el tema serio, tranquilo:

OP.

...ansioso

OP.

...Dulce con las maderas

OP.

...variado y lacónico

OP.

...misterioso

OP.

...Con un toque de angustia

OP.

...Evocador y heroico, para concluir de la misma forma como comenzó.

OP.

Es una sinfonía diferente a todo lo que se había hecho con anterioridad. Desde luego, no es casualidad que el segundo movimiento sea una marcha fúnebre, ya sea por aludir a los caídos de la Revolución Francesa o por aceptar que la pérdida de la audición era una forma de morir. Esta marcha fúnebre, tiene un comienzo sombrío.

OP.

Más adelante utiliza otro tema completamente diferente como si hubiera salido repentinamente una luz de esperanza

OP.

Regresa al apacible y sombrío tema inicial y en unos segundos comienza de manera repentina un fugado que nos recuerda a las composiciones contrapuntísticas del barroco pero una pasión que nos muestra el temperamento de un compositor que expresa en estos pasajes todo lo que guardaba en su corazón y que no lo manifestaba más que en su música.

OP.

Todo el movimiento está lleno de contrastes y utiliza nuevamente los temas para conducirlos hacia un final igual de sereno que al principio.

El tercer movimiento es muy ágil muy diferente a lo escuchado que comienza con una sección que llamaremos "A"

OP.

Con una parte intermedia en la que se alude a los cuernos de caza. Nos recuerda los conciertos de corno de Mozart. Llamemos a esta sección "B"

OP.

Para finalizar repitiendo la sección "A".

OP.

El cuarto movimiento es un tema con variaciones. El tema muy simple

OP.

Este tema con variaciones Beethoven lo ya había utilizado en un tema con 15 variaciones y una fuga para piano solo. Con este tema tan sencillo, el compositor demuestra cómo desarrollar una gran obra a partir de un motivo melódico muy simple, que también nos lo demostró en su quinta sinfonía con un tema de cuatro notas. Escuchemos solamente el motivo inicial del cuarto movimiento de la tercera sinfonía Heroica en el piano

OP.

Ahora veamos lo que Beethoven hace con este tema en la cuarta variación cuando lo maneja como una fuga.

OP.

Y así, entre variación y variación nos lleva hasta el final del movimiento de más de 12 minutos y al final de la sinfonía de casi una hora de duración.

SÍNTESIS 2. *Beethoven termina un primer período estilístico de composición musical, e inicia el segundo hacia 1802 viviendo en Viena. Requería de estabilidad económica con alumnos y vendiendo a muy buen precio sus obras. Es en esta época cuando se resigna a aceptar su sordera. Beethoven escribe una carta a sus hermanos, misma que se conoció hasta después de su muerte y se le conoce como El Testamento de Heiligenstadt en alusión al lugar en donde vivía cerca de Viena. Aquí les expresa a sus hermanos su dolencia de*

manera muy clara. También en esta época escribe y publica la sinfonía número 3, Heroica, que nos muestra un compositor capaz de hacer una obra diferente a todo lo que se había hecho hasta ese momento, desarrollando magistralmente elementos temáticos muy simples. Otro ejemplo de esta habilidad, son las cuatro notas muy conocidas del inicio de la quinta sinfonía.

OP.

Loc: Pese a su carácter, Beethoven tenía un grupo de gente que lo admiraba, lo quería y lo apoyaba. Algunos de ellos eran el Conde Waldstein, el Barón van Swieten, Karl Czerny, el príncipe Lichnowsky, el príncipe Lobkowitz, Andreas Razumovsky, embajador ruso en Viena, el archiduque Rodolfo, hijo de Leopoldo II, y el príncipe Kinsky. Gracias a ellos, Beethoven tuvo buenos ingresos que le permitieron no solamente sostenerse, sino hacerse cargo de sus hermanos. Muchas obras están dedicadas a sus amigos, en algunos casos por los financiamientos, y en otros simplemente por agradecimiento. Por ejemplo, la quinta sinfonía está dedicada a Razumovsky, la sonata op. 53 al conde Waldstein, de hecho esta sonata se le conoce justamente como sonata Waldstein, aunque también se le conoce como *La Aurora*, por la transición entre el segundo y tercer movimiento en donde hace una alusión al amanecer. Al archiduque Rodolfo le dedicó sus conciertos para piano No. 4 y 5, aunque este último tiene el sobre nombre de "Emperador" aludiendo desde luego a Napoleón. Beethoven compuso muchas de estas obras durante los períodos de verano que regularmente pasaba en el campo

OP.

Loc: Desde luego que Beethoven ni de lejos era un hombre de campo, pero hacía largos paseos por la campiña. Esta afición lo mantenía solitario y le ayudaba a no tener encuentros con la sociedad, que en un momento dado lo podían afectar y sentirse humillado por tener que mostrarse como una persona que se encontraba limitada al no poderse comunicar, situación que aumentaba día con día, lo que confirmaba cada vez que se veía obligado a aparecer en público. Los paseos y el contacto con la naturaleza incidieron en su visión de la creación musical. No en vano sus composiciones, como la que escuchamos de fondo en este momento, la sinfonía número 6, pastoral, no tienen nombres como hasta ahora se acostumbraba, solamente allegro, adagio, presto, para indicar el tempo o la velocidad y el carácter. En la sinfonía pastoral los nombres de los movimientos son impresiones, sentimientos, afectos. El primer movimiento es allegro ma non troppo Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande, algo así como despertar de sentimientos alegres al llegar al campo, y el término tradicional italiano, allegro ma non troppo, o sea no muy rápido.

OP.

Loc: El segundo movimiento lo titula *Escena en el arroyo*

OP.

Loc: El tercer movimiento lo titula *Encuentro alegre con la gente del campo*

OP.

Loc: Y repentinamente una nube negra oscurece el centro para dar paso a la tormenta

OP.

Loc: Después de los truenos y la lluvia se ilumina nuevamente el cielo al escampar lo que produce una inmensa alegría en el quinto movimiento *La canción de los pastores, alegría y sentimientos de agradecimiento después de la tormenta*

OP.

Loc: Estos detalles en la música de Beethoven nos muestran un compositor diferente a la imagen de huraño, feo y desaseado que se ha manejado. Nos muestran entonces un ser humano con sentimientos muy nobles que nos hacen entender su música no como aquella que muchas veces ponemos de fondo para relajarnos, sino cuadros, ideas, imágenes que requieren de toda nuestra atención para comprender lo que el artista quiere decirnos. Yo pienso que de alguna manera tenía que canalizar su necesidad de comunicación.

OP.

Loc: Al parecer, en la época que Beethoven compone la sexta sinfonía, también escribe una carta que está dirigida a *La Amada Inmortal*. Es una larga carta que señala como fecha un 6 de julio por la mañana, la continúa por la tarde y la termina al día siguiente por la mañana. ¿A quién está dirigida? No se sabe en realidad, aunque se especula sobre un nombre: la señorita von Brunswick, pero se duda a cuál de las dos, si Therèse o Josephine, dos hermanas que ocuparon un lugar importante en la vida del compositor. Aunque en su vida hubo una lista larga de mujeres, la relación de Beethoven con ellas fue compleja. Al mismo tiempo que mostraba debilidad por relacionarse con personas del sexo opuesto, tenía una actitud misógina e intolerante. De hecho en alguna carta que le dirige a su hermano Johann Nicolás, refiere “toda la tribu de engañosas mujeres”, sin embargo hay testimonios de contemporáneos que afirmaron que él siempre tenía algún asunto amoroso entre manos. Lo que sí es claro, es que el texto de la carta revela una persona enamorada cuando menciona frases como...

No puedo seguir viviendo permanentemente sin ti... he decidido recorrer la distancia que nos separa para volar en tus brazos... ¿Por qué debe uno alejarse de aquello que tan profundamente ama?

OP.

Loc. En 1809, cuando Napoleón invade Austria, la familia imperial abandona Viena, es cuando Beethoven compone la sonata para piano op. 81a, que titula Los adioses. En esta época también concluye obras muy importantes, sus sinfonías cinco y seis, los conciertos para piano cuatro y cinco, el concierto para violín, la ópera Fidelio, los cuartetos Razumovsky, y las sonatas para piano Waldstein, apasionata y Kreutzer. En esta época también conoce al poeta alemán Goethe, quien describe a Beethoven como una persona con un talento impresionante, arisco, hostil, lacónico y prevé que su escepticismo llegará a crecer a causa de sus problemas físicos, refiriéndose al oído desde luego.

OP.

Loc: En 1813 surge un evento que cambiaría la vida de Beethoven hasta el final de sus días. Su hermano Kaspar Anton Karl llegó a visitarlo para confiarle que padecía un problema severo de tuberculosis y le pedía que aceptara hacerse responsable como tutor de su único hijo Karl, que entonces tenía 6 años. Beethoven acepta y firman de manera conjunta una declaración jurada, la cual tuvo que llevarse a los tribunales dos años después cuando muere el hermano del compositor. En 1815, Beethoven pelea la custodia contra La Reina de la noche, cómo le llamaba despectivamente a su cuñada, en alusión a ese personaje perverso de la flauta mágica de Mozart. Cinco años duró el pleito hasta que en 1820 obtuvo de la magistratura Vienesa la sentencia definitiva a su favor. Todos los conflictos y problemas que Beethoven padeció en esa época, quedaron plasmados en su correspondencia que, además de todo, nos permite ver al Beethoven sensible, gracioso, irónico, iracundo, simpático y temperamental. En las cartas quedaron las quejas contra la madre de Karl, a la que no bajaba de depravada, las peticiones del cuidado del niño al internado al que confió su educación, las caricias y ruegos hacia su sobrino, y el testimonio del dolor de Beethoven cuando el chico se metió una bala en la cabeza en un intento de suicidio en 1826.

OP.

Loc: Las situaciones familiares descritas anteriormente y la sordera absoluta, provocaron en Beethoven un decremento significativo en su producción musical, pero también una tercera etapa creativa. Pertenecen a esta época algunos quintetos, una veintena de cánones y piezas sueltas, un par de canciones sus últimas seis sonatas para piano, las treinta y tres variaciones Diabelli para piano y la Novena sinfonía. La relación con el sobrino fue dramática. Éste lo vejó, abandonó, lo humilló y rechazó su cariño un sinnúmero de veces, provocando en Beethoven un profundo dolor que se constata en algunas misivas que le envió suplicándole que no se alejara de él. Después del intento de suicidio de Karl. Beethoven acudió a visitar a su otro hermano que vivía en un pueblo cerca de Viena para reconciliarse después de que contrajo matrimonio con una mujer que Beethoven consideraba indigna para el linaje de su familia. Pero un enfriamiento lo obligó a regresar de inmediato con Karl que lo acompañaba. Los primeros meses de 1827 cayó enfermo y por correspondencia se comprometió a escribir su sinfonía No. 10, lo cual no pudo concretar debido a que la muerte lo sorprendió un 26 de marzo.

SÍNTESIS 3. *Beethoven tenía un grupo de gente que lo admiraba y lo apoyaba, entre los que se pueden mencionar el Conde Waldstein, el Barón van Swieten, Karl Czerny, el príncipe Lichnowsky, el príncipe Lobkowitz, Andreas Razumovsky, el archiduque Rodolfo y el príncipe Kinsky. Gracias a ellos, Beethoven tuvo ingresos que le permitieron vivir dignamente y como muestra de agradecimiento él les dedicó muchas de sus obras. Beethoven no era un hombre de campo, pero hacía largos paseos por la campiña para poder estar solitario para no exponerse a sentirse*

humillado a causa de su sordera. La relación de Beethoven con las mujeres fue controvertida y aunque no le faltaron candidatas para contraer matrimonio, permaneció soltero toda su vida. Esta época está señalada por los tratadistas como la segunda época Beethoveniana. Napoleón invade Austria, la familia imperial abandona Viena y Beethoven compone la sonata para piano op. 81a, de Los Adioses, sus sinfonías cinco y seis, los conciertos para piano cuatro y cinco, el concierto para violín, la ópera Fidelio, los cuartetos Razumovsky, y las sonatas para piano Waldstein, apasionata y Kreutzer. En esta época también conoce a Johann Goethe. En 1815 Beethoven inicia el trámite para hacerse cargo de la tutela de su sobrino Karl después de la muerte de su hermano Kaspar Anton Karl lo que logra hasta 1820, cuando obtiene la tutela definitiva. Toda la problemática del sobrino provocó otra transición creativa en Beethoven para componer sus últimas obras, en las que se incluyen sus seis últimas sonatas para piano y la novena sinfonía. Beethoven murió en Viena el 26 de marzo de 1827.

OP.

Loc: El día de hoy concluimos el tercer módulo del diplomado, módulo que inició con el clasicismo y concluye con un compositor innovador cuyas ideas creativas comulgaron con la poesía y los hechos políticos que rodearon toda su vida y que lo condujeron a otro estilo artístico: El romanticismo, con lo que iniciaremos el módulo IV, hasta la próxima.

FIN DEL VIGÉSIMO PROGRAMA Y DEL TERCER MÓDULO

CUARTO MÓDULO

“...Y LA POESÍA SE HIZO MÚSICA”

VIGÉSIMO PRIMER PROGRAMA (1 DE 8) “EL ROMANTICISMO”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Hoy iniciamos el módulo IV de este diplomado en historia de la música. En el anterior concluimos con la segunda parte de la vida y obra de Beethoven, un compositor que vivió el último tercio del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX. Después de la muerte de su padre Beethoven cierra un primer período estilístico de composición musical con sus dos primeras sinfonías muy al estilo de Haydn. Ya viviendo en Viena, Beethoven necesitaba estabilidad económica. Comenzó a dar clases a alumnos particulares cobrando bien y comenzó a componer música por encargo. En el verano de 1802 se abre lo que se ha considerado por los historiadores el segundo período de creación artística, pero también en esta etapa de su vida se resigna a aceptar la sordera, un mal progresivo que lo acompaña hasta la muerte. Escribe una carta a sus hermanos que tal vez para ellos fue la revelación porque tras aceptar su mal, les explica claramente las causas de su personalidad. A esta carta se le conoce como El Testamento de Heiligenstadt, por el lugar en el que se instaló a vivir cerca de Viena. Aquí revela su preocupación por ser descubierto, y en consecuencia ya no le encargaran más trabajo, por eso confiesa que se ve obligado a vivir en el exilio. En esta época compone una obra impresionante por su duración y la complejidad de su estructura: La sinfonía número 3, Heroica. Es una sinfonía diferente a todo lo que se había hecho con anterioridad. Beethoven tenía un grupo de gente que lo admiraba, lo quería y lo apoyaba. Gracias a ellos, tuvo buenos ingresos que le permitieron no solo vivir bien, sino hacerse cargo de sus hermanos en el aspecto económico. En 1815, a causa de la muerte de uno de ellos y de un juramento que le hizo, Beethoven se hace responsable y tutor de su sobrino Karl. La relación entre los dos fue muy mala. Llena de conflictos y sufrimiento para Beethoven, a causa de los desaires del sobrino. Esta situación y la pérdida total del oído, llevaron a Beethoven a un tercer período estilístico de creación artística, imaginando los sonidos y, evidentemente, elaborar la música bajo un concepto diferente en el que destacan algunos quintetos, una veintena de cánones y piezas sueltas, un par de canciones, sus últimas seis sonatas para piano, las treinta y tres variaciones Diabelli para piano y la Novena sinfonía. Los primeros meses de 1827 cayó enfermo y no pudo recuperarse jamás. Ludwig van Beethoven murió el 26 de marzo de 1827. Ahora, para continuar con el tercer cuarto módulo del diplomado, los dejo en compañía del maestro Ricardo Fuentes.*

Loc: Me da gusto saludarlos. Con frecuencia se dice que Beethoven fue el último de los compositores clásicos y el primero de los románticos. La razón es porque la vida de Beethoven transcurre entre los siglos XVIII y XIX, treinta años en el primero y veintisiete en el segundo y coincide desde luego con el final del clasicismo y el inicio del romanticismo. Teóricamente, el romanticismo es en principio la ruptura drástica con los postulados y técnicas precedentes. Digamos que se produce una especie de crisis de la concepción iluminista de la música, pero el Iluminismo o Ilustración, abarca aproximadamente 150 años, influyendo en el desarrollo artístico de diversas áreas y de muchas naciones. Por otro lado, desde el inicio del Iluminismo musical se establecieron principios de individualidad que más tarde caracterizaron a los compositores románticos. Para muestra un botón, Vivaldi, representante del Iluminismo italiano, ya había establecido una relación individualista o personal con Reyes y Príncipes de una manera diferente a como se acostumbraba en ese entonces, un tipo de relación que más tarde procuraron establecer Mozart y Beethoven. Durante muchos años la composición musical estaba sujeta al texto. Una vez que se tenía el contenido, el verso, el poema, se colocaban las frases musicales con sus respectivas modulaciones melódicas de acuerdo al ritmo del lenguaje y respetando el acento de las palabras. En los inicios del clasicismo, la música instrumental logró cambiar radicalmente este concepto y la obra de los italianos, Gabrielli, Corelli, Torelli y Vivaldi, revolucionó completamente la relación de la música con la palabra. Claudio Monteverdi ya había dado signos de que el papel de la música se tenía que concebir y desarrollar de una manera más independiente del texto, aunque siempre relacionada de una manera coherente. Él expresaba “sea la poesía señora de la armonía, no su esclava”. Mozart, cuyas composiciones se encumbraron en la ópera, escribió a su padre en alguna ocasión una idea similar. Él comentó que la poesía debía portarse como una hija dócil. Ambos conceptos no eran ya característicos de la Ilustración. El romanticismo busca en la música una forma de expresión sin palabras, busca decir lo que no se puede decir en un lenguaje común. Esta idea no solamente se quedó en los músicos, también los poetas hicieron eco a tal concepto, como lo expresaba Hegel al decir que la música es la expresión de la historia del alma. En el Romanticismo se invirtió la idea de la Ilustración de que la música en sí carecía de expresividad. Ahora la música es una fuente de expresión del alma; del ser humano. Los filósofos también se manifestaron en ese sentido. Schopenhauer decía que la vida es puro sufrimiento; el hombre es un

lobo para el hombre, es necesario escapar de este mundo, que es el infierno mismo. Hay que renunciar a las apariencias; alcanzar la quietud del alma y regresar a nuestra conciencia individual. Pero eso sólo se puede lograr de dos formas, decía: una, a través del misticismo, que no requiere de la existencia de Dios, sino de la contemplación y la meditación, y dos: a través de la contemplación estética y del arte. Shopenhauer planteó que el arte musical era *aquella melodía cuyo texto es el arte*. Nuevamente, se busca la utilización de un nuevo lenguaje que va más allá de las palabras. En Beethoven ya encontramos una forma de expresión así. Sin palabras pero con un diálogo, una conversación con sentido entre los instrumentos. Podemos imaginar el argumento en la voz del piano, de la flauta, del fagot, y de una orquesta que nos recuerda a las tragedias griegas en donde el coro repetía o hacía énfasis en los puntos importantes del drama. Cada uno con su timbre, cada uno con su gesto, con su amargura, su dolor, su cariño y con profundo amor.

OP.

Loc: En el Romanticismo sucede un cambio importante en el papel que juega el músico en la sociedad. Digamos que avanza en el escalafón y se desmarca de la posición que tenía antes como miembro del cortejo; como parte de la servidumbre. Bach ni lo soñó, Haydn lo padeció, Mozart lo intentó, pero Beethoven podía ya codearse con la realeza, departir una copa con los príncipes y embajadores, pretender a una que otra alumna duquesa, princesa o condesa. Claro que este avance, este reposicionamiento del artista, del músico, en las esferas de la sociedad, no se dio automáticamente en toda Europa. La personalidad de cada músico y el lugar que cada uno de ellos se fue ganando también es determinante. En la misma época, mientras Schubert fue tratado como siervo en el palacio de los Esterházy, Beethoven era el invitado de honor en fiestas y veladas del archiduque Rodolfo.

SÍNTESIS 2. *Con frecuencia se dice que Beethoven fue el último de los compositores clásicos y el primero de los románticos, debido a que esta transición se dio en el último tercio del siglo XVIII y el primero del XIX, justo en el período en que vivió el compositor, en medio de todos los cambios políticos y sociales de la época. En teoría, el romanticismo es en principio la ruptura drástica con los postulados y técnicas precedentes. Ya en el Iluminismo musical se establecieron principios de individualidad que más tarde caracterizaron a los compositores románticos. Durante muchos años la composición musical estaba sujeta al texto. En el clasicismo la música instrumental ocupó un papel diferente ya sin necesidad de un texto determinado a partir de la obra de los compositores italianos como, los Gabrielli y Vivaldi. Claudio Monteverdi también había considerado que la música requería más independencia del texto. Para Mozart, la poesía debía portarse como una hija dócil. El romanticismo busca en la música una forma de expresión, lo que no se puede decir en un lenguaje común; una forma de expresión que va más allá de las palabras. En el Romanticismo el músico busca una posición que le de el lugar justo y busca dejar de ser parte de la servidumbre, aspecto que no se da automáticamente en toda Europa. La personalidad del músico fue determinante para que cada uno de ellos se ganara su lugar.*

OP.

Loc: En muchas ocasiones se manejan términos artísticos, literarios y musicales, cuyos orígenes se dan en un determinado contexto y poco a poco se van modificando adaptándose a estilos que posteriormente se identifican con corrientes que manejamos y entendemos en un concepto general, pero frecuentemente ya no tienen mucho que ver con los orígenes del término. Así, hemos citado aquí al movimiento de los trovadores, el iluminismo, la Ilustración, el barroco, el rococó, el clasicismo, neoclasicismo y ahora nos sucede algo similar con el romanticismo. Sus orígenes los habremos de encontrar en Inglaterra y en Alemania, en la segunda mitad del siglo XVIII. En esta época, la literatura de los dos países contiene los gérmenes de las corrientes intelectuales y estéticas que más tarde habrán de conectarse con ese nombre. La palabra *romantic* se utilizó en Inglaterra para designar *cosa del romance* y posteriormente novelesca, entendiéndolo como una nueva visión sentimental del siglo XVIII. En Francia el término lo utilizó Rousseau y es en Alemania en donde el escritor Friedrich Leopold von Hardenberg, mejor conocido bajo el seudónimo de Novalis, le da un sentido exacto, correspondiente a una expresión sentimental opuesta a la racional de los clásicos. Aunque fue en Inglaterra en donde se inició el ambiente precursor del romanticismo, fue en Alemania en donde surgieron las teorías que definieron el movimiento. Surge un interés por lo nuevo, lo desconocido que empieza en el último tercio del siglo XVIII y se esparce rápidamente hasta el mediterráneo, propagándose los ideales y las formas del romanticismo manifestándose desde Rusia, los países nórdicos toda Europa incluyendo España y Portugal. Hacia 1770 se desató en Alemania una corriente literaria conocida como *Sturm und Drang*, Tormenta e Ímpetu, y tiene sus raíces en el pensamiento místico en contra de la intelectualidad que dominaban las corrientes protestantes calvinista y luterana en Alemania. Por otro lado toman las ideas de renovación de la sensibilidad que se dan en Inglaterra y en Francia. El *Sturm und Drang* es una reacción del sentimiento y del instinto contra el racionalismo clásico y contra la filosofía de las luces, y aunque tiene sus

raíces en ideas extranjeras se crea una literatura nacionalista y en poco tiempo, tal vez en unos treinta años, surgen extraordinarias obras literarias y filosóficas.

OP.

loc.: El romanticismo no fue solamente una revolución artística. Se involucraron en el movimiento aspectos políticos, sociales e ideológicos tan importantes que hoy en día están vigentes los principios más importantes, como los de libertad, individualismo, democracia y nacionalismo. Entre 1770 y 1800, Europa pasó de ser absolutista y neoclásica a demócrata y romántica, gracias a la revolución industrial inglesa, que desarrolla una clase burguesa y sienta las bases del liberalismo. También gracias a la Revolución Francesa, que proclama los principios de libertad, igualdad y fraternidad. Y, aunque al otro lado del atlántico, influyó de alguna manera la *Declaración de Independencia de los Estados Unidos de Norteamérica*, que, al menos en el papel, reconoce fundamentalmente los derechos del hombre y establece la república como forma de gobierno y al pueblo como fuente exclusiva del poder. Estos hechos significan que la libertad reemplaza a la tiranía, el poder absoluto se ve limitado y la democracia se erige en ideal de gobierno. Pero el siglo XVIII no es sólo despotismo ilustrado, racionalismo y neoclasicismo. Conviven con estas tendencias dominantes las corrientes deístas, que reconocen la existencia de Dios, aunque se cuestiona la influencia en el mundo de los hombres, y otras corrientes místicas. Se reivindica también el valor de los sentimientos; de la pasión. En el clasicismo la belleza depende de las cualidades materiales de los objetos, como la unidad sus diversos tipos, la regularidad, el orden, la forma, más que de la sensación que producen éstos en quien los contempla. La belleza, en consecuencia, lleva al hombre a un estado de placer sereno, fruto del orden y la proporción, como ocurre con el arte griego. Pero también se tuvo en cuenta en el siglo XVIII, junto a lo bello lo sublime, que desde la antigüedad estaba la emoción.

Edmund Burke, político británico, que en 1790 escribe un libro que lleva por título *Reflexiones sobre la Revolución en Francia* retoma el concepto de lo sublime sobre la idea de los griegos, que planteaban que lo que nos emociona es, por su magnitud y energía, superior a las facultades humanas. Él adapta este concepto al siglo XVIII y habla que la belleza produce placer, y los objetos que la producen carecen de fuerza y poder para producir terror o emociones fuertes porque son pequeños y delicados. En cambio, lo asociado al instinto de conservación, como la muerte, oscuridad o poder, es lo sublime, que produce terror, pero también deleite, convertido en objeto artístico inofensivo, no nos amenaza, como sucede en una representación teatral o en un poema. Kant lo plantea de esta forma:

"El aspecto de una cadena de montañas cuyos picos nevados se pierden entre las nubes, la descripción de una tormenta o la que hace Milton del reino infernal, nos producen un placer mezclado con terror. El espectáculo de los prados poblados de flores y los valles surcados por arroyuelos, y donde pacen los rebaños, nos producen también un sentimiento agradable, pero plenamente gozoso y amable... La noche es sublime, el día es bello. Los que poseen el sentimiento de lo sublime están inclinados hacia los sentimientos elevados de la amistad, la eternidad, el desprecio del mundo, el silencio de las noches de verano tachonadas por la temblorosa luz de las estrellas y la solitaria luna en el horizonte. Lo sublime emociona, lo bello encanta. Lo sublime terrible, cuando se produce fuera de lo natural, se convierte en fantástico".

OP.

Loc.: Federico Schiller (1759-1805), ávido lector de Plutarco, Rousseau, de las primicias del *Sturm und Drang*, llevó una vida errante desde que abandonó la carrera militar que para él deseaba su padre hasta que se ubicó en Weimar con el duque Carlos Alberto, gran mecenas alemán que logró reunir en su pequeñísimo ducado gran cantidad de personajes como muy pocas veces se ha visto la historia. Lo unió una estrecha amistad con Goethe. Conocía profundamente la filosofía de Kant y escribió varios tratados exponiendo sus teorías estéticas. Schiller expresa mejor las ideas generales que los sentimientos personales. La más notable composición lírica de Schiller es el poema didáctico, *La campana*, en el que traza un cuadro simbólico de la vida individual y social al ritmo del sonido de la campana.

El mayor merito de Schiller radica en su producción dramática. Escribió obras fogosas bajo la influencia del *Sturm und Drang* y otras más equilibradas en las que es sensible el influjo moderador de Goethe. *Los bandidos* es el drama de la oposición entre el ideal, y la realidad: un joven escandalizado por la maldad del mundo y la estupidez de las convenciones sociales se revuelve contra lo que le rodea y se hace bandolero. Sucumbe y debe constatar

cuan insensato es pretender sostener las leyes con la ausencia de las mismas.

OP.

Schiller es el más destacado dramaturgo del Clasicismo alemán. Busca con frecuencia el efecto a expensas de la verosimilitud. Su tono es a ratos declamatorio, pero siempre vibrante. Una generosa brisa de elevación moral sacude toda su obra; su poesía es una glorificación de los altos ideales de la humanidad. Beethoven lo percibió así y tomó de Schiller el texto de su novena sinfonía.

OP.

Goethe es el alemán de fama perpetua, grande entre los grandes de todos los tiempos. Universal por su genio, incursionó en diversos géneros: fue poeta novelista, pensador, autor dramático y hasta hombre de ciencia de fecundas intuiciones. Supo penetrar en el corazón de los pueblos y realizar una síntesis única, englobando la antigüedad bíblica y Homero, el mundo de Shakespeare y el Oriente. Goethe se vuelve un personaje importante del movimiento del *Sturm und Drang*, pasa al Clasicismo para conducirlo a su perfección, bordea el Romanticismo, toca el Realismo naciente de la "joven Alemania" y se desvanece, al fin, en un simbolismo místico. Lo que mas impresiona en este personaje es su diversidad y el carácter subjetivo de sus libros. Él mismo decía que su obra no era más que "los fragmentos de una gran confesión". Por eso en el estudio de Goethe no es posible separar la biografía de la obra.

Johann Wolfgang GOETHE, nació en Francfort en el seno de una rica familia burguesa, heredando de su padre la gravedad y razón fría, y de su madre la vivacidad e imaginación. Su infancia en el hogar transcurre serena. A los dieciséis años estudia Derecho en Leipzig y después viaja a Estrasburgo. Ahí conoce a Johann Gottfried Herder y se integra al movimiento del *Sturm und Drang*. Despierta su entusiasmo por Shakespeare, Homero, Ossian, Rousseau y la poesía popular.

De vuelta a Frankfurt, y bajo la clara influencia de Shakespeare, publica el drama *Goetz de Berlichingen*, el primer drama histórico y nacional de Alemania, que abre las puertas a Schiller. Después escribe *Werther*, una novela epistolar que relata el amor de un joven por Carlota ya comprometida, Werther se va pero regresa y la encuentra casada, razón suficiente para que el joven piense en el suicidio. Esta novela influye enormemente en la gente para pensar en este proceder como una alternativa ante la decepción amorosa. La obra cumbre de Goethe es Fausto, en la que tomando un personaje popular encuentra la forma de presentar los sentimientos y pasiones de todo ser humano, manipulado por las fuerzas del mal dispuestas a hacer sucumbir a cualquiera a cambio de un poco de felicidad.

OP.

La revolución romántica tiende a una concepción nueva de la vida y del arte. Si el Clasicismo es esencialmente una disciplina que subordina al individuo a la sociedad y las pasiones a la razón, el Romanticismo proclama la autonomía del individuo, de las pasiones y de los instintos. Las reglas son substituidas por el capricho, la fantasía, el instinto individual y todopoderoso; la medida, por los gestos desmesurados y los matices violentos; el equilibrio, por la yuxtaposición de elementos contrarios como la risa y las lágrimas, lo sublime y lo grotesco; la verosimilitud, por lo excepcional y aun lo monstruoso.

El individualismo es un rasgo capital del Romanticismo. El *yo* romántico, un *yo* inquieto y agitado, ganoso de contar sus emociones y sus defectos, se erige, orgulloso y libre, sobre lo que le rodea, tratando de crear sin trabas ni restricciones, buscando con empeño la originalidad, el ser único. Cada ciudadano tiene que vivir su novela o su drama; por eso la naturaleza romántica se acerca a la vida, se convierte, más que en creación artística, en expresión de aquella, plena de emoción, de calor y de sabor de cosa vivida. Esta actitud egocéntrica conduce a la lírica como a género dominante. En este individualismo se proclama la libertad absoluta de creación. El artista se siente un genio y se deja guiar exclusivamente por su fantasía y por sus sentimientos.

Una característica también de este período son los sentimientos encontrados, el enfrentamiento ¿por qué ante la búsqueda de la expresión sublime y todas estas manifestaciones de sentimientos y pasiones humanas encontramos otros aspectos mas alejados, fríos que más bien se relacionan con la deshumanización, con el pragmatismo. Junto con la pasión apareció la primera locomotora, las concentraciones de capitales, el avance de una nueva economía que se desarrolló de manera vertiginosa: el capitalismo. Aunque las obras más representativas del romanticismo nacieron en Alemania, también surgieron en otros sitios expresiones de esta

corriente en diversas disciplinas. Pero hubo obras que establecieron los primeros rayos de la nueva corriente, como la flauta Mágica de Mozart y que trascendieron por cien años hasta que el movimiento llegó a su culminación con Tristán e Isolda de Wagner, pasando por pintores como Eugenio Delacroix, escritores y filósofos como Goethe, Chateaubriand, Stendhal, Arthur Schopenhauer, Heine, Kant, Alejandro Dumas, Enrique Heine, y músicos como Auber, Louis Spohr, Paganini, Weber, Meyerber, Beriloz, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, Verdi, Gounod, Brahms, Bizet, sólo por mencionar a algunos cuantos y que en su momento dedicaremos algunos comentarios a su obra.

SÍNTESIS 3. *El término romanticismo tiene sus orígenes en Inglaterra y Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII. La palabra romantic se utilizó en Inglaterra para designar cosa del romance, entendiéndolo como una nueva visión sentimental del siglo XVIII. En Francia el término lo utilizó Rousseau; en Alemania el escritor Novalis le da un sentido que corresponde a una expresión sentimental opuesta a la racional de los clásicos. Surge un interés por lo nuevo y se esparce rápidamente desde Rusia a toda Europa incluyendo España y Portugal. En Alemania, en 1770 se desató una corriente literaria conocida como Sturm und Drang, Tormenta e Ímpetu, como una reacción del sentimiento y del instinto contra el racionalismo clásico y contra la filosofía de las luces. El romanticismo no fue solamente una revolución artística. Se involucraron en el movimiento aspectos políticos, sociales e ideológicos tan importantes, que hoy en día están vigentes aun los principios más importantes, como los de libertad e individualismo. Fundamentales fueron la revolución industrial, la Revolución Francesa y la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de Norteamérica. La libertad reemplaza a la tiranía, el poder absoluto se ve limitado y la democracia.*

Edmund Burke, político británico, habla que la belleza produce placer, y los objetos que la producen carecen de fuerza y poder para producir terror o emociones fuertes porque son pequeños y delicados. En cambio, lo asociado al instinto de conservación produce terror, pero también deleite, convertido en objeto artístico inofensivo. Algunos nombres que destacaron en el romanticismo fueron: pintores como Eugenio Delacroix, escritores y filósofos como Goethe, Chateaubriand, Schopenhauer, Heine, Kant, Alejandro Dumas y músicos como Auber, Louis Spohr, Paganini, Weber, Meyerber, Beriloz, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, Verdi, Gounod, Brahms, Bizet.

OP.

Loc.: Les recuerdo que la próxima emisión abordaremos durante siete programas a algunos compositores representativos del romanticismo. Muchas gracias y hasta la próxima emisión.

FIN DEL VIGÉSIMO PRIMER PROGRAMA

PROGRAMA VIGÉSIMO SEGUNDO (2 DE 8) "FRANZ SCHUBERT"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Con frecuencia se dice que Beethoven fue el último de los compositores clásicos y el primero de los románticos, tal vez porque la vida de este compositor transcurre entre los siglos XVIII y XIX, y logra plasmar en su obra el final del clasicismo y el inicio del romanticismo. En teoría, el romanticismo es la ruptura con los postulados y técnicas precedentes. Aunque desde los inicios del Iluminismo musical se hubo muestras excepcionales de individualidad, como en el caso de Vivaldi. Durante muchos años la composición musical estaba sujeta al texto y en el clasicismo, la música instrumental logró cambiar radicalmente este concepto con la obra de los italianos, Gabrielli, Corelli, Torelli y Vivaldi. Monteverdi ya daba un mayor peso a la música bajo el concepto de que la poesía era una especie de "señora" de la armonía, no su esclava". El romanticismo busca en la música una forma de expresión sin palabras, una fuente de expresión del alma; del ser humano. Schopenhauer, quien decía que la vida es puro sufrimiento y que este mundo es el infierno mismo, decía que una forma de escapar de este mal era a través de la contemplación estética y del arte. El término Romanticismo se originó en Inglaterra cuando se utilizó la palabra romantic para designar cosa del romance. En Francia el término lo utilizó Rousseau y en Alemania Novalis, le da un sentido exacto, correspondiente a una expresión sentimental opuesta a la racional de los clásicos; aquí surgieron las teorías que definieron el movimiento. Las ideas de lo nuevo se esparcen desde Rusia, hasta España y Portugal. Hacia 1770 se desató en Alemania una corriente literaria conocida como Sturm und Drang, Tormenta e Ímpetu, una reacción del sentimiento y del instinto contra el racionalismo clásico y contra la filosofía de las luces, y aproximadamente en treinta años, surgen extraordinarias obras literarias y filosóficas.*

La revolución romántica tiende a una concepción nueva de la vida y del arte. Si el Clasicismo es esencialmente una disciplina que subordina al individuo a la sociedad y las pasiones a la razón, el Romanticismo proclama la

autonomía del individuo, de las pasiones y de los instintos. Las reglas son substituidas por el capricho, la fantasía, el instinto individual y todopoderoso; la medida, por los gestos desmesurados y los matices violentos; el equilibrio, por la yuxtaposición de elementos contrarios como la risa y las lágrimas, lo sublime y lo grotesco; la verosimilitud, por lo excepcional y aun lo monstruoso. Entre los exponentes del romanticismo podemos mencionar Eugenio Delacroix en la pintura, escritores y filósofos como Goethe, Chateaubriand, Stendhal, Schopenhauer, Heine, Kant, Alejandro Dumas, Enrique Heine, y músicos como Auber, Louis Spohr, Paganini, Weber, Meyerber, Beriloz, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, Verdi, Gounod, Brahms y Bizet. Para abordar directamente a los representantes del Romanticismo, cedo la palabra al maestro Ricardo Fuentes.

Loc.: ¿Qué tal? ¿Cuál es la diferencia en la utilización del texto en los años previos al clasicismo y su uso en el Romanticismo? Ya habíamos comentado que la composición musical en la edad media se hacía sobre los textos y la música se ajustaba al ritmo de las frases, y que desde del barroco y en el clasicismo la música instrumental cobra importancia generando las nuevas formas como la fuga, las formas concertantes y la sonata. En el Romanticismo nuevamente el texto cobra relevancia. Ahora el texto es importante, pero la música juega un papel preponderante no necesariamente en función de las palabras sino en franca armonía con el sentido de las palabras, con la poesía.

Con este comentario iniciamos el programa como preámbulo para presentar a un compositor cuya obra es prolífica en canciones basadas en textos, poesías, aunque también tiene trabajos espléndidos para piano, sinfónicos y música de cámara. Me refiero a Franz Schubert.

Viena, a principios del siglo XIX, era una ciudad enorme. No por su tamaño sino por la importancia que tenía al ser la prácticamente la frontera entre Europa oriental y Europa Occidental. A Viena llegaban migrantes provenientes de, regiones circunvecinas. Viena era la capital de un multinacional y multilingüe formado por alemanes, checos, eslovacos, polacos, rumanos, eslovenos, croatas, serbios, dálmatas, italianos y judíos. Uno de estos migrantes procedente de Moravia era: Franz Theodor Florian Schubert, en maestro de escuela que llegó a ejercer su profesión al norte de Viena. Se casó con Elizabeth Vietz y procrearon 14 hijos, de los cuales solamente sobrevivieron cinco. El duodécimo de ellos nació el 31 de enero de 1797 y fue bautizado como Franz Peter Schubert.

OP.

Loc.: Como muchos compositores connotados, Schubert mostró sus dotes de gran músico desde muy joven, pero a diferencia de Mozart y Beethoven, él no fue obligado a ser un niño prodigio ni a lucirse públicamente como un ser superdotado. Schubert vivió una infancia normal, como la mayoría de los niños del barrio en donde vivía al norte de Viena cerca de la escuela en donde daba clases su padre, en una casa que, sin llegar a ser un palacio estaba de ser una casa miserable. Los maestros de escuela la época de la emperatriz Ma. Teresa de Austria tenían gran prestigio, más que un gran sueldo, pero eran considerados funcionarios públicos, con uniforme, que permitía que la gente los identificara fácilmente por la calle. En una época en que los gobernantes dieron importancia fundamental a la educación, tanto de la población como de la capacitación permanente de los profesores de escuelas y Universidades, pese a la situación económica de Austria derivada de las guerras contra Francia.

Haciendo una visión retrospectiva, es indudable la importancia que Schubert tiene en el desarrollo de la música del siglo XIX, pero en su época no tuvo reconocimiento alguno. Paradójicamente, era él prácticamente un desconocido en Viena a pesar de ser vienés, a diferencia de los compositores que llegaron de otros sitios vivir a esta gran Ciudad, como Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms ó Mahler. Schubert jamás llegó a figurar en la vida musical de Viena. Mientras otros compositores como Beethoven o Hummel triunfaban, las obras de Schubert no gustaban. No era la primera vez que el público de esta ciudad cosmopolita incomprendía y rechazaba a un músico al que años después valoraría. Le había pasado al mismísimo Mozart unos años antes. Por otro lado, Schubert no contó con los apoyos y mecenazgos como los que Beethoven tuvo. Si acaso fue contratado un par de veces por la familia Esterházy como profesor de piano, aquella familia para quienes había trabajado muchos años Haydn. Pero Schubert solamente fue reconocido como compositor por sus vecinos que en un momento dado fueron los únicos que le financiaron algunas publicaciones, algunas de las cuales nunca fueron interpretadas. Cuando Schubert compone sobre la obra "El Rey de los Elfos" de Goethe, se la envía al escritor, éste la recibe y no menciona nada al respecto, jamás contesta una palabra al compositor. La prestigiada casa editora de aquella época Breikopf & Hartel, recibe la propuesta de Schubert para editar la pieza y le devuelve el manuscrito a otro Franz Schubert, un homónimo que residía en Dresde Alemania, quien contesta a la casa editora que él no es el autor de la obra. Nuestro Franz Schubert era un desconocido en el mundo musical de Viena. Quizá muchos de los asistentes a los

funerales de Beethoven quedaron extrañados cuando vieron a Schubert cargando el ataúd. Tal vez se preguntaron ¿Quién será ese hombrecillo que carga al gran compositor como parte de los ocho músicos ilustres que se habían escogido para llevar el cuerpo del genio de Bonn?

SÍNTESIS 2. *En el romanticismo nuevamente se le da importancia a los textos en la composición musical, pero a diferencia de antes, ahora la música juega un papel preponderante en armonía con el sentido de las palabras, con la poesía. Uno de los compositores cuya obra es prolífica en canciones basadas en textos, poesías, además de sus composiciones para piano, música sinfónica y de cámara, fue Franz Schubert. Nació en Viena en 1797, descendiente de inmigrantes de Moravia. Schubert mostró sus dotes de gran músico desde muy joven, pero jamás llegó a figurar en la vida musical de Viena, aunque años más tarde se reconocería la importancia de su obra en el desarrollo musical del siglo XIX.*

Loc. Como muchos grandes maestros, la formación musical de Schubert comenzó en casa. Su padre tenía nociones de música suficientes como para enseñarle aspectos básicos, prácticamente lo que enseñaba dentro del programa obligatorio de la escuela. También recibió clases de sus hermanos mayores pero cuando Franz tenía siete años, la familia se dio cuenta que el pequeño necesitaba un maestro de mayor nivel, pues su capacidad de asimilación era notoria. Tomaron la decisión entonces de llevarlo con un organista famoso, Michael Holzer, que le enseñó a cantar, a tocar el órgano y le dio las primeras clases de teoría y contrapunto. Pero Holzer al poco tiempo tuvo que reconocer que no podía enseñarle todo lo que Franz Schubert requería, y recomendó a la familia que buscaran la posibilidad de que estudiara con un profesor de mayor nivel. Esta situación puso en aprietos a la familia, pues la situación económica no permitía contratar los servicios de un mejor maestro particular, porque evidentemente subía el nivel calidad pero también subía el costo de sus honorarios. Para fortuna de los Schubert, consiguieron una beca en el Internado Imperial Real, en donde estaban los mejores profesores de Viena. Schubert tuvo la oportunidad de recibir clases de contrapunto de Antonio Salieri que estuvo al pendiente de él aun después de dejar el internado. El papel de Salieri nuevamente fue importante y es momento de reconocer a este italiano que tuvo relación personal con cinco generaciones de músicos. Salieri fue alumno de Gluck, amigo de Haydn, compañero de Mozart, maestro de Beethoven y ahora de Schubert. La vida en el internado era de una disciplina casi militar. La comida escasa, pero una atención de los profesores compensaba aquella carencia. Schubert avanzó rápidamente en todas las áreas. Al poco tiempo fue nombrado segundo violín de la orquesta del internado. Pero cuando el director de la orquesta se ausentaba, Schubert tomaba su lugar, lo cual sin lugar a dudas le dio experiencia y elementos para perfeccionar su visión del conjunto para la realización de sus composiciones, las cuales datan de 1810, pero podríamos deducir que no fueron las primeras que seguramente el compositor destruyó por no considerarlas de cierta calidad mínima. La primera obra que se conoce es una fantasía a cuatro manos, y posteriormente algunos lieder, canciones alemanas, y al igual que muchos compositores, cuartetos de cuerda. Los primeros que hizo fueron para ser tocados por su familia. Schubert se graduó en 1813, cuando tenía 16 años y presentó su primera sinfonía, en la que encontramos pasajes que nos recuerdan fácilmente a Haydn, a Mozart y Beethoven. Obra que a distancia se puede decir que es de un Schubert inmaduro porque aun no refleja su personalidad, pero que en el estreno, interpretada por la orquesta de la que formó parte cinco años, suscitó admiración entre los maestros y compañeros de estudio. Schubert estaba listo para alzar el vuelo.

OP.

Loc. Como mencioné en un principio, Schubert no tuvo la posibilidad de relacionarse con grandes personalidades que lo impulsaran o cuya cercanía le diera fama en el mundo. Vamos, ni siquiera en la ciudad, pero algo que distinguió a Schubert y le sirvió mucho a lo largo de su corta vida, fue la amistad que lo ligó con tres compañeros, a quienes dedicaría muchas de sus obras. Ellos eran Joseph Von Spaun, Johann Mayrhofer y Franz von Schober. Von Spaun era mayor que Schubert y fueron compañeros en el Internado. Al concluir sus estudios se siguieron viendo. Von Spaun, ya convertido en un abogado de prestigio no dejó de darle apoyo al compositor. Siempre le proporcionó apoyo económico y desde la escuela le ayudaba con el papel pautado, muy costoso en aquella época y material fundamental para el arte de la composición. Fue también a través de Spaun que Schubert conoció a los otros dos amigos. Meyrhofer, un poeta de mediana calidad pero que sirvió a Schubert para utilizar alrededor de 40 poesías para la composición de sus primeros Lieder, y Franz von Schober, quien años más tarde sería el secretario de Franz Liszt, fue gran admirador Schubert con quien mantuvo una relación básicamente de tipo laboral. Pero cuando el compositor necesitaba algún tipo de apoyo, sobre todo financiero, Schober no escatimaba en conseguirle lo que necesitara. Otro personaje importante fue Albert Stadler, compañero de Schubert del internado; no muy cercano, no le proporcionaría textos ni ayuda financiera pero fue quien recopiló gran parte de los primeros Lieder de Schubert lo que hizo posible que se conozcan actualmente. Tal vez sin esta aportación de Stadler, muchas piezas de Schubert habrían acabado en el fogón durante algún invierno crudo.

OP.

Loc. El término lied para el singular y lieder para el plural es generalmente usado en Alemania para describir una composición polifónica con o sin la utilización de la voz humana. Se identifica con una melodía claramente definida en Alemania, lo que en la música religiosa en Francia y en Italia llamaban en latín Cantus Firmus, o sea la línea básica sobre la cual se construyen las demás voces en la polifonía. Los más antiguos documentos de lied son de la época carolingia, muy importante para el florecimiento de las lenguas nacionales ligadas al amor caballeresco y hasta antes del siglo XV utilizados por los minnesinger o trovadores, y se puede considerar como una aportación muy importante a la polifonía occidental. En los siglos XVI y XVII fue cambiando poco a poco junto con los estilos del lenguaje musical pero tuvo un resurgimiento hacia 1750 durante el periodo de gobierno de Federico el Grande. El bajo continuo fue sustituido por acompañamiento de piano y los temas poéticos encontraron nueva sangre y variedad con el auge de la literatura alemana. Actualmente al escuchar el término lied o lieder, nos remitimos al período romántico cuando lo encontramos íntimamente ligado a un género muy particular de composiciones poéticas que se musicalizan y que es en este período cuando alcanzan su máximo auge como un género específico. A Schubert le llegó el Lied a través del estudio de la música de compositores como Gluck, Haydn, Mozart y Beethoven pero sí hay algo que tomar en cuenta: Con Schubert el lied salió del entorno doméstico y alcanzó un lugar en la vida de los conciertos al lado de la música de cámara. Le confirió al Lied plena dignidad expresiva y lo llevó a niveles artísticos que nunca antes se habían conocido.

SÍNTESIS 3. *La formación musical de Schubert comenzó en casa, pero cuando Franz tenía siete años lo llevaron con Michael Holzer, que le enseñó a cantar, a tocar el órgano y le dio las primeras clases de teoría y contrapunto. Poco tiempo después consiguieron una beca en el Internado Imperial Real, con los mejores profesores de Viena, ahí recibió clases de Antonio Salieri. Se graduó en 1813, cuando tenía 16 años y presentó su primera sinfonía, demostrando que estaba listo para alzar el vuelo. Aunque no tuvo la posibilidad de relacionarse con grandes personalidades que lo impulsaran, Schubert tuvo a cambio amigos que lo apoyaron durante su corta vida. Ellos eran Joseph Von Spaun, Johann Mayrhofer, Franz von Schober y Albert Stadler.*

El término lied para el singular y lieder para el plural se usa en Alemania desde la edad media para describir una composición polifónica. Los más antiguos documentos de lied son de la época carolingia. Pero hubo un resurgimiento hacia 1750. Actualmente al escuchar el término lied o lieder, nos remitimos al período romántico cuando lo encontramos íntimamente ligado a la poesía. Schubert dio al lied un lugar en la vida de los conciertos al lado de la música de cámara y le confirió plena dignidad expresiva, llevándolo a niveles artísticos que nunca antes se habían conocido.

OP.

Loc. Schubert comienza a escribir Lieder a los 14 años, en 1811. Su primera pieza para canto y piano fue “El Lamento de Agar” y ese mismo año se aventuró a musicalizar dos poesías de uno de los gigantes de la literatura alemana, Friedrich Schiller. Fue un comienzo titubeante. En 1812 realizó tres lieder más, al año siguiente compuso 10 y en 1814 veintiséis. Ya para entonces tenía 17 años y el compositor estaba a punto de explotar. En 1815 Schubert compuso a razón de dos lieder cada cinco días, en ese año ciento cuarenta y nueve y en 1818, había compuesto un total de 379 lieder, lo que quiere decir que a los 21 años había compuesto poco más de la mitad de los lieder que compuso en su vida. Sin embargo a partir de 1815, el año en que más lieder compuso, Schubert prácticamente no cambió el estilo. Tenía una libertad que rompía drásticamente con el estilo clásico, pues no se sujetaba estrictamente a la tonalidad. Con frecuencia encontramos que comienza en un tono y termina en otro, a donde lo lleva la música. Los poemas no necesitaban ser de una calidad suprema, como en el caso de otros compositores que eran muy cuidadosos en la selección del texto, como en el caso de Schumann, pero los trabajaba de tal manera que elevaba el más simple poema a un nivel sublime. El mismo Schumann diría después de Schubert: *Todo lo que él contempla o toca con la mano lo transforma en música.*

Mientras componía esa gran cantidad de lieder, Schubert no dejó de trabajar sobre otros géneros. Tomaba poesías de su amigo Mayrhofer, como de Schiller o de Goethe, y componía sinfonías, cuartetos y música sacra. Había tomado la decisión de salirse de la casa familiar para tener más libertad y tiempo para componer, pues su padre lo tenía dando clases particulares a niños, actividad que no hacía muy bien que digamos pero seguramente era porque no le gustaba. Buscó algunos trabajos que le dieran ingresos fijos pero no tuvo éxito. Lo único que logró fue que lo contrataran en Hungría para trabajar con la familia Esterházy, empleo que aceptó, tal vez pensando en los apoyos que había recibido Haydn durante el tiempo que ofreció sus servicios a la familia, pero aquellos tiempos

habías quedado atrás. Ahora ya no existía la orquesta privada y había más restricciones monetarias, de manera que su actividad se redujo a dar clases de piano a las dos hijas del conde Miklós Esterházy.

OP.

La estancia en Hungría duró poco tiempo. En un par de meses Schubert regresó a Viena a buscar a sus amigos y a intentar meterse en el mundo de la ópera en la época en que Rossini causaba furor con sus obras en el público vienés. Schubert nunca logró penetrar en ese mundo. Tal vez por su carácter introvertido, falta de relaciones o por estar señalado como parte de la gente enemiga del gobierno, por el círculo de amigos con los que habitualmente se relacionaba. Hay que tomar en cuenta que la caída de Napoleón en 1815 provocó que los gobiernos de diversos estados tomaran una serie de medidas que tendían a reestablecer los antiguos sistemas como si la Revolución Francesa no hubiera dejado profunda huella. Por ejemplo, en España, al retornar Fernando VII al poder, derogó la Constitución de Cádiz, reimplantando el absolutismo y reestableciendo la Santa Inquisición. Austria se convirtió en un Estado Policiaco que vigilaba discretamente pero de manera efectiva todos los movimientos de la población. Schubert tenía entre su círculo de amigos, amistad con un escritor Johann Senn. Habían sido compañeros en el Internado Imperial. Senn abandonó la carrera de derecho y se dedicó a la literatura. Schubert puso música a algunos de sus poemas. Es probable que por este tipo de relaciones, el núcleo que podía en un momento dado apoyar el montaje de las óperas schubertianas haya tomado en cuenta las ideas subversivas de los amigos de Schubert, sobre todo después de que Johann Senn fue detenido y condenado a catorce meses de cárcel a causa de sus escritos.

OP.

El 26 de marzo de 1827, fue un día que tal vez marcó el final de la vida de Schubert. El compositor fue llamado para cargar el féretro de Beethoven. Schubert había tenido solamente un encuentro con él en 1822 cuando quiso entregarle unas variaciones para piano que le había dedicado. Beethoven le hizo algunos comentarios sobre la armonía de la pieza y Schubert se descontroló. No supo qué contestarle y salió de casa de Beethoven profundamente contrariado. Ahora tendrían un nuevo acercamiento pero en condiciones muy amargas. Entre esta época y hasta otoño de 1828 Schubert compuso una impresionante cantidad de obras de madurez y muchas de lo más representativo de su estilo. Era literalmente el final de su vida. Siempre desdeñado por empresarios y editores, él mismo organizó un concierto en su propio beneficio para conmemorar el primer aniversario de la muerte de Beethoven. Para sorpresa de él y sus amigos, los boletos se agotaron y los beneficios fueron suficientes para cubrir sus enormes deudas. Schubert estaba en la recta final de su vida. A los 24 años había contraído sífilis y ahora a la edad de 31, estaba muy deteriorado de salud, en una época en que esta enfermedad no estaba controlada. Una fiebre tifoidea lo llevó a la muerte el 19 de noviembre de 1828 a la edad de 31 años.

SÍNTESIS 4. *Schubert comienza a escribir Lieder a los 14 años, en 1811 y para 1818, había compuesto un total de 379 lieder, lo que quiere decir que a los 21 años había compuesto poco más de la mitad de los lieder que compuso en su vida. Además, no dejó de trabajar sobre otros géneros; componía sinfonías, cuartetos y música sacra. Su situación económica era precaria y consiguió un empleo con la familia Esterházy por un breve periodo de tiempo. En un par de meses regresó a Viena e intentó infructuosamente meterse en el mundo de la ópera. Schubert conoció a Beethoven en 1822 cuando le llevó una obra que le había dedicado, tristemente la segunda cita fue como invitado para cargar el féretro. A partir de esta fecha y hasta su muerte Schubert compuso gran cantidad de música ya con un estilo muy bien definido. Muere a los 31 años en Viena.*

Loc. Sólo me queda despedirme esperando encontrarnos nuevamente en la próxima emisión para comentar sobre la música de Carl María von Weber.

FIN DEL VIGÉSIMO SEGUNDO PROGRAMA

PROGRAMA VIGÉSIMO TERCER (3 DE 8) “C.M. VON WEBER”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En la edad media la música se hacía sobre los textos ajustándose al ritmo de las frases. La música vestía a las palabras como un adorno. En el barroco y en el clasicismo la música instrumental cobra importancia generando las nuevas formas como la fuga, las formas concertantes y la sonata. En el Romanticismo nuevamente el texto cobra relevancia, pero la música juega un papel tan importante como el texto. Ambos comulgan y tienen el mismo fin. Música con poesía, poesía con música. Un compositor que contribuyó*

a que la canción alemana, el lied, cobrara importancia como género musical utilizando la poesía de sus amigos y de los grandes poetas alemanes, fue Franz Schubert. Habiendo demostrado gran talento desde los siete años, Schubert estudia en el Internado Imperial Real, con los mejores profesores de Viena, entre ellos Antonio Salieri que estuvo al pendiente de él aun después de dejar el Internado a los 16 años de edad con la presentación de su primera sinfonía. Pese a que concluyó con excelentes notas a tan temprana edad, y que en la actualidad se considera de gran importancia su aportación al desarrollo de la música del siglo XIX, Schubert prácticamente era un desconocido en Viena. Tal vez por su timidez y su carácter retraído, aunque tuvo algunos amigos que lo apoyaron toda la vida. Schubert comienza a escribir Lieder a los 14 años, y a los 21 había compuesto un total de 379, en siete años poco más de la mitad de los lieder que compuso en su vida. Una vida corta, truncada por una fiebre tifoidea a los 31 años de edad en medio de un estado de salud minado por la sífilis.

El término lied para el singular y lieder para el plural es usado en Alemania antes del siglo XV para describir una composición polifónica. Se identifica con una melodía claramente definida. Los más antiguos documentos de lied son de la época carolingia, muy importante para el florecimiento de las lenguas nacionales ligadas al amor caballeresco; una aportación muy importante a la polifonía occidental. En los siglos XVI y XVII fue cambiando poco a poco junto con los estilos del lenguaje musical. En 1750 resurge. El bajo continuo fue sustituido por acompañamiento de piano y los temas poéticos encontraron nueva sangre y variedad con el auge de la literatura alemana. Actualmente al escuchar el término lied o lieder, nos remitimos al periodo romántico cuando lo encontramos íntimamente ligado a la poesía. Con Schubert el lied salió del entorno doméstico y alcanzó un lugar en la vida de los conciertos al lado de la música de cámara. Le confirió al lied plena dignidad expresiva y lo llevó a niveles artísticos que nunca antes se habían conocido. Ahora, para continuar con los compositores del periodo romántico, los dejo en compañía del maestro Ricardo Fuentes.

Loc.: Me da gusto saludarlos nuevamente. Hay compositores cuya obra y contribuciones se mencionan muy poco y sus composiciones se integran a los programas de concierto de las orquestas ocasionalmente, y cuando se programan, generalmente son las mismas, las más conocidas. Varios de estos compositores se han mencionado en el cuerpo de algunos programas, pero el día de hoy dedicamos este a un músico que para algunos de ustedes será una novedad: Carl María von Weber. La región de Lübek, donde naciera a principios del siglo XVII el mítico Buxtehude al norte de Alemania, nuevamente dio frutos al mundo de la música. Weber nació en Eutin un pueblo cercano, en 1786, cuatro años antes que Paganini.

OP.

Loc.: Definitivamente el oficio de cada uno de nosotros se define muchas veces por las experiencias e influencias de la gente que nos rodea ¿Cuáles son las circunstancias que llevan a dedicarnos a una profesión en particular? Así como hay quienes se dedican a algo por influencia de alguien cercano, ¿Por qué justamente la presencia de alguien sobresaliente en alguna disciplina hace en algunas ocasiones que un joven le tome aversión a cierta profesión?

Weber era un apellido muy común en la música. Encontramos Weber en Praga, Munich, Suiza, Nüremberg, París, además de otros que no tenían nada que ver con la música. Pero los Weber, a quienes nos referiremos en esta ocasión, era una familia de músicos reconocida en Alemania. El antecedente como músicos profesionales nos remite a dos hermanos Fridolin y Franz Anton. Aunque su padre, también Fridolin, era cantante, violinista y orangista, el reconocimiento más amplió se dio a partir de la labor de los dos hermanos. Fridolin hijo, era cantante y violinista; miembro de la capilla en Mannheim en donde se desempeñaba como copista, tarea poco reconocida en la historia de la música, pero de vital importancia en aquellos tiempos en que no estaba desarrollada aun otra técnica o tecnología para la duplicación de partituras o partes para los instrumentistas. Fridolin tuvo cuatro hijas: Josefa, Aloysia, Konstanze y Sofía. Esta familia dio hospedaje a Mozart en Munich y fue cuando se enamoró de Aloysia. Ella se casó un actor y la familia se fue a vivir a Viena y nuevamente dieron hospedaje a Mozart cuando decidió mudarse después de la muerte de su padre. Ahí Mozart se enamoró de la siguiente hermana Konstanze, con quien se casaría en agosto de 1782. El otro hermano Franz Anton Weber era contrabajista, violinista y director de teatro. Se estableció en Lübek en donde publicó una colección para piano que llamó: *Lieder con melodías* y lo nombraron maestro de capilla en un pueblo cercano, Eutin. Se casó y los dos hijos se fueron a estudiar con Haydn a Viena. Del segundo matrimonio solamente hubo un hijo Carl María. Dada la ocupación de su padre, Carl María von Weber creció entre bambalinas, lo que seguramente influyó para la peculiar actividad que desarrolló más tarde. Aparentemente era un muchacho que no tenía inclinación alguna para la música, pero los compromisos de trabajo de su padre lo llevan a visitar ciudades importantes como Viena y a Munich.

SÍNTESIS 2. *Carl María von Weber nació en Eutín, cerca de Lübek, donde naciera a principios del siglo XVII Buxtehude al norte de Alemania, en 1786 cuatro años antes que Paganini. Los Weber, eran una familia de músicos reconocida en Alemania. El antecedente como músicos profesionales nos remite a dos hermanos Fridolin y Franz Anton. Fridolin era cantante, violinista de la capilla en Mannheim y copista. Fridolin tuvo cuatro hijas: Josefa, Aloysia, Konstanze y Sofía. Esta familia dio hospedaje a Mozart en Munich y luego en Viena, se enamoró de Konstanze, con quien se casaría en agosto de 1782. El otro hermano Franz Anton Weber era contrabajista, violonista, compositor y director de teatro. Se casó, y los dos hijos se fueron a estudiar con Haydn a Viena. Del segundo matrimonio solamente hubo un hijo Carl María von Weber. Carl María creció entre bambalinas, muy cercano a ambiente de teatro, lo que seguramente influyó para definir la actividad que desarrolló más tarde.*

Loc.: Cuando Haendel era joven y vivía en su país natal, inició sus trabajos operísticos dándole a Alemania la oportunidad de convertirse en un generador de música y músicos a partir del disfrute de éste género, sin embargo no se dieron las cosas como él esperaba y partió a Italia, en donde había un gran auge en la composición de dramas con música, como algunos compositores le llamaron. El singspiel alemán no florecía y permanecía como una forma alemana de la representación de un argumento con música; no llegaba a establecerse como una forma dramática equiparable a la solidez de la ópera. No obstante hubo después la presencia de Mozart, que escribió muchos trabajos al estilo italiano, a excepción de Idomeneo, el Rapto de Serrallo y la Flauta Mágica, y un tímido avance con Beethoven que escribió Fidelio en alemán. Otros dos compositores hicieron aportaciones a la ópera alemana: Hoffmann y Luis Spohr. Pero con ellos se perfilaba con grandiosidad un carácter definitivo en la música de este país: la aparición de *Die Freischütz*, traducido como *El cazador Furtivo* o como *El Francotirador*, acogido por los berlineses con gran entusiasmo en 1821. La mente creativa de Weber fue capaz de imprimir un estilo muy diferente. Sus composiciones fueron en su mayoría canciones, ocho óperas, y singspiel alemán, pero también conciertos para piano, clarinete, música de cámara que tuvieron la personalidad estilística propia y lejos de confundirse con la música que se componía en otros países. Por eso el comentario al respecto de Weber que hiciera Hans Pfitzner, un director alemán a principios del siglo XX fue por demás injusto. Él comentó en cierta ocasión que Weber nació para componer *El cazador Furtivo*. Tal vez lo haya señalado para dar relevancia al significado de esta obra en el estilo alemán artístico y revolucionario. Cualquiera de los trabajos de música de cámara de Weber, nos revelan el sentido poético de la música romántica, el discurso de los temas y el diálogo entre las secciones. Ciertamente nada más importante que el estreno de *El Cazador Furtivo* el 18 de junio de 1821 en el Teatro Real de Berlín provocando discusiones entre los partidarios del estilo clásico y romántico, pero cualquier polémica fue un enriquecimiento para la música en Alemania. El estreno *Francotirador*, como también se traduce *Die Freischütz*, no sólo dio fama al compositor por toda Alemania inmediatamente, sino provocó en otros músicos ánimos para componer ópera genuinamente alemana. Schubert, Spohr y otros compositores buscaron imitarlo para encontrar la identidad teutona, pero esto fue logrado posteriormente con Wagner quien llegó al extremo de proclamar: “No ha existido compositor más alemán que Weber”. Pero esta ópera no solamente influyó en los compositores alemanes, sino trascendió fronteras y motivó a músicos de otras nacionalidades como Glinka en Rusia que compuso “Una Vida por el Zar, y “Ruslán y Ludmila” cuya obertura se ha vuelto favorita para abrir las temporadas de conciertos en muchas orquestas. Debussy llegó a decir que Weber fue el padre espiritual de Berlioz al analizar su sutil pero claro estilo nacional alemán. Aun en el siglo XX, dos músicos importantes manifestaron su entusiasmo por Weber aunque hayan sido identificados más bien como antirrománticos: Paul Hindemith, que compuso “Metamorfosis”, su pieza orquestal más interpretada, basada en temas musicales de Weber, y Stravinsky, quien exaltó a Weber, más que como antecedente, como oponente a Wagner. Señalando a Weber poseedor de una técnica brillante y como un artista excepcional de la sonoridad y de la forma. Por razones de tiempo, hemos escuchado solamente fragmentos de la música de Weber para darnos una idea de su estilo y de su obra. Dada la importancia de esta obra, a continuación escucharemos la obertura de *El Cazador Furtivo* de una grabación histórica, de 1935 con la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la batuta de Wilhelm Furtwängler.

OP.

Loc.: Desde muchos años antes del período romántico se daba el oficio de Kapellmeister o maestro de capilla, que hemos mencionado en varias ocasiones en programas anteriores. Pero esta posición empezó a perder vigencia desde finales del barroco. El apogeo de la música instrumental hizo que el papel del Kapellmeister perdiera sentido y solamente continuara el nombre para el músico que obtuviera la plaza que seguía siendo importante porque representaba un salario fijo y una posición social relevante. Ahora en la práctica aparecía un personaje que tenía liderazgo en el conjunto orquestal: El concertino. Aquel músico que en la actualidad se sienta a la izquierda del Director; que entra antes que él y se pone de acuerdo con los músicos para afinar sus instrumentos. El concertino también coordina a la cuerda para definir el sentido de la dirección del arco. Este trabajo es importantísimo para

una ejecución en donde interviene la sección de cuerda. Para los músicos es un comentario ocioso, pues todos entienden claramente tal importancia, pero para los amantes de la música y espectadores en general, el hecho de ver que todos los instrumentos de cuerda mueven el arco en la misma dirección es un hecho curioso e interesante, pues muchos se preguntan ¿Cómo se ponen de acuerdo para ir en el mismo sentido? ¿Qué no es lo mismo tocar hacia arriba que tocar hacia abajo? No. De una manera muy clara podemos señalar la diferencia. Nos sentamos cómodamente con ambas piernas hacia el frente procurando un ángulo recto en la rodilla. ¿Listos? Ponemos las manos sobre nuestros muslos y frotamos en sentido horizontal. Notaremos de inmediato que hay una fuerza diferente y una sensación distinta, tanto en la mano como en la pierna cuando vamos en una dirección y en otra; hacia el frente y hacia nuestro cuerpo. Más evidente es si iniciamos en el frente. Colocamos las manos sobre los muslos con la punta de los dedos en la rodilla. Vamos a respirar al mismo tiempo que movemos las manos. Al hacer el movimiento hacia atrás, inspiramos y al regresar hacia la rodilla expiramos. Al tener esta sensación y correspondencia entre aspirar y expeler el aire, tal vez nos sea más claro entender que el sentido de las arcadas. El movimiento del arco es diferente dependiendo de cada una de las entradas de las frases en una obra orquestal. Esa es una de las tareas del concertino.

OP.

Al crecer la orquesta, fue haciéndose más complicado el hecho de coordinar a todos los músicos. Anteriormente el conjunto se dirigía desde el clavecín que mantenía un pulso continuo discreto mientras el resto de la orquesta lo seguía, de ahí el nombre de bajo continuo para la parte del clave en la música barroca. Al crecer la orquesta, el sonido del clavecín es insuficiente y la orquesta es dirigida desde el primer violín que más tarde se convertiría en el concertino. Crece más la orquesta y ahora se requiere de un músico extra que indique a todos el momento de entrar, de concluir, de cambiar la intención entre un pasaje y otro. Alguien que los dirija. Beethoven dirige personalmente sus sinfonías pero su sordera ha truncado este ejercicio, pues si bien sabía y conocía cada una de las notas de su obra, era imposible saber cómo la ejecutaba cada uno de los atrilistas. La necesidad de dirigir la orquesta desde afuera, sin participar como ejecutante de instrumento, sino como un director ya había surgido con anterioridad. Hemos hablado someramente de Jean Baptiste Lully, compositor, bailarín que sentó las bases de la ópera francesa. Contribuyó de manera importante al desarrollo del teatro, incluyendo desde luego a la creación de la tragedia en música hacia 1660. La vida es irónica, pues Lully, escribió óperas, dramas y su vida misma terminó en una tragedia. Él formaba grandes conjuntos por lo que necesitaba indicar el tempo y la intención a todos para que la ejecución fuera como él requería. El 8 de enero de 1687, dirigía el Tedeum con una gran orquesta y un coro de 150 cantantes para celebrar la recuperación del Rey Luis XIV tras una enfermedad. Lully, marcaba el pulso con un bastón para indicar el tempo a la orquesta. En el momento culminante, golpeó con la punta del bastón su pie con tal fuerza, que le provocó un absceso que se gangrenó. Tuvieron que amputarle el pie pero no fue suficiente provocándole la muerte dos meses después.

OP.

Con estos antecedentes, siendo su padre director de teatro, Weber pasa a la historia como director de orquesta. Busca darle al conjunto orquestal la importancia que requiere cada una de las partes, logrando imprimir en la partitura, al momento de la ejecución el pulso dramático que requiere con eficacia espectacular. La cuestión es arrebatar a las masas. El director de orquesta no se limita a coordinar a los músicos. El director tiene que interpretar, recrear la música, entender la intención del espíritu creador del compositor y transmitir al público el sentido de las frases lo cual logra con la música de otros, pero le imprime a sus propias composiciones. Lo logra con sus otros trabajos operísticos, con Euryanthe y con la recreación de la obra literaria de William Shakespeare, El sueño de una noche de verano, materializándola en su ópera Oberón, que el público londinense aclama cuando la presentó pocas semanas antes de su muerte. En 1826 a los 39 años.

SÍNTESIS 3. *Haendel inició sus trabajos operísticos en Alemania pero más bien se interesó en el estilo italiano, negándole a Alemania el florecimiento de la ópera con un estilo propio. El singspiel alemán era la representación de un argumento con música muy regional; no llegaba a establecerse como una forma dramática equiparable a la solidez de la ópera. Mozart y Beethoven contribuyeron a establecer un estilo operístico alemán al igual que Hoffmann y Luis Spohr, pero es la aparición de Die Freischütz, traducido como El cazador Furtivo o como El Francotirador, que marca el estilo definido de la ópera alemana. El estreno de esta obra, no sólo dio fama al compositor por toda Alemania inmediatamente, sino provocó en otros músicos ánimos para componer ópera genuinamente alemana hasta llegar a Wagner quien llegó al extremo de proclamar: "No ha existido compositor más alemán que Weber". El estilo de Weber trascendió fronteras y motivó a músicos de otras nacionalidades como Glinka en Rusia. Debussy llegó a decir que Weber fue el padre espiritual de Berlioz al analizar su sutil pero claro*

estilo nacional alemán. En el siglo XX, dos músicos importantes manifestaron su entusiasmo por Weber aunque hayan sido identificados más bien como antirrománticos: Paul Hindemith y Stravinsky exaltaron a Weber como poseedor de una técnica brillante y como un artista excepcional de la sonoridad y de la forma.

Hacia finales del barroco el oficio de Kapellmeister o maestro de capilla, entró en decadencia. El apogeo de la música instrumental hizo en la práctica que apareciera un personaje que tenía liderazgo en el conjunto orquestal: El concertino, cuya función más notoria ante el público es la de afinar los instrumentos de la orquesta por secciones antes del concierto y coordinar a la cuerda para definir el sentido de la dirección del arco.

Al crecer la orquesta, fue haciéndose más complicado el hecho de coordinar a todos los músicos. Anteriormente el conjunto se dirigía desde el clavecín que mantenía un pulso continuo discreto mientras el resto de la orquesta lo seguía, de ahí el nombre de bajo continuo. Al crecer la orquesta, el sonido del clavecín es insuficiente y la orquesta es dirigida desde el primer violín que más tarde se convertiría en el concertino. Crece más la orquesta y se requiere alguien que los dirija. Jean Baptiste Lully, a mediados del siglo XVII marcaba con un bastón el tempo y las entradas de las secciones vocales e instrumentales, pero es Weber quien pasa a la historia como director de orquesta. Busca darle al conjunto orquestal la importancia que requiere cada una de las partes, logrando imprimir en la partitura, al momento de la ejecución el pulso dramático que requiere con eficacia espectacular. El director que interpreta, recrea la música, y trasmite al público el sentido de las frases musicales. Weber lo logra a pesar de su corta vida que terminó en 1826 a los 39 años de edad.

Loc.: Concluimos nuestro programa con el tercer movimiento, rondó del concierto para fagot de Weber, no sin antes recordarles nuestra cita del próximo programa para conocer algo de la vida de Robert Schumann.

FIN DEL VIGÉSIMO TERCER PROGRAMA

PROGRAMA VIGÉSIMO CUARTO (4 DE 8) “ROBERT SCHUMANN”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). La sesión anterior comentamos acerca de la vida y las aportaciones de Carl María von Weber. Habíamos mencionado a esta familia Weber en el programa de Mozart. Ellos dieron hospedaje a Mozart en dos ocasiones: la primera, se enamoró de Aloisia y la segunda de su hermana Konstanze, con quien se casó en agosto de 1782, ambas primas hermanas de Carl María. Franz Anton Weber era contrabajista, violinista y director de teatro, estas actividades lo llevaron a viajar y de alguna manera a influir de manera importante, por el ambiente escénico en que se desarrolló, al único hijo de su segundo matrimonio: Carl María von Weber. La ópera con identidad alemana había dado sus primeros pasos con Haendel pero el compositor optó por Italia. Posteriormente Mozart y Beethoven incursionaron tímidamente al igual que Hoffmann y Luis Spohr. Pero es hasta la aparición de *Die Freischütz*, traducido como *El cazador Furtivo* o como *El Francotirador*, que brota el ánimo en otros músicos para componer ópera genuinamente alemana. Años más tarde Wagner proclamaba: “No ha existido compositor más alemán que Weber”. El trabajo de Weber trascendió fronteras del tiempo y del espacio impactando a Glinka en Rusia, Debussy, Berlioz, Hindemith y Stravinsky. La obra de Weber no es muy popular, tal vez porque Weber pasa a la historia de la música como director de orquesta, seguramente motivado por los trabajos escénicos de su padre. Había pocos antecedentes de Directores de orquesta, Beethoven y Lully, prácticamente los pioneros en dirigir grandes conjuntos. Weber busca darle al conjunto orquestal la importancia que requiere cada una de las partes, arrebatar a las masas. El director tiene que interpretar, recrear la música, entender el espíritu creador del compositor y transmitir al público el sentido de las frases. Con esta breve reseña acostumbrada Damos la bienvenida al maestro Ricardo Fuentes

Loc.: Al referirnos al romanticismo alemán tal vez podríamos ubicar a Robert Schumann como el compositor más representativo por encontrar en su música esa visión subjetiva de la corriente, la fantasía y su tendencia a la introspección y a lo filosófico. En sus composiciones podemos encontrar un vínculo estrecho en la música de los “Lieder” y los textos, no sólo por el carácter específico de su obra; las canciones, la música de cámara y la música orquestal, sino por las influencias literarias que tuvo derivadas en gran medida de las actividades de su padre librero, escritor, amante del mundo de las letras. Un padre que no era músico, por tanto Schumann no tenía la posibilidad de aprender los primeros pasos como Theodor Schubert, Ambrosius Bach o Leopold Mozart enseñaron a sus hijos, pero August Schumann tendría la sensibilidad para percatarse de los talentos y las habilidades de su hijo en cuanto el chico lo manifestó a los 13 años, cuando juntó a un grupo de instrumentistas para ejecutar las partes orquestales de una ópera que encontró entre los montones de libros de su padre. Robert no sabía aun cuál sería su profesión. Él mismo señalaba que era poeta y escribía textos firmando con diferentes seudónimos. Schumann

tenía dotes para la literatura, lo cual podía seguir estimulando el padre, pero en el ámbito musical requería de mayor orientación, por eso August Schumann escribió a Weber para que se hiciese cargo de la educación musical de Robert, pero la respuesta nunca fue recibida. Weber salía apresuradamente a Londres al estreno de su ópera Oberon y poco tiempo después moriría en aquella ciudad. Así pues Schumann pasó los primeros años de su vida en su natal Zwickau, Sajonia hallando en la literatura la esencia del romanticismo, tomando clases de piano desde los seis años, mostrando poco a poco sus dotes de compositor, talento que no tomaba en cuenta por la indecisión de dedicarse a las letras o a la música.

OP.

Loc.: Su carácter melancólico y de gran sensibilidad lo llevó a manifestar sus aspiraciones artísticas, aunque el comienzo de su formación no haya sido muy exitosa, pues sus primeras clases de piano fueron con Kuntzsch, el organista de la iglesia, un tipo arrogante y con pocas habilidades musicales, según los comentarios Clara Schumann años después de la muerte de su esposo, aunque Robert siempre le tuvo reconocimiento por ser quien le dio las primeras lecciones. Hay un par de hechos importantes en la juventud de Robert Schumann que contribuyeron a forjar su decisión por continuar con la música como actividad preponderante. En agosto de 1819, Schumann, de nueve años, escucha las obras y la ejecución pianística de Ignaz Moscheles un pianista muy popular en Europa en aquellos tiempos. El programa de mano del concierto fue conservado por Robert como uno de sus tesoros más valiosos. Moscheles era gran admirador de Beethoven, tocó muchas de sus obras y realizó composiciones al estilo beethoveniano influyendo en varios pianistas, entre ellos Schumann, a quien impresionó el estilo de la ejecución pianística, perceptible en las primeras obras de Schumann que se publicaron. También en esa época Schumann viajó a Leipzig y escuchó la Flauta Mágica de Mozart. Era su primer contacto con este género musical. En noviembre de 1821 se ejecutó un oratorio en el liceo en donde estudiaba. Tomó la partitura de piano para estudiar la obra. Se trataba de un Oratorio de un compositor alemán de nombre de Friedrich Schneider. La asimiló con esmero y dos meses después, en enero de 1822 compuso un salmo para soprano, contralto, piano y orquesta. Este oratorio está catalogado como la primera obra, la cual fue interpretada por compañeros del liceo. Hay que tomar en cuenta que Schumann tenía 11 años de edad

OP.

La juventud de Schumann pasó sin contratiempos mientras estudiaba y leía; cursando y pasando las asignaturas de una a otra sin problemas. No tenía dificultades para ninguna materia. Estudiaba latín y griego hablando y traduciendo sin problemas, hasta que llegó a los dieciséis años. 1826 fue un año terrible para la familia. Emille, su hermana tres años mayor que él, se suicida tras un ataque de locura. Robert era el más pequeño de los cinco hermanos y buscaba en su papá el consuelo a tal suceso, pero el padre no puede brindarle el apoyo requerido pues muere al poco tiempo dejando una herencia que le permitiría a Robert continuar con sus estudios. A pesar de esto, sin embargo, la madre no compartía la opinión de que la música fuera el futuro de Robert Schumann, ella pensaba seriamente que la mejor opción para su hijo era Leipzig para que hiciera una brillante carrera de derecho. Poco antes de salir a Leipzig otros dos hechos más se presentan en la vida de Schumann que fueron determinantes para que más adelante tomara la decisión de dedicarse por entero a la música. Primeramente descubrió en la lectura de Schiller, Hoffman, pero sobre todo de Jean Paul Friedrich Richter, conocido más bien como Jean Paul, las revelaciones humanísticas que lo llevaron encontrar su verdadero espíritu artístico: la fuente de inspiración para ponerle música a la poesía que tanto aprendió a amar. Con este antecedente, el segundo hecho fue que Schumann, de 17 años recibe de Agnes Carus esposa de un doctor con quien trabó una cordial amistad, una enseñanza que le muestra justamente lo que buscaba. Agnes le revela los Lieder de Franz Schubert.

SÍNTESIS 2. Robert Schumann es en muchos aspectos el compositor más representativo del Romanticismo. Su música tiene la visión subjetiva de la corriente, fantasía y un sentido filosófico. En sus composiciones podemos encontrar un vínculo estrecho en la música de los "Lieder" y los textos, en gran medida por la formación literaria que tuvo de su padre, que no era músico, pero que tuvo la sensibilidad para percatarse del talento de su hijo. Robert dudó mucho cuál sería su profesión. Tenía dotes para la literatura, pero gran habilidad para la música. Los primeros años de su vida halló en la literatura la esencia del romanticismo, tomó clases de piano desde los seis años, y mostró sus dotes de compositor. Hubo algunos hechos importantes en su juventud que contribuyeron a que se decidiera por la música. A los nueve años, escucha al pianista Moscheles. Luego viaja a Leipzig para escuchar la Flauta Mágica de Mozart. Después escucha un oratorio y compone un salmo para soprano, contralto, piano y orquesta a los 11 años de edad. Prácticamente sin contratiempos Schumann llega a los dieciséis años, cuando se suicida Emille, su hermana, y al poco tiempo muere su padre. Robert quiere continuar con sus estudios musicales o literarios pero su madre prefiere un abogado. Schumann descubre la lectura de Schiller, Hoffman y Jean Paul, al

tiempo que Agnes Carus le revela los Lieder de Franz Schubert. Robert Schumann casi está convencido de que no se dedicará al estudio de las leyes.

OP.

Loc.: En el mes de marzo de 1828 Schumann se matriculó en la Facultad de Derecho. Siguió leyendo a los poetas que le apasionaban sin descuidar sus estudios, y conoció a un afamado maestro de piano, Friedrich Weick, cuya hija Clara era famosa por el virtuosismo que demostró a los nueve años de edad cuando hizo su primera intervención en público en el Leipzig Gewandhaus el 20 de octubre de ese mismo año. También acudía a reuniones musicales en casa de Agnes Carus, por quien suspiraba en el plano de mujer inalcanzable. Todo eso no sustituyó el contacto con la naturaleza, anhelaba su tierra natal y no se integraba al ambiente universitario y tomó la decisión de ir a Heidelberg, más lejos aun de Zwickau, pero en donde estaban los maestros de derecho más distinguidos. En el camino aprovechó para visitar a la viuda de su admirado Jean Paul en Bayreuth y posteriormente pasar a Munich, para visitar a Heine, poeta cuya obra usó más tarde para escribir numerosos Lieder. En Heidelberg se integró más a la vida universitaria pero era feliz en las veladas de uno de los mejores maestros, también amante de la música y en donde Schumann destacó como gran improvisador e intérprete de los autores clásicos.

OP.

Loc.: Llegó 1830 y con éste el momento de decidir. El Derecho apenas le llamaba la atención; seguía su pasión por la lectura, pero descubrió a la música como el arte que verdaderamente le apasionaba. Un último suceso lo llevó a tomar la decisión de dedicarse en cuerpo y alma. Asistió a un concierto de Paganini a Franckfurt. Ya no podía dudar. El 30 de julio de 1830 apenas cumpliendo 20 años, le escribe a su madre que ha decidido cambiar de profesión y le pide que le escriba al profesor Weick a Leipzig para que lo acepte como alumno y le dice:

OP.

Ahora me encuentro en la encrucijada y me asusto ante la pregunta ¿A dónde? Si sigo a mi genio, él me conduce al arte y creo que es el camino acertado. Pero en el fondo – y no me lo tomes a mal, te lo digo con cariño y dulcemente, - me parece que te cruzas por mi camino para lo cual estoy seguro que tienes buenas y maternas razones..... Para el hombre no puede haber una idea más torturante que la del porvenir desdichado, lánguido y chato que él mismo se ha preparado. Elegir en la vida una dirección diametralmente opuesta a la primera educación y destino tampoco es muy fácil y exige paciencia, confianza y rápida adaptación de los conocimientos. Me hallo aun en medio de la juventud imaginativa, la que todavía puede ser cultivada y ennoblecida por el arte.

Loc.: La madre de Schumann comprendió. Le escribió al profesor Weick, y Schumann fue aceptado por seis meses a prueba

OP.

Loc.: La tenacidad y la severa disciplina del maestro Wieck, hicieron que Schumann avanzara rápidamente. Pero Weick se ausentaba constantemente y durante varios meses por las giras que realizaba con su hija Clara, a quien evidentemente le tenía que dedicar mucho tiempo. Schumann avanzaba como ejecutante y como compositor. Así publicó sus *Variaciones Abegg, Papillons*, inspirada en una novela de Jean Paul, también descubrió otro ídolo musical: Federico Chopin. Escuchó sus variaciones *la ci darem* sobre un tema de Mozart, escribió al respecto y con ello inició su labor como crítico musical. Pronto comenzó a manifestarse una parálisis en uno de los dedos de la mano derecha, posiblemente originado por un dispositivo que empleó para fortalecer e independizar el movimiento de los dedos. Existe también la versión de que previo al uso del dispositivo, Schumann tenía una debilidad de los dedos índice y medio de la mano derecha probablemente causado como efecto secundario por la utilización de un medicamento a base de mercurio que utilizó para el tratamiento de la sífilis contraída en su época de estudiante, hecho que también podría explicar en parte su posterior desintegración física y mental.

OP.

Loc.: En 1832, la parálisis del dedo se hizo total, obligando a Schumann a abandonar la idea de ser pianista y dedicarse completamente a la composición. Diez años consagró exclusivamente a componer para piano, escribiendo en esta época obras como: el *Carnaval*, la *Tocata*, los *Estudios Sinfónicos*, las tres sonatas, las piezas de

fantasía, la *Kresleriana*, las *Escenas Infantiles*, la *Fantasía* op. 17, la *Humoreske*, las *Novelettes*, etc. Tal vez como mecanismo de defensa se entregó con entusiasmo a fundar la *Davidsbündler* (Cofradía de David), una asociación cuyos miembros aspiraban a la búsqueda de la verdad musical, contra los que aplaudían contra lo que fuera, sin sentido crítico apreciando la música más por rutina, como parte del ritual de la asistencia a un concierto, contra los que tosen de manera obligada entre movimiento y movimiento, contra los que se esmeran por aplaudir antes que nadie para demostrar que se saben la obra y contra los que gritan ¡Bravo, Bravo! Al final del concierto aunque la ejecución haya sido una porquería. Pero ese mismo año dos golpes tremendos para Schumann. La muerte de su hermano Julius y de su cuñada Rosalie, esposa de su otro hermano Carl. Rosalie había sido para Schumann el amor imposible con quien tuviera una relación mezcla de amor filial y honda amistad. Por el cariño a Rosalie Schumann compondría posteriormente obras como *El amor y la vida de una mujer*. Estos dos sucesos provocaron en Robert un desequilibrio nervioso agudizado por la idea de la muerte y el temor de la enfermedad que había acabado con su hermana y su padre. Un brote de locura que anunciaba la demencia que acabaría con su vida veinte años después. Schumann necesitaba llenar el hueco que dejó la muerte de Rosalie, así se enamoró de Henriette Voight y luego de Ernestine von Fricken, una alumna de Weick.

SÍNTESIS 3. *En marzo de 1828 Schumann se matriculó en la Facultad de Derecho en Leipzig. Poco tiempo después conoció a Friedrich Weick, afamado maestro de piano padre de Clara, virtuosa de nueve años de edad. A disgusto en Leipzig, se mudó a la Universidad de Heidelberg, donde fue feliz en las veladas musicales con compañeros y maestros, destacando como gran improvisador e intérprete de los autores clásicos. El Derecho apenas le llamaba la atención; la música era el arte que verdaderamente le apasionaba. Un concierto de Paganini en Frankfurt lo convenció de su vocación. A los 20 años le escribe a su madre para anunciarle su decisión. Schumann regresa Leipzig a estudiar con Weick, empieza a componer y a escribir crítica musical. La carrera de Schumann como pianista termina a causa de la parálisis en uno de los dedos de la mano derecha, y se dedica a la composición. La muerte de su hermano Julius y de su cuñada Rosalie, lo llevan a una crisis de locura, el primer aviso de lo que cuatro lustros después lo llevaría a la tumba. Schumann, busca el consuelo en los brazos de Ernestine von Fricken.*

OP.

Loc.: Robert Schuman funda en 1834 la revista “*Neue Zeitschrift für Musik*”, en donde daba a conocer a nuevos compositores como Chopin, por ejemplo; elogiaba todo lo que para él tenía verdadero valor artístico y acusaba públicamente a compositores triviales, tratando de salvar a la música de la superficialidad en la que había caído. En la revista escriben sus amigos y colaboradores con pseudónimos asignados por Schumann derivados de un poema que había escrito algunos años antes, él mismo usa dos pseudónimos: Eusebius y Florestan, dos nombres diferentes para dos personalidades diferentes que ayudaban a Robert a expresarse como Eusebius, reflexivo, meditativo, prudente, analítico y como Florestan, apasionado, intuitivo, vehemente, arrebatado. En esta época Schumann conoce al nuevo director de conciertos del Gewandhaus a Felix Mendelssohn, un hombre con el que encontró gran afinidad

OP.

Loc.: Ernestine vuelve a su pueblo natal Asch, por tanto las relaciones se enfrían con Schumann. Robert había alcanzado los 25 años y la amistad con la hija de su maestro Weick comenzó a transformarse derivada de una admiración mutua. Desde luego que el padre se opuso inmediatamente, pues Clara tenía una carrera por delante y tan solo 16 años, de manera que la envió de inmediato a vivir a Dresde. Robert y Clara se escriben y mantienen una relación epistolar con algunos encuentros ocasionales en visitas que realiza Robert interrumpidas por las giras que Clara tenía programadas. Desde cualquier lugar, le escribía pidiéndole que rompiera con su padre que hacía lo imposible para que la unión no se llevara a cabo. Así le escribió desde Viena mientras Franz Liszt tocaba entusiasmado el *carnaval* op. 9 y las *Fantasías* para piano. Imploraba el cariño de Clara al tiempo que descubría la inédita sinfonía en do mayor de Schubert y tramitaba su publicación en la capital austriaca mientras concluía sus composiciones vienesas: la *Humoreske* y el *Carnaval de Viena*. Solamente esa cantidad de trabajo lo distraía del desdén de Friedrich Weick, hasta que recibió la noticia de una fatal enfermedad de su otro hermano Eduard, razón por la que regresa a Leipzig para encontrarse con el cuerpo ya sin vida, sin ánimos para enfrentar la muerte de sus amigos, sus primeros dos amores, Ernestine y Henriette. Casi derrotados, mientras escribía la colección de *Lieder* más importante del romanticismo, Schumann y Clara acuden a las instancias legales, pues en aquella época necesariamente se requería el beneplácito del padre para que un matrimonio pudiera realizarse y con un fallo favorable, logran casarse en 1840, unión con la que Schumann consigue cierta estabilidad, pues Clara como gran pianista, se convierte pronto en la principal intérprete de las composiciones de Robert, contribuyendo de manera importante a la difusión de su música.

Loc.: Durante 1840 se dedica exclusivamente a las obras para canto y piano, heredando al mundo colecciones de Lied que lo sitúan como uno de los compositores más importantes de éste género. En 1841 compone las dos primeras sinfonías: *re menor* y *do mayor* y el esbozo de su célebre concierto para piano y orquesta en la menor op. 54. En 1842 se dedica exclusivamente a la música de cámara, cuartetos para cuerda, op. 41, quinteto para piano, op. 44 y cuarteto para piano op. 47, respondiendo así a la sugerencia que le había hecho Liszt tiempo atrás, que dedicara algún tiempo a la composición de este tipo de obras.

OP.

Loc.: Robert y Clara siguen su vida, como compositor y como pianista respectivamente, viajando recibiendo a Marie, Elise, Julie, Emil, Ludwig, Ferdinand, Eugenie y Felix, los hijos que procrearon juntos. Dando clases y preparando conciertos entre calenturas, cacas y pañales. Así estrenó Clara las obras de Schumann; así Robert superó los éxitos de Clara cuando después de una gira le preguntaban ¿Sr. Schumann, y usted también es músico? Porque solo ella era popular. Viajaron a Rusia, Berlín y después de una larga estancia en Estocolmo, volvieron a Leipzig. Él se enfrascó entonces en la más tormentosa y ardua de sus composiciones: escenas de Fausto sobre el texto de Goethe. Las noches se volvieron terribles se posesionó de la obra, o la obra de él provocándole fiebres, insomnio, pesadillas. Clara logró arrancarlo de la obsesión por concluir la obra y se mudaron a Dresde ciudad en que se encontraron con el nuevo fenómeno de la ópera alemana, Richard Wagner, para cambiar de ambiente por sugerencia del médico. La muerte de su último hermano Carl y de su amigo Mendelssohn fueron duros golpes para la salud mental de Schumann, pero aun en las crisis se refugiaba en las líneas pautadas para terminar su ópera Genoveva. Tras los movimientos revolucionarios se trasladan a Dusseldorf en 1850 en donde intenta dirigir la orquesta sinfónica local sin éxito alguno. En 1853 Robert compone sus últimas obras: Concierto para violín, introducción y allegro en re menor para piano y los *Cantos del Alba* para piano solo. Cada vez eran más las crisis y más largos los períodos antes de la recuperación. 1853 fue un remanso cuando escucharon a un joven violinista que interpretó el concierto para violín de Beethoven así conocieron a Joachim, por quien poco después establecieron una fuerte amistad con Johannes Brahms. Robert Schumann pasaba horas frente a una mesa pendiente de las señales que le llegaban del más allá. Melodías, ritmos, mensajes musicales que le enviaba su amigo Mendelssohn, hasta que en un momento de desesperación se arrojó al Rin para poner fin al sufrimiento de tanta alucinación. Salvado por unos pescadores volvió a casa en un estado lamentable. La amistad con Brahms pudo darle la fuerza a Clara para aceptar la petición de Robert de ser internado en la Clínica Eendenich para enfermos mentales, cerca de Bonn en marzo de 1854. Una larga larga agonía con momentos de lucidez cuando llegaba Brahms a tocar el piano para él y emocionados hacían planes para el futuro, pero con crisis severas de alucinaciones auditivas y visuales que le impidieron salir hasta el momento de su muerte 28 meses después el 29 de julio de 1856.

SÍNTESIS 4. *Robert Schuman funda en 1834 la revista "Neue Zeitschrift für Musik", en donde hacía crítica musical y daba a conocer a nuevos compositores. Rompe su compromiso con Ernestine y empieza el romance con Clara Weick contraviniendo la voluntad del padre. Después de cinco años y casi derrotados, Schumann y Clara acuden a las instancias legales y con un fallo favorable, logran casarse en 1840. Robert y Clara siguen su vida, como compositor y como pianista respectivamente, viajando recibiendo a sus siete, el último llamado Felix en honor a Mendelssohn, nace cuando Schumann está hospitalizado. El compositor recibía halagos de Mendelssohn, Wagner, Liszt pero ya su estado mental se deterioraba. En 1853 Robert compone sus últimas obras. Poco antes de ser internado en la clínica de Eendenich, hacen una estrecha amistad con Johannes Brahms que acompaña a Clara. Hasta el final de los días de Robert el 29 de julio de 1856.*

OP.

Loc.: Amigos, los esperamos la próxima emisión de este diplomado para dar paso a la sesión no. 5 del cuarto módulo. Gracias y hasta la próxima.

FIN DEL VIGÉSIMO CUARTO PROGRAMA

PROGRAMA VIGÉSIMO QUINTO (5 DE 8) "JOHANNES BRAHMS"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En la música del romanticismo alemán destaca la figura de Robert Schumann por la fantasía y su tendencia a la introspección y a lo filosófico. Es de vital importancia la influencia literaria derivada de la actividad de su padre, librero, escritor y amante del mundo de las letras. Schumann tenía*

dotes para la literatura, pero tempranamente demostró facilidad para la composición musical, pues la primera obra que hizo fue un salmo para soprano, contralto, piano y orquesta a los 11 años de edad de manera que muchos años dudó sobre cuál debería ser su profesión. Schumann escucha a Mozart, y descubre a Schubert encontrando en el lied un vínculo entre sus dos vocaciones: la poesía y la música. Aun así, en 1828 ingresó a la Facultad de Derecho pero antes de los dos años, tras escuchar a Paganini, opta por dedicarse enteramente a la música y se va a estudiar piano con el profesor Weick a Leipzig. El uso de un dispositivo para independizar el movimiento de los dedos provoca la parálisis total de un dedo de la mano derecha en 1832. Entonces abandona la idea de ser pianista y se dedica completamente a la composición. La muerte de su hermano Julius y de su cuñada Rosalie, esposa de su otro hermano, golpean duramente a Schumann provocándole un desequilibrio nervioso agudizado por la idea de la muerte y el temor de la enfermedad que había acabado con su hermana y su padre. Un brote de locura que anunciaba la demencia que acabaría con su vida veinte años después. Robert Schuman funda en 1834 una revista de crítica musical en donde escribe e invita a varios amigos a colaborar para difundir el arte musical de la época. En 1840 contrae matrimonio con Clara Weick, gran pianista y compositora que se convierte pronto en la principal intérprete de las obras de Robert. Compone una importante colección de lieder, cuatro sinfonías, un concierto para piano y orquesta, música para piano y música de cámara. Robert Schumann termina sus días internado en un hospital para enfermos mentales recluido por voluntad propia el 29 de julio de 1856. Hacia el final de su vida, él y su esposa Clara establecieron una estrecha relación con Johannes Brahms, a quien está dedicado el programa de hoy, para esto, Los dejo en compañía del maestro Ricardo Fuentes.

Loc.: ¿Cómo están? Tal vez Brahms sea una de las personalidades artísticas más contradictorias del romanticismo. Resulta difícil ver a un hombre fornido, sarcástico, descortés, desaliñado en su aspecto físico y a la vez pensar en alguien capaz de volcar en sus composiciones una inmensa carga de sentimientos íntimos y profundamente expresivos. Siempre respetuoso de la estructura musical y de las formas estilísticas manteniendo un equilibrio en los desarrollos en donde la emoción se mantiene al margen de pasión desmedida procurando siempre una solidez estructural. Resulta en principio ilógico imaginar que un ser áspero, glotón, violento y desmedido, haya sido capaz de guardar tal cuidado en la dosificación de la sonoridad y balance en la composición de sus obras.

OP.

Loc.: La infancia de Hannes, como le decían de pequeño en el seno familiar, transcurrió en medio de la pobreza, pues su papá había llegado a Hamburgo a probar suerte buscando la manera de sobrevivir tocando el contrabajo y la trompa en cervecerías o en conciertos con orquestillas al aire libre. Era una familia pequeña; tan solo tres hermanos. Al parecer, Johannes era el preferido de la mamá. Tal vez por lo frágil de su salud, su carácter tímido y dulce; una figura delgada de tez pálida con largos cabellos rubios y lacios; ojos de mirada profunda que acentuaban el azul intenso de sus pupilas, que mostró fascinación al escuchar los cantos de su madre y que cautivó a su padre cuando éste descubrió sus cualidades musicales. Por eso buscó de inmediato a alguien que le enseñara el arte de la ejecución pianística y de la composición, pues Johannes había demostrado la vocación al inventar un sistema de notación musical personal para transcribir sus primeros ensayos creativos. Y no sólo eso, Johann Jacob, su padre, también había descubierto que Johannes tenía oído absoluto. Actualmente existen aparatos electrónicos que fácilmente nos pueden dar una referencia y nos permiten escuchar un sonido determinado para la afinación de los instrumentos, pero anteriormente, la afinación o el temperamento era más algo más relativo. El oído absoluto es una cualidad que tienen algunas personas desde que nacen para identificar un sonido sin necesidad de escuchar una referencia previa, de tal manera que pueden saber que una nota es la correcta sin necesidad de verificarla con algún instrumento musical o algún instrumento de precisión acústica. Esto, en el siglo XIX era sumamente útil porque la afinación de cualquier instrumento musical se facilitaba, no solamente porque se afinaba el instrumento para que sonara bien, sino que era capaz de afinarlo a la altura correcta y saber si estaba más bajo o más agudo con relación a otros instrumentos. Ante tal prodigio, Johann Jakob consigue que un profesor, que conoce de manera ocasional, Otto Cossel se interesara por Johannes y comience a darle clases sin cobrar porque le resulta placentero enseñar a alguien tan brillante. Johannes pronto pudo tocar el violín, el piano, la trompa y el cello, tan bien, que comienza a sustituir a los músicos con los que tocaba su padre en las cervecerías cuando alguno de ellos se cansaba o se ausentaba. El padre vio una fuente de ingresos, más aun cuando le propusieron hacer una gira por América. Pero a Johannes le interesaba adquirir libros para obtener el conocimiento que no había tenido por la falta de escuela. Leía poesía y literatura clásica, mientras su padre le conseguía trabajo para tocar en los bares, en un ambiente poco propicio para un niño, pero pronto el muchacho desarrolló otra habilidad. Lo que tocaba le era tan sencillo, que podía amenizar en la taberna mientras leía un texto que colocaba en el atril en vez de cualquier partitura. Desarrolló la posibilidad de tocar mecánicamente mientras se concentraba en el libro que realmente le interesaba. Su maestro Cossel lo canaliza con otro profesor

más exigente para que le ayude para adquirir una formación musical integral. La familia Brahms alivió con los trabajos de Johannes su situación económica, sin embargo el estado de salud del muchacho era precario. Lo que obligó al padre Johann Jakob buscar un ambiente diferente fuera de las cervecerías porteñas de Hamburgo. Y así descubrió el ambiente de la campiña.

OP.

Loc.: El año de 1847 fue una de las épocas más hermosas de Johannes. Una tarde que tocaban los Brahms en la cervecería. Un tal Giesemann, estaba en la taberna y estableció amistad con ambos. De la plática surgió la idea de que Johannes pasara el verano en la casa de campo en un pueblo llamado Winsen ¿Y cómo se mantendrá? – preguntó Johann Jakob, Giesemann le propone que le de clases a su hija Lieschen y a cambio le daría casa y sustento. El contacto con el campo, la biblioteca de Giesemann y la posibilidad de componer y dirigir el coro de la localidad, hicieron que la salud de Johannes mejorara de inmediato. Al finalizar el verano regresa a Hamburgo a la vida rutinaria y las clases exigentes con Marxen con la promesa de regresar el verano siguiente, lo cual hace por segunda y última ocasión. Ahora tiene la oportunidad de visitar Hamburgo en compañía de su amiga y alumna a escuchar conciertos, dos de los cuales marcaron su vida: Las Bodas de Figaro de Mozart y el concierto para violín de Beethoven tocado por Joachim. Brahms imaginó entonces no ser gran violinista, sino componer una obra que ese gran violinista tocara, lo cual hizo años más tarde cuando ese gran violinista Joachim, era ya su mejor amigo.

SÍNTESIS 2. *La personalidad de Johannes Brahms es una de las más contradictorias del romanticismo. Un hombre fornido, descortés y desaliñado en su aspecto físico y a la vez alguien capaz de volcar en sus composiciones sentimientos íntimos y profundamente expresivos; que mantiene un equilibrio en los diferentes pasajes de sus obras logrando siempre solidez estructural. Su infancia transcurrió en medio de la pobreza, en el ambiente de las cervecerías de Hamburgo con su pequeña familia y muy delicado de salud cautivando a todos cuando mostró sus cualidades musicales. Recibe clases de Otto Cossel y poco después de Edward Marxen músico destacado de Hamburgo. Brahms toca desde pequeño en los bares, en un ambiente poco propicio para un niño, pero es en ese ambiente cuando recibe la oferta de un comensal el Sr. Giesemann para vivir una época en la campiña, en un pueblo llamado Winsen dando clases a su hija, tan solo un año menor que Johannes. Brahms recordaría los veranos de 1847 y 1848 como los períodos más hermosos e inolvidables de su vida.*

Loc.: Cuando Brahms tenía 14 años de edad, se supo de la muerte de Felix Mendelssohn. Desde luego que había escuchado de él por boca de su maestro Marxen. Pero el escéptico de Marxen tuvo en esa ocasión la debilidad de reconocer abiertamente el talento de Brahms cuando expresó ante la muerte de aquel gran compositor: “*Se ha extinguido con Mendelssohn un gran maestro del arte musical, pero vendrá uno aun mayor que él: Johannes Brahms*”. Al poco tiempo cuando Johannes tenía 15 años de edad, Marxen dio por terminada la formación pianística de su joven alumno. Era el momento en que Brahms debía moverse solo. Buscaba en donde tocar y dónde estudiar. Entonces, en las visitas que hacía a la fábrica de pianos porque no tenía recursos para hacerse de un instrumento propio, conoció a Louise Japha, excelente pianista siete años mayor que él, pero reconoció inmediatamente el genio del artista, razón por la cual comprendió desde el principio su carácter hosco con las mujeres derivado de su timidez. Ella le habló de un compositor y su esposa que en la víspera harían una presentación en Hamburgo tocando música de ambos. Se trataba de Robert y Clara Schumann. Brahms quería aprovechar la oportunidad de que Schumann leyera una obra, la primera que firmaba con su verdadero nombre: el scherzo No. 1, pero no tuvo el valor de presentarse personalmente y le dejó un paquete con una carta y la partitura. Schumann permaneció tan poco tiempo en Hamburgo que no tuvo tiempo siquiera de abrir el paquete y le fue devuelto intacto a Brahms, cosa que tomó como un agravio. El asunto quedó olvidado y Brahms organizó su primera gira de conciertos con un violinista, Ede Reményi. Este violinista húngaro, también conocido en la traducción del húngaro como Eduard Hoffman, y Brahms, se conocen una noche cuando llega huyendo de Budapest con el único propósito de embarcarse a Estados Unidos al igual que muchos artistas austriacos y rusos. Reményi lo cautiva con sus ejecuciones y su habilidad para ejecutar los ritmos zingaros, húngaros y las czardas. Brahms lo admira y lo envidia por la facilidad con que se relaciona con las mujeres y con la facilidad para ejecutar esos ritmos nuevos para él. Pero Reményi se embarca a América y tres años después regresa. Brahms recupera el entusiasmo y es cuando organizan la gira por Alemania. No paran de tocar y no hay explicación alguna para saber cómo es que Brahms no deja de componer. Ni siquiera llevan partituras porque todo se lo saben de memoria. Juntos viven experiencias maravillosas en donde Reményi se luce como violinista gracias a su carácter extrovertido, a excepción de una ocasión en la que tuvo que reconocer el gran talento y capacidad musical de Brahms. En esa ocasión llegaron a la ciudad de Celle y ubicaron el lugar, el aforo y el piano. Apenas se sentó Brahms en el piano y de inmediato se percató que el instrumento estaba medio tono más bajo. Bajar medio tono un violín para ajustarlo al piano hace que la afinación del instrumento sea imprecisa debido a que la proporción de

la distancia entre los dedos varía por la reducción de la tensión de la cuerda, de manera que lo normal es que el pianista le diga al violinista- Cambiamos el programa y tocamos otra cosa, porque no da tiempo de afinar el piano medio tono más alto. Pero Brahms no era un pianista común y corriente, por lo que decide transportar la sonata No. 7 para violín y piano de Beethoven medio tono, sin ensayar y sin partitura. Reményi no tuvo otra más que reconocer la genialidad de Brahms y brindarle el aplauso del público y el crédito completo de la presentación.

OP.

Loc.: Todavía en aquella gira, llegaron a Hannover y de inmediato Reményi se puso a buscar como desesperado, propio de su temperamento, la calle Prinzenstrasse. ¿Qué prisa tenía? –se preguntaba Brahms. Reményi le contestó:

-Tengo que encontrar a un condiscípulo del conservatorio de Viena. Un amigo violinista al que tienes que conocer.

Cuál va siendo la sorpresa de Johannes Brahms, que el condiscípulo era nada menos que Joachim, a quién había visto interpretar el concierto de Beethoven cinco años antes en Hamburgo. La reunión, después de las presentaciones y los cómo estás, mucho gusto, conduce a los músicos a sus respectivos instrumentos. Escribió después Joachim:

Jamás en el curso de mi vida de artista he tenido una sorpresa tan maravillosa como cuando el compañero de mi compatriota, rubio e intimidado, tocó para mi fragmentos de su sonata.... una revelación para mi.... tan libre y tan ardiente...literalmente me encantó.

Joachim propone dar a conocer a Brahms y sugiere ir de inmediato a Weinmar a ver a Liszt. Un personaje famoso en el mundo ya, con una corte a su alrededor y gran cantidad de aduladores. Demasiado para un joven con la personalidad de Brahms. De plano no hubo poder humano que lo hiciera sentarse al piano para tocar su Scherzo ante el maestro. Cuentan que entonces que Liszt tomó la partitura y la leyó a la perfección dos veces seguidas. Liszt siguió tocando y Brahms no manifestó absolutamente nada. Al parecer Liz se molestó y salió de la sala. Johannes lo único quería era salir de ahí. Franz Liszt le ofreció integrarse al grupo de músicos, pero Brahms desistió. Se fue junto con Joachim y Reményi se quedó con Liszt. La relación con los húngaros seguramente influye en Brahms que posteriormente escribe 10 rapsodias y 21 danzas húngaras y muchas de sus composiciones tienen ritmos y estilos aprendidos en la época en que tocaron juntos. Reményi vuelve a estados Unidos y muere en 1898 mientras tocaba en un concierto en San Francisco.

OP.

Loc.: La amistad creció entre Joachim y Brahms. Viajaban juntos, componían, improvisaban pero Brahms sabía que tenía que estudiar y darse a conocer. Joachim le hace contraer el compromiso de visitar a los Schumann. Joachim le escribe a Robert Schumann diciéndole simplemente que un amigo quiere unos consejos y le pide que lo reciba. Brahms llega a Dusseldorf a casa de los Schumann el 30 de septiembre de 1853. Robert Schumann recibe una hoja de papel sencilla con unas letras simples que decían a manera de presentación:

El señor Brahms de Hamburgo. ¿Cuántos jóvenes vienen por consejos...? -¡¡Que pase pues el amigo de Joachim-, dijo.

Tímidamente, Brahms le dice que le tocará una sonata que acaba de escribir y le dedicó a su amigo Joachim, que es una cosa sencilla que evoca las cervecerías de Hamburgo. Comienza a tocar y Schumann lo detiene súbitamente y le pide que calle. Corre a llamar a Clara para que lo escuche. Llegan ambos y le pide entonces que comience nuevamente. Brahms toca y los esposos escuchan atentamente al joven de 20 años. Johannes interpreta el Scherzo No. 1 y Schumann le dice que es una pieza maravillosa. Clara se lamenta cuando se entera que es la misma pieza que les había hecho llegar en un paquete cuando estaban en Hamburgo y que le devolvieron sin haberlo mirado siquiera. Schumann escribe un artículo en su revista musical que a lo largo del texto lo describe con estos pasajes:

Al fin ha llegado el hombre de sangre joven, alrededor de cuya cuna han velado las gracias y los héroes.... transforma el piano en una orquesta de voces sucesivamente exultantes y

gimientes... con el manejo de su batuta podemos esperar visiones más maravillosas aun sobre los misterios del mundo de los espíritus...

OP. FADE IN A MÚSICA 52 SEGUNDOS Y QUEDA DE FONDO

Loc. Después de este encuentro nace una amistad que se prolongaría toda la vida. Brahms regresa a Hannover y poco después se entera por el periódico que Robert Schumann ha intentado suicidarse arrojándose a las aguas del Rin. Corre en seguida al lado Clara para apoyarla en el largo proceso. Robert Schumann es internado en el hospital para enfermos mentales y Clara entra en trabajo de parto del último de sus hijos. Johannes Brahms viaja constantemente e inicia una relación epistolar con Clara en la que se leen las primeras cartas dirigidas a *Mi bien querida señora* y poco después a *Mi bien amada Clara*. Johannes de 21 y Clara de 35, le escribe a ella *Querría poder escribirte cuánto te amo, pero te amo tanto que no puedo decirlo...* Y le escribe a él: *Desde esta primavera no he cesado de aprender a querer más a usted y a su querida esposa....* Clara tiene que reanudar su vida de concertista para sostener a sus siete hijos y mientras está en Londres recibe noticias de Brahms anunciándole que Robert está a punto de morir. Clara regresa al lecho de muerte de Robert acompañada hasta el último momento por Johannes Brahms.

OP.

Loc. Después de la muerte, Clara se va a Suiza, Johannes la acompaña un tiempo y luego se instala en la corte de Detmold con Leopoldo III en donde se hizo cargo de una orquesta de 45 músicos. Había adquirido fama y había conocido a músicos importantes como Hans von Bülow, importante director de orquesta. De hecho fue Bülow el que años después de conocer a Brahms fue el que le otorgó el título de la tercera "B" alemana, comparándolo con la genialidad de Bach y Beethoven. Brahms buscaba con ansia entre sus intentos de composición una sinfonía, pero en la corte de Detmold logró su concierto para piano No. 1 estrenándolo en Hannover con el propio compositor al piano y Joachim al frente de la orquesta. El concierto fue calificado como un fracaso debido a que había dos corrientes de músicos en Alemania con las que Brahms no compartía muchas cosas. Los nuevos alemanes weimarianos de Liszt y los conservadores mendelssonianos. Para colmo, Brahms se manifiesta públicamente en contra de aquellos que exaltaban la escuela musical de la nueva Alemania, por lo que decide entonces ir a Viena por un tiempo. Estando en esta ciudad recibe la noticia de la muerte de su madre y es posiblemente este suceso el que lo motiva para componer su Requiem Alemán, que fue estrenado muchos años después, sin embargo este trabajo se puede considerar la primera gran obra de aliento sinfónico.

OP.

SÍNTESIS 3. *Brahms tenía 14 años de edad cuando Felix Mendelssohn murió, entonces su maestro Marxen comentó que una vez extinguido el gran maestro del arte musical vendría uno aun mayor que él: Johannes Brahms. Marxen dio por terminada la formación pianística de Johannes cuando tenía 15 años de edad. Brahms debía moverse solo. Buscó a Robert y Clara Schumann y les envió el scherzo No. 1, pero el paquete le fue devuelto intacto. Organizó su primera gira de conciertos con el violinista Ede Reményi. Juntos viven experiencias maravillosas viajando por Alemania. Reményi le presenta a otro Húngaro, Joachim con quien estrecha una amistad para toda la vida. Joachim es quien lo lleva a conocer a Liszt y más tarde lo conduce también hasta Robert y Clara Schumann. Brahms admira a Clara y la acompaña por los momentos más difíciles durante la agonía de su marido. Brahms reconoce que nunca amará a una mujer como a Clara pero se traslada a la corte de Detmold y luego a Viena en donde recibe la noticia de la muerte de su madre, e inicia la composición del Requiem alemán.*

Loc.: Brahms vivió en adelante sin presiones económicas con reconocimiento pleno y viajando para estrenar sus propias obras. Después de la muerte de su padre halló alojamiento definitivo en Viena y tomó un empleo fijo al fin, cuando tenía 39 años. Desempeñó el cargo de director de *Los amigos de la Música* una importante asociación de la ciudad. Siguió componiendo pero ya se perfilaba para terminar su primera sinfonía la cual se puede decir que escribió desde 1855 a 1876 y fue publicada en 1877. Es muy probable que le pesara mucho la responsabilidad que implicaba la lápida que le habían impuesto al llamarle la tercera "B" alemana Veintiún años le llevó la primera sinfonía, pero las otras tres las compuso en menos de un año cada una sin dejar de escribir otros trabajos orquestales, serenatas, rapsodias, danzas, canciones variaciones, cánones y música vocal.

OP.

Loc.: En estos últimos programas hemos encontrado una relación estrecha entre los compositores del romanticismo europeo, lo cual seguirá sucediendo en los tres programas restantes aunque ninguno con la cercanía

y complejidad de la relación entre los Schumann y Brahms. El próximo programa tendremos la oportunidad de platicar acerca de un compositor cuya obra se centró en el piano, no por eso podemos decir que la importancia como compositor del romanticismo fue menor, me refiero a Friederich Chopin. Nos despedimos el día de hoy con un fragmento de la última obra que compuso Johannes Brahms antes de que dejara de existir el 3 de abril de 1897.

FIN DEL VIGÉSIMO QUINTO PROGRAMA

PROGRAMA VIGÉSIMO SEXTO (6 DE 8) “CHOPIN”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En el programa anterior comentamos que Johannes Brahms es una de las personalidades artísticas más contradictorias del romanticismo. Fornido, sarcástico, descortés, desaliñado y a la vez alguien capaz de volcar en sus composiciones sentimientos íntimos, profundamente expresivos y con solidez estructural.*

A pesar de haber vivido una infancia en un ambiente en medio de la pobreza y de las cervecerías en donde su papá tocaba el contrabajo y la trompa, Johannes desarrolló desde niño su vocación por la música inventando un sistema de notación musical personal para transcribir sus primeros ensayos creativos y tocando varios instrumentos. Leía poesía y literatura clásica, mientras tocaba el piano de manera mecánica lo que se requería para amenizar en la taberna, cualidad que desarrolló de manera sorprendente. Tomó clases con Eduard Marxen, quien al enterarse de la muerte de Felix Mendelssohn, comentó que Brahms sería un digno sucesor. Tuvo una estrecha relación con dos violinistas húngaros, Ede Reményi y Joseph Joachim de quienes aprendió los estilos musicales folklóricos que luego se reflejaron en algunas de sus composiciones. Joachim lo llevó con Liszt y después con Robert y Clara Schumann, con quienes estableció una estrecha amistad hacia el final de la vida de él. Brahms se enamoró de Clara y estuvo muy cerca de ella en los momentos más difíciles acompañándola durante toda su vida, pero no se tiene conocimiento de que hayan tenido algún tipo de relación formal. Hans von Bülow, importante director de orquesta, le otorgó el título de la tercera “B” alemana, comparándolo con la genialidad de Bach y Beethoven. Compuso música de cámara, para piano, una amplia colección de lieder y cuatro sinfonías. Ahora, para continuar con la vida y obra de otro gran compositor del romanticismo, cedo este micrófono al maestro Ricardo Fuentes.

OP.

Loc.: Me da mucho gusto saludarlos. Es de todos conocido que Fryderyk Franciszek Chopin nació en Polonia, muy cerca de Varsovia, pero sus constantes viajes a París lo vinculan con el estilo francés reflejándose no sólo en sus composiciones, sino en su temperamento y gusto musical. Claro, lo francés no le llegó sin motivo alguno, su padre, Nicolas Chopin había emigrado de Francia a los 16 años. Una salida misteriosa porque jamás mencionó a su hijo aspectos sobre la familia, y hay muy pocos datos sobre los antecedentes... un par de cartas que se encontraron después de su muerte pero, nada que pueda esclarecer la razón por la que dejó atrás Francia y se estableció en Polonia, su nueva Patria. La familia que quedó en Francia era de origen muy humilde, campesinos, viñadores; Nicolas Chopin miró hacia tierra lejanas para buscar otra actividad, primero trabajando en una fábrica de tabaco y buscando la manera de instruirse para llegar a ser profesor, con familias adineradas para hacerse cargo de los pequeños y formarlos con pleno conocimiento de las carencias por la falta de una instrucción, de una formación académica. Y lo logró, llegó a trabajar en una aldea cercana a Varsovia (Zelazowa Wola) como preceptor de María Laczynski en donde conoció a una mujer pobre, pero de la aristocracia, con quien se casó: Justina Krzyzanowska. Las fechas de nacimiento de los dos primeros hijos no son precisas. De Louis, la primera, no se sabe y de Fryderyk hay diversas fechas, aunque la oficial es 1º de marzo de 1810. Hay datos que arrojan otras fechas, 22 o 23 de febrero y por documentos y algunos regalos que recibió en sus primeras presentaciones se deduce que manejaban 1909 como año de nacimiento. Las otras dos hermanas, Isabella y Emilia nacieron en 1811 y 1813 respectivamente. El caso es que Louise comienza a enseñarle a tocar el piano a partir de que al pequeñín de seis años le brotaban las lágrimas cada vez que escuchaba tocar a su hermana o a sus padres el piano. Desde entonces este instrumento se volvió una especie de compañero inseparable. Fue su instrumento. Dedicó cuerpo y alma al estudio de la técnica propia y pensando mucho, pues aunque tuvo varios maestros, ninguno era pianista. Pero encontró la forma de hacerlo, tal vez tomando al pie de la letra lo que su padre le decía “*todo está en tu mente, no en tus dedos*”. Son los misterios de la vida, cosas serias en qué pensar como que el piano se ejecutaba de tal manera o sería la calidad del instrumento, que tocó ciertas fibras sensibles del niño, o cosas chuscas y hasta ridículas como el hecho de que el primer nombre de su madre era Tecla, y Fryderyk Chopin explora el teclado

haciéndolo el alma de su obra artística siendo su música la quitaesencia del piano romántico del siglo XIX; uno de los compositores que desarrolla plenamente la técnica para el gran pianista y las formas más expresivas de este instrumento.

OP.

Loc.: Tras demostrar extraordinarias aptitudes artísticas, pues escribió sus primeros versos a la edad de seis años y mostró sus cualidades para la música al grado que se perfilaba como un sucesor de Mozart por la precocidad para tocar el piano, Chopin comenzó sus estudios musicales a los seis años con Wojciej Zwyny, que conocía el teclado, pero se asumía como violinista y compositor. Se hizo cargo de Fryderyk durante seis años, impulsándolo a improvisar, ocupándose de la transcripción de las obras del niño en un principio. A los siete años se presentó en público tocando un concierto en el que los asistentes aplaudían eufóricos, pero era aun tan pequeño que él pensaba que lo que más le había gustado a la gente era el cuello de su traje. Antes de terminar sus estudios con Zwyny, a los 11 años, Chopin había terminado, entre sus obras más importantes de ese período, una marcha militar y tres polonesas. Pero habiendo considerado su padre que ya el alumno superaba al maestro decidió buscar otra persona que vigilara la formación artística de Fryderyk. Su segundo maestro fue Josef Ksawery Elsner que entonces era el director del conservatorio de Varsovia, pero le dio clases particulares a Chopin de contrapunto y armonía. Elsner era amante de la ópera y de las formas tradicionales, por lo que seguramente en este período es cuando Chopin recibe la influencia para componer el trío en sol menor para piano, violín y cello, las sonatas para piano y los conciertos. Aunque son obras importantes, la genialidad de Chopin está en cualquiera sus preludios, mazurcas, o nocturnos, formas que caracterizan la obra de Chopin, más que la forma sonata tradicional.

SÍNTESIS 2. *Chopin nació en Polonia, a 54 kilómetros de de Varsovia. Su padre, Nicolas Chopin emigró de Francia a los 16 años, y se estableció en Polonia. Procedía de una familia humilde, campesinos, viñadores, no obstante Nicolas Chopin buscó otra actividad. Primero trabajó en una fábrica de tabaco y se esforzó para ser profesor. Así llegó a una aldea cercana a Varsovia como profesor, en donde conoció a una mujer pobre, pero de la aristocracia, con quien se casó. Nacieron cuatro hijos, el segundo de los cuales fue Fryderyk Chopin, oficialmente el 1º de marzo de 1810. Su hermana Louise comienza a enseñarle a tocar el piano a desde los seis años, y al demostrar extraordinarias aptitudes artísticas, comenzó sus estudios musicales con Zwyny, violinista y compositor, con quien escribió sus primeras obras en las que destacan una marcha militar y tres polonesas. Después de cinco años continúa sus estudios de contrapunto y armonía de manera particular con Elsner, director del conservatorio de Varsovia. Elsner amaba la ópera y las formas tradicionales, por lo que seguramente en este período es cuando Chopin recibe la influencia para componer el trío en sol menor para piano, violín y cello, las sonatas para piano y los conciertos. Aunque son obras importantes, la genialidad de Chopin está en cualquiera sus preludios, mazurcas, o nocturnos, formas que caracterizan a sus composiciones, más que la forma sonata tradicional. Sin haber tenido propiamente maestros de piano, Fryderyk Chopin explora el teclado haciéndolo el alma de su obra artística, siendo su música la quitaesencia del piano romántico del siglo XIX; uno de los compositores que desarrolla plenamente la técnica propia para el gran pianista y las formas más expresivas de este instrumento.*

Loc.: En muchos casos el artista recibe la influencia de otros a los que admira por alguna cualidad. Dos músicos que influyen en Chopin de manera determinante fueron Paganini y Franz Liszt. De Paganini fue el virtuosismo para la ejecución del instrumento, aunque en opinión de mucha gente la ejecución en sí era una forma de lucimiento personal sacrificando generalmente la música como forma artística llevándola a un espectáculo circense, pero a Chopin le causó un fuerte impresión, sea por el virtuosismo o por la personalidad misma del violinista italiano. El caso es que en esa época Chopin escribía el primer estudio del op.10 y esta serie de obras actualmente son básicas para los pianistas e imprescindibles para el desarrollo del virtuosismo en el piano. En el caso de Liszt, la influencia con respecto al virtuosismo tuvo un matiz. Para Liszt el virtuosismo nunca era un medio sino una forma de contar algo. De Liszt hablaremos ampliamente en otro programa y de Paganini comentaremos algunos otros aspectos antes de terminar esta emisión.

Chopin tenía 19 años cuando hizo su primer viaje como concertista. Se presentó en Viena ante personalidades de la música y editores que programaron de inmediato el concierto para un 11 de agosto. Un éxito apoteósico. Chopin causó sorpresa porque hacía tiempo que los compositores y los pianistas buscaban en el piano mayor sonoridad, acorde con las grandes salas de concierto. Este instrumento había evolucionado mucho en los últimos 30 años, a partir de las exigencias de los músicos por encontrar más volumen. Por ejemplo, Mozart había pedido la colocación de otra encordadura para buscar un sonido más rico y los fabricantes idearon la colocación de unos pedales que permitieran la liberación de la cuerda permitiendo la vibración a gusto del pianista. Chopin hace una interpretación pianística en la que la sonoridad del instrumento tiene grandes matices. Logra velocidades

derivadas del virtuosismo de Paganini, pasajes muy sonoros y otros con sutilezas que conmueven al más frío de los corazones. Decía: *...hay tantas sonoridades como dedos...* A Chopin le interesaba interpretar solamente lo que él quería para su música en un momento: en el momento de la ejecución, sin buscar compararse con nadie. Sí, aprovechaba la oportunidad de tener un gran piano para el gran sonido pero también el sonido más delicado, apenas perceptible por quienes estaban escuchándolo en un pequeño salón. Regresó a Viena y ofreció un concierto en Varsovia y se enamoró de Constanza Gladkowska. Pocos días después del concierto sale de Polonia con la intención de hacer un viaje corto para perfeccionar algunos aspectos de su formación pero jamás vuelve a Polonia. Estando fuera, estalla la guerra del 29 de noviembre de 1830 y Chopin va de un lado a otro, Dresde, Italia y se decide finalmente a Viena. Pero conquistar esta ciudad bulliciosa, llena de recuerdos de Beethoven, Mozart, Schubert, para un polaco resultaba poco menos que imposible, sobre todo porque Polonia se levantaba en contra de Rusia, lo cual fue mal visto por Austria. Con la incertidumbre de saber el destino de su madre, su padre, sus hermanas, y su amada Constanza, enfermo como siempre, Chopin no encontraba la diferencia entre su estado de ánimo y el de un cadáver. Así decidió ir a probar suerte yéndose a París.

OP.

Loc.: Chopin llegó a París en 1831. De inmediato se dio a conocer y hubo pianistas (como Friedrich Karkbrenner) que le ofrecieron clases que le servirían para mejorar su técnica. Él no aceptó seguro de no querer imitar ningún estilo. Quería tocar de acuerdo a su concepción propia de la música. Así como se había resistido a seguir las formas musicales él quiso descubrir la técnica para la ejecución de sus propias creaciones. Además el concertismo no era algo que le atrajera. Él era compositor, y tocaba pero no le apasionaba dar conciertos. El público lo intimidaba, no como a Liszt que, según el propio Chopin, cautivaba al público, lo atraía, lo dominaba y lo manejaba a su antojo. En París comenzó a asistir a veladas íntimas con personalidades del mundo artístico e intelectual como Delacroix, Franz Liszt, y Heine. Y así se difundió su música llegando y maravillando a compositores de otras ciudades como a Schumann cuando escuchó las variaciones sobre un tema de Don Juan. En esa época conoció a Rossini, Cherubini, Beriloz y a Bellini, de quien se hizo gran amigo. Y lo que motivó a Chopin a conocer estas personalidades del mundo de la ópera fue porque a Chopin le encantaba este género, pero seguramente no fue de su interés escribir una ópera, aunque su maestro Elsner de Polonia se lo sugirió pensando en que pudo haber sido el creador de la ópera polaca. Chopin tomó de los operistas los motivos musicales no para hacer arreglos o adaptaciones, sino para tomar las ideas de los italianos, franceses, eslavos y transformarlos en una forma de expresión absolutamente original.

Loc.: En 1835 hizo un viaje para visitar a sus padres y pasó por Dresde en donde visitó a una familia que conocía desde la infancia y ahí se enamoró de María Wodzinsky, la hija menor. A ella le dedicó el vals op. 69 No. 1 y el esbozo del conocidísimo nocturno en mi bemol op. 9 No. 2

OP.

Loc.: Inició una amorosa relación por carta con María insinuándole el propósito de desposarla. Se enteró entonces de la muerte de Vincenzo Bellini, hecho que lo llevó a una depresión junto con la agudización de su enfermedad que ya se le manifestaba, la tuberculosis. Entusiasmado por contraer matrimonio con María, pidió su mano, pero la madre aceptó con la condición de que la relación se diera a conocer un año después. En este lapso Chopin se encerró y se agudizó la enfermedad. Algunos llegaron a decir que el compositor había muerto pero al poco tiempo se propagó la noticia de que estaba muy enfermo. La madre de María decidió que se rompiera el compromiso ante el temor de que su hija se casara con un tuberculoso, temor acrecentado porque era de todos conocido que Chopin tosía todo el tiempo escupiendo sangre sin parar. El compromiso con María se rompió y ella se casó, tuvo un hijo e irónicamente el pequeño y el marido morirían a causa de la tuberculosis.

OP.

Loc.: En 1836, Chopin conoció a Madame Dudevant una extraña mujer. Su nombre de soltera era Aurore Dupin. Ella buscó la manera de acercarse a Chopin. Le atraía y trató de invitarlo a su casa pero el músico se resistió en un principio. Ella era una mujer rara, difícil, pero acostumbrada a obtener lo que quería. Se había divorciado, usaba pantalones y escribió a su familia que era una celebridad pero que no le había gustado nada, que había algo en ella que le repelía y que incluso dudaba si realmente era una mujer, pues se vestía como hombre y usaba por seudónimo un nombre de hombre: George Sand.

OP.

Loc.: Esta novelista francesa era completamente diferente a las mujeres polacas de las que se había enamorado Chopin. Fumaba. Tuteaba a todos desde el inicio, lo que a Chopin le parecía de pésimo gusto. Pero ella se había obsesionado con el pianista, sobre todo en cuanto se enteró que no se casaría con María Wodzinsky. Vaya situación. Él, enfermo y solo. Ella seis años mayor que él con instinto maternal, dominante y dispuesta a darle todo su afecto. Dos meses después de haber escrito a su familia la primera impresión, Chopin escribió en su diario:

OP.

Ella me miraba profundamente a los ojos mientras yo tocaba... mi corazón danzaba con ella en un país remoto... sus ojos en mis ojos... ojos oscuros... ojos singulares, mi corazón estaba preso.... Me ama...

OP.

Loc.: Con el propósito de buscar un mejor ambiente para Chopin, y alejarse de sus anteriores amantes, George Sand decide mudarse a la isla de Mallorca llevando también a sus dos hijos. Sand cuenta en sus escritos que la salud de Chopin no mejoraba, pero desde el punto de vista artístico Chopin seguía trabajando y fue una época muy productiva. Escribe varios preludios, la polonesa No. 2 op. 40, el scherzo en do sostenido menor y la balada en fa mayor, que estamos escuchando de fondo. Se hizo pronto una fuerte dependencia de Chopin con su nueva familia. Hay una anécdota que cuenta que, habiéndose quedado sólo en la casa, comenzó una tormenta fortísima, que provocó que Sand y sus hijos se retrasaran y no pudieran llegar a la hora prevista. Chopin se comenzó a angustiarse. Pensaba que ya habían muerto; medio dormía e imaginaba que uno se había ahogado; que el cuerpo yacía en el lago y gruesas gotas caían sobre el pecho inerte. No pudo más que alucinar el sonido del agua que lo llevó a componer el preludio en re bemol mayor que subtítulo *La gota de lluvia*.

SÍNTESIS 3. Chopin recibe en su adolescencia la influencia de dos músicos: Paganini y Franz Liszt. Del primero Paganini el virtuosismo para la ejecución de un instrumento y del segundo la expresión artística. Para Liszt el virtuosismo nunca era un medio sino una forma de contar algo. El primer viaje de Chopin como concertista lo hizo a los 19 años a Viena, ofreciendo una interpretación pianística diferente. Aprovechaba el gran sonido de un piano de cola, pero también buscaba el sonido más delicado. En 1831 planea un viaje corto con la intención de perfeccionar algunos aspectos de su formación pero jamás vuelve a Polonia a causa del levantamiento polaco en contra de Rusia y decide ir a París. Aquí comenzó a asistir a veladas íntimas con personalidades del mundo artístico e intelectual como Delacroix, Franz Liszt, y Heine sorprendiéndolos como compositor y pianista. En esa época conoció también a Rossini, Cherubini, Beriloz y a Bellini, de quien se hizo gran amigo. Tomó de los operistas los motivos para transformar las ideas de los italianos, franceses, eslavos en formas de expresión absolutamente originales. En 1835 se enamora de María Wodzinsky, con quien quiso casarse pero la madre de María no aceptó ante el temor de que su hija se casara con un tuberculoso. Un año después conoce a la novelista francesa George Sand con quien decide mudarse a la isla de Mallorca.

OP.

Loc.: La relación con George Sand duró ocho años, pero terminó a causa de una serie de conflictos familiares que se suscitaron a partir de las intrigas y malos entendidos con los hijos de ella, Solange y Maurice. A partir de la separación, la producción de Chopin se redujo considerablemente. En 1836 sólo compuso tres valsos, en 1837 viajó a Londres pero no escribió absolutamente nada y el en 1839 solamente dos Mazurcas. Ya muy enfermo, en el verano de 1849 llegó su hermana a cuidarlo, pero Chopin estaba desahuciado. Louis solamente pudo cumplir sus últimos deseos después de su muerte el 17 de octubre: Que su cuerpo fuera abierto para no ser enterrado vivo, que enviaran su corazón a Polonia, y que en sus funerales se interpretara el Réquiem de Mozart.

OP.

Durante el módulo que corresponde al periodo romántico, hemos mencionado a un personaje que influyó de manera importante a otros músicos. Me refiero a Nicolo Paganini. En el caso de Robert Schumann fue una audición del violinista lo que ayudó a tomara la decisión para dedicarse a la música. Paganini llegó a ser nombrado violinista diabólico por la forma en que tocaba el instrumento. Nació en Génova Italia el 27 de octubre de 1782. Comenzó a estudiar la mandolina desde los cinco años y a los siete cambió el instrumento por el violín. Su padre era empleado del puerto y ponía a Nicolo a estudiar desde temprano en la mañana hasta el anochecer, suprimiéndole la comida en caso de que la lección no saliera a la perfección. Al demostrar una habilidad asombrosa desde pequeño su padre buscó la manera de que estudiara violín y composición musical con un maestro notable, quien lo llevó a

presentarse a la edad de 12 años en una misa en San Felipe Neri a donde acudieron músicos de otros lugares. A partir de ese día Paganini se dio a conocer en el mundo, y desde entonces comenzó una carrera impresionante de concertista siempre sorprendiendo por sus habilidades espectaculares. Cuando tenía 14 años descubrió un manuscrito olvidado de Locatelli que le dio una visión diferente de la interpretación violinística. El manuscrito se llamaba L'arte del violino, el cual contenía 24 caprichos para violín solo. A partir de los 18 años se liberó de la supervisión de su padre y cuando lo escuchó la princesa Elia Baciocchi, hermana de Napoleón, lo llamó para que se quedara permanentemente en la corte de Lucca, a cargo de una orquesta. Paganini tocaba todo el día para la Princesa. Como Paganini era puro lucimiento, la orquesta se deshizo quedando solamente con un cuarteto, siempre impresionando a los oyentes. En una ocasión ejecutó una obra que normalmente improvisaba. La obra se llamaba escena amorosa y era un diálogo de amor entre un príncipe y una princesa. La obra era solamente sobre dos cuerdas, la más aguda y la más grave. Cada una de las cuerdas era un personaje. La improvisación era impactante para quienes la presenciaban. Paganini triunfó por toda Europa. Sus composiciones son sumamente complejas y muchas ejecuciones jamás fueron escritas. Una de sus obras es el capriccio No. 23, cuyo tema han tomado varios compositores para escribir fantasías, rapsodias o temas con variaciones, entre ellos, Brahms, Schumann, Liszt, Rachmaninoff, Lutoslawsky. Hoy despediremos este programa escuchando el capriccio de Paganini No. 23 ejecutado por Izak Perlman.

FIN DEL VIGÉSIMO SEXTO PROGRAMA

PROGRAMA VIGÉSIMO SÉPTIMO (7 DE 8) "MENDELSSOHN. BERLIOZ"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Fryderyk Chopin nació en Polonia, muy cerca de Varsovia, oficialmente el 1º de marzo de 1810. Sus composiciones, su temperamento y gusto musical estaban vinculados al estilo francés, por haber vivido la mitad de su vida en París y sin negar los orígenes de su padre. El piano fue para él un amigo inseparable. Dedicó cuerpo y alma al estudio de la técnica propia y específicamente para sus composiciones, las cuales en su mayoría no tenían las formas tradicionales como la sonata, el minuetto o el rondó, sino formas más libres como la mazurca, la polonesa, estudios o nocturnos. Desde los seis años demostró extraordinarias aptitudes artísticas cuando escribió sus primeros versos y comenzó sus estudios musicales. A los 11 años, Chopin había terminado, entre sus obras más importantes de ese período, una marcha militar y tres polonesas. Cuando Chopin tenía 19 años hizo su primer viaje exitoso a Viena como concertista ante personalidades de la música y editores. Causó sorpresa por la interpretación pianística con grandes matices; velocidades similares al virtuosismo de Paganini. Pasajes muy sonoros y otros con sutilezas, sonidos delicados, apenas perceptibles por quienes estaban escuchándolo en un pequeño salón. Después del levantamiento de Polonia contra Rusia en 1830, Chopin se muda a París. Muy joven aun, enferma de tuberculosis, padecimiento por el cual no puede consumir el matrimonio con María Wodzinsky, y al poco tiempo conoce a la novelista francesa George Sand, con quien vive durante ocho años. Sand lo acompañó proporcionándole los cuidados necesarios que por su enfermedad requería. Después de la separación con la escritora, Chopin vive sólo tres años más extinguiéndose poco a poco casi sin escribir música hasta que muere a los 39 años el 17 de octubre de 1849. Hacia el final del programa anterior hablamos también de Nicolo Paganini, virtuoso del violín desde pequeño; concertista que sorprendió al mundo con sus ejecuciones espectaculares. Como compositor legó a la literatura musical entre otras cosas, conciertos para violín y sus famosos caprichos para violín solo Tomando en cuenta el programa de hoy, aun nos quedan dos sesiones para hablar de compositores representantes del Romanticismo, para lo cual los invito a que escuchemos al maestro Ricardo Fuentes.*

Loc.: Qué tal. La gran mayoría de los músicos que hemos mencionado en este diplomado han sido formados y recibido sus primeros conocimientos musicales de sus padres. Algunos han tenido una buena formación cultural en escuelas, y los que no, han buscado el complemento a través de la lectura y la cercanía con otras disciplinas artísticas. La Familia de Felix Mendelssohn no era una familia de músicos, aunque él y sus hermanos, Fanny, Rebekka y Paul recibieron los primeros conocimientos del piano a través de su madre Leoa Salomon y de una tía materna que fue la discípula preferida de Wilhelm Friedmann Bach, hijo mayor de Johann Sebastián Bach. Por otro lado el padre, Abraham Mendelssohn les instruyó en el conocimiento de las matemáticas, la filosofía y la lengua francesa. La familia Mendelssohn, de origen judío, tenía entre sus antecedentes personalidades instruidas, filósofos, rabinos y juristas que siempre dieron mucha importancia al conocimiento de las artes, a la educación y al cultivo de los dones de sus hijos. Los Mendelssohn eran una familia de banqueros. Abraham Mendelssohn, llegó a tener una institución bancaria en Hamburgo con mucho prestigio en toda Europa. Sin embargo tuvieron que cerrar el banco y establecerse en Berlín a causa de las presiones político económicas por parte de los agentes de

Napoleón. Un tío de Mendelssohn, hermano de la mamá, tenía mucha influencia en los Mendelssohn, y los convenció a que se convirtieran al protestantismo, en primer término porque aquel profesaba esa religión y en segundo como una sugerencia para evitar persecuciones de tipo político. A Abraham no le pareció muy grave porque consideró que el Dios era el mismo y de una u otra manera mantenía su fe. A partir de ese cambio de religión, adoptaron como segundo apellido el segundo de la familia de Lea: Bartholdi, situación que no era rara porque ya se había dado en otras familias el hecho de unir al propio el apellido de la esposa para diferenciar las diferentes ramas de una familia. Por esa razón es que a Felix Mendelssohn siempre se le cita como Mendelssohn Bartholdy, como un apellido compuesto.

OP.

Loc.: La formación de los niños Mendelssohn Bartholdy fue cimentada en el humanismo alemán y la fe en Cristo, pero Felix nunca renegó de sus orígenes judíos, por el contrario, se enorgullecía de ellos, situación que hasta cierto punto le provocó conflictos, especialmente en muchas de sus composiciones musicales.

Fue un niño que mostró dotes excepcionales para la música, pero no sólo él. Su hermana mayor, Fanny, tal vez había mostrado aun más capacidades, porque a los 11 años llegó a tocar de memoria y a la perfección 24 preludios y fugas de Johann Sebastian Bach pero desafortunadamente por su condición de mujer, su padre no le permitió la oportunidad de dedicarse a la vida profesional como artista. Ella también era compositora. Se publicaron algunas obras pero con el nombre de su hermano, y ya casada si llegó a presentarse en Berlín como pianista y a dio conocer sus propias composiciones, algunas canciones y un trío para piano. A Abraham Mendelssohn le parecía suficiente para ella una formación musical básica. Lo que sí fue maravilloso es que Fanny influyó de manera importante en Felix apoyándolo como amiga, confidente y cuando crecieron ella se convirtió en su crítica más severa. Cuando niños, se divertían mucho con las partituras jugando a encontrar errores de escritura o, en la ejecución de obras corales e instrumentales, detectando algún acorde o nota equivocada.

La imagen del padre era durísima. Lo principal era la disciplina y era intolerante si en un momento dado veía que los niños tenían momentos de ociosidad. Eso hizo que Mendelssohn se volviera un ser obsesivo del trabajo, lo que quizá lo condujo a su muerte prematura. Después de tomar las primeras lecciones con su madre, Félix tomo clases con Marie Bigot, alumna de Beethoven y después con un discípulo de Muzio Clementi. El piano no le fue suficiente, por lo que inició sus estudios de composición con Carl Friedrich Zelter, que no era un destacado compositor pero tenía tres virtudes 1) Era un gran pedagogo 2) Un promotor de la casi olvidada obra de Bach, lo que inculcó a sus alumnos. En esta época, 1819, Mendelssohn tenía diez años de edad cuando escuchó por primera vez en su vida fragmentos de las pasiones de San Juan y San Mateo de Bach; y la tercera virtud es que era muy amigo de Goethe. De hecho todas las composiciones que llegaban al poeta procedentes de músicos que se habían inspirado en textos suyos, se las daba a Zelter para que las evaluara. A esa edad, Mendelssohn debutó como pianista en un concierto privado entre familia e inició sus primeras composiciones, las cuales no se conservan, pero en ese entonces sirvieron para que el severo Abraham, su padre, considerara posible que su hijo, hijo de un banquero, tomara la música como un oficio redituable. Considerando que un artista debe ser completo, hizo que Félix tomara clases de dibujo y pintura en la academia de bellas artes de Berlín. Mendelssohn llegó a dibujar y pintar acuarelas de una manera notable. En 1821, cuando Mendelssohn tenía 11 años de edad, Zelter decidió un día llevar a su alumno a Weimar con Goethe para sorprenderlo. Por las cartas de aquel entonces que Mendelssohn le escribió a sus padres, podemos saber que Goethe se fascinó escuchando al niño y en las cinco a seis ocasiones en que Mendelssohn visitó a Goethe entre 1821 y 1830, el poeta le decía, "siéntate y haz un poco de ruido para mí" para que él tocara a Bach e improvisara en el piano.

OP.

Loc.: Para Mendelssohn, haber conocido a Goethe significó tener la posibilidad de entender aspectos importantes de la relación entre las ideas filosóficas y las manifestaciones artísticas de la época. Eso ayudó a que cambiara su enfoque hacia la música de los clásicos, Beethoven, Haydn y Mozart, apreciándolos y descubriendo la importancia de su música en su contexto. Este entendimiento, tras el encuentro con Goethe, lo impulsó a que se interesara en componer formas musicales más largas como el concierto e incursionar en el terreno de las sinfonías.

Después de la derrota de las tropas napoleónicas y una vez que se estabilizaron las cosas en Berlín, la posición de los Mendelssohn no podía ser mejor. Felix Mendelssohn había escuchado mucha música, una de las obras que le dejaron profunda huella fue *El cazador Furtivo* de Weber y los Mendessohn se hacen amigos del compositor. Debido a los viajes de negocios, Abraham lleva a su hijo a París, en donde tuvo la oportunidad de conocer a

Cherubini, Auber, Kreutzer, Meyerber y a Liszt. Al parecer la estancia en Francia no fue del agrado de Felix, pues en París encontró un ambiente frívolo y sintió que la gente no apreciaba a Beethoven ni a Bach, de acuerdo con una carta que le escribe a su hermana. Al regresar a Berlín se empezaron a organizar veladas musicales en casa en donde se estrenaron las primeras obras importantes de Felix Mendelssohn, como el octeto op. 20, inspirado en la poesía de Goethe, y cuyo scherzo es el antecedente de la obertura de *El Sueño de una Noche de Verano*. Esta última, una obra muy conocida por la marcha nupcial, se estrenó en 1827 en una pequeña ciudad de Polonia. Tremendo programa, porque inmediatamente después se tocó el concierto para dos pianos y orquesta, con Mendelssohn en uno de los teclados y en la segunda parte del programa se estrenó en ese país nada menos que la Novena Sinfonía de Beethoven y Mendelssohn se integró a la orquesta como uno de los primeros violines. Las veladas en casa seguían y asistían personajes importantes como Fryderich Chopin, o el poeta Heine. Se tocaba música de Spontini, Beethoven, Mozart, y Haydn. Pero una de las maravillosas ideas que surgieron de estas veladas fue la de planear la ejecución de la Pasión según San Mateo que no se interpretaba completa desde 1750, año de la muerte de Bach. A Zelter no le pareció buena idea, pero Felix Mendelssohn insistió, de manera que La Pasión se estrenó en un aniversario de Bach: el 21 de marzo de 1829. Mendelssohn se convertía junto con su maestro en el artífice para el resurgimiento de Bach en su propia tierra.

OP.

Loc.: En 1829 Abraham Mendelssohn decide que Felix puede viajar durante unos tres años para conocer la música de otros compositores *in situ*, y como para ellos el asunto pecuniario no era un obstáculo, partió en seguida a Londres. Ahí fue recibido por Ignaz Moscheles gran pianista, que lo introdujo de inmediato en el círculo de la alta sociedad. Fue bien recibido, además por la recomendación del científico naturalista, Alexander von Humboldt. Aproximadamente el viaje duró seis meses en los que procuró conocer gran parte del territorio británico y al conocer la capilla María Estuardo, se inspiró para componer su sinfonía Escocesa. El siguiente viaje tenía que ser a Italia. Goethe había viajado y le había dicho que lo hiciera. Era una de las máximas aspiraciones de los románticos de la época. También de este viaje surgió una sinfonía, la sinfonía Italiana. Llegó a Venecia a finales de 1830, después visitó Florencia y en Roma se quedó algunos meses para estudiar la obra de Palestrina. Ahí conoció a Berlioz de quien hablaremos en la segunda parte de este programa, que se quedó impresionado por las dotes de Félix. Recorrió después, Milán, Génova, pasó a Munich y se estableció seis meses en París conviviendo con Chopin estableciendo fuertes lazos de amistad. También se reencontró con Franz Liszt a quien le mostró su último concierto para piano, Liszt lo leyó a primera vista a la perfección lo que provocó que Mendelssohn cambiara la impresión que tenía de él, volviéndose una admirador del gran maestro. El último viaje de aprendizaje de Mendelssohn fue nuevamente a Londres en donde llegó a dirigir y a tocar conciertos de Mozart y a presentar un innovador concierto de órgano.

Terminaron los años de aprendizaje. Ya era conocido en toda Europa. Lo nombraron miembro de la Academia de las Artes de Berlín, director del Gewandhaus de Leipzig, un recinto musical construido en 1781 que contaba con una orquesta muy importante. Organiza festivales y muchas actividades académicas sin dejar de tocar y componer. En esa época se estrenaron muchas obras de compositores contemporáneos, pero también fue criticado por Berlioz por dedicar mucho tiempo a los muertos. Esto significa que los programas de los conciertos de la orquesta incluían muchas obras de compositores fallecidos, pero hoy en día a Mendelssohn se le recuerda entre otras cosas, precisamente por eso, divulgar y rescatar la obra de compositores muy importantes. Él era de los pocos que no se apenaba de integrar a los programas, más a Bach que a los compositores de moda, como Rossini, o sus propias obras. Éstas las programaba más bien para tocarlas fuera, y con muchísimas actividades encima seguía viajando. Por ejemplo programó el estreno de su segunda sinfonía para hacerlo en Londres. A pesar de toda esta actividad, a Mendelssohn le preocupaba algo: la formación de los nuevos músicos. Por eso planeó la creación de un conservatorio, mismo que se inauguró tres años después dándole a Leipzig una proyección importante, pues se convirtió en el centro de formación más importante de Alemania a donde llegaban ya aspirantes de Los países bajos, Inglaterra, Dinamarca y Rusia.

Mendelssohn estaba en el esplendor de su vida hasta que tuvo la noticia de la muerte de su hermana a causa de una embolia cerebral en mayo de 1847. Por indicaciones médicas se retiró de las actividades públicas, pues empezó a tener fuertes jaquecas. Hizo intentos por recuperarse, pero fue inútil. Felix Mendelssohn muere en noviembre de ese mismo año a la edad de 38 años.

SÍNTESIS 2. *Felix Mendelssohn y sus hermanos recibieron los primeros conocimientos del piano a través de su madre Lea Salomon y de una tía materna que fue la discípula preferida del hijo mayor de Johann Sebastian Bach. Descendían de una familia de banqueros. A partir de haberse convertido del judaísmo al cristianismo adoptaron*

como segundo apellido Bartholdy pero Felix nunca renegó de sus orígenes judíos, por el contrario, se enorgullecía de ellos. Fue un niño que mostró dotes excepcionales para la música al igual que su hermana mayor, Fanny, a quien no dejaron dedicarse profesionalmente a la música sólo por ser mujer. La disciplina e intolerancia del padre hizo que Mendelssohn se volviera un ser obsesivo del trabajo, lo formó con maestros particulares y al aceptar que siguiera la música como profesión lo hizo estudiar dibujo y pintura, filosofía, francés y latín como complemento. Al cumplir 11 años de edad, su maestro de composición lo llevó con Goethe con quien llevó una excelente relación hasta la muerte del poeta.

Muchas de las obras de Mendelssohn se estrenaron durante las veladas musicales a donde acudían músicos, artistas, intelectuales quienes se encargaron de difundir la fama y el talento del compositor. Viajó por Gran Bretaña, Italia y Francia, primeramente para conocer a otros compositores y su música, y después para dar a conocer la propia. Ya era conocido en toda Europa. Lo nombraron miembro de la Academia de las Artes de Berlín, director del Gewandhaus de Leipzig, un recinto musical construido en 1781 que contaba con una orquesta muy importante. Organiza festivales y muchas actividades académicas sin dejar de tocar y componer. En esa época se estrenaron muchas obras de compositores contemporáneos, pero hoy en día a Mendelssohn se le recuerda entre otras cosas, precisamente por divulgar y rescatar la obra de compositores muy importantes, sobre todo la de Johann Sebastian Bach obra que en el romanticismo ya había quedado en el olvido. A Mendelssohn también le preocupaba la formación de los nuevos músicos. Fundó el conservatorio de Leipzig y lo convirtió en el centro de formación más importante de Alemania a donde llegaban aspirantes de los países bajos, Inglaterra, Dinamarca y Rusia.

Mendelssohn estaba en el esplendor de su vida y repentinamente enfermó poco después de la muerte de su hermana. Hizo intentos por recuperarse, pero fue inútil. Felix Mendelssohn-Bartholdy murió el 4 de noviembre de 1847a los 38 años de edad.

OP.

Loc.: En Francia, en el camino entre Lyon y Grenoble hay una pequeña ciudad que se llama La Côte-Saint-André. Ahí habitaba un prestigiado médico Louis Joseph Berlioz que se casó con la hija de un rico abogado y propietario rural. El segundo de los seis hijos de esta unión, nació el 11 de diciembre de 1803. Héctor Berlioz. Fue un muchacho estudioso que concluyó el bachillerato en letras pero de manera espontánea aprendió a tocar la flauta, la guitarra y el tambor. Tenía 18 años cuando su padre le asignó una pensión para que partiera a París para estudiar medicina. En un principio no se cuestionó sobre esta vocación debido a que era la profesión de su padre y en muchas ocasiones las profesiones se siguen como herencias irrenunciables. Bastó que un buen día acudiera a la sala de conciertos a escuchar la ópera *Ifigenia en Tauride* de Gluck para que un estremecimiento en el alma lo convenciera de que su verdadera vocación era la música. Al recibir la noticia, su padre le retiró la pensión, por primera vez porque a lo largo de su vida el subsidio se suspendió y se restituyó en varias ocasiones, pero eso no le impidió ingresar al Conservatorio y comenzar a componer prácticamente de manera inmediata. Comparado con otros músicos que hemos mencionado comenzó tarde, pero antes de los 22 años estrenó una Misa que obtuvo éxito y una buena crítica. Su padre entonces autorizó que siguiera la carrera musical con la condición que se presentara al Premio de Roma, un galardón académico que, en caso de ganarlo, le aseguraría una beca en Italia. Los seis años siguientes trabajó buscando el premio. En una ocasión, con coraje quemó todas sus obras que hasta ese momento había compuesto a excepción de una parte de la Misa, pero continuó. Conoció a una actriz irlandesa, Harriet Smithson, de quien se enamoró perdidamente pero la mujer lo despreciaba sin compasión. En 1828, tuvo la oportunidad de presenciar los ensayos de las sinfonías de Beethoven. Eran los primeros intentos para introducir la obra del compositor de Bonn en París, hecho que le produjo una profunda impresión. Año lleno de emociones, pues al poco tiempo conoce el Fausto de Goethe, tema que deja pendiente para posteriormente componer la Leyenda Dramática *La condenación de Fausto*. Al fin en 1829 obtuvo el segundo lugar del Premio de Roma y al siguiente año pudo darle gusto a su padre. Obtuvo el primer premio con un drama lírico. Lleno de emoción parecía que tenía prisa por recuperar el tiempo que no escribió música en su infancia y juventud, pues aun sin saborear el premio compuso oberturas, inició la ópera *Los Juegos Francos* y, bajo las influencias de *Fausto*, lecturas shakespearianas, armonías beethovenianas y los amores no correspondidos de Harriet, el 5 de diciembre de 1830 estrena con enorme éxito la Sinfonía Fantástica.

OP.

...Es un batir de alas nada común a un pájaro cantor vulgar; el de un ruiseñor gigantesco, como un águila, como esos que se dice que existieron en antiquísimos

tiempos. Si, la música de Berlioz posee para mi algo de originario, de antediluviano, y me recuerda desaparecidas especies animales, fabulosos reinos y pecados, infinitas fantasías...

Durante el tiempo que Henrich Heine fue corresponsal musical en París escribió lo que acabamos de escuchar acerca de Berlioz. En realidad dicen muy poco acerca de su música, pero reflejan acertadamente la impresión que el compositor y su música causaban en los extranjeros que llegaban a la Ciudad Luz.

El público de París admiraba a compositores como Cherubini, Auber, Meyerbeer, inclusive a Beethoven, y aunque llegaban a reconocer la grandiosidad de Berlioz, no llegaron a comprenderlo. Una vez ganado el premio de Roma tuvo que cumplir con una estancia de 15 meses en aquella ciudad. Escribió Harold en Italia, y la Obertura Carnaval Romano. Sus obras ganaban fama en Alemania y en otros países pero no en su amada Francia. Parecía que las cosas saldrían bien. Al regreso de Italia su sinfonía fantástica fue recibida con éxito nuevamente. Harriet Smithson al fin le hizo caso y contrajeron matrimonio. Todavía el Estreno de Harold en Italia fue celebrado. Pero comenzó una muy mala racha. La siguiente ópera, *Benvenuto Cellini*, no gustó en lo absoluto. En Francia, Berlioz era visto como un compositor desmedido, extravagante y grandilocuente. Además escribía sin recato crítica musical en varias publicaciones criticando de manera muy severa a los músicos contemporáneos. Esto le acarreó muchos enemigos. Berlioz quería triunfar en su país, pero poco a poco se convertía en un desplazado. Crecían sus deudas a la par que la relación con su esposa se deterioraba pues ella se volvió alcohólica. Las deudas crecían y se vio en la necesidad de tomar un empleo burocrático en una biblioteca. Pero la vida de Berlioz le permitió levantarse una y otra vez. Paganini estuvo presente en una serie de conciertos que presentó en donde se incluía Benvenuto Cellini, Harold en Italia en donde incluí un solo para viola dedicado al virtuoso italiano. El violinista, sabiendo de las dificultades económicas de Berlioz, le envió una carta diciéndole que Muerto Beethoven, sólo Berlioz es capaz de hacerlo vivir, y a la carta le anexó un cheque por 20,000 francos, con los cuales Berlioz pudo pagar deudas, y dedicarse enteramente a componer Romeo y Julieta y otras obras. Decidió abandonar a Harriet y salir París. Dos años más tarde viviría con María Recio con quien viajó por Alemania dirigiendo y estrenando obras. La Patria de Beethoven acogía con entusiasmo al más alemán de los compositores franceses.

OP.

Loc.: Berlioz era un emprendedor, organizador y director de conciertos, pero durante mucho tiempo tuvo que ganarse la vida trabajando como crítico musical. Como un "esclavo asalariado", según sus propias palabras. Sus artículos de crítica musical son una preciosa fuente de información de lo acontecido durante el siglo XIX. Al final de su vida su situación económica mejoró considerablemente. Viajó mucho. Llegó hasta Moscú y San Petersburgo y se presentó en muchas ocasiones en Alemania, donde se encontraba con frecuencia con Franz Liszt, gran amigo y admirador suyo que organizaba semanas musicales dedicadas a la obra de Berlioz.

Berlioz veneraba a Gluck, Beethoven y Weber, en contraste con sus contemporáneos franceses y a los compositores de opera italianos. También amaba la literatura: Virgilio, Shakespeare y sobre todo, Goethe. El conocimiento de su poesía despertó en él la necesidad de traducir el sentido de los argumentos en composiciones musicales subjetivas dando al mundo de la música una aportación: la sinfonía de programa. No es una ópera pero es una obra que tiene un sentido dramático. Así es su "Sinfonía Fantástica" que impresionó a Richard Wagner, y a Liszt. La música de Programa ya no puede ser comprendida desde la música misma, sino que requiere necesariamente referencias extramusicales y literarias. Aunque con anterioridad había habido muchos intentos por imitar los sonidos de los cuernos de guerra, o la naturaleza con Vivaldi, inclusive el canto de un gallo o la rasgadura de un vestido como en la Pasión Según san Mateo de Bach, en los oratorios de Haendel o en las sinfonías de Haydn, ahora intención es ya claramente lograr imágenes a través de la música. Esos intentos se perdieron al buscar el mensaje con la música pura, llevado a cabo por parte de los clásicos vieneses, hizo que las referencias programáticas perdieran toda su importancia, a excepción de la "Sinfonía pastoral", de Beethoven. La obra de Berlioz, es un programa literario, sin el cual la obra es difícil de escuchar y comprender. Como en el caso de los sentimientos de un enamorado que, al verse rechazado, decide envenenarse; luego, sumergido ya en agónicos delirios, da muerte a su amante y expía su culpa en un atroz infierno. Podríamos decir que hay un enfoque psicoanalítico desde la obra musical. Algo similar sucede en sus obras "Harold en Italia" "Romeo y Julieta" y por supuesto en "Condenación de Fausto" que concluye en 1846. La clasificación de su obra no encaja en ninguno de los esquemas establecidos en aquel entonces.

Además, Berlioz nos dejó un tratado de instrumentación, que escribió en 1844 señalando los aspectos típicamente románticos que se reflejaron desde luego en su obra, una biografía de Beethoven, y la idea del manejo psicológico de un personaje inmerso en la música. Surge en Berlioz la necesidad de una trama sobre una idea dramática a partir de sueños, obsesiones, recuerdos y pasiones.

SÍNTESIS 3. *Héctor Louis Berlioz nació en La Côte-Saint-André, el 11 de diciembre de 1803. A los 18 años fue a París a estudiar medicina, pero después de escuchar la ópera Ifigenia en Tauride de Gluck se convenció de que su verdadera vocación era la música. Su padre, médico prominente, estuvo de acuerdo hasta después del exitoso estreno de su primera obra y autorizó que siguiera la carrera musical con la condición que se presentara al Premio de Roma, y obtuviera la beca para estudiar un año. En esa época conoció las sinfonías de Beethoven y el texto del Fausto de Goethe, tema que utiliza más tarde para componer La condenación de Fausto, obra que concluye en 1846. Trabajó arduamente para tratar de darle gusto a su padre y obtuvo el premio de Roma en 1830 año en que también estrena con enorme éxito la Sinfonía Fantástica.*

El trabajo que realizó en Roma durante la residencia derivada del galardón fue muy productivo y sus obras cobraban fama ahí, en Alemania y en otros países, pero en Francia nunca logró el éxito deseado. En su patria Berlioz era visto como un compositor desmedido, extravagante y grandilocuente. Además escribía sin recato crítica musical en varias publicaciones criticando de manera muy severa a los músicos contemporáneos. Esto le acarreó muchos enemigos. Berlioz quería triunfar en su país, pero poco a poco se convertía en un desplazado. Hubo momentos muy difíciles económicamente y hubo momentos de respiro, como aquel en el que Paganini le otorgó 20,000 francos después de escuchar admirado sus obras Benvenuto Cellini y Harold en Italia, con estos recursos Berlioz pudo terminar su obra Romeo y Julieta, y salir de París durante algún tiempo. Berlioz legó al mundo opiniones sobre la música de su época vertidos en sus artículos de crítica musical, un método de orquestación, una biografía de Beethoven y la visión de plasmar en la composición musical el perfil psicológico de un personaje literario reflejado en música sin textos cantados; una trama sobre una idea dramática a partir de sueños, obsesiones, recuerdos y pasiones, utilizando los recursos de instrumentación de manera diferente a como se habían usado hasta ese momento.

Entre las obras de Berlioz podemos mencionar, La "Sinfonía Fantástica", "La Condenación de Fausto", las oberturas, "El Corsario", "El carnaval Romano", "Benvenuto Cellini", "Las troyanas" y "Harold en Italia".

OP.

Loc.: Muchas gracias por su atención y los espero el próximo de la serie.

FIN DEL VIGÉSIMO SÉPTIMO PROGRAMA

PROGRAMA VIGÉSIMO OCTAVO (8 DE 8) "F. LISZT"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En el programa anterior hablamos de dos compositores Felix Mendelssohn-Bartholdy y Héctor Berlioz. Mendelssohn pertenecía a una familia de banqueros pero desde un niño mostró dotes excepcionales para la música y las artes; pronto comenzó a tomar clases de piano, composición, dibujo y pintura. A los 11 años de edad, su maestro lo llevó con Goethe. El poeta se fascinó escuchando al niño y con frecuencia le pedía que tocara para él. Goethe lo ayudó a entender a los clásicos para comprender el sentido de las grandes obras y más adelante incursionar en el terreno de las sinfonías. En su casa había veladas musicales con invitados importantes como Chopin, o el poeta Heine. Desde temprana edad descubrió la música de Bach, y dándose cuenta de lo importante que era el estudio de su obra, Mendelssohn se convirtió en el principal promotor para rescatar la música de ese importante compositor barroco que prácticamente había caído en el olvido. Viajó a Inglaterra, Francia, Italia, Rusia, Dinamarca para conocer a muchos compositores importantes, lo que determinó una formación muy completa. Preocupado por la educación musical de los nuevos artistas y fundó el conservatorio de Leipzig convirtiéndolo en el centro de formación más importante de Alemania.*

Héctor Berlioz, hijo de un prominente médico, nació en un pueblito francés en 1803. A los 18 años partió a París para estudiar medicina pero un día, después de escuchar la ópera Ifigenia en Tauride de Gluck decidió que su verdadera vocación era la música. Ingresó entonces al Conservatorio y comenzó a componer prácticamente de manera inmediata. Antes de los 22 años estrenó una Misa que obtuvo éxito y una buena crítica. En 1830 obtuvo el primer lugar en el Premio de Roma. Con Berlioz es aplicable el refrán que dice nadie es profeta en su tierra, pues

mientras sus obras ganaban fama en Alemania y en otros países, en Francia era visto como un compositor desmedido, extravagante y grandilocuente. Berlioz heredó al mundo artículos de crítica musical sobre los compositores de la época, un tratado de instrumentación, una biografía de Beethoven y el concepto de la sinfonía de programa, la idea del manejo psicológico de un personaje inmerso en la música; la necesidad de una trama sobre una idea dramática a partir de sueños, obsesiones, recuerdos y pasiones que se reflejan en obras como "Harold en Italia", "Romeo y Julieta", "Benvenuto Cellini", "La Condenación de Fausto" y por supuesto, "La Sinfonía Fantástica".

OP.

Loc.: Con el programa de hoy concluimos el cuarto módulo del diplomado. Eso no significa que hayamos terminado con el romanticismo, ni con el siglo XIX, porque en el siguiente módulo también hablaremos de otros compositores del decimonónico. Sin embargo al dedicar este programa a Franz Liszt, estamos hablando de un compositor cuya obra abarca un gran período. Nace en octubre de 1811 en Hungría, un par de años después de la muerte de Haydn; Beethoven tenía 40 años y todavía con muchas composiciones por hacer. Schubert comenzaba su formación musical en el Internado Imperial. Eso quiere decir que Liszt nace con el Romanticismo musical y muere en 1886 cuando compositores como Schönberg, Stravinsky y Manuel de Falla eran pequeños; Mahler y Debussy mostraban al mundo los primeros frutos de su creación artística dando visos claros de nuevas técnicas, estructuras y concepciones artístico-musicales.

OP.

Loc.: Cuando hablamos de Franz Josph Haydn hace doce o trece semanas, mencionamos algunos aspectos que tuvieron que ver con el importante apoyo que la familia Esterházy le dio, y de alguna manera ese apoyo se traduce lo vemos a distancia hoy en día como un gran impulso a la música. Es paradójico, pues Nikolaus Esterházy, que según los historiadores era poco aficionado a la música, y sin darle demasiada importancia a los compromisos que se habían contraído con los músicos, recordemos que en aquel entonces eran una especie de lacayos de alto nivel, no tomó la decisión de deshacer orquestas ni recortar presupuestos, sino dejar que la gente hiciera su trabajo. Como en muchas empresas y familias la ideología del jefe o de la cabeza, en su caso, se refleja en los demás integrantes. Lo mismo sucedía con los Esterházy. Evidentemente había a quienes les interesaba más la cuestión artística, pero el gusto por la música permeó en todos los niveles. Había en la familia un intendente, aquel que daba las órdenes y hacía que se cumpliera cabalmente cada una de las instrucciones derivadas de la voluntad del príncipe, era Adam Liszt, padre de Franz Liszt que junto con su madre, Anna Lager, de ascendencia austriaca, determinaron impulsar al máximo los talentos demostrados por su hijo desde temprana edad. Esto los llevó a tomar la decisión de trasladarse a Viena en 1821 para que el niño estudiara con maestros importantes. Así llegaron con Karl Czerny y luego con Antonio Salieri. Czerny al escucharlo dijo *No he escuchado un talento igual desde Schubert.* Y Salieri pues.... qué podemos decir de Salieri, después de haber convivido con tantos músicos de gran nivel, como lo mencionamos en otro programa, Gluck, Mozart, Beethoven, Haydn, pues simplemente a estas alturas, jamás tomaría por alumno a cualquiera, sobre todo siendo director fundador del conservatorio vienés desde cuatro años antes.

OP.

Loc.: Hemos mencionado también en varios programas a Karl Czerny. Para los estudiantes de piano seguramente les será muy familiar el nombre pues es autor de muchos libros de ejercicios. Él pensó que para poder adquirir una mejor técnica sin echar a perder las obras habría que hacer muchos ejercicios. Igual que un deportista que antes de hacer la práctica deportiva realiza una serie de movimientos de calentamiento, elasticidad para que en el momento de entrar en acción con el deporte no haya el riesgo de sufrir algún desgarre. Con los instrumentos musicales hay también este principio, pues antes de tocar es conveniente calentar. Czerny escribió muchos libros de ejercicios y algunos espléndidos, pues sin llegar a ser grandes obras, se pueden tocar con un sentido musical pues están muy bien hechos, con sentido armónico y un fraseo bien definido. Por esto, es un músico que prácticamente se ubica en la historia de la música por los libros de ejercicios, que ciertamente es lo que más hizo, pero también tiene seis sinfonías, 12 sonatas, 28 sonatinas y música para piano a cuatro manos, música de cámara, música coral y muchos arreglos sobre la obra de otros autores. Además, era un gran pianista que destacó como tal desde los tres años, desarrollando una gran habilidad para la memoria, pues a los diez años tenía en su haber un gran repertorio. La importancia de Czerny es que fue una especie de enlace entre dos generaciones, fue alumno de Beethoven y Mozart y maestro Franz Liszt.

Y precisamente, viendo Czerny el gran talento de Liszt, después del debut como solista en Viena, deslumbrando al público con una improvisación sobre un tema de la séptima sinfonía de Beethoven, se ofreció como intermediario para presentar al joven Liszt con el gran maestro de Bonn. El muchacho lo admiraba y se moría de ganas por conocerlo. Llegaron a la casa de Beethoven y el connotado compositor, famoso por la grandeza de sus obras más que por su sordera, le pidió al pequeño Franz que tocara el preludio y fuga en do menor de Bach.

OP.

Satisfecho de la ejecución, le pidió que tocara otra cosa y el joven interpretó el primer movimiento del concierto para piano del propio Beethoven. Todo parecía que ahí había acabado el encuentro, y en la mayor de las incertidumbres pues el genio autor de "La Heroica" no era muy dado a los elogios.

Al día siguiente, 13 de abril de 1823, Franz Liszt no había cumplido 12 años, se presentó en una sala de conciertos para deleitar al público vienés. Al finalizar, los asistentes aplaudieron emocionados, pero de repente se suspendieron los aplausos y todo tipo de expresiones efusivas... del público se levantó Beethoven, que había llegado sin avisar instalándose sigilosamente al fondo del recinto. Caminó hasta el escenario tomó al niño de la mano, lo acercó y le dio un beso en la frente. Este hecho fue tal vez el suceso más importante en la infancia de Franz Liszt.

OP.

Loc.: Después del extraordinario suceso con Beethoven los padres de Liszt estaban convencidos de que había que probar todo. Tratar de buscar lo mejor para la formación de Franz. Así que llegaron a París en diciembre de 1823 para que ingresara al conservatorio francés lo cual le fue negado por el director de la institución, Luigi Cherubini con el argumento de que de acuerdo al reglamento no era permitido el ingreso de extranjeros. Nada más ridículo desde mi punto de vista, pero aunque esto fue un golpe tremendo para los Liszt, los músicos que residían en París reconocieron el talento del niño prodigio. Le promovieron recitales y comenzó a tomar clases con maestros particulares. Uno de los músicos que más lo apoyó fue Ferdinando Paer un italiano de Parma que se había establecido en París. Este músico compuso casi sesenta óperas y tenía gran influencia, pues durante muchos años era admirado por el mismísimo Napoleón, de hecho Ferdinando Paer el que compuso la música en 1810 para la boda de Napoleón con María Luisa, archiduquesa de Austria, hija del emperador Francisco I de Austria, perteneciente a la casa de Habsburgo, enlace que vinculaba su dinastía a la más antigua de las casas reales de Europa, con la esperanza de tener un hijo que jamás tuvo con su primera esposa. Bueno, pues Ferdinando Paer consiguió que a Liszt le encargaran la composición de una ópera que se presentó sin pena ni gloria en París, *Don Sancho o el Castillo del Amor*. Liszt era un niño prodigio pero no comparable con Mozart compositor, pero sí un gran pianista, lo que le sirvió para ir ganando terreno en el círculo musical europeo. Los dos años siguientes Liszt viajó por Francia, Suiza e Inglaterra, en donde fue calurosamente recibido por Ignaz Moscheles, hasta 1827, cuando a sus 16 años enfermó y cayó en una depresión que lo llevó a tomar la determinación de ingresar a un convento horrorizando a su padre. Tratando de comprender a su hijo le sugirió que tomara un descanso antes de cometer un grave error, pero el padre no llegó a saber cuál era la determinación de su hijo pues Adam Liszt murió repentinamente de fiebre tifoidea el 27 de agosto de ese mismo año. Según Franz Liszt, y lo dijo 50 años más tarde, las últimas palabras de su padre fueron "temo lo que serán para ti las mujeres."

OP.

Loc.: Las últimas palabras de Adam Liszt tenían como sustento el conocimiento del alma de su hijo. Ya sin el apoyo del padre, promover conciertos era verdaderamente complicado, tarea que la madre de Liszt no pudo llevar a cabo, de manera que el pianista comenzó a dar clases y a espaciar cada vez más sus presentaciones. Se ilusionó con una de sus alumnas, Caroline de Saint Cricq, hija del ministro de Comercio del Rey Carlos X, último rey Borbón, de quien quedó prendido antes de que ella pudiera tocar una pieza completa. Murió la madre de Carolina y el padre dispuso la boda no con Liszt, sino con un noble. A final de cuentas era ministro de comercio. Esta situación llevó nuevamente a Liszt a la depresión. Entonces dejó de tocar y componer. Se dedicó a leer pasando horas postrado en la iglesia pensando seriamente sobre la posibilidad de tomar los hábitos. Pero en julio de 1830 cuando el ejército realista tomó las calles de París, Liszt sintió nuevamente el ímpetu de tomar el lápiz para escribir una sinfonía revolucionaria, que no llegó a terminar pero lo sacó de la depresión. Esbozaba su obra *harmonías Poéticas y Religiosas*, cuando en diciembre visitó a Héctor Berlioz que por entonces estaba sumido en la composición de la *Condenación de Fausto*. Este hecho enriqueció las ideas sobre el misticismo que pudo finalmente transcribir al papel. Al poco tiempo comenzó a frecuentar a Heine, Balzac y Delacroix. En abril de 1832 Liszt presenció un

concierto de Paganini en el teatro de la ópera de París y al igual que a otros compositores, el escuchar al violinista italiano provocó en Liszt el ánimo para producir obras de gran virtuosismo. Un par de semanas después supo de la presentación del joven Chopin con quien pronto entabló una buena amistad, coronada con la dedicación a Liszt de los estudios op. 10. Ya casi con el ánimo recuperado aceptó de buen agrado el consuelo de las mujeres. La condesa Adele Laprunarède, más tarde duquesa de Fleury que lo secuestró durante todo el invierno de 1832 en un castillo cerca de Ginebra, después un romance con la condesa Pauline Platter, Mademoiselle du Barré otra mujer de nombre Hortense. Preocupada, su madre infructuosamente trató de casarlo con Madame Charlotte Laborie pero pudieron más los encantos de la esposa del fabricante de pianos Pleyel, Marie Moke hasta que por fin se enamoró realmente de Marie Flavigny, esposa del conde d'Agoult.

SÍNTESIS 2. *Franz Liszt nació el 22 de octubre de 1811 en Hungría, un par de años después de la muerte de Haydn, cuando Beethoven y Schubert tenían mucho camino por andar. Liszt nace con el Romanticismo musical y muere en 1886 cuando compositores como Schönberg, Stravinsky y Manuel de Falla eran pequeños; Mahler y Debussy mostraban al mundo los primeros frutos de su creación artística. Sus padres, Adam Liszt y Anna Lager, determinaron impulsar al máximo los talentos demostrados por su hijo desde temprana edad, por eso se trasladaron a Viena en 1821, ahí estudió piano con Karl Czerny y composición con Antonio Salieri. Cuando Liszt tenía 11 años, Czerny lo llevó ante Beethoven quien con un beso en la frente le auguró el éxito como un gran pianista en Europa y en el mundo entero. La familia se trasladó a París en diciembre de 1823 para que ingresara al conservatorio francés, pero no pudo hacerlo debido a que el reglamento no permitía el ingreso a extranjeros. Recibió apoyo de importantes músicos que residían en París y presentó recitales los siguientes dos años por Francia, Suiza e Inglaterra, hasta 1827, cuando murió su padre. Conoció a Heine, Balzac, Delacroix, Berlioz y Chopin, con quien entabló una cordial amistad. Tuvo varios romances hasta que se enamoró de Marie Flavigny, esposa del conde d'Agoult.*

Loc.: Liszt conoció a Marie d'Agoult en 1833, en una reunión en la que se encontraban Chopin, Meyerber, Heine y Delacroix. Ella era seis años mayor que él y estaba casada con un conde. Nada de eso fue un factor de peso para evitar el feroz enamoramiento. En medio de un gran escándalo decidieron ir a vivir juntos pero salieron de París. Se establecieron en Suiza, en los alrededores de Ginebra. Liszt no extrañó los conciertos y se dedicó a componer en un retiro forzado por las presiones sociales, que le benefició porque comenzó a adquirir importancia como compositor. Dos años después de que decidieron unir sus vidas nació su primera hija, Blandine. Este hecho además de provocar una gran felicidad en la pareja hizo que su relación fuera vista ya como algo natural en París. George Sand, la escritora francesa después amante de Chopin, fue a visitarlos y los convenció de que era momento de regresar a París. Que volviera a tocar. Había entonces un pianista que causaba furor en la Ciudad Luz, Sigismund Thalberg. Liszt aceptó tocar en un concierto de beneficencia junto con él. Este hecho y el que Liszt diera clases en el conservatorio hizo su relación con Marie fuera aceptada nuevamente en las altas esferas parisinas. Liszt conoció las piezas fantásticas y el Carnaval de Schumann y se esmeró en divulgar la calidad del compositor justo en la época en que Marie daba a luz su segunda hija: Cosima. Liszt tenía energía y ánimo para seguir viajando y quería ir a Italia. Programó entonces una serie de conciertos en la Scala de Milán. Todo mundo lo esperaba para que ejecutara temas relacionados del *bel canto*, pero Liszt prefirió tocar programas que se volvieron su especialidad e innovación: los recitales monográficos, con la obra de Beethoven, Bach pero también de Chopin y Schumann. Se instaló con Marie en Roma durante 10 meses y nació Daniel el tercer hijo, quien moriría a los veinte años a causa de una complicación pulmonar. En 1840 regresó a su Hungría natal a dar un concierto a beneficio por el desbordamiento del Danubio, concierto que se convirtió en la apertura para una gira por Praga, diferentes ciudades alemanas, Bélgica y Londres. En esta gira dio a conocer sus transcripciones para piano de las sinfonías de Beethoven, hoy en día consideradas una maravilla, pero que no gustaron en aquella época. En esa gira también ocurrió su primer encuentro con Richard Wagner.

Loc.: A pesar de que Liszt dejó de tocar un tiempo, su espíritu, dominio del teclado y sobre todo, la facilidad que tenía para su encuentro con el público, o como decía Chopin, la facilidad para manipular al público, Liszt retomara los conciertos. A partir de la pequeña gira que había realizado después de su regreso a Hungría se siguió de largo y dio conciertos hasta 1847 por toda Europa tocando alrededor de 80 composiciones propias, diez sonatas y transcripciones de sinfonías de Beethoven, obras de Bach, Chopin, Schuman, y transcripciones de óperas de Rossini, canciones de Schubert y caprichos de Paganini. Siempre con la debilidad ante la seducción de alguna mujer, lo que condujo a la inminente separación de Marie. No eran celos infundados, pues en una sincera carta, Liszt le escribe. "Acaso te he mentado acerca de... y se suelta con una lista de las mujeres que el suponía que evidentemente ella sabría. Ella, tal vez por despecho o por corresponder a la sinceridad del Músico, le revira la carta confesándole que después de todo ella también había tenido un par de amoríos. La ruptura fue inevitable.

Como inevitable era que Liszt pronto se enamorara, ahora de Caroline Ivanovska, como siempre una relación compleja, pues Liszt ahora quería casarse, pero tenía que esperar a que ella se divorciara de su esposo el príncipe Sayin Wittgenstein, muchos intentos hicieron pero el príncipe siempre encontró la forma de evitar el matrimonio durante 18 años, hasta que murió en 1864, cuando Liszt se decidió a tomar las órdenes religiosas y convertirse en el abate Liszt. En todos estos años Liszt se había establecido en Weinmar convirtiendo la ciudad en una especie de reino enriqueciéndolo con las visitas de todos los músicos contemporáneos y consolidando una vida cultural importante. Durante los años que pasaron sin poder casarse con Carolyne, sus hijas Blandine y Cosima contrajeron matrimonio en 1857, la primera con un prominente abogado y la segunda con el reconocido director de orquesta Hans von Bülow. Liszt dirigió orquestas, estrenó obras y se volvió una referencia para la música europea. Prácticamente todos los compositores tenían que visitarlo para recibir una especie de Vo. Bo. del todopoderoso de Weinmar. Con Richard Wagner estableció una relación de respeto basada en la admiración mutua de sus composiciones. Sin embargo en 1866 Liszt sufrió un golpe emocional al enterarse que su colega era amante de su hija Cosima, todavía esposa de von Bülow. Al parecer Liszt fue de inmediato a reclamarle. Wagner, un ser extraordinariamente inteligente en cuanto abrió la puerta, antes de tenderle la mano, le disparó con la mejor arma, le pidió que viera la partitura de su nueva obra. Liszt cayó en la trampa vio la partitura de los Maestros cantores con sumo cuidado y se despidió sin la intención de entrar en conflicto con el autor de tales obras musicales. Cosima se divorció y contrajo matrimonio con Wagner. Liszt se distanció y no acudió a la boda por respeto a von Bülow, pero se reconcilió con Wagner cuando conoció los esbozos de Parsifal y la trilogía de El Oro del Rin. Liszt pudo disfrutar de la música de todos los compositores que le rodeaban hasta el último día de su vida viajando y asistiendo a todas las presentaciones posibles. El año de su muerte, poco antes de cumplir 75 años, viajó Italia, Francia, asistió a la boda de su nieta y pudo escuchar una vez más embelesado Tristán e Isolda. Con la muerte de Franz Liszt se cierra una época maravillosa de la historia de la música.

SÍNTESIS 3. *Liszt se enamoró de Marie d'Agoult en 1833 mujer casada y mayor que él, pero en medio de un gran escándalo decidieron ir a vivir juntos fuera de París. Dejó de tocar y se dedicó a componer adquiriendo gran importancia como compositor. De la unión con Marie nacieron dos mujeres y un varón, Blandine Cosima y Daniel. Poco a poco fueron reintegrándose a la vida social de París y Liszt retomó la vida de concertista viajando por toda Europa tocando composiciones propias y obras de muchos autores, originales para piano y transcripciones que él mismo elaboró. Se separó de Marie y trató de casarse con la princesa Sayin Wittgenstein, pero nunca lo consiguió. En 1864 Liszt decidió tomar las órdenes religiosas convirtiéndose en el abate Liszt. Entabló una relación respetuosa con Richard Wagner fundada en el reconocimiento mutuo de sus capacidades musicales, prevaleciendo entre ambos compositores la relación profesional y respetuosa. Franz Liszt murió el 31 de julio de 1886, y con él una época maravillosa de la historia de la música.*

Loc.: Muchas gracias, los espero el próximo programa para iniciar el V módulo del Diplomado.

FIN DEL VIGÉSIMO OCTAVO PROGRAMA Y DEL CUARTO MÓDULO

QUINTO MÓDULO

“LA VOZ: INSTRUMENTO MUSICAL DEL SER HUMANO”

PROGRAMA VIGÉSIMO NONO (1 DE 6) “BIZET”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). Hoy iniciamos el quinto módulo de este diplomado en historia de la música. En el módulo anterior nos dedicamos a comentar los aspectos más relevantes del romanticismo y comentamos la vida y obra de los compositores más representativos del período. Concretamente el programa anterior fue dedicado a Franz Liszt, compositor húngaro nacido en 1811 con el Romanticismo musical y muere en 1886 cuando Mahler y Debussy mostraban al mundo los primeros frutos de su creación artística. Cuando sus padres descubrieron que Franz tenía dotes para la música, se trasladaron a Viena en 1821 para que el niño estudiara con Karl Czerny el piano y con Salieri contrapunto y composición.

Cuando tenía 11 años, Beethoven lo escuchó en un concierto y al finalizar la presentación, lo besó en la frente como un reconocimiento público a sus posibilidades como gran pianista. En 1823 se mudaron a París y comenzó una vida de concertista viajando por varias ciudades de Europa. Después de la muerte de su padre y de la primera decepción amorosa, Liszt dejó de tocar y componer durante un período hasta 1830 que motivado por los vientos de la revolución sintió nuevamente el ímpetu de tomar el lápiz para escribir una sinfonía revolucionaria. Conoció a Berlioz, Heine, Balzac, Delacroix, Paganini y Chopin e inició una vida social dándose a conocer en el medio artístico de Europa. Supo de los encantos femeninos con cierta frecuencia hasta que se enamoró realmente de Marie d'Agoult, con quien procreó sus tres hijos: Blandine, Cosima y Daniel. Liszt se estableció en Weinmar y se convirtió en una referencia para muchos músicos de la época, cuyo sentido crítico y opinión fue determinante, dado el prestigio y reputación que adquirió. Dirigió orquestas, estrenó obras, realizó transcripciones de la obra de compositores importantes como Bach y Beethoven. Con Richard Wagner estableció una relación de respeto basada en la admiración mutua de sus composiciones por encima del hecho de que su colega se volvió amante de su hija Cosima, todavía casada con Hans von Bülow, de quien se divorció para casarse con Wagner. Vivió plenamente hasta el último instante de su vida poco antes de cumplir 75 años. La muerte de Franz Liszt marcó el final de una época maravillosa en la historia de la música. Doy ahora la palabra a maestro Ricardo Fuentes para dar inicio al quinto módulo del diplomado.

Loc.: Aunque en el módulo anterior señalamos que los compositores que incluimos eran los representativos del Romanticismo no significa que los que mencionaremos en este módulo sean ajenos a esta corriente. Muchos fueron contemporáneos y su música se ajusta perfectamente al estilo de los compositores que comentamos como representativos de esa corriente. En este módulo hablaremos de compositores cuya obra, característica de su creación artística se basó en la ópera, el bel canto. Los dos términos en sus respectivas traducciones pueden llegar a ser confusos si los sacamos del contexto musical, puesto que la palabra ópera significa obra, de manera que en muchas ocasiones al decir una ópera no necesariamente se pueden referir a la música. Bien puede tratarse de una representación teatral y actualmente también se ha aplicado al cine, sobre todo cuando se trata de las primeras producciones destacadas de un nuevo estilo, es cuando escuchamos el término *opera prima*. Pero en el ámbito musical en español, desde luego que inmediatamente se relacionan con la voz humana. Entendemos por ópera un libreto sobre el cual se escribe la música para que sea cantado, acompañado por orquesta y actuado. Generalmente inicia con una obertura, la apertura de la ópera; una introducción. Una parte instrumental en donde escucharemos los temas más representativos que se escucharán a lo largo de la representación. Posteriormente se escucharán recitativos, partes habladas melodiosamente sobre una base armónica instrumental que servirá de enlace entre las arias, cavatinas, duetos y conjuntos. El aria es la sección que se canta por un personaje en el que expresa sus ideas. Cuando hay dos personajes en el aria se le llama dueto. Si en vez del aria hay una idea melódica breve al final de un recitativo se le llama cavatina. De los orígenes de la ópera ya hablamos en el programa 6, cuando comentamos sobre el trabajo de la *camerata fiorentina* hacia 1600 y posteriormente, las primeras representaciones de éste género al musicalizar las monodias y los dramas, como Dafne, de Caccini, Eurídice de Peri, ambos sobre un texto de Rinuccini y el primer momento importante en la historia de la ópera con el Orfeo de Monteverdi.

Cuando alguien está interesado en conocer alguna disciplina, sea literatura, danza, artes plásticas o música, existen obras accesibles que permiten o favorecen el inicio de este conocimiento. En literatura por ejemplo, alguien que no está habituado a leer no puede comenzar con un texto sobre el existencialismo o leer un análisis crítico sobre

las diferencias entre corrientes filosóficas. Sería más conveniente iniciar con cuentos o relatos cortos que tengan un lenguaje sencillo en el que no haya conceptos complicados. Lo mismo sucede con la ópera. Iniciar con la ópera Wagneriana no es lo más conveniente, por eso hemos seleccionado para hoy un compositor que escribió una de las óperas más conocidas y populares que seguramente hemos escuchado, pero que no necesariamente conocemos aspectos de la vida del compositor. La ópera es Carmen y el compositor es Georges Bizet.

OP.

Loc.: París, Francia. Nace Georges Bizet el 25 de octubre de 1838. Sus padres Adolphe Armand, profesor de canto, y Aimee Marie Louise Léopoldine Josephine Delsarte, pianista talentosa descendiente de una familia de notables músicos, seguramente con la costumbre de utilizar para los hijos más de dos nombres. Lo bautizaron como Georges y lo inscribieron en el registro civil como Alexandre César Leopold, sin figurar el nombre con el que se le conoce.

Evidentemente el hecho de nacer en medio de una familia de músicos fue determinante para que prontamente, apenas a los cuatro años de edad, Bizet se dedicara a la música, habiendo iniciado las lecciones con su madre. Cuentan que el pequeño Bizet tenía además, la costumbre de escuchar detrás de las puertas, más que las conversaciones, las lecciones que impartía su padre a los futuros cantantes. Un buen día, tal vez tendría a los ocho años, su papá lo llamó a solfear un fragmento musical. Cuál va siendo la sorpresa de su padre, que Georges lo cantaba de memoria. Es muy probable que a partir de ese momento la familia se percatara de que el niño poseía capacidad prodigiosa para retener la música, que tal vez no pudo aprovechar porque siempre decía que guardaba en su memoria una ópera completamente terminada, pero por desgracia se la llevó a la sepultura, porque nunca se preocupó de escribirla. Quizá fueran los mismos motivos los que le indujeron a dejar inacabadas muchas páginas y a romper muchos bocetos y obras menores.

Pero ¿quién no procuraría el mejor porvenir para su hijo una vez que se ponen de manifiesto las excepcionales dotes para el arte? Al darse cuenta el padre de Georges Bizet del talento que para la música demostraba su hijo, decidió encaminarle hacia la composición; él mismo empezó a enseñarle la técnica básica del piano y los elementos fundamentales de la armonía. A los nueve años, Bizet había aprendido todo lo que sus padres podían enseñarle. Se pensó de inmediato que era el momento de que ingresara al conservatorio, pero no iba a ser fácil. Resulta que el pequeño músico no tenía la edad mínima que se requería para ser admitido en la prestigiada escuela y solamente con la recomendación de uno de los miembros del Comité de Estudios del Conservatorio podría haber una posibilidad para solucionar el problema. Adolphe Bizet acudió entonces con uno de los integrantes para solicitarle que comprobara las habilidades y la precocidad musical de Georges. Se sometió a una prueba que el profesor consideró compleja para un pequeño. Le preguntó sobre teoría musical, elementos de armonía, contrapunto, y algo de historia de la música. A todas las preguntas contestó rápido, sin dudar y correctamente. Después vendría la prueba final que consistía en que el profesor tocara una secuencia de acordes en el piano con el pequeño de espaldas. Al terminar el niño, sin la menor duda dijo qué notas había tocado y el orden en que se tocaron sin necesidad de acercarse al instrumento. Desde luego que Georges fue admitido e inscrito en la clase de piano de Antoine Francois Marmotel, que acababa de sustituir a Joseph Guillaume Zimmermann el 9 de octubre de 1848, unos días antes de cumplir diez años. Marmotel dejó en un breve escrito, un retrato de Bizet con estas palabras: «Un muchacho sonrosado y rubio, con cara redonda pero despierta, con expresión franca y enérgica, con cierto tono irónico. Era declaradamente miope y llevaba gafas. Su característica más notable, sin embargo, era un cabello rubio abundante y rizado, que más tarde acompañó con barba.

OP.

Loc.: Medio año después de que ingresó al Conservatorio, Bizet obtuvo el primer premio de solfeo y pasó a ser discípulo de Pierre Joseph Guillaume Zimmermann, quien a pesar de que ya se había retirado y había dejado en su lugar a Marmotel, se enteró del talento de Bizet y regresó únicamente para ocuparse de él enseñándole las asignaturas de contrapunto y fuga. Zimmermann tenía ya 68 años y con frecuencia se enfermaba. En esos casos dejaba como sustituto a Charles Gounod para que atendiera a su alumno. Muy pronto se estableció una estrecha amistad entre ambos. Gounod, que a la sazón contaba con 30 años de edad, era ya reconocido por sus trabajos litúrgicos y estaba muy próximo a escribir la primera de sus 17 óperas y sus obras orquestales de mayor magnitud. A pesar de que escribió una gran cantidad de música coral y orquestal, adquirió fama en el mundo entero por su ópera Fausto, estrenada el 19 de marzo de 1859 en el teatro lírico de París sobre un libreto de Barbier inspirado en el texto de Goethe. La personalidad de este compositor ejerció una notable influencia en el estilo de Bizet, cuya *Sinfonía en do mayor*, escrita a los 17 años, estuvo llena de detalles de la

Primera Sinfonía de Gounod. Y aunque siguió con esmero sus clases de composición, no dejó de estudiar arduamente el piano para en 1951 obtener el segundo premio del concurso interno del conservatorio y un año después conseguir el primero conjuntamente con otro compañero. Eran los primeros destellos de un talento pianístico que asombró a sus maestros, y a otros compositores y pianistas tan prestigiosos como Berlioz y Liszt, que reconocieron en el joven intérprete a un virtuoso de excepcionales condiciones. *Bizet*, fue uno de los más grandes pianistas de su época. Se destacaba por la delicadeza y firmeza en cada una de sus brillantes interpretaciones. También destacó en el estudio del órgano cuando obtuvo el primer premio en la ejecución de fugas en otro concurso en 1855.

OP.

Loc.: Los documentos que se conservan en la Biblioteca Nacional de París permiten comprobar que Geroges Bizet siempre se manejaba con soltura y confianza, actitud que le dio la seguridad de incursionar en el campo de la composición cuando todavía era un niño. Las primeras canciones para voz femenina las compuso en 1850, es decir, cuando contaba sólo 12 años. Cuando murió el profesor Zimmermann en 1853, Bizet pasó a la clase de composición de Fromental Halévy, figura importante en la música francesa y que ejerció mucha influencia en la vida de Georges Bizet. Halévy se convertiría en su suegro 16 años más tarde. Pero a pesar de la admiración por este nuevo maestro, la música de Bizet no reflejó tanta influencia como el estilo de Gounod. Destacaba el joven compositor por su capacidad de asimilación de la teoría y por la velocidad de su escritura, la velocidad y la fluidez de las ideas musicales. Nada más déjenme decirles que a los 17 años escribió en un mes la primera sinfonía y una obertura para orquesta, sin perder la calidad y belleza de las ideas musicales, nunca perjudicadas por la celeridad al transcribirlas en papel.

SÍNTESIS 2. *Entendemos por ópera un libreto sobre el cual se escribe la música para que sea cantado, acompañado por orquesta y actuado. Generalmente inicia con una obertura. Posteriormente se escucharán recitativos, partes habladas melodiosamente que sirven de enlace entre las arias, cavatinas, duetos y conjuntos. El aria es la sección que se canta por un personaje en el que expresa sus ideas. Cuando hay dos personajes en el aria se le llama dueto. Si en vez del aria hay una idea melódica breve al final de un recitativo se le llama cavatina. Georges Bizet, compuso música coral, orquestal y más de 25 óperas, entre ellas Carmen, una de las más conocidas y populares. Nació en París el 25 de octubre de 1838. Inició sus estudios con sus padres a los 8 años y al los 10 años ingresó al conservatorio, en donde estudió con Zimmermann, Gounod y Halévy. De inmediato sobresalió como pianista, organista y compositor sorprendiendo a sus maestros por la rapidez para transcribir sus ideas musicales.*

OP.

Loc. La ópera francesa tiene sus orígenes con Cambert y Lully hacia 1675. Ya se representaba ópera italiana en Francia, pero los galos adoptaron una nueva forma un poco más lenta con características literarias francesas, incluyendo el ballet y escenas pastorales. Una forma de ópera que llamó *Tragédie Lyrique*. También se utilizaron aires sencillos y breves a diferencia de las arias italianas más complicadas. Estos primeros intentos de ópera tienen desde luego el antecedente de las canciones francesas de finales del siglo XVI, conocidas como *vers mesuré*, canciones rítmicas que conservaban estrictamente la medida del griego o latín. También de los *airs du coeur*, silábicas y más sencillas con acompañamiento de laúd y el *vaudeville*, vocablo que se derivó al combinar *voix*, voz, *de ville*, de villa. Canciones hechas sobre poemas románticos que se integraron a las formas operísticas francesas del siglo XIX. Actualmente el término *vaudeville* se emplea para referirse a los espectáculos populares que se presentan en cafés o teatros de variedad. Además de la ópera seria en Francia se estableció un tipo de ópera a la que se le llamó Opera Comique, un drama serio también pero con pasajes cómicos que hacían la representación más amena, similar a lo que se conoce también como ópera bufa, en la que el desenlace final suele ser dramático.

Cuando Bizet tenía 17 años, su maestro lo recomendó como pianista a la Opera Comique. Y lo propuso para optar al Premio de Roma, máxima recompensa que Francia ofrecía a sus jóvenes artistas de sobresalientes méritos. Sin embargo, Bizet no quiso presentarse a las pruebas hasta un año después en 1856, quizás aconsejado por Gounod. La composición obligada para participar en el concurso era una cantata en la que obligatoriamente debía haber una fuga y un coro con acompañamiento de piano. El texto propuesto ese año estaba inspirado en temas bíblicos referidos al rey David, a los que Bizet puso una música que mereció el segundo premio. Este no le daba derecho a trasladarse a estudiar a Roma —en ello consistía el premio—, pero le aseguraba la entrada gratuita a todos los teatros líricos de París.

OP.

Después del concurso, Bizet se olvidó de las fugas y de las cantatas para concentrarse en la composición de la que sería su primera obra para el teatro *Le Docteur Miracle*, con libreto de Leon Battu y Ludovic Halévy, una opereta con la que Bizet participó en un concurso patrocinado por el famoso compositor Jacques Offenbach en el que se ofrecía un premio de Mil doscientos francos. El objetivo del concurso era devolver a la *opera comique* su original vivacidad y gracia francesas. El jurado, compuesto por Auber, Halévy, Scribe y Gounod, concedió el premio a Georges Bizet y Charles Lecocq, compañeros de clase en el Conservatorio.

Después del éxito en el concurso de Offenbach, hizo un segundo intento para El premio de *Roma*. El ganador era premiado con cinco años de estancia en la capital italiana. Gounod indujo a Bizet a participar. No se clasificó en la primera votación del jurado, del que formaba parte Berlioz. La segunda votación, sin embargo, fue favorable a Bizet, quien consiguió por unanimidad el primer premio. Era la gran recompensa a una brillante carrera en el Conservatorio y se la otorgaban las más altas personalidades académicas de Francia. Siguiendo la tradición, el 3 de octubre se estrenó con éxito su obra, y el mundo artístico e intelectual de París reconoció en el joven compositor a un talento poco común.

Los vencedores del Premio de Roma en todas las especialidades recibían una pensión durante el período de residencia en el curso y estaban obligados a enviar a la Academia de Bellas Artes de París una o varias obras. En música se exigía, por ejemplo, una misa o una composición sacra como primer envío. Bizet partió de París el 21 de diciembre de 1857; era el primer viaje importante que efectuaba y uno de los pocos que realiza en su vida.

En Roma se ambientó rápidamente y en pocos días su prestigio como pianista recorrió los más importantes salones de la sociedad romana. A pesar de su carácter impulsivo, supo renunciar a estos esplendores improductivos para dedicarse de lleno a trabajar en partituras que unas veces terminaría y otras no. Durante esta época realiza muchos viajes por Italia. En Nápoles se sintió afectado por uno de los frecuentes ataques de dolor de garganta y de reumatismo que habían de llevarle a la tumba.

OP.

Durante su estancia en Italia, Bizet inició muchos proyectos pero pocos fueron los que concluyó en medio de constantes crisis derivadas de las dudas que le asaltaban a partir del valor estético que quería darle a sus obras, buscando constantemente su propia personalidad. Fue una lucha intensa por superar los repetidos momentos de depresión. Muchas obras se quedaron inconclusas, entre ellas, *Esmeralda*, *Ulysse et Circe*, *Le tonnelier de Nüremberg*, *Don Quixote*.

Durante una estancia en Venecia concibió la idea de escribir una sinfonía titulada *Roma*, pero la noticia de la gravedad de su madre le hizo regresar a París.

El 8 de septiembre de 1861 murió la madre de Bizet, y a raíz de ello el compositor se quedó a vivir definitivamente en la capital de Francia, pero en París parecía que no había mucho interés por las sinfonías de manera que Bizet trató de incursionar en el teatro. En este mismo año Bizet escribió la ópera cómica *La gula del emir*, que significó el último compromiso con el *Prix de Rome*.

A partir de ese momento comenzó la gran lucha del artista para sobrevivir y crearse una posición en el mundo musical francés. Las transcripciones para piano de óperas famosas fueron su principal ocupación durante mucho tiempo, además de dar clases y componer pequeñas piezas pianísticas y canciones.

Compuso también varias operetas a partir de su gusto por el teatro pero la mayoría de estas obras fueron destruidas por no cubrir las expectativas del compositor, y de otras tantas se quedaron solamente los trazos y bocetos temáticos. En 1863 presentó *Los Pescadores de perlas* pero fue acogida con frialdad por el público. Bizet pasó una temporada de desmoralización en la que se agudizaron sus dolores de garganta y se acentuó su manía de que era víctima de una confabulación que le impediría triunfar. El escaso éxito del estreno de *La jolie fille de Perth* (*La hermosa joven de Perth*) en 1867, ópera acabada el año anterior, aumentó sus inseguridades y confirmaba sus dudas con respecto a la confabulación imaginaria. Buscó entonces el camino de la crítica musical en una revista, pero al segundo artículo le fue rescindido el contrato. En 1869 contrajo matrimonio con la hija de su maestro Halévy. El nacimiento de su hijo Jacques coincidió con el estreno de *La Arlesiana*. Agravados sus dolores, empezó a componer *Carmen*, que fue estrenada en 1875, el mismo día en que fue nombrado Caballero de la Legión de Honor. Pero *Carmen* tampoco fue bien acogida, y se dice que el disgusto del compositor precipitó su temprana muerte cuando estaba a punto de cumplir los 37 años, el 3 de junio de 1875.

SÍNTESIS 3. *La ópera francesa tiene sus orígenes con Cambert y Lully hacia 1675. Después surgió una forma de ópera que se llamó Tragedia Lírica. Además de la ópera seria, en Francia se estableció un tipo de ópera a la que se le llamó Opera Comique, un drama serio también pero con pasajes cómicos que hacían la representación más amena, similar a lo que se conoce también como ópera bufa, en la que el desenlace final suele ser dramático. Cuando Bizet tenía 17 años incursionó en este género y concursó en dos ocasiones para el premio de Roma obteniendo la primera vez el segundo lugar y después el primer premio. Gracias a eso obtuvo una residencia en Roma por cinco años, la cual no concluyó debido a la enfermedad y posterior muerte de su madre. Se estableció definitivamente en París componiendo sin lograr grandes triunfos. Se casó y murió a los 36 años sin tener la satisfacción de ver el éxito de su última ópera Carmen con la cual su nombre ha recorrido prácticamente todos los escenarios del mundo.*

FIN DEL VIGÉSIMO NONO PROGRAMA

PROGRAMA TRIGÉSIMO (2 DE 6) “DONIZETTI, BELLINI ROSSINI”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En esta emisión seguimos con compositores cuya obra, característica de su creación artística, se basó en la ópera, en el bel canto. Entendemos por ópera un libreto sobre el cual se escribe la música para que sea cantado, acompañado por orquesta y actuado. Generalmente inicia con una obertura y posteriormente se escucharán recitativos, arias, cavatinas, duetos y conjuntos. Del compositor que nos ocupamos en el programa anterior fue Georges Bizet. Nació en París, el 25 de octubre de 1838. Sus padres iniciaron su formación musical desde que era muy pequeño hasta los nueve años, cuando decidieron que era el momento de que ingresara al conservatorio, y aunque no tenía la edad mínima que se requería, se hizo una excepción dado el talento que demostró en una difícil prueba ante Comité de Estudios del Conservatorio. Inició su formación con Pierre Joseph Zimmermann y con Charles Gounod, de quien recibió una gran influencia estilística durante toda su vida. Antes de cumplir los 20 ya había obtenido varios premios en los concursos internos de composición, interpretación del piano y órgano, el primer premio en un concurso convocado por Offenbach y el primer lugar en el Premio de Roma, máximo galardón que Francia otorgaba en el ámbito del arte. Aunque desde los 12 años compuso sus primeras obras para voz, fue hasta los 17 que incursionó en el campo de la ópera, primero como pianista y después como compositor. En Italia, Bizet inició muchos proyectos pero pocos fueron los que concluyó, debido a las constantes crisis de identidad que le asaltaban con frecuencia. Tras la muerte de su madre, regresó a París a los 21 años en donde permaneció por el resto de su vida buscando siempre la forma de sobrevivir y encontrar una buena posición en el mundo musical francés. Compuso varias operetas, pero la mayoría de estas obras fueron destruidas por no cubrir las expectativas del compositor, y de otras tantas se quedaron solamente los trazos y bocetos temáticos. En 1869 contrajo matrimonio, tuvieron un hijo y su estado de salud se fue deteriorando poco a poco. Aun tuvo tiempo de estrenar sus obras más conocidas *La Arlesiana* y *Carmen*, que fue estrenada en 1875, misma que no fue bien acogida por el público francés. Ese mismo año muere prematuramente a los 36 años el 3 de junio de 1875. Ahora continuaremos con nuestro fugaz viaje por el mundo de la ópera con el maestro Ricardo Fuentes.*

Loc.: Muy pocos términos musicales han cambiado tanto o se usan de manera tan diferente como la expresión *bel canto*. Estrictamente nos podríamos referir a este término como lo que representa al estilo italiano vocal elegante del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, pero el uso de este vocablo fue hasta mucho después, porque no aparece en los tratados y escritos de la época de oro del *bel canto*, como los de Francesco Tosi y Gianbattista Mancini, cuyas publicaciones, que en su momento cuestionaron las técnicas vocales para el aprendizaje del canto, son de 1723 y 1774 respectivamente. El término en realidad se comenzó a usar por los músicos a mediados del siglo XIX, cuando

se liberó el rango de la tesitura vocal haciendo melodías más libres y ligeras. Uno de los factores que contribuyeron al cambio del estilo fue el aumento de la dotación instrumental y la expansión de los espacios destinados a la orquesta en las salas de concierto y como consecuencia el dramatismo que caracterizó a los libretos del siglo. En una conversación que tuvo lugar en París en 1858, Rossini comentó que estaba en desacuerdo en la forma en que había decaído el estilo tradicional de los cantantes italianos expresándolo más o menos en estos términos “¡¡Ay para desgracia nuestra, hemos perdido nuestro *bel canto!*!”. De acuerdo con lo expresado en esa conversación el intérprete de *bel canto* debería cumplir tres requisitos: Una hermosa voz natural en todo el rango de su tesitura; una cuidadosa preparación que se reflejara en mostrar un mínimo esfuerzo aun en el momento de cantar las notas más agudas y complicadas y, que el dominio de este estilo no se puede enseñar, sino sólo se puede asimilar a partir de escuchar a los mejores intérpretes italianos. El término *bel canto* pronto fue utilizado por todos los maestros de canto italiano, pero el concepto pronto fue confuso y sujeto a una gran cantidad de interpretaciones personales. El término usado en la jerga de los músicos y de los melómanos con frecuencia se usa de manera muy amplia, ambigua o como un mito. Los musicólogos alemanes de principios del siglo XX se refieren al *bel canto* como un canto lírico de la ópera veneciana y de las cantatas romanas entre los años 1630 y 1640. La primera vez que aparece este término en un libro de teoría en inglés, es en un libro titulado Música en la Era Barroca de Manfred Bukofzer editado en 1947.

OP.

Loc.: La personalidad y la obra de Gioacchino Antonio Rossini eran contradictorias. Su música es fundamental en el repertorio operístico, pero a la vez tiene obras que prácticamente no fueron tomadas en cuenta; de ideas innovadoras pero al mismo tiempo considerado como retrógrada por algunos compositores de su época. Experto en la composición como un oficio inmerso en la bohemia, y también un artista cercano a la clase burguesa. Por eso, en su música encontramos muestras evidentes de lo mejor de la música europea, pero también algunas páginas superfluas llenas de sentimientos banales. Nace el 29 de febrero de 1792 en Pesaro, ciudad próxima al Mar Adriático, en una época de transición, con una mano en el clavecín y otra en el piano: Rossini plasma en su música los floridos ornamentos del siglo XVII y los dramáticos acentos que prevalecerían en la ópera del siglo XIX. Su padre era un trompetista y su madre cantante de segunda fila, que sin saber leer música, gozaba de buena reputación gracias a su talento. Sus primeras obras importantes las compuso en 1804 a los doce años de edad, con un estilo mozartiano, que absorbió por haber tenido acceso a la obra de los clásicos alemanes por conducto de sus primeros maestros. Obras que no fueron bien vistas por los italianos por el exceso de instrumentos en la orquesta. Rossini ingresa al Liceo Musical de Bologna en 1806 y en unos cuantos meses ya es reconocido como un gran compositor a pesar de sus 14 años. Estudia armonía y contrapunto por disciplina, pero él siente que no aprende lo que realmente quiere: escribir ópera. La oportunidad llegó en 1810. En Venecia les hacía falta una ópera bufa que no había sido entregada para el estreno de la temporada y Rossini recibe la invitación para escribir *La Cambiale di Matrimonio* una breve ópera que causó furor el día del estreno pero a la vez llamó la atención por la gran orquesta que requiere, inusitada en ese entonces para la ópera bufa. Un comienzo difícil porque en aquella época el público demandaba estrenos constantes. Las óperas se estrenaban todo el tiempo y la gran mayoría pasaba al olvido. Muchos compositores de ópera tomaban poemas o textos de libretistas que escribían sobre cosas graciosas que entretenían a la gente y que se ajustaban de manera precisa al espíritu de la ópera bufa. Lo que el público demandaba todo el tiempo eran óperas nuevas. Es por eso que hemos hablado de otros compositores de óperas muy prolíficos que aunque en su tiempo fueron muy populares, actualmente son desconocidos, porque excepcionalmente se pedía la interpretación de una obra en más de tres o cuatro ocasiones y mucho menos que se fuera de gira. Un año después, Rossini estrena otro éxito que causó furor pero fue censurado porque el libreto habla de un hombre que confiesa que la dama de la que está enamorado es en realidad un hombre disfrazado. La ópera se llama *L'equivoco stravagante*.

OP.

Loc.: En los siguientes tres años, Rossini escribió 5 óperas que fueron cambiando los hábitos de los italianos. Logró que el público dejara de pensar fundamentalmente en el texto de la ópera y acudiera a la función a escuchar la música. Además fue un compositor que logró representar la misma obra 53 veces en el mismo teatro. Trabajó intensamente hasta que obtuvo un gran éxito con *L'Italiana in Algeri*, que le permitió tomar un descanso antes de lanzarse a la composición de sus grandes óperas.

Había compuesto 19 óperas cuando llegó uno de los trabajos más representativos y aclamados de su vida: *La Cenciata*. La ópera es una adaptación del popular cuento de Perrault en versión para adultos, en la que Rossini juega con las voces caricaturizando a las feas hermanastras y utilizando irónicamente con la voz de un Bajo al

padrastra en lugar de la tradicional madrastra. En este momento, Rossini cierra un capítulo de la ópera bufa italiana y comienza a escribir ópera seria. Su primer trabajo todavía con algo de ironía es la *Urraca Ladrona*, una obra que provoca cierto escozor entre los conservadores italianos cuando escuchan el inicio de la obertura con un redoble de tambor rompiendo los esquemas tradicionales.

OP.

Loc.: Hacia 1748, Rossini escribe su última ópera en Italia, *Semiramide*, en la que desataca la extensa obertura y las arias a dúo entre la soprano y mezzosoprano. Obra que prepara minuciosamente pensando en su esposa Isabelle Colbrand, que estaba en plena decadencia como cantante, logrando arias para el papel principal, sin complicaciones pero a la vez que le permiten lucimiento estelar. Después del estreno en Venecia, visita Viena y recorre varios países de Europa hasta llegar a Londres en donde se establece durante varios meses. No compone pero se presenta en conciertos en los que gana más dinero que todo el que había obtenido hasta entonces en Italia. Llega a París en 1824, a los 32 años para establecerse ahí definitivamente. En los siguientes cuatro años compone cinco óperas, período que es coronado con una obra maestra: *Guillermo Tell*, basada en el drama de Schiller, de carácter patriótico con una estructura muy compleja. Obra romántica que sienta las bases de la nueva ópera francesa en la que retoma los ambientes pastorales de Beethoven, los bosques de Weber e integra el Ballet francés. El público quedó plenamente complacido a pesar de las cinco horas que dura la representación. Una obra difícil aun hoy en día a pesar de las técnicas vocales actuales, aunque la última parte de la obertura es una de los fragmentos más populares de la llamada música de concierto y que escuchamos con frecuencia.

OP.

Rossini a sus 37 años era el autor de óperas más aclamado de Europa y después de *Guillermo Tell*, súbitamente dejó de escribir música. Un silencio repentino nos hace pensar en al menos tres factores. La Revolución de 1830 en París que provocó que le suspendieran los pagos, dedicándose al litigio en los tribunales; la separación de su esposa a causa de su afición por el juego que la obsesionó por el resto de su vida y un estado de salud mermado a causa de una enfermedad venérea mal curada. A partir de entonces sus acercamientos a la música fueron muy espaciados. Hasta su muerte, 40 años después del estreno de *Guillermo Tell*, compuso música sacra el célebre *Stabat Mater* y una serie de piezas, casi 120, que tituló *Pecados de la Vejez*". Rossini murió después de una intervención quirúrgica el 13 de noviembre de 1868 a los 76 años de edad.

SÍNTESIS 2. La expresión *bel canto*. Estrictamente representa al estilo italiano vocal elegante del siglo XVIII e inicios del siguiente siglo, pero el uso de este vocablo se comenzó a usar por los músicos a mediados del siglo XIX. De acuerdo con Rossini, el intérprete de *bel canto* debería cumplir tres requisitos: Una hermosa voz natural; una cuidadosa preparación que mostrara el mínimo esfuerzo en el momento de cantar y que el dominio de este estilo no se puede enseñar, sino sólo se puede asimilar a partir de escuchar a los mejores intérpretes italianos. El término usado en la jerga de los músicos y de los melómanos con frecuencia se usa de manera muy amplia o ambigua.

Gioacchino Rossini es un compositor muy importante del siglo XIX, fundamental en el repertorio operístico. Nació en Pesaro en 1792 en una época de transición política y cultural en Europa. Vivió en Italia hasta 1748, viajó por el continente y se estableció en París en 1824, su última ópera *Guillermo Tell* la compone en 1829 cuando tenía 37 años, y repentinamente deja la composición después de haber compuesto más de 35 óperas, música sacra, canciones, dos sinfonías y diversas piezas vocales e instrumentales. Durante el resto de su vida reduce considerablemente sus composiciones sin dejar de mantener la expectativa de retornar al camino de la creación artística. Muere en París a los 76 años de edad.

OP.

Loc.: Cuando hemos hablado que los compositores alemanes del periodo barroco compusieron obras al estilo italiano, tomaron los elementos que lo caracterizaban en aquella época: la ostentosa línea musical, la elegancia llamativa, la fuerza vocal el virtuosismo técnico que en un momento dado llegaba a sacrificar expresividad por mostrar el exceso de agilidad, en contraste con la sobriedad del oratorio y las cantatas alemanas. Cuando en Italia en el período barroco se utilizan los temas mitológicos para la composición del *Dramma per Musica*, se constituye la más rica escuela del canto de un estilo operístico realizando lo decorativo y placentero por encima de lo emotivo. Otro elemento es que al estar prohibida la entrada a las mujeres en las iglesias, no se duda en sustituirlas por los castrados. Ya en el clasicismo surge la inquietud de expresar las emociones buscando el equilibrio con el virtuosismo. Se constituye así un puente entre el canto barroco y el después llamado *bel canto* con la obra de

Domenico Cimarrosa, Giovanni Paisiello, Luigi Cherubini y fuera de los italianos, pero con una concepción musical del estilo perfectamente asimilado, Mozart. El heredero directo de este estilo es sin duda Rossini, al que se unirían formando una trilogía, Donizetti y Bellini, los máximos exponentes del romanticismo italiano. Le dan a la voz humana la cualidad de ser un instrumento musical por las posibilidades expresivas y a la vez por la complejidad técnica que se requiere para lograrlo.

OP.

Loc.: La figura más importante del *bel canto* fue Vincenzo Bellini, que también sirvió como elemento de unidad musical de Italia. Originario de Catania, puerto de la Isla de Sicilia, estudió desde niño el arte de los sonidos. Gracias a una pensión municipal, se trasladó a Nápoles y en el conservatorio logró que lo nombraran maestro y le fuera asignada una habitación individual, condición reservada solamente a los más destacados alumnos. En esa habitación desde los 19 años, comenzó a dar clases particulares, estudió la obra de Haydn, Mozart, escribió su primera sinfonía, cantatas, y admiraba con pasión la obra de Rossini. Seis años después, en 1825 estrenó su primera ópera *Adelson e Salvini*, interpretada por sus compañeros del conservatorio, que lo llenaron de halagos, pero Bellini no quedó satisfecho por su trabajo. Es hasta la tercera ópera, *Il Pirata*, estrenada en la Scala de Milán en 1827 en la que Bellini manifiesta ya la pureza y la sencillez característica de su seductora personalidad.

OP.

Loc.: Romántico, de ardor pasional, una cualidad de Bellini que difícilmente se puede adivinar cuando miramos su rostro delicado, vivió innumerables lances amorosos en Nápoles, Milán y Génova en donde llegó a tener romances con tres mujeres simultáneamente y con el mismo nombre Guidita Cantú, Guidita Pasta y Guidita Grisi, sus relaciones amorosas lo caracterizaron y lo acompañaron mientras componía *La Straniera*, *Zaira*, *I Capuletti e I Montecchi*, su versión de Romeo y Julieta. En 1830 padeció una gastroenteritis severa que lo tenía al borde de la tumba y gracias a los cuidados de la primera de las Guiditas, Guidita Cantú, superó la crisis regresando al intenso trabajo, los viajes y desde luego los romances, en los cinco años posteriores presentó sus óperas en Londres y París, incluyendo sus tres más famosas: *Norma*, *I Puritani* y *La Sonámbula*. La vida de Bellini es un forcejeo entre la descripción de sus trabajos, los éxitos de sus presentaciones y la historia de sus amores. Tras una serie de recaídas Vincenzo Bellini muere a los 33 años en un suburbio de París, asistido sólo por sus sirvientes, lejos de sus amigos, parientes y amantes.

SÍNTESIS 3. El estilo operístico italiano del periodo barroco se caracterizaba por una ostentosa línea musical, la elegancia llamativa, la fuerza vocal y virtuosismo técnico, que al utilizar los temas mitológicos en los Dramas, se constituye la más rica escuela del canto realizando lo decorativo y placentero por encima de lo emotivo. En el clasicismo surge la inquietud de expresar las emociones buscando el equilibrio con el virtuosismo y se constituye un puente entre el canto barroco y el posteriormente llamado *bel canto*. El heredero directo de este estilo es Rossini, al que se unirían formando una trilogía, Donizetti y Bellini, este último se convierte a pesar de su corta vida en la figura más importante del *bel canto*, que también sirvió como elemento de unidad musical de Italia. Bellini ingresó antes de los 20 años al conservatorio de Bologna en donde compuso sus primeras obras instrumentales, canciones y óperas. De personalidad ardorosa y pasional, alternando sus composiciones con romances, Bellini compuso en sus 34 años de vida una veintena de obras sacras cerca de cincuenta canciones y once óperas. Una obra no muy prolífica, pero suficiente como para haber pasado a la historia como el último de los compositores y el más representativo del *bel canto* italiano.

Loc.: Muchas gracias por su atención. Donizetti y Offenbach y un servidor, los esperamos en el próximo programa.

FIN DEL TRIGÉSIMO PROGRAMA

PROGRAMA TRIGÉSIMO PRIMERO (3 DE 6) "DONIZETTI Y OFFENBACH"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). El término *bel canto* representa al estilo italiano vocal elegante de los siglos XVIII y XIX, pero este vocablo fue usado hasta mediados del siglo XIX, cuando se amplió el rango de la tesitura vocal con melodías más libres y ligeras, aumentó de la dotación instrumental incrementándose también el dramatismo que caracterizó a los libretos del siglo. Dentro de las características de este estilo vocal se pueden mencionar que se requiere una hermosa voz natural en todo el rango de su tesitura y que la expresión del cantante debe reflejar un mínimo esfuerzo aun en el momento de cantar las notas más complicadas. Este término es

utilizado por todos los maestros de canto italiano, por músicos, melómanos, y con frecuencia se usa de manera muy amplia y ambigua.

Gioacchino Rossini nació el 29 de febrero de 1792 en Pesaro, Italia. Compuso sus primeras obras importantes a los doce años de edad, y a los 14 ya era reconocido como un gran compositor. Estrena su primera ópera a los 18 años en Venecia de manera espectacular, pues sus obras requieren de una orquesta con una cantidad de instrumentos, inusual en ese entonces para la ópera bufa. Compuso 39 óperas entre las que destacan La italiana en Argel, La Cenerentola, La Urraca Ladrona y Guillermo Tell. Después de ser un compositor prolífico, Rossini deja de escribir música repentinamente a los 37 años. Los últimos 40 años de su vida compone básicamente música sacra y piezas cortas por encargo, el célebre Stabat Mater y una serie de piezas, casi 120, que tituló Pecados de la Vejez”.

La figura más importante del bel canto fue Vincenzo Bellini, originario de Catania, puerto de la Isla de Sicilia. Muy pequeño aun, se trasladó a Nápoles para estudiar en el conservatorio. En 1825 estrenó su primera ópera. Bellini, de rostro delicado y de compleción frágil, tenía un temperamento romántico y ardor pasional. Una característica que se reflejó en los pasajes de sus óperas como El Pirata, I Capuletti e I Montecchi, Norma, I Puritani y La Sonámbula, pero también su carácter se manifestó en los innumerables lances amorosos. La vida de Bellini es un forcejeo entre la descripción de sus trabajos, los éxitos de sus presentaciones y la historia de sus amores. Bellini padece desde muy joven problemas serios de gastroenteritis y como consecuencia de este mal, muere a los 33 años en un suburbio de París. Ahora, los dejo en compañía del maestro Ricardo Fuentes.

Loc.: Qué tal. Imaginémosnos cómo sería la vida de un músico que a los nueve años ingresa a la escuela de música en Bérgamo, muy cerca de Milán al norte de Italia. En la época en que Beethoven estrenaba su quinta sinfonía en Leipzig; Bellini hacía su primera composición a los seis años, Napoleón ocupaba Viena y se llevaba a Cherubini a vivir a París. Paganini daba a conocer en Europa su dueto amoroso para dos cuerdas de violín. Haydn dejaba de existir heredándonos la grandeza de la sinfonía clásica; Salieri tomaba como alumno de composición a Schubert, y pronto nacerían Schumann, Chopin, Mendelssohn, Verdi, Wagner. Todo esto lo menciono para poder contextualizar cuál era la perspectiva musical en Europa cuando Gaetano Donizetti iniciaba sus estudios musicales. Es evidente que su visión del mundo y del arte tenía referencias claras de lo que el espíritu creador del ser humano era capaz de hacer. Desde luego que todos los que vivieron en esa época tenían igualdad de oportunidades, pero se requiere de cierta sensibilidad para ser capaz de percibir la grandeza de las obras musicales, sobre todo cuando hablamos de una época en la que las obras se escuchaban una sola vez y no había la posibilidad de conseguir la mejor grabación. Esta particularidad obligaba a los artistas a poner todos los sentidos en atención de una ejecución. Otro sentido había que tener alerta cuando, ante la imposibilidad de escuchar una obra, se sabía de su existencia mediante la descripción del que había estado presente en la audición. Cómo sería esa descripción. No podía ser nada más escuchando calificativos tales como *estuvo bonita, o está padre o está medio fea pero la gente aplaudió mucho*. La descripción de una obra tenía que ser mucho más precisa. Qué recursos usó, en qué tonalidades y cómo las manejó el compositor, qué tanto pudo haber sido mejor la obra en voz de otro intérprete o la obra no es tan buena pero la ejecución que hizo... tal tenor engrandeció la composición por tales razones. Son elementos y recursos que difícilmente se recuperan hoy en día, simple y sencillamente porque tenemos plena conciencia de que si escuchamos algo que nos parece atractivo podemos ir a la tienda a buscar una grabación, la que está calificada por algún crítico como la mejor o podemos consultar en línea quién la canta, cuantas versiones hay y comprarla para que la tengamos en casa en menos de quince días. Donizetti, como muchos de sus contemporáneos, tuvo que estar alerta para aprender de cada una de las interpretaciones que escuchaba y sacar el máximo provecho apreciando desde la primera nota la esencia del *bel canto* italiano y de toda la música de la gran cantidad de compositores de su época, algunos de los cuales mencioné hace un momento.

OP.

Loc.: Donizetti también demostró sus talentos desde niño. Era de origen muy humilde y se ganó el aprecio de sus maestros cuando a los 14 años recitó, cantó e improvisó una farsa de su maestro de composición, este hecho le valió para que lo promovieran para irse a Bolonia a estudiar los siguientes dos años. De esa época data una sinfonía que tiene como fecha 19 de noviembre de 1816, y junto lleva la indicación, *composición realizada en una hora y cuarto*. Cuando regresó a su pueblo natal, siguió componiendo música de cámara, música religiosa e inició su incursión en el campo de la ópera. En cuanto inició este tipo de composiciones llamó la atención de los libretistas Bartolomeo Merelli, Jacopo Ferreti y Felice Romani. El primero de ellos insistió desde un inicio en que Donizetti tomara mayor interés en la música lírica por la cercanía hacia el teatro que gustaba tanto en Italia y que se reflejó en los éxitos de sus estrenos hacia 1824 en Venecia, Nápoles, Palermo, Roma y Milán. Ante esto, Donizetti tomó la decisión de concentrar sus actividades en la música del teatro lírico, componiendo en promedio

cuatro óperas por año, pero sus actividades iban más allá. Daba clases de canto, era director escénico y director de orquesta. Todas estas actividades le dieron un panorama que lo llevó a hacer innovaciones importantes con relación a la disposición de la orquesta con relación al escenario, y el movimiento escénico de los cantantes, contribuciones que unos años más tarde retomarían y enriquecerían otros operistas.

OP.

Loc.: Hacia 1827 la fama de Donizetti era tal que el empresario napolitano Domenico Barbaja firmó un contrato con el compositor para que en un lapso de tres años compusiera doce óperas. En ese período compuso sus obras maestras *Ana Bolena*, *El Elixir de amor*, *Maria Estuardo* y *Lucia de Lammermoor*. El éxito de estas composiciones se dio a conocer rápidamente por el resto de Europa y por recomendación de Rossini, las obras llegaron a los teatros de Londres, Florencia y París, en donde la exitosa presentación de *Lucia de Lammermoor* no causó júbilo en Donizetti debido a que dos días antes de la función se enteró de la prematura muerte de Vicenio Bellini, razón por la cual compuso el *lamento por la muerte de Bellini* y una sinfonía dedicada al maestro del *bel canto*. Donizetti había sido nombrado por el Rey de Nápoles profesor de armonía y contrapunto del Real Colegio de Música, nombramiento de gran prestigio, son embargo y pese al buen sueldo que se le otorgaba, Donizetti pretendía ser rector de dicho colegio pero nunca logró la posición deseada. Ya con el ánimo por los suelos se sucedieron una serie de acontecimientos que mermaron considerablemente su actividad creadora. En los siguientes dos años mueren sus padres, una hija que nació prematura y unos meses después su esposa. Ante el cúmulo de adversidades toma la decisión de partir y establecerse en París para retomar el camino de la composición con óperas en francés que confirmaron sus habilidades, así estrenó en 1840, *La Favorita* y *La mujer del Regimiento*.

OP.

Loc.: Durante el tiempo que se estableció en París realizó numerosos viajes y en una de las presentaciones en Viena estrenó su ópera *Linda de Chamounix*, causando tal impacto ante el emperador austriaco que de inmediato lo nombró maestro de la corte imperial y compositor de la corte, cargos que al aceptarlos lo obligaron a viajar constantemente entre Viena y París. En 1843 estrenó sus dos óperas *Don Pascuale* y *Don Sebastián Rey de Portugal*. Pero en los ensayos de esta última sus amigos y admiradores empezaron a notar ciertos comportamientos raros en Donizetti, estas actitudes se acentuaron durante los tres años siguientes. El deterioro físico y mental llegó a niveles preocupantes de manera que los amigos del compositor escribieron a su hermano Giuseppe Donizetti para que se trasladara a París con el propósito de que se hiciera cargo de él. Al llegar el hermano tomó la decisión de internarlo en un sanatorio cercano a París en el que pasó 17 meses, durante los cuales se diagnosticó un mal degenerativo cerebro-espinal de origen sifilítico que le produjo una parálisis y la pérdida del habla. Finalmente el hijo de Giuseppe, Andrea Donizetti consiguió los permisos correspondientes para trasladarlo a su pueblo natal en donde murió en abril de 1847. Donizetti dejó al mundo seiscientos once composiciones de las cuales setenta y una son óperas, compuestas en su mayoría entre 1816 y 1845, lo que quiere decir que compuso un promedio de veinte obras por año.

SÍNTESIS 2. *Donizetti nació en Bérgamo, Italia el 29 de noviembre de 1797. Ingresó a la escuela de Música a los nueve años y a los 14 se fue a estudiar a Bolonia tras demostrar sus habilidades en el arte de la improvisación, el canto y la composición. Sus primeros éxitos operísticos vieron la luz en 1824 en ciudades importantes como Venecia, Nápoles, Palermo, Roma y Milán, a partir de lo cual concentra sus actividades en la música del teatro lírico, como maestro de canto, director escénico y director de orquesta, haciendo innovaciones importantes en la disposición de la orquesta con relación al escenario. En 1827 Donizetti se compromete ante un empresario a componer doce óperas en un lapso de tres años, período en el que compone sus obras maestras Elixir de amor, y Lucia de Lammermoor. Después de las muertes de sus padres, su hija y su esposa, sucedidas en menos de tres años se establece en París para retomar el camino de la composición. En 1843 estrenó sus dos últimas óperas Don Pascuale y Don Sebastián Rey de Portugal, pero surgían también los indicios de un mal degenerativo cerebro-espinal que lo condujo a la muerte en abril de 1847. Donizetti compuso setenta y un óperas y un total de seiscientos once obras.*

Loc.: Para concluir esta emisión haremos un breve recorrido por la Francia del siglo XIX, en donde había un ambiente musical prolífico con muchos compositores que fijaron su residencia en la ciudad capital y de los cuales ya hemos hablado, que compartieron los escenarios con otros que fueron responsables de provocar el fenómeno musical sinfónico, operístico y del teatro lírico, con una combinación de estilos y corrientes que iban desde el romanticismo más refinado hasta producciones frívolas y mediocres pero que llenaban los teatros deleitando a público de todo tipo sobre todo en la época en que retornó la dinastía borbónica al gobierno de Francia y hasta los

años setenta. Y al hacer una breve crónica de la ópera francesa, no podemos dejar de mencionar a Giacomo Meyerbeer. Descendiente de comerciantes judíos, nacido en Berlín en donde inició su formación musical. Tenía más de 20 años cuando viajó a Italia y posteriormente a París en donde se estableció a partir de 1827 para hacer la gran mayoría de sus obras vocales sin definir un estilo personal, pero con la capacidad de amalgamar en cada obra la esencia de la música de la época. Entre sus obras más importantes está *Roberto el Diablo*, *El Profeta*, *La estrella del norte* y *La africana*.

OP.

De Charles Gounod mencionamos algunos aspectos muy generales en el programa de Geroges Bizet, cuando mencionamos que fue su maestro sustituto y que influyó en gran medida en el compositor de la *Carmen*. Gounod nació en París en 1818. Su estilo operístico se ubica en un punto intermedio, entre lo dramático y lo ligero, otorgándole un tono discreto y nunca llegando a lo excesivamente cálido. Lo distingue el sentido teatral de sus escenificaciones en los que con frecuencia usa diálogos hablados. Sus obras más representativas son *Romeo y Julieta* y *Fausto*, en donde encontramos el dueto de Fausto y Mefistófeles, una de las páginas más importantes de la ópera de la época.

OP.

Loc.: Pero cuando hablemos de sensualidad exquisitamente francesa debemos pensar en Jules Massenet, música voluptuosa y refinada que se evidenció cuando dio a conocer su primer gran éxito con *Manon* mostrando una composición sedosa y elegante con una instrumentación irresistiblemente seductora, más conmovedora que dramática porque no se sale de los tonos suaves. También con un ambiente delicado enmarcando en ambiente de la historia de amor, encontramos la escenificación de Werther, la historia del adolescente enamorado y en la que se identifican los románticos del siglo XIX. Massenet también encuentra la esencia del personaje de Goethe, y se presenta junto con Cendrillon y Don Quijote, como uno de los representantes más importantes de la ópera francesa.

Loc.: Y finalmente concluiremos con otro compositor que se enlista en la relación de los músicos franceses: Jacques Offenbach. Aunque nació en Colonia en junio de 1829, adoptó Francia como su país por encontrar en él el ambiente que requería para escribir sus obras cuyos libretos reflejaban con fidelidad el carácter frívolo de la sociedad parisina de su época. Su especialidad fue la opertetta con la única pretensión de divertir a la gente. Entre sus 95 composiciones de este género destacan *La Bella Helena*, *La vida parisina*, y el inconfundible *Orfeo en los Infiernos* cuyo can-can nos remite inmediatamente a la picardía y la obscenidad de los vaudeville parisinos. Y desde luego, su trabajo más serio, el cual no alcanzó a apreciar el éxito, debido a que el estreno se llevó a cabo después de su muerte: *Los Cuentos de Hoffmann*, de la cual escucharemos la barcarola después de la síntesis para despedirnos.

SÍNTESIS 3. *En Francia del siglo XIX había un ambiente musical generado por compositores de diferentes estilos, muchos provenientes de otros países y que fijaron su residencia en la ciudad capital; que compartieron los escenarios con otros que fueron responsables de provocar el fenómeno musical sinfónico, operístico y del teatro lírico, con una combinación de estilos y corrientes que iban desde el romanticismo más refinado hasta producciones frívolas y mediocres. Entre los más importantes mencionaremos a Giacomo Meyerbeer, Charles Gounod, Jules Massenet y Jacques Offenbach.*

FIN DEL TRIGÉSIMO PRIMER PROGRAMA

PROGRAMA TRIGÉSIMO SEGUNDO (4 DE 6) “WAGNER”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Gaetano Donizetti inició sus estudios musicales a la edad de nueve años en su pueblo natal Bérgamo, muy cerca de Milán al norte de Italia, mientras Beethoven, Bellini, Paganini, Salieri y Schubert hacían su carrera musical, y estaba por nacer Schumann, Chopin, Mendelssohn, Verdi, Wagner. En un ambiente europeo rodeado de arte, Donizetti estuvo alerta para captar desde la primera nota la esencia del bel canto italiano. Desde niño demostró sus talentos y se ganó el aprecio de sus maestros. A los 14 años se fue al conservatorio de Bolonia, en donde dio a conocer sus primeras obras de música sinfónica, de cámara, religiosa y tímidamente comenzó a incursionar en el campo de la ópera. Donizetti concentró sus actividades en la música del teatro lírico, componiendo en promedio cuatro óperas por año, mientras daba clases de canto, era preparador*

musical, director escénico y director de orquesta, actividades que le dieron un panorama integral entre la música, la orquesta, el escenario y el movimiento escénico. Visión que se reflejó en sus montajes y aportó ideas nuevas a los demás operistas. Fue profesor de armonía y contrapunto del Real Colegio de Música, maestro de la corte imperial y compositor de la corte de Viena. Después de diez lustros de una vida creativa, repentinamente entró en un proceso de deterioro físico y mental. Donizetti muere de 59 años en 1847. De las setenta y un óperas del compositor podemos mencionar: Ana Bolena, La Favorita, Don Pascuale, Lucia de Lammermoor y El Elixir de amor. Una parte de la obra de Donizetti fueron las óperas francesas que escribió durante su estancia en el país galo. Tomando en cuenta lo que sucedía en el ambiente parisino, en la segunda parte del programa anterior hicimos un breve recorrido para mencionar y escuchar algo de la producción creativa de los compositores de ópera francesa de mediados del siglo XIX. Así, hablamos aspectos muy generales de la vida de Giacomo Meyerbeer, Charles Gounod, Jules Massenet y Jacques Offenbach. En seguida pasaremos a otro compositor que también se distinguió por sus composiciones operísticas pero con una visión diferente. Ya no adelanto más datos y dejemos al maestro Ricardo Fuentes para que aborde el tema del día de hoy desde un inicio.

OP.

Loc.: Karl Friedrich Wagner era un oficial que trabajaba para la policía de Leipzig. Él y Johanna Rosine tenían ocho hijos. Seis meses tenía el último de ellos de ellos Richard, cuando su padre murió víctima de fiebre tifoidea. Johanna tendría que ver la forma de sacar adelante a los hijos con muchas dificultades, pero todo se aligeró cuando antes del año contrajo matrimonio con Ludwig Geyer, amigo íntimo de la familia, actor y pintor. Algunos biógrafos cuentan que en realidad Richard Wagner no es hijo del oficial, sino de Geyer, porque el mismo Richard habría reconocido la paternidad del actor. Situación compleja, porque en principio Geyer era de origen judío, lo que en un momento resultaría una gran contradicción por la posición antisemita que el compositor abanderaría años más tarde. El caso es que Richard comenzó a estudiar pintura porque su padrastro insistía que el pequeñín desarrollaría un talento oculto, lo cual nunca sucedió. Geyer era miembro de una compañía de teatro en Dresde y los niños Wagner recibieron influencia de su padrastro. Los hermanos mayores sintieron la inclinación a las artes escénicas y a Richard lo enviaron con un amigo de la familia Carl Maria von Weber a estudiar el piano, aunque la mamá le dijo desde un inicio que francamente no veía que Richard tuviera posibilidades para el arte. Ocho años tenía Wagner cuando Geyer yacía moribundo; el chico se acercó a un piano y comenzó a tocar una canción popular. El padrastro todavía alcanzó a murmurar: *Tal vez para la música sí tengas talento*". Después de la muerte de su padrastro, Richard y su hermano Julius se fueron a vivir con un hermano de Geyer. Richard se inscribió a la escuela secundaria con el nombre de Richard Geyer, nombre que conservó hasta su confirmación. Entonces algo tocó la puerta de su corazón, Richard recibe los primeros estímulos musicales cuando Weber, director de la ópera alemana daba a conocer al mundo su ópera *El cazador Furtivo*. A partir de ese momento Richard se deja guiar por mera intuición. Su hermano se dedica a las artes escénicas y varias de sus hermanas se dedican al canto y a la actuación. Por los contratos de trabajo de las hermanas alternaba su estancia en Dresde y en Praga, ciudad de la que se enamoró, y finalmente regresó a Leipzig asistiendo con frecuencia a las funciones de teatro. En una ocasión fue a una representación de Fidelio de Beethoven en la actuaba el papel principal Wilhelmine Schröder-Devrient, que veinte años antes había sorprendido al propio Beethoven con ese papel. Wagner quedó impresionado y le escribió una carta que decía, **(música)** que a partir de ese momento su vida había adquirido un verdadero significado. Que si en unos años ella escuchaba el nombre de Richard Wagner elogiar, recordara que había sido ella, en esa función la que lo había motivado a ser lo que en ese momento juraba llegar a ser.

OP.

Loc.: El ímpetu creador de Wagner se acrecentó al tiempo que conocía la literatura de Shakespeare y Hoffman, asimilaba cada nota de la obra de Beethoven y Weber al tiempo que exacerbaba su pasión nacionalista. Tenía 16 años cuando compuso sus primeras obras instrumentales carentes de técnica, hasta que decidió tomar sus primeras lecciones de contrapunto con el Cantor de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, Theodor Weinlig, que lo atormentaba con ejercicios de canon; Wagner trabajaba sin que la disciplina fuera algo que lo distinguiera, pero su maestro le insistía: *Sé que jamás escribirás fugas ni cánones pero solamente así lograrás tu independencia*. Wagner anhelaba escribir ópera y él quería ser El Compositor capaz de consolidar el estilo alemán, que hasta ese momento solamente se había manifestado en *El Cazador Furtivo*, *Euryante* y *Oberon*, las tres últimas óperas de Weber. A los 20 años se mudó a Wurzburg, en donde se encontraría con su hermano Albert y tomaría la dirección del coro del teatro local. Al poco tiempo Wagner toma la dirección de la orquesta del teatro de Magdenburgo, en donde se encontró con su primer amor Minna Planner, primera dama joven de la compañía mientras hacía el montaje de una pésima versión de *Don Giovanni* de Mozart. Inspirado en ella, escribió una ópera cómica, *La prohibición del Amor*, la cual fue un fracaso. Contrajo matrimonio con Minna y tuvieron una época sin lograr presentar sus

composiciones con éxito y contrayendo deudas al por mayor. Minna se fugó con un rico comerciante y Wagner la buscó por meses al tiempo que escribía su ópera *Rienzi*, obra con la que pensaba llegar a París. Después de recuperar a su esposa, al fin decide escapar de las deudas sigilosamente acompañado de su esposa y su perro Robber. Fue un viaje lleno de contratiempos que servirían de base para la posterior composición de su ópera *El Holandés Errante*, hasta que en agosto de 1839 llegaron a Francia.

OP.

Loc.: En los tres años que estuvo en París no mejoró su situación económica. Primeramente buscó la manera de conocer a gente importante del medio artístico pero aun no tenía algo interesante que ofrecer, pues de *Rienzi*, la obra con la que él quería triunfar en París, solamente tenía concluido el libreto y los dos primeros actos. Conoció a Meyerbeer, Moscheles, Heine, al director de la Grand' ópera de París y al director del conservatorio, pero Wagner tuvo que dedicarse a otras tareas para subsistir. Compuso canciones sobre textos franceses, hizo traducciones de poemas de Heine, arreglos de óperas de moda, envió crónicas de la vida parisina a diarios alemanes y escribió prosa para la *Gazette Musicale* de París. En estos trabajos destaca el texto *Una Peregrinación a Beethoven*, un personaje que hace un viaje para ver al genio de Bonn, en donde plantea su primeras teorías sobre el drama cantado y la ópera alemana como si fuera el pensamiento beethoveniano. Pero la situación económica no mejoraba. La joven pareja tuvo que vender todas sus pertenencias y el esbozo de *El Holandés Errante*, que en la versión francesa se llamó *El Buque Fantasma*. Con los ojos llenos de lágrimas, Minna y Wagner tomaron la decisión de volver a Sajonia, habiendo concluido *Rienzi*, pero sin haberla presentado. Todavía antes de salir de París conoció a Berlioz y Liszt y terminó la versión alemana de *El Holandés Errante*. Con la ilusión de estrenar *Rienzi*, una ópera hecha al estilo francés, Wagner buscó en verano de 1842 por doquier, la manera de presentarla en Alemania. Al fin lo consiguió y el estreno, esperado por todos los amantes de la música, se llevó a cabo el 20 de octubre. Una presentación en la que el público y los cantantes tuvieron más paciencia que Wagner, cuando se dio cuenta que tan sólo los dos primeros actos duraban más que *El cazador Furtivo* completo, que de por sí era larga. Wagner se había resignado a suspender la función y pedir disculpas por su falta de consideración. *Rienzi* duró casi seis horas, y los asistentes compensaron con creces los desaires parisinos. Derivado del éxito de *Rienzi*, fue nombrado maestro de capilla vitalicio de la Corte de Sajonia, puesto que explotó de inmediato para poner en escena *El Holandés Errante* y *Tannhäuser*. Presentó también óperas de Gluck, Spontini, Bellini y Weber y se atrevió a dirigir la Novena Sinfonía Beethoven, que hasta ese momento había sido considerada una obra indescifrable. El éxito de la ejecución de la Novena fue tan impactante como lo que había provocado Mendelssohn en 1829 cuando reestrenó *La Pasión Según San Mateo* de Bach. Wagner había adquirido seguridad y preparaba una nueva ópera mientras se sumergía en la lectura de la mitología alemana para alcanzar el fin que perseguía: Darle identidad a la ópera alemana, lo que consigue satisfactoriamente en *Lohengrin*. Y entre las tantas cosas que escribía, no dudó en redactar también algunos textos políticos, como una propuesta ante la corte de reformas para la organización de la Ópera y proclamas de contenido republicano, que en breve llevarían a Wagner al exilio.

SÍNTESIS 2. *Richard Wagner nació el 22 de mayo de 1813. Su padre murió cuando tenía seis meses de edad. Al año siguiente su madre se casó con Ludwig Geyer, actor y pintor, que trató infructuosamente de guiar a Richard por el camino de la plástica y las artes escénicas. Entonces el pequeño comenzó a estudiar el piano. Ya en la adolescencia, una audición de Fidelio de Beethoven despertó en Wagner el espíritu que lo convertiría en un gran compositor. Se interesó en la obra literaria de Shakespeare y Hoffman y en la música de Beethoven y Weber. Compuso sus primeras obras a los 16 años y empezó a tomar sus primeras lecciones de contrapunto. Al cumplir 20 años toma la dirección de la orquesta del teatro de Magdenburgo, y se enamora de Minna Planner, con quien se casa y se muda a París a probar suerte. Tres años después regresa Sajonia a estrenar Rienzi con lo que inicia el éxito de su carrera.*

Loc.: A principios del siglo XIX, las tropas napoleónicas ocupaban parte del territorio alemán. Prusia se había mantenido al margen pero en 1806 su ejército era aniquilado. Era el momento de que la población buscara la unidad nacional alemana en torno a Prusia. Se aliaron los ejércitos y pudieron, tras una serie de acuerdos y reformas administrativas derrotar a Napoleón y su ejército francés en octubre de 1813 en Leipzig. Richard Wagner tenía cinco meses de edad. Se conformaba la unidad nacional con la oposición de Austria, que quedó excluida de la confederación Germánica integrada por 39 estados independientes excepto para la política exterior. Hacia 1845 hubo un crecimiento económico muy importante de todos los estados asociados. Sin embargo en 1848 se desató una crisis agrícola y comercial a consecuencia de la Revolución Industrial en Alemania, el progreso del maquinismo y la desintegración de los grupos de artesanos. En la mayor parte de las ciudades alemanas se produjeron revueltas que exigían la implantación de un sistema democrático. El ejército reprimió a las clases populares apoyados por la burguesía que veía en el movimiento democratizador la posibilidad de obtener beneficios

económicos, pero al ver que el estado pactaba con la aristocracia y el ejército, la burguesía perdió el interés en las cuestiones políticas y abandonó a los grupos reaccionarios suprimiendo los financiamientos.

En 1848, un anarquista ruso, Mihail Bakunin llegó a Dresde y se hospedó en casa de August Röckel, asistente musical de Wagner. Así comenzó una amistad entre el compositor y el anarquista. Ambos intercambiaban ideas sobre la revolución y la música. Wagner escribía entonces el texto de la muerte de Sigfrido y el 1º. De abril de 1849, presentaba una vez más la novena de Beethoven. Con *El anillo del Nibelungo* en mente, Richard Wagner se incorporó al movimiento revolucionario repartiendo propaganda, participando en las barricadas que organizaban los grupos populares y haciendo tareas de enlace con un gobierno provisional. La Revolución fracasó todos fueron detenidos. El único que pudo escapar fue Wagner que se refugió en casa de su hermana y luego escapó a Weimar en donde recibió el apoyo de Franz Liszt. Wagner tuvo que renunciar a su empleo vitalicio y la comodidad doméstica con Minna su esposa. El 19 de mayo de 1849, apareció un bando en la gaceta de Dresde que decía:

... otro prófugo es Wagner tiene 36 o 37 años, es de estatura media tiene el pelo castaño y lleva gafas”...

En mayo de 1849 llegó a Suiza. El exilio alemán duró 11 años. Durante ese tiempo tuvo periodos de éxitos como fue el estreno de Lohengrin en Weimar; la amistad con Franz Liszt, su yerno Hans von Bülow, que en breve lo convirtió en su discípulo; el haber concluido, *el oro del Rin*, *La Valkiria* y *Sigfrido*; La amistad con Otto Wesendonk que edificó para el compositor una casita dentro de su enorme extensión de tierra, lugar que Wagner llamó el Asilo y que sirvió de refugio para que inspirado en la dulzura y sensibilidad de Mathilde Wesendonk, se dedicara a escribir *Tristán e Isolda*. Pero también tuvo momentos desdichados, como fue la separación de Minna a causa de sus constantes infidelidades, el insistir infructuosamente en erguirse como el compositor de la Grand Opera de París, después del retiro voluntario de Rossini y el desdén que los franceses siempre tuvieron por Berlioz. Wagner sólo consiguió asfixiarse por las deudas contraídas para poder llevar a cabo ensayos y estrenos. Pudo regresar a Dresde a visitar a los Bülow en 1862 una vez que obtuvo plena amnistía, pero su situación cambió drásticamente cuando Ludwig I de Baviera abdicó al trono a causa de un escándalo con una aventurera, y ascendió al trono Ludwig II, su nieto de 19 años que, obsesionado con Wagner desde que escuchó sus óperas en la adolescencia, lo llamó para instalarlo en una villa, cancelar sus inmensas deudas, comprarle los derechos de *El Anillo* y darle todo el apoyo para que siguiera componiendo en Munich.

OP.

Loc.: En Munich Wagner estuvo poco más de un año, pero su vida cambió radicalmente. Primero porque una vez más se encontraba liberado de todas las deudas, lo que le daba una visión diferente de la vida. Y segundo porque su vida sentimental se enfocó hacia un camino diferente. Wagner se estableció en la villa Pellet de Munich y el Rey había mandado construir un Teatro de ópera de Baviera a orillas del río Isar. Necesitaba concentrarse para dedicar el mayor tiempo posible a componer, de manera que invitó a su discípulo Hans von Bülow y a su esposa, Cosima, la hija de Liszt, para que fueran a vivir con él. Bülow se encargaría de hacer todos los preparativos musicales para los estrenos, trabajo que realizó pulcramente. Pero la situación se complicó para Bülow, pues Cosima tenía que elegir entre disimular su feliz matrimonio con el director de orquesta o manifestar abiertamente su pasión por Wagner. Escogió lo segundo. Bülow opuso resistencia pero su admiración por Wagner lo puso contra la pared. En abril de 1865 nació Isolda, primera hija de los amantes. En diciembre se empiezan a manifestar de manera evidente las intrigas del Jefe de Gobierno y la Reina Madre, que veían en Wagner un hombre que llevaba una vida dispendiosa y además era republicano. Cuando estrenó *Tristán*, el éxito ante el público aumentó las envidias de la realeza precipitando su salida de Munich “aunque sea por unos meses en lo que se calman los ánimos” como se lo pidió expresamente Ludwig II. Wagner se estableció en una villa cerca de Lucerna con los Bülow. El director admiraba tanto al maestro que siguió trabajando como director de orquesta pese a que Cosima ya estaba embarazada de la segunda hija de Wagner, sobre todo que estaban dispuestos a formalizar las relaciones en virtud de que Minna la esposa legítima de Richard Wagner acababa de morir. Nació Eva y después Sigfrido alternando con la presentación de *El oro del Rin*. Con la estreno de la ópera *Los Maestros Cantores* en Munich, Wagner no sólo recogió las ovaciones del palco real sino ganó la admiración de un joven filósofo: Friedrich Nietzsche. Una vez que escuchó *Tristán e Isolda* Nietzsche estuvo listo para transcribir su interpretación sobre el drama griego en su libro *El Origen de la Tragedia*.

OP.

Loc.: Richard Wagner anhelaba la independencia. Lo que ahora pretendía era tener su propio teatro; lejos de las

grandes ciudades en donde las prioridades eran el mercantilismo y la política. Un teatro en donde se pudiera establecer el hogar familiar, se pudieran llevar a cabo los festivales que ensalzaran el nacionalismo, más ahora que al fin se había logrado la constitución del Imperio Alemán tras la derrota de los galos en 1870 en la guerra franco-prusiana. Un teatro en donde se pudiera presentar dignamente la tetralogía *El anillo de los Nibelungos*, una serie de cuatro dramas operísticos: *El Oro del Rin*, *La Valkiria*, *Sigfrido* y *El Ocaso de los Dioses*. También tendrían que representarse las otras obras que expresaban claramente el espíritu nacionalista alemán, como *Los Maestros Cantores de Nüremberg*. Pero además aspiraba asegurar el porvenir de su amada Cosima y sus tres hijos, tomando en cuenta que de un momento a otro podía faltar, pues estaba conciente que a sus sesenta años tenía muchos padecimientos que podrían ser fatales tarde o temprano: erupciones de la piel, neuralgias, gastroenteritis, hernias y un mal cardíaco que lo aquejaba cada vez que se sometía a tensiones de trabajo. Así fue nuevamente con Ludwig para convencerlo de que era el momento de construir el teatro que ya en una ocasión habían planeado. Reunió a un buen número de admiradores e inició una campaña de financiamiento para erigir el edificio en un pueblito Bávoro. Bayreuth. La Alcaldía donó una propiedad a la afueras del poblado sobre una pequeña colina. Todos estaban entusiasmados, inclusive Nietzsche participó en la campaña para la venta de las mil trescientas acciones que se emitieron. Lo primero que se construyó fue un teatro provisional y las habitaciones de Wagner y su familia. En 1874 ya vivían en Bayreuth. Desafortunadamente la campaña de financiamiento fracasó y Wagner nuevamente acudió con el Rey Ludwig. Al principio reticente, acabó girando instrucciones a su ministro de finanzas para que gestionara un nuevo préstamo a Wagner y terminara al menos el edificio provisional. Solamente así pudo abrir las puertas del teatro, Su teatro. Si algo pudo considerar realmente suyo algún día, Wagner consideraría ese teatro que llamó Wahnfried, que se podría traducir al español como *Paz de la Ilusión*. El Festival se inauguró con la Tetralogía en agosto de 1876. Cualquiera público que asistiera a escuchar las cuatro obras seguidas requeriría un alto grado de concentración. Acudieron distinguidas personalidades, entre ellos Tchaikowsky, que escribió una crónica del evento que fue publicada en una revista de Moscú:

El pueblo se encontraba en un estado de gran excitación. Multitudes de personas nativas y extranjeras...la fascinante figura de Franz Liszt, con todas esas finas características personales que uno ha admirado tantas veces en retratos, finalmente en espléndido carruaje el anciano Richard Wagner, con su nariz aguileña y su sonrisa irónica...

A pesar del éxito de festival, los ingresos económicos no cubrieron las expectativas. Wagner tenía que hacer y rehacer muchas cosas. Primero terminar el edificio luego replantear algunos aspectos escénicos, pero necesitaba más dinero. Vendió los derechos de la tetralogía a un empresario judío, vendió parte de los decorados, y él mismo salió a dar conciertos a Londres para obtener más recursos. Todo esto mientras componía su última ópera *Parsifal*, la cual estuvo lista a principios de 1882, y tras vender los derechos de publicación en 1000,000 marcos pudo estrenarla en Bayreuth seis meses después.

SÍNTESIS 3. *Wagner participó en los levantamientos de Dresde en 1848 y después de la represión por parte del gobierno, tuvo que exiliarse de Alemania durante once años. Durante ese tiempo entabló una buena amistad con Franz Liszt, su yerno Hans von Bülow y la esposa de éste Cosima. También estableció una estrecha amistad con Otto Wesendonk que lo hospedó mientras componía Tristán e Isolda inspirado la belleza de su esposa Mathilde Wesendonk. En París solo consiguió contraer deudas escandalosas. Regresó a Dresde en 1862 una vez que obtuvo la amnistía. Ludwig II de Baviera ascendió al trono y como estaba obsesionado con Wagner desde la adolescencia, lo llamó para instalarlo en una villa y cancelar sus inmensas deudas. Llamó a Hans von Bülow para que lo apoyara como asistente y se enamoró de su esposa Cosima, con quien se casa y procrea tres hijos. Ya sexagenario Wagner planea la construcción de un teatro propio y consigue el financiamiento nuevamente con el apoyo de Ludwig II. Estrenó el Teatro en 1876 con la Tetralogía y de inmediato planeó todo para montar la última de sus óperas Parsifal en 1882.*

OP.

Loc.: Al igual que muchos alemanes, Wagner y Goethe amaban Grecia e Italia. Y aunque nunca llegó a la tierra de los helenos, Wagner buscó aquel vínculo cuando viajó por segunda ocasión a Venecia, ahora con su familia para encontrarse y reconciliarse con el abuelo de sus hijos, Franz Liszt. Las autoridades venecianas ahora lo agasajaron y lo consintieron. Wagner era un viejo de setenta años que se sentaba en la Plaza de San Marcos a tomar el sol y a platicar acompañado de un café. Liszt regresa a su adorado Weimar el 13 de enero de 1883. Un mes después, mientras escribe, Wagner tiene un ataque cardíaco y toca la campana una y otra vez. Cosima trata de reaccionar rápidamente pero solo llega a recibirlo para acomodarlo en sus brazos y tras una mirada silenciosa pueda exhalar

el último aliento. Cosima dispuso todo de inmediato para retornar a Bayreuth y depositar los restos de su esposo en una fosa que él mismo había dispuesto en el traspatio de su teatro. Wagner es recordado como el mago de Bayreuth, como el precursor del nacionalismo alemán y así como tuvo grandes admiradores, tuvo también grandes críticos que como Meyerbeer, Brahms, Schumann no compartieron su visión de la estética musical y otros que en un principio lo admiraron como Nietzsche al final fueron los que más se opusieron a sus ideas, y pensamientos filosóficos y políticos. Los espero el próximo programa.

FIN DEL TRIGÉSIMO SEGUNDO PROGRAMA

PROGRAMA TRIGÉSIMO TERCERO (5 DE 6) "VERDI"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En octubre de 1813 las tropas napoleónicas que ocupaban parte del territorio alemán eran derrotadas en Leipzig. Richard Wagner tenía cinco meses de edad y a los seis, quedó huérfano de padre. Unos meses después, su madre contrajo matrimonio con Ludwig Geyer, de quien se dice era el verdadero padre de Wagner. Recibe los primeros estímulos artístico-musicales por la cercanía de las actividades escénicas de sus hermanos mayores y su padrastro, por la relación familiar con Carl María von Weber y después de escuchar Eleonora de Beethoven. Sin tener una técnica para la composición, a los 16 años compone sus primeras obras instrumentales, y es cuando decide tomar sus primeras lecciones de armonía y contrapunto. Wagner toma conciencia de que lo que realmente le apasiona es componer ópera y se propone a hacerlo con el fin de lograr consolidar un estilo alemán, hasta ese momento solamente manifestado en las óperas de Weber. Sin lograr el éxito deseado, busca probar suerte en Francia a donde llega en agosto de 1839. Continúa componiendo, escribiendo textos filosóficos y regresa a Alemania para presentar su ópera Rienzi y la Novena de Beethoven como director. A partir de este momento la carrera de Wagner va en ascenso. En 1848 participó en las revueltas sociales de Dresde en donde al igual que en otras ciudades alemanas exigían la implantación de un sistema democrático. Son reprimidos y eso lleva a Wagner a vivir en el exilio 11 años. En esta época estrechó la amistad con Franz Liszt, su yerno Hans von Bülow y su esposa Cosima, con quien se casaría años más tarde procreando tres hijos, Isolda, Eva y Sigfrido. Con el apoyo de amigos y el Rey Ludwig II, compuso Lohengrin, Tristán e Isolda, Los Maestros Cantores de Nüremberg y la Tetralogía hasta que se dedicó a alcanzar su objetivo final: La construcción de su propio teatro, lo cual consiguió hacia 1874 en Bayreuth una pequeña ciudad bávara. Presentó sus óperas más importantes en el estreno en agosto de 1876 y cuatro años más tarde consigue los recursos para montar su última composición, Parsifal. Richard Wagner muere en Venecia en 1883 a causa de un ataque cardíaco. Wagner es un gigante de la ópera en Alemania, pero hubo otro gigante en Italia que no solo engrandeció el género en el mundo, sino conjuntó lo que hasta ese momento se había logrado en su país. El maestro Ricardo Fuentes nos ayudará a descubrir este personaje italiano.*

OP.

Loc.: Después de la derrota de las fuerzas napoleónicas en Leipzig en 1813, los ejércitos ruso y austriaco avanzaron para continuar sobre los territorios ocupados por el corzo hasta llegar al norte de Italia. Como en muchas guerras, la rapiña y el terror se apoderaron de la población civil que era atacada sin miramientos como si se tratara de los peores enemigos. Los soldados buscaban acabar a toda costa con los franceses y no distinguían entre galos y nativos a lo largo del valle del Río Po. Las aldeas eran asediadas y la gente humilde corría a refugiarse a los rincones de las iglesias. Ni siquiera estos sitios sirvieron para escaparse del ultraje, el saqueo y la voracidad. Luigia corría horrorizada buscando un refugio para salvarse de la lujuria de los guerreros pero lo que más le preocupaba era salvar la vida de su pequeño, registrado hacía unos meses en francés con el nombre de Joseph Fortunin Francis solo porque en ese entonces la Roncole, la aldea en donde vivía, era territorio franco. Fatigada entró a la iglesia y al fin encontró la escalera del campanario; subió dando tras pies y llegó hasta el final y aunque sofocada procuró respirar con mesura para evitar ser descubierta. Luigia contuvo el aire cuando los soldados llegaron a la base del campanario, pero habiendo encontrado botín suficiente se ahorraron la escalera cuando saciaron su ambición al menos por esa noche, con algunas viandas y tres cacharros que tomaron del templo. Terminada la guerra, aun con peste, hambre y epidemias, Luigia pudo, junto con su esposo Carlo y su hijo, ir normalizando su vida y pensar en qué hacer con los dones que el pequeño comenzaba a manifestar. A pesar de que la región fue dominada por Austria y concedida a María Luisa, segunda esposa de Napoleón, los habitantes tenían el espíritu italiano metido en la sangre y era esto lo que les daba la verdadera identidad cultural. Por esta razón, cuando el joven comenzó a estudiar el órgano con el párroco de la iglesia local, lo llamaban ya con su nombre en italiano: Giuseppe, Giuseppe Verdi.

OP.

loc.: La familia de Giuseppe Verdi era más bien de condición humilde, muy humilde. El sustento familiar dependía de la administración de una pequeña posada con una tienda de comestibles anexa. Para el abastecimiento de los insumos acudían a Busseto, una Villa más importante situada a unos cuantos kilómetros. Ahí estaba un rico comerciante de nombre Barezzi que además de distribuir comestibles, era presidente de la Sociedad Filarmónica. Carlo Verdi no era del todo feliz al imaginar que el futuro de su hijo fuera la música porque sabía que de ser así, no podría contar con ayuda para las labores de administración y traslado de víveres para la posada, sin embargo Barezzi seguía con atención el desenvolvimiento de Peppino, como le decían de pequeño, que ya había ingresado a la casa parroquial a recibir sus primeras lecciones de música. Carlo Verdi fue sensible a pesar de que alentando a su hijo tenía más claro que se quedaba sin ayudante y le compró una espineta, una especie de clavecín pequeño, la cual tocaba con tal efusividad, que constantemente tenía que acudir el técnico para repararla. El avance de Peppino fue tan notorio, que en breve comenzó a sustituir al organista de la iglesia, ya que siempre estaba a la mano por desempeñar labores de acólito. Giuseppe era de carácter firme, más bien temperamental, desde pequeño. Hay una anécdota que dice que en una ocasión estando en un servicio religioso no prestaba atención al servicio religioso por estar absorto en la música que ejecutaba el organista. El sacerdote le llamó la atención y le propinó tremendo coscorrón que lo hizo rodar por las escaleras. Enfurecido Pepino se volvió al sacerdote y le dijo ¡Qué lo parta un rayo!! Y dicen que unos años después un rayo cayó en la iglesia fulminando al buen sacerdote y a otras cinco personas. Así era el carácter de Verdi desde pequeño.

Pues el organista que le daba clases en el pequeño pueblo murió cuando Verdi tenía diez años y Barezzi, le propuso al padre del muchacho que lo enviara a estudiar a Busseto. Una infancia difícil pues tenía que ir a Busseto a tomar sus lecciones con Ferdinando Provesi y cada semana regresar a pie a su pueblo para cumplir con el servicio religioso dominical. Poca diversión, si tomamos en cuenta que gran parte del tiempo se la pasó entre cuatro paredes en medio de libros y partituras para poder cumplir con las responsabilidades que le habían sido conferidas. Y hasta los 18 años mantuvo esa dinámica componiendo marchas para bandas y piezas musicales para la iglesia y el teatro. Reservado, más bien tímido, pero nunca disimulando su carácter explosivo y obstinado. Y a esa edad fue admitido de manera permanente en la casa de los Barezzi contrayendo como responsabilidad la de impartir clases a una de las hijas del comerciante, Margherita, apenas siete meses menor que él. Los rumores sobre un posible idilio entre el joven músico y la hija del comerciante no se hicieron esperar pero Barezzi fue muy hábil. Algo le decía que Giuseppe tenía futuro como músico. Y considerando que ya había aprendido lo suficiente en Busseto, consiguió una beca para el muchacho a Milán, a través del monte de Piedad. Giuseppe partió casi de inmediato a continuar sus estudios.

OP.

loc.: La llegada a Milán, llena de expectativas, fue una desilusión. Giuseppe Verdi sobrepasaba la edad para ingresar al conservatorio y si insistía en hacerlo, tenía que presentar un examen especial en el que demostrara el talento que se decía. Como suele suceder en estos casos, Verdi reprobó. Tal vez por la técnica pianística que en el pueblo no había podido desarrollar y que en el conservatorio seguramente era un factor determinante. El caso es que Barezzi, obstinado como Verdi, y con dinero, siguió ayudando al músico y le financió clases particulares con un profesor de piano de *La Scala* de Milán. El estudio tedioso y monótono tenía como espacio para recrearse la oportunidad de asistir a los ensayos de los espectáculos de *La Scala* y a los conciertos de la sociedad Filarmónica, en donde tuvo la ocasión de entablar amistad con aficionados pertenecientes a la aristocracia y conocer al director musical del teatro, Pietro Massini. Este tipo de situaciones conllevan a los grandes personajes de la historia a las situaciones que los proyectan al éxito. En uno de los ensayos, en el que se preparaba el oratorio *La Creación* de Haydn, los tres directores titulares se ausentaron. A pesar de las complicaciones que evidentemente tendría, Verdi se ofreció para sustituirlos a toda prisa, lo cual causó sorpresa entre los músicos que entre burlas, risas y resignación aceptaron a regañadientes que el joven inexperto se hiciera cargo del ensayo. Poco a poco el desprecio inicial se tradujo en profunda admiración al grado que los propios músicos y solistas pidieron a Verdi que se hiciera cargo del estreno, lo cual significaba no sólo el reconocimiento de los miembros de la orquesta sino de la aristocracia milanesa. Después de la función Massini le propuso que se hiciera cargo de la composición de una ópera. Pero surge un imprevisto. De Busseto recibe la noticia que su profesor de piano Ferdinando Provesi muere. No habría tanto problema sino es porque había dos vertientes que querían imponer al sucesor: los eclesiásticos y los laicos. Barezzi, su protector y mecenas, era del partido laico, y proponía a Verdi como sucesor de Provesi. Oponerse a los eclesiásticos fue un desafío pero todavía no eran los tiempos en que se podía retar y vencer tan fácilmente a los representantes de la iglesia, de manera que el puesto lo ocupó otro organista y a Verdi lo propusieron como maestro municipal. Cargo que ganó por concurso y al cual no pudo declinar por tratarse de

una propuesta de su benefactor. Esta situación obligó a Verdi a permanecer de 1836 a 1839 en Busseto. En este periodo Giuseppe se casó con la hija de Barezzi, Margherita, tuvo dos hijos y cumplió cabalmente con sus compromisos. Tal vez el hecho de convertirse en yerno de su benefactor podía darle más confianza para en un momento determinado renunciar al puesto en Busseto, pues los ojos de Verdi estaban puestos en Milán y sabía que tarde o temprano tenía que recuperar aquella oportunidad que se le había ido de las manos. Y habiendo esperado un tiempo prudente, apoyado una vez mas por Barezzi, ahora como suegro, regresó a Milán en febrero de 1839.

SÍNTESIS 2. *El 10 octubre de 1813, Giuseppe Verdi fue registrado en Roncole, en ese entonces posesión Francesa, con el nombre de Joseph Fortunin Francis Verdi. De familia de condición humilde administraban una posada y una tienda de comestibles la cual abastecían a través de Barezzi, un rico comerciante de Busseto, una villa cercana. Barezzi se percató de inmediato del talento de Pepinno y constantemente apoyó su formación artística como presidente de la Sociedad Filarmónica. Cuando el niño cumplió diez años propuso a la familia que se fuera a estudiar a Busseto, con el compromiso de que regresara a semanalmente a los servicios religiosos de su pueblo los domingos, situación que mantuvo hasta los 18 años. Entonces el comerciante hizo gestiones para que Verdi estudiara en Milán, en donde poco a poco fue ganando el reconocimiento de los músicos de la Scala, pero tuvo que regresar a su pueblo natal cuando falleció el organista de la iglesia y fue propuesto por su protector como maestro municipal, cargo que desempeñó hasta que, ya casado pudo renunciar al puesto para regresar a Milán en febrero de 1839.*

loc.: La posibilidad de regresar a Milán tenía a Verdi lleno de esperanza pero la ilusión pronto se transformó en amargura. Poco antes de partir de Busseto muere Virginia, la primera hija de los jóvenes esposos. De todos modos salen a la Ciudad y planea para noviembre de 1839 la presentación de su primera ópera, Oberto, estreno que fue ensombrecido a causa de la muerte de su segundo hijo cilio en octubre. El estreno no fue algo extraordinario pero fue calificado por el propio Verdi como bueno. Hay que tomar en cuenta la gran cantidad de óperas que se estrenaban en aquella época, con un público demandante que esperaba alrededor de cuarenta nuevos libretos por temporada. El teatro Ducal de *La Scala* de Milán estaba convertido además en una especie de faro del mundo apoyado por la emperatriz María Teresa de Austria, pero manejado por empresarios como Bartolomeo Merelli. Merelli si valoró el talento de Verdi y de inmediato le encargó una ópera bufa sobre un trillado libreto. Verdi tuvo que suspender el trabajo a causa de una inflamación de las anginas y apenas restablecido suspendió el trabajo nuevamente porque Margherita fallecía víctima de un ataque de encefalitis. Destrozado, Verdi regresa a Busseto a calmar su dolor en compañía de su benefactor y suegro. Al finalizar en verano cae en cuenta de que si no emprende nuevamente el trabajo, el invierno lo puede conducir a una depresión sin límites, por lo que se refugia en el trabajo y termina el compromiso de la ópera bufa que tenía pendiente. Era de esperarse que el estreno de la obra no fuera un éxito en el escenario después de lo vivido. Agobiado por los fracasos, Verdi decide ir a Génova durante el verano, para cumplir un compromiso para presentar su primera ópera. Resignado a dedicarse únicamente a la enseñanza, regresa a Milán con la intención de perderse en el anonimato.

OP.

loc.: Definitivamente el éxito de un empresario está en la sensibilidad que se desarrolla para detectar a los talentos. El empresario desarrolla un agudo sentido para descubrir el momento preciso y a la persona idónea que le da la ganancia y eso pasó con Bartolomeo Merelli con relación a Giuseppe Verdi. Cuatro meses después de regresar a Milán, una noche de invierno a la salida de una galería, Verdi caminaba mientras tomaba una decisión importante de su vida. El frío y los copos de nieve que rebotaban en su sombrero eran la compañía perfecta para que en su mente se fijara la idea de que el arte no era para él y que era irreversible el hecho de que jamás en su vida volvería a componer música. Andaba en esas cuando repentinamente sintió que alguien lo tomaba del brazo para saludarlo. Era Merelli que tras saludarlo con afecto, le pedía que lo acompañara a su camerino del teatro de *La Scala*. En el camino le externaba su preocupación de que tenía un libreto extraordinario de Temistocle Solera y no tenía quién se encargara de la música. Verdi no se inmutaba. Estaba convencido de la decisión que acababa de tomar.

-Tenga. Hágame el favor de leer este libreto.

-¡Y yo qué tengo que hacer!! ¡No tengo la menor intención de leer libretos!!!

-Ande, Léalo y luego me lo devuelve.

Le entregó el manuscrito y Verdi se fue a su casa. No tenía la menor intención de leerlo. Entró a su habitación y

aventó el manuscrito sobre la mesa y quedó abierto. Verdi leyó *Va, pensiero sull'al dorate*. Y se siguió hasta terminarlo.

Al día siguiente, sin dejar de pensar en el texto bíblico, fue a devolverle el libreto a Merelli.

-¿No le va a poner música?

-Ni soñarlo. Y no quiero hablar del asunto.

-¡Póngale música!! ¡¡Ándele!!

Y le puso el libreto en la bolsa del saco, lo empujó a fuera de su camerino y le azotó la puerta en la nariz cerrándola inmediatamente con doble llave. Verdi fue a su casa un poco desconcertado. Releyó el libreto, comenzó con una nota, una frase y poco a poco terminó de componer Nabucco.

OP.

Loc: Faltaban don meses para el inicio de la temporada y Merelli ya había publicado la programación. Verdi, que había dedicado toda su energía en la composición de la obra decidió que, o incluían Nabucco en la programación de temporada, o no entregaba la ópera. La razón es que Verdi sabía que para la temporada habría solistas de primer nivel y que podría contar con ellos para el estreno. No se equivocaba. Verdi estaba dispuesto a jugarse el todo por el todo. Pidió la contratación de más cantantes para el coro, pero Merelli solamente le concedió una parte. Verdi puso de su bolsa el complemento. Ahora no estaba dispuesto a darse por vencido. Además sabía lo que acababa de componer. Una cosa más. Pidió a Solera, el libretista que modificara una parte del texto, pero el hombre se negó rotundamente argumentando que él ya había entregado y cobrado su colaboración. Verdi, decidido con su carácter temperamental y violento, le quedó como única alternativa encerrarlo bajo llave con la amenaza de no permitirle salir hasta que hiciera las modificaciones que necesitaba. Solera cedió. Los ensayos se llevaban con tal expectativa que era imposible realizar cualquier actividad sin dejar de atender a lo que sucedía en el escenario, pues todos los trabajadores del teatro estaban absortos dejando las tareas para después. El frenesí de la preparación trascendió las paredes de La Scala de Milán y creó un ambiente especial para el día del estreno. Llegó el momento esperado. El 9 de marzo de 1842, Verdi tomaba su lugar junto al primer violoncello, como se acostumbraba y saludaba afectuosamente al viejo titular. – Ahora sí, desearía estar en su lugar--, le dijo al compositor. El público respondió de manera efusiva y se levantó para pedir lo que estaba ya prohibido desde hacía varios años, la repetición de un número y al final los aplausos se escucharon en las paredes del edificio como no se habían escuchado en mucho tiempo.

OP.

Loc: Sólo hubo ocho funciones de Nabucco debido a la programación ya planeada, pero al siguiente año se presentó 57 noches, cifra impresionante, inclusive hoy en día. El coro *Va Pensiero* fue tomado por el pueblo como un canto patriótico que exaltaba el nacionalismo intimidando a las tropas austriacas. Lo mismo sucedió con la siguiente ópera *Los Lombardos en la Primera Cruzada*. Sin dejar de introducir frases y motivos que de exaltarán la libertad, Verdi cambió de género y volvió a las costumbres teatrales de su tiempo. El despegue de Verdi fue contundente. La música y la ópera italiana habían desencadenado un movimiento impresionante en Europa. Bellini había muerto en 1825. Rossini estaba residiendo en París pero sumergido en un repentino e incomprensible silencio desde 1829 después de haber estrenado Guillermo Tell. Donizetti era reconocido como un gran compositor que llegó a presentar dos óperas por año, pero tuvo la humildad de reconocer que quedó conquistado con Nabucco y le pronosticaba éxitos rotundos al compositor que apenas llegaba a los 30 años. Verdi pasó a ocupar un lugar de total predominio en el panorama de la música italiana porque apenas tres años después de aquel estreno, Donizetti, cayó enfermo con un padecimiento mental degenerativo que en tres años lo llevó a la tumba. Verdi vivió con pasión los momentos revolucionarios de su pueblo, cada intento de independencia reflejando en su música el espíritu y convirtiéndose para Italia en un símbolo de libertad. 1859 fue un año importante para Verdi, contrajo nupcias con Guiseppina Strepponi con quien había vivido casi diez años, suceso que se volvió festivo cuando en ese mismo año se logró por fin la expulsión de los austriacos de tierras italianas. El compositor participó activamente en sucesos políticos para consolidar la Italia libre e independiente y hasta fue elegido diputado en el Parlamento, aunque pronto presentó su dimisión.

SÍNTESIS 3. Cuando Verdi llegó a Milán por segunda ocasión, una serie de sucesos lo hicieron perder toda esperanza de seguir por el camino del arte, pues un poco tiempo murieron sus dos hijos y su esposa. Pero la

agudeza del empresario Bartolomeo Merelli logró convencerlo de que trabajara un libreto que en poco tiempo reveló al compositor que no había podido emerger hasta entonces. La puesta en escena de Nabucco causó furor en Milán y convirtió a Verdi en un símbolo de libertad para los italianos hasta la independencia de Austria en 1859.

Loc: La obra de Giuseppe Verdi se divulgó rápidamente por toda Europa. Compuso 28 óperas, entre las que destacan Rigoletto, la Traviata, Macbeth, Otello, El Trovador, Aída. Además, una decena de obras corales, incluyendo la misa de Réquiem, otras piezas vocales y de cámara. Su obra fue reconocida como pieza clave para la unidad italiana, de manera que bien podemos recordarlo y despedirnos el día de hoy con un brindis en su memoria, uno de los pasajes más conocidos de sus óperas.

OP.

FIN DEL TRIGÉSIMO TERCER PROGRAMA

PROGRAMA TRIGÉSIMO CUARTO (6 DE 6) "PUCCINI"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Giuseppe Verdi nació en Roncole, en la región de Parma en octubre de 1813. Su familia se sostenía humildemente de la administración de una posada y tienda de comestibles, por esa razón establecieron cierta relación con el Señor Antonio Barezzi, rico comerciante de Busseto, una villa más importante cercana al pueblo, a quien compraban gran parte de los insumos para su tienda. Este señor Barezzi se percató del talento de Giuseppe desde que era niño e influyó en la familia para estudiara música en la iglesia parroquial. En breve el pequeño Verdi comenzó a sustituir al organista de la iglesia, cuando éste se ausentaba. Al morir el organista, Barezzi apoyó a la familia para que enviaran a Giuseppe a Busseto a estudiar música. Cuando cumplió 18 años, Verdi se estableció de manera definitiva en casa del comerciante para dar clases de piano Margherita, una de las hijas de Barezzi. Pero en poco tiempo su protector consideró que era el momento de que Verdi fuera a estudiar a un lugar más importante y le consiguió una beca del Monte de Piedad para que el muchacho fuera a estudiar a Milán. Desafortunadamente no pudo ingresar al conservatorio por sobrepasar la edad mínima y nuevamente con el respaldo de Berezzi tomó clases particulares con un profesor de La Scala de Milán. Al poco tiempo Verdi demostró sus habilidades, sin embargo tuvo que regresar a Busseto porque su mecenas lo propuso para que ocupara el cargo de maestro municipal. En los siguientes tres años se casó con la hija de Berezzi y regresó a Milán para tratar de regresar a los escenarios. El regreso fue en principio pésimo, porque al poco tiempo de que se estableció nuevamente en esa ciudad, ya habían fallecido su esposa, sus dos hijos, y por obvias razones, el estreno de su primera ópera no tuvo el éxito esperado por él, de manera que después de una depresión, tomó la decisión de dedicarse a la enseñanza en Milán y perderse en el anonimato sin ánimos de volver a componer. Pero Bartolomeo Merelli, un importante empresario, tuvo la sensibilidad de pedirle a Verdi la composición de una ópera. Le insistió tanto, que el músico, a pesar de su obstinación y carácter férreo aceptó componer Nabucco, cuyo estreno, el 9 de marzo de 1842, no solamente fue un éxito rotundo, sino marcó el inicio de una carrera maravillosa posicionando a Verdi como un compositor que puso en sus obras el grito de libertad e independencia de los italianos. Hoy continuamos con un compositor, también italiano que encontró en la voz humana una fuente de inspiración para el arte de la composición. Me refiero a Giacomo Puccini.*

Loc: El ambiente en que se encontró Giacomo Puccini desde que nació, fue propicio para que se desarrollara todo el talento que un ser humano pudiera tener desde su nacimiento. Varias generaciones de músicos, organistas, y maestros de capilla le antecedieron, y la tradición familiar de ocupar el puesto de maestro en la ciudad toscana de Lucca recaería sobre él, pues era el único varón de los seis hijos que tuvieron sus padres. Pero las cosas se anticiparon cuando su padre murió antes de que el futuro músico cumpliera seis años. Por esa razón el cargo recayó sobre Fortunato Magi hermano de su madre y alumno de su padre, quien se encargó de enseñar a cantar a Giacomo corrigiendo sus errores a puntapiés. Según las autoridades administrativas de Lucca, tal nombramiento sería en tanto Giacomo Puccini adquiriera los conocimientos necesarios como para suceder al cargo que había dejado su padre. Era una especie de herencia incuestionable, al menos en la familia Puccini, pues por el prestigio de varias generaciones así lo hacía suponer. A los 15 años, Puccini estaba inscrito en el Instituto Musical de Lucca. Seguía todo tal como se esperaba. Improvisaba todo el tiempo, aun en los servicios religiosos intercalando temas operísticos con temas litúrgicos sin que causara molestia entre los eclesiásticos por la delicadeza con que lo llevaba a cabo. De iglesias aledañas lo buscaban para que tocara el órgano y acompañara los diferentes eventos religiosos. En los locales de moda, Puccini entretenía a los comensales amenizando con improvisaciones sobre temas

operísticos que se tarareaban en las calles. La ópera le atraía. Tanto que a los 18 años, el 11 de marzo de 1876, caminó hasta Pisa para asistir a la primera representación que en esta ciudad se hacía de la ópera *Aida* de Verdi, famosa por el éxito que cuatro años antes había causado en su estreno. El impacto de la ópera de Verdi sobre Puccini fue contundente. Si tenía dudas sobre lo que deseaba hacer como compositor, a partir de este momento se disipaban por completo. Ahora eran claras sus aspiraciones dirigidas hacia el teatro lírico. Pero necesitaba completar su formación. Por eso en 1880 tomó la decisión de trasladarse a Milán renunciando definitivamente a los privilegios familiares y heredar el puesto de Maestro de Capilla que le correspondía. Además esa posición ya no tenía la importancia que tenía con sus abuelos. Ahora ya los conservatorios estaban en manos de laicos y la educación musical había salido de la exclusividad que antaño tenía la iglesia. En Milán estaban los compositores del momento, los principales editores de música y había que estar en el ojo del huracán.

OP.

Loc: Ya hemos hablado de las exigencias del público italiano con respecto a la ópera. Los estrenos se sucedían de manera vertiginosa y la demanda aumentaba día con día. También mencionamos el caso de la ópera francesa en donde el teatro lírico recibía toda clase de propuestas, desde las más refinadas hasta las más vulgares que animaban los *Vaudeville* parisinos. Pero el público exigente demandaba un realismo en los cuadros escénicos que requerían llevar al teatro obras literarias que exigían representaciones naturalistas más allá del melodrama romántico y que las escenas más dramáticas no satisfacían a los asistentes. De esta necesidad surge el *verismo*. Aunque Verdi fue un precursor de esta corriente en obras como *La Traviata*. Él mismo decía que los grandes dramaturgos y operistas habían sido veristas porque en sus obras reflejaban lo que pasaba en la realidad. Sin embargo se considera a otros compositores como los representantes de la escuela *verista*. Este estilo es definido por algunos historiadores como una fotografía de la realidad, pero hay opiniones contradictorias que expresan que esta afirmación es tan solo una transición de la ópera italiana cuando deja de ser la patria del melodrama y se transforma en una nación musical. El verismo se desprende de la literatura naturalista europea plasmada en la obra de Emil Zola y del escritor italiano Giovanni Verga con su novela *Caballería Rusticana* que de inmediato nos remite a la ópera del mismo nombre de Pietro Mascagni y a otra obra *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo. Las dos obras son las piezas representativas del verismo, aunque al mencionar esta corriente también figuran otros compositores como Giacomo Puccini, Umberto Giordano y Francesco Cilea, aunque básicamente por el sólo hecho de ser contemporáneos de Mascagni y Leoncavallo. El verismo plasma en el argumento de la ópera caracteres de una clase social deteriorada con escenas violentas, pasiones brutales, la muerte. Y como ejemplo de este movimiento de finales del siglo XIX, escucharemos el Aria *Addio a la Madre* de la *Caballería Rusticana* de Pietro Mascagni.

OP.

Loc: El verismo llegó junto con Puccini a Milán. Surgía también otro movimiento en literatura y pintura derivado del romanticismo alemán que en Italia se llamó la *Scapigliatura*. Este movimiento tuvo su máximo exponente en el escritor Arrigo Boito. Precisamente sobre unos versos de este escritor es que Amilcare Ponchielli compone *La Gioconda*, la única de sus óperas que se mantiene en cartel. Ponchielli fue maestro de Puccini en 1880 cuando éste se encontró en Milán con Pietro Mascagni. Estos encuentros influyeron en Puccini para la realización de sus composiciones y, una vez que terminó sus estudios formales en el conservatorio presentó un *Capricho sinfónico* elogiado por la crítica y de inmediato su primera ópera *Edgar*. La afamada casa editorial Ricordi compró de inmediato los derechos, y le encargó otra ópera. De esto se enteró Giuseppe Verdi, que de inmediato le escribió a los editores para comentarles que había escuchado muy buenos comentarios de un joven de nombre Puccini que sigue las tendencias modernas pero maneja la melodía de manera ambigua. Que en su obra predominaba el elemento sinfónico. Que no tenía inconveniente alguno en que alguien manejara ese estilo, sin embargo recomendaba mucha cautela con este tipo de compositores y que tomaran en cuenta que la ópera debe ser siempre ópera y la sinfonía, sinfonía. Que resultaba muy riesgoso manejar conceptos sinfónicos solamente por el placer de hacer trabajar a una orquesta.

El comentario de Verdi desde su refugio en Santa Agatha en donde vivía, con respecto a lo que había escuchado de Puccini era evidentemente en contra de las tendencias modernas. Y es que en esa época era la discusión entre conservadores y progresistas, como siempre ha habido en los tiempos de transición en todos los campos. Pero en este caso la opinión de Verdi era ya de mucho peso, lo que provocó que la casa editorial le impusiera un argumento para componer *Le Villi* que no era del agrado de Puccini, de manera que el estreno de su segunda ópera fue un rotundo fracaso.

SÍNTESIS 2. Giacomo Puccini nació en el seno de una familia de músicos. Era el heredero natural del puesto de maestro de capilla de su pueblo natal, Lucca, pero a la prematura muerte de su padre, quedó en el cargo su tío y ahora profesor de música. Sus estudios formales los inició a los 15 años en el Instituto Musical de Lucca. Como la ópera le atraía, a los 18 años asistió en Pisa a la representación de *Aída* de Verdi. El impacto sobre Puccini fue contundente. Si tenía dudas sobre lo que deseaba hacer como compositor, a partir de este momento se disipaban por completo. En 1880 tomó la decisión de trasladarse a Milán para continuar sus estudios musicales. Ahí tuvo la oportunidad de conocer a otros artistas como Arrigo Boito, Emil Zola, Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano y Francesco Cilea entre otros, artistas representativos de nuevas corrientes como el verismo y la Scapigliatura. Presentó su primera ópera *Le Villi* elogiada por la crítica y de inmediato la casa editorial Ricordi compró los derechos, y le encargó otra ópera. La opinión de Verdi, sobre la obra de Puccini pesó para que le impusieran un libreto, el cual no era del agrado de Puccini, de manera que el estreno de su segunda ópera *Edgar* fue un rotundo fracaso.

Loc: Giulio Ricordi, heredero de la casa editorial Ricordi, tenía confianza en Giacomo Puccini, y decidió otorgarle una cantidad mensual al joven compositor, aun con la opinión en contra del consejo de administración. Por esa razón Puccini se veía obligado a terminar su tercer libreto. Pero las presiones económicas y emocionales no eran muy buenas que digamos. Resulta que cuando Puccini decide salir de su pueblo Lucca, lo hace huyendo con una mujer. El detalle es que Elvira Bonturi era la esposa de un rico comerciante. Era una mujer enérgica, voluntariosa y extremadamente celosa. Claro, el compositor le daba razones sobradas para ello, lo cual provocaba riñas constantes entre la pareja que se agudizaban con la precaria situación financiera. Ricordi confiaba en Puccini y le encargó que hiciera la ópera *Manon Lescaut*. Una ópera con un libreto que ya había utilizado el compositor francés Jules Massenet y que además estaba teniendo mucho éxito. Se trataba de un trabajo delicado que había que hacerlo al estilo italiano. Puccini dependía totalmente del libretista. No era como Verdi que podía trabajar el texto junto con la música. Primeramente se hizo cargo del texto Marco Praga, luego pasó a manos del poeta Domenico Oliva. Después lo tomó el dramaturgo Luigi Illica, quien después se encargaría de hacer tres libretos más para Puccini, un cuarto escritor metió mano en el libreto, Giuseppe Giacosa hasta que el compositor Ruggiero Leoncavallo realizó el texto final junto con el propio Giulio Ricordi. Los periódicos que publicaron la crónica del estreno de *Manon Lescaut*, detallaban la emoción del público que al finalizar la obra hacía vibrar las paredes del Teatro Regio de Turín. Esto comprobaba el ojo certero de Giulio Ricordi y la salida del anonimato de Giacomo Puccini.

OP.

Loc: Dos meses después del estreno de *Manon*, Puccini inició la composición de *La Bohème*. Compró una villa en Torre del Lago, en la Toscana, la tierra de la que nunca quiso salir y comenzó un nuevo proyecto alternando entre discusiones con libretistas, avances en la composición de la nueva ópera y practicando la caza, su deporte favorito de vez en cuando, terminó la obra al cabo de tres años. El estreno, dirigido por Arturo Toscanini, se llevó a cabo de 1896 en el mismo teatro que *Manon*, el teatro Regio de Turín. Tal vez sería porque el público tenía todavía el recuerdo de aquella presentación, pero ahora la respuesta no fue la esperada por Puccini. *La Bohème* se siguió presentando conquistando al público poco a poco y al cabo de dos años, la presentación de la obra en París la colocó en un lugar que hasta la fecha conserva en los carteles operísticos.

OP.

Loc: Inmediatamente después, Puccini consideró que era el momento de retomar un proyecto que había dejado pendiente desde 1889. En Milán había visto representado un drama de Victorien Sardou: *La Tosca*. Si ya en las dos óperas anteriores Puccini había tenido altercados con los libretistas, ahora las divergencias de opinión se harían más agudas. Algunas porque no entendían la idea del compositor y otras porque desarrollaban la trama de tal manera que requería una idea musical diferente. Ya Puccini había manifestado en una carta dirigida a un compositor toscano de nombre Giovannetti lo siguiente:

“El compositor debería hacer por sí mismo el libreto, o cuando menos debería dar una orientación del momento en que deben concluir los actos y la disposición de las escenas, pues ya que es el maestro el que hace la música es él quien puede saber certeramente lo que es musicable, no el libretista”.

Pero la realidad fue otra. El texto siempre estuvo en manos de un libretista y después el músico se hacía cargo de la música. Además eso requiere una habilidad especial. A esta problemática había que agregar que también hubo

injerencia del editor, Giulio Ricordi, quien no aceptaba el desarrollo del tercer acto. Pero el exitoso estreno en el Teatro Costanzi de Roma el 14 de enero de 1900, dio la razón a Puccini. Esta obra fue la que el público italiano identificó con el verismo de *I Pagliacci* y la *Cavalleria Rusticana* que se habían estrenado 8 y 10 años antes respectivamente.

OP.

Loc: Después de *Tosca*, Puccini comenzó a buscar desesperado una propuesta que le sirviera para componer otra ópera. Escuchaba de los éxitos de otros compositores como Giordano y él no tenía elementos para competir. Para colmo, en una ocasión hace un viaje en automóvil de Lucca a Torre de Lago y sufre un terrible accidente en el que se le fractura la tibia, lo cual se complicó con una diabetes que ya se había manifestado con anterioridad. Esta situación lo tuvo en silla de ruedas durante varios meses. Finalmente logró con todo y la inmovilidad escribir y presentar el 17 de febrero de 1904 *Madame Butterfly*, pero no tuvo la aceptación esperada. Inmediatamente Puccini y Ricordi retiraron la obra del cartel. El compositor hizo una serie de ajustes y cinco meses después repuso la obra la cual cautivó a los asistentes. El nombre de Puccini se hizo famoso en el mundo entero cuando presentó *La muchacha del Oeste* en el Teatro Metropolitan de Nueva York con la participación de Enrico Caruso y la batuta de Arturo Toscanini. Después de la muerte de su amigo Giulio Ricordi, la situación se complicó, pues su sucesor, Tito Ricordi tenía otras preferencias y desde luego otros amigos a los cuales prefería apoyar. Puccini tuvo la oportunidad de ver los albores del siglo XX y presenciar el montaje en París de *Pelleas et Mélisande* de Debussy y *Salomé* de Strauss, así como obras de Stravinsky, y Schönberg. Se sentía viejo y cansado pero buscaba fuerzas para terminar su última ópera *Turandot*, lo cual no concluyó debido a que un terrible dolor de garganta le impedía concentrarse. El diagnóstico fue un tumor inoperable debajo de la epiglotis. La propuesta fue un tratamiento nuevo a base de radio en Bruselas. Tratamiento doloroso que se prolongó un mes hasta que lo acabó matando el 29 de noviembre de 1924.

SÍNTESIS 3. *Giulio Ricordi, tenía confianza en Giacomo Puccini, y decidió otorgarle una cantidad mensual. Le encargó que hiciera la ópera Manon Lescaut, la cual hizo vibrar las paredes del Teatro Regio de Turín y conmocionar al público. Esto significó la salida del anonimato de Giacomo Puccini. Posteriormente presentó La Bohème. Y después La Tosca. Ante los trabajos exitosos de otros compositores contemporáneos, Puccini concibió una primera versión de Madame Butterfly, pero no tuvo la aceptación esperada, y a los cinco meses la volvió a presentar seleccionando cuidadosamente al elenco. En esta ocasión el éxito fue rotundo. La última ópera de Puccini quedó inconclusa debido a un cáncer en la garganta que lo llevó a la tumba.*

Loc: El estreno de *Turandot* estuvo a cargo de Toscanini en La Scala de Milán 16 meses después de la muerte de Puccini. El tercer acto había sido reelaborado y concluido por Franco Alfano, pero el día de la presentación, Toscanini paro la orquesta en el punto en donde Puccini había puesto la última nota dejó la batuta y se dirigió al público asistente diciendo

“Señoras y señores, en este punto el maestro murió”.

Loc: Con esto terminamos el módulo V del diplomado. Los espero la próxima semana.

FIN DEL TRIGÉSIMO CUARTO PROGRAMA Y DEL QUINTO MÓDULO

SEXTO MÓDULO

“POR AMOR A LA PATRIA”

PROGRAMA TRIGÉSIMO QUINTO (1 DE 8) BRUCKNER Y FRANCK

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En la emisión pasada hablamos de Giacomo Puccini. Comentamos que desde niño encontró un ambiente propicio para desarrollar su talento ya que en su familia había un antecedente de varias generaciones de músicos importantes para la ciudad toscana de Lucca. Su formación inicial estuvo a cargo de un tío debido a la temprana muerte de su padre y a los 15 años, ya estaba inscrito en el Instituto Musical de Lucca. Destacaba como buen músico en la región, pero la audición de Aída de Verdi a los 18 años, el 11 de marzo de 1876, lo hizo caer en cuenta que lo que realmente le gustaba era la ópera. En 1880 tomó la decisión de trasladarse a Milán para ingresar al conservatorio en donde había buenos maestros y además, en esa ciudad estaban los compositores del momento y los principales editores de música. En Milán coincidió con Pietro Mascagni. Éste y Ruggero Leoncavallo fueron los exponentes de una corriente llamada verismo, estilo que se desprende de la literatura naturalista, que plasma en el argumento de la ópera caracteres de una clase social deteriorada con escenas violentas, pasiones brutales y la muerte, tal como es en la vida real, sin fantasías ni escenas épicas. No obstante, Verdi planteaba que los grandes dramaturgos y operistas habían sido veristas porque en sus obras reflejaban lo que pasaba realmente. Actualmente se consideran compositores veristas, a Puccini, Giordano y Cilea, en gran parte sólo por ser contemporáneos de Leoncavallo y Mascagni.*

Puccini terminó sus estudios formales en el conservatorio y en breve presentó su primera ópera Edgar. La editorial Ricordi compró los derechos, y le encargó otra ópera, que no fue tan exitosa pero siguió confiando en él y lo apoyó para que siguiera su carrera hasta que le entregó Manon Lescaut, obra con la que salió del anonimato. No compuso una gran cantidad de óperas pero las que hizo fueron suficientes para proyectarlo al mundo entero. Otras obras de Puccini, en la actualidad muy conocidas, son: La Bohème, Tosca y Madame Butterfly.

Con el programa anterior finalizó el módulo V de este diplomado. Ahora nos vamos asomando poco a poco al siglo XX, para lo cual cedo la palabra al maestro Ricardo Fuentes.

Loc: Me da gusto saludarlos. Hoy comenzamos el módulo VI del diplomado en Historia de la Música. A lo largo de los 34 programas anteriores hemos comentado aspectos de la vida de afamados compositores y también de otros, que aunque no han sido muy nombrados, las obras que han compuesto sí son conocidas. Hemos recibido comentarios de personas, que habiendo escuchado algunas obras en el marco de la vida de un compositor se han enterado de la autoría de alguna obra que con frecuencia escuchan pero que nunca habían sabido quién era el autor y mucho menos en qué contexto se escribió. Esto seguirá sucediendo porque la música de los grandes compositores, además de ser escuchada con frecuencia en las salas de concierto, es usada en fragmentos para musicalizar programas, documentales, películas o es utilizada como música ambiental. A partir de este módulo, tal vez algunos de los que nos escuchan descubran algunos compositores cuyos nombres son poco conocidos, pero que su papel en la historia ha sido destacado. Quienes si los conozcan podrán compartir conmigo, al igual que en programas anteriores, algunos aspectos importantes de la vida de estos personajes.

En varios programas hemos mencionado a Austria. Además de haber sido una potencia importante en el siglo XIX desde el punto de vista político y económico, como tierra de músicos también ha dado frutos al mundo. La sensibilidad de los gobernantes ha sido determinante en estos países porque han sabido impulsar el desarrollo artístico, tal vez por gusto y mera satisfacción personal como ha sido el caso de generaciones de reyes, duques y príncipes, pero gracias a eso es que el mundo entero ha podido disfrutar de la herencia que nos han legado algunos como Beethoven, Mozart y Haydn, que nacieron o vivieron en ese país. Hoy nos volvemos a ubicar en Austria, 4 de septiembre de 1824 en un poblado cercano a Linz, Ansfelden, lugar que vio nacer a Joseph Antón Bruckner.

OP.

Loc: Tanto el abuelo como el padre de Anton Bruckner eran maestros de escuela, pero además, el papá era sacristán de la iglesia, cantor, organista y cuando se requería, violinista para amenizar las fiestas y bailes del

pueblo. En ese entorno familiar Bruckner reveló a sus padres las extraordinarias dotes musicales tocando la espineta desde los cuatro años repitiendo las melodías que su padre ejecutaba en el órgano durante los servicios religiosos. Cuando tenía 7 años no solamente tocaba de oído. También había adquirido conocimientos musicales y podía explicar la teoría musical. Por esta razón desde esa edad comenzó a ayudar a su padre en la escuela haciéndose cargo de dar las nociones musicales a los más pequeños. En una ocasión el padre tuvo que ausentarse y Bruckner, ya de 10 años, aceptó el reto de sustituirlo al frente del órgano. Nunca será lo mismo escuchar un ensamble instrumental o vocal como espectador que participar en dicho ensamble como integrante. En ese momento se le reveló la posibilidad de desarrollar aun más la facilidad que tenía para la música y poder adentrarse en el campo de la composición. Se imaginaba pues, tener en mente todos esos sonidos y ordenarlos para crear las melodías y combinar las sonoridades de los instrumentos de aliento, las trompetas con las cuerdas y todos juntos, sin que nadie acompañe a nadie. Sólo ir agregando las voces para comulgar juntos para elevar el espíritu. Por eso es que a los 11 años la familia tomó la decisión de enviar a Bruckner a estudiar con el primo Weiss al norte de Austria para que le enseñara órgano, teoría y armonía. Comenzó a improvisar y a componer preludios para órgano. Esta formación le ayudó para sustituir a su padre cuando murió. Bruckner a los 12 años tuvo que hacer los servicios religiosos y amenizar las fiestas del pueblo con su violín. Su madre sabía que si se quedaba en el pueblo su actividad musical se limitaría a eso y ella estaba convencida del talento del muchacho. Hizo las gestiones necesarias para que su hijo ingresara a la abadía de San Florian como cantor en el monasterio. Ahí pasó tres años en el inicio de su adolescencia, años que siempre recordaría con mucho afecto, en los que además de adquirir una formación general muy sólida, recibió una educación musical completa, la práctica del órgano, violín, canto y composición. Pero Bruckner quería seguir la profesión de su padre y de su abuelo, de manera que ingresó a la escuela normal de Linz pero nunca perdió la relación con la abadía, a donde acudía con frecuencia para continuar su formación musical complementaria hasta que en 1845, Bruckner tenía 20 años, fue nombrado primer adjunto de la escuela parroquial de la abadía de San Florián.

OP.

Loc: Los siguientes diez años de su vida, Bruckner desempeñó el cargo en San Florián y ocupó el puesto de organista titular en la abadía. En ese período sus avances fueron lentos pero muy sólidos. Compuso alrededor de cincuenta obras para la iglesia en su mayoría piezas vocales con acompañamiento o para coro mixto. Como uno no manda en los asuntos del corazón, nuestro compositor se enamoró de la hija de un colega, pero fue desdeñado. Esto, aunado a la muerte del Prior de la Abadía lo orilló a contemplar la posibilidad de estudiar en Viena. A Bruckner como a Schubert le interesaba estudiar con Simon Sechter, sólo que a Schubert lo sorprendió la muerte y nunca llegó a ser su discípulo. Bruckner presentó una prueba y fue aceptado de inmediato, pero al mismo tiempo ganó la titularidad en la catedral de Linz como organista. En 1861 obtuvo el título de maestro en Música en la Universidad de Viena pero siguió su labor de investigación estudiando la obra de compositores contemporáneos como Mendelsohn. Pero en 1863 tuvo una revelación que cambió su vida y determinó en adelante la esencia de sus composiciones. El hecho fue descubrir la obra de Wagner. Bruckner no lograba destacar en Linz ni en Viena como compositor. Era admirado como organista pero nada más. Y no sólo no era reconocido sino tenía colegas que lo obstaculizaban, como Eduard Hanslick, maestro del conservatorio de Viena y el mismísimo Johannes Brahms. Pero como suele suceder en estos casos, es en el extranjero en donde se aprecia el talento. Fue invitado a estrenar un órgano en Nancy, Francia de donde se derivaron dos invitaciones más la primera a Notre Dame en donde tuvo la oportunidad de tocar un órgano de cinco teclados realmente a la altura de sus habilidades y además, entre el público hubo importantes músicos, como Daniel Auber, Charles Gounod, Camille Saint Saëns y César Franck, a quien por cierto, dedicaremos la segunda parte del programa del día de hoy. La segunda invitación fue a Londres en donde presentó cinco recitales para la inauguración del Royal Albert Hall de Londres alternado con grandes organistas de otros países. Pero Bruckner con casi 60 años, era reconocido sólo por un círculo pequeño de expertos de la música.

Fue hasta después de 1884 en que fue aclamado por un público más nutrido con motivo del estreno de su séptima sinfonía. No obstante el reconocimiento en Dresde, Frankfurt, Nueva York, Munich, Viena y Leipzig, nunca pudo tener una buena relación con Brahms, a pesar de algunos intentos realizados por amigos mutuos. Digamos que sus conceptos estéticos eran radicalmente diferentes.

OP.

Loc: En 1890 el Gobierno de Austria reconcedió una pensión vitalicia y al año siguiente le otorgaron el doctorado *honoris causa*. Reconocimiento tardío pero al fin considerado por sus coterráneos. Las enfermedades que le aquejaban desde hacía varios años se le comenzaron a agudizar poco antes de cumplir los setenta, sobre todo un

intenso nerviosismo. Comenzó a escribir su testamento entre los viajes que seguía haciendo para presenciar la ejecución de sus obras y también se dio a la tarea de componer su sinfonía número nueve, la cual no terminó. De hecho, de alguna manera sabía que la muerte lo seguía de cerca, pues el tercer movimiento, el último que escribió completo lo subtítulo *la despedida de la vida*. Anton Bruckner murió en 11 de octubre de 1896 a los 71 años de edad. Su cuerpo fue enterrado tres días después en cumplimiento con lo dispuesto por él en su testamento, debajo del órgano de la abadía de San Florián.

SÍNTESIS 2. *En el primer programa del módulo VI de este diplomado comenzamos con Anton Bruckner. Descendiente de maestros de escuela, desde los cuatro demostró sus habilidades musicales al tocar de oído las piezas que su padre ejecutaba en los servicios religiosos, y a los 12 lo reemplazó a causa de su muerte. Pero su madre no lo dejó en Ansfelden, la pequeña población en donde nació, sino lo envió a la abadía de San Florián para que explotara al máximo sus habilidades. Destacó como organista desde los 20 años ofreciendo conciertos en muchas ciudades importantes, especialmente en Londres y París gracias a la calidad de los instrumentos existentes. Como compositor recibió una fuerte influencia del estilo Wagneriano pero se dio a conocer hasta después de que cumplió 60 años, a partir del estreno su séptima sinfonía. Su obra consta de 11 sinfonías, diez numeradas, incluyendo la número cero y la primera que hizo que dejó sin numerar alrededor de cincuenta piezas corales, sacras y seculares, además de una treintena de piezas; canciones, obras para órgano, piano y música de cámara.*

Loc: El origen cultural de César Franck frecuentemente es motivo de disputas debido a que cuando nació, el 10 de diciembre de 1822, Lieja era dominado por los franceses y era una ciudad fronteriza con Bélgica, Alemania y Holanda. A esto hay que agregarle que su padre era de ascendencia austriaca y su madre de ascendencia alemana, pero su padre se había establecido en Lieja por razones comerciales.

A diferencia de otros compositores, César Franck no mostraba ninguna inclinación a la música desde pequeño. De tener alguna inclinación artística, más bien tenía preferencia hacia el dibujo o la pintura. Quien sí tenía inclinaciones para la música era su padre Nicholas-Joseph Franck, un hombre despótico, avaro y vanidoso. Esas inclinaciones las canalizó, como suele suceder, hacia sus hijos, César y Joseph. César Franck ingresó antes de cumplir los ocho años al Conservatorio de Lieja y en tan sólo dos años se hizo acreedor del primer premio de solfeo y dos años más tarde el primer lugar de la clase de piano. De manera que dócilmente César cedía ante los caprichos y fantasías de su padre, tenía 11 años y realizaba su primera gira de conciertos por Lieja y Bruselas, además hacía sus primeras composiciones, variaciones para piano, variaciones para orquesta y un trío para violín cello y piano. El papá, un hombre de esos que no están acostumbrados a que ningún obstáculo interfiera con sus planes, decidió que era el momento de adueñarse de París. (1'30")

OP.

Loc: César Franck se estableció definitivamente en París desde los 13 años. A partir de entonces él ya se asumía como francés. De inmediato intentó ingresar al Conservatorio, pero al igual que Liszt fue rechazado por no tener la nacionalidad francesa, sin embargo en este caso su padre en seguida inició los trámites para obtener la naturalización. Pero no perdió el tiempo. En tanto se hacía el papeleo comenzó a tomar clases particulares de piano con Aimé Leborne y Pierre Joseph Guillaume Zimmermann, profesores de la misma institución. Una vez que ingresó al conservatorio sus avances fueron notables.

OP.

Un suceso en especial constata sus dotes artísticas. En 1838 se convocó al concurso de piano del conservatorio. Una de las fases eliminatorias era la prueba de lectura a primera vista. Consistía en que se le entregaba al alumno una partitura que nunca antes había visto y tenía que ejecutarla de inmediato con el menor número posible de errores y tratando de cuidar todos los aspectos posibles. Velocidad, interpretación y fraseo, o sea cuidar la intención y la respiración entre frases musicales. A Franck le pareció tan sencilla la pieza, que decidió cambiarla de tono. A pesar de hacer esta difícil tarea, terminó la prueba sin errores y haciendo una espléndida interpretación. A nuestros amigos que no son músicos les comento que hacer esto se le llama transportar. Transportar una obra si ya se conoce es complejo. Sabiendo una obra en un tono pasarla a otro es muy difícil, como lo hizo Brahms con una sonata para violín y piano de Beethoven. Pero hacerlo a primera vista es sumamente complicado. Esta habilidad sorprendió al jurado del concurso porque no estaba contemplado en los criterios de evaluación. No le concedieron el primer premio, por haberse salido de lo establecido en el reglamento. Es más, podría haber sido descalificado. Sin embargo el jurado optó crear un premio especial, *El Gran Premio de Honor*, condecoración que no ha sido otorgada posteriormente a nadie. Ganó varios premios más y solamente quedaba el máximo galardón. Quién sabe

que extraños planes tendría el padre de César Franck, pero en el momento en el que se vislumbró la posibilidad de obtener el Premio de Roma, su padre tomó la decisión de sacarlo del conservatorio. Es posible que la razón haya sido que el Premio de Roma era de composición y el padre quería hacer de su hijo un intérprete virtuoso. En esa época los que ganaban dinero eran los intérpretes como Liszt y Thalberg. Además el certamen otorgaba al ganador un estímulo económico que le daba independencia y además la posibilidad de ir a estudiar a Italia con una beca completa. El padre de Franck buscó la posibilidad de promover a su hijo con el rey Leopoldo I de Bélgica, a quien le dedicó sendas composiciones, desde luego por instrucciones paternas, pero jamás lograron una buena posición ante la realeza. Después de 1846 comenzó una época económicamente difícil. Presentó una obra dramática basada en un tema bíblico Ruth, la cual no fue muy bien recibida. Las relaciones familiares se complicaban por la presión del padre hasta que por fin Franck decidió irse a la casa de una de sus alumnas, la Srita Félicité Desmousseaux, lo cual provocó un cisma en la casa de los Franck como ya se han de imaginar. Pero César Franck necesitaba a gritos escapar de su padre. (3'21)

OP.

Loc: Ya sin la sombra de su padre, Franck escribió una ópera decidido a hacer por primera vez en su vida lo que él quisiera en absoluta libertad. Entonces fue cuando encontró algo que realmente lo satisfizo. Se dedicó plenamente al estudio del órgano convirtiéndose en uno de los más grandes organistas que jamás hayan existido. Estuvo en varias iglesias y finalmente ganó la titularidad de Sainte-Clotilde, una plaza codiciada por los instrumentistas por contar con un órgano nuevo, la obra maestra de un artesano y constructor, Cavaille-Col. Vincent d'Indi, discípulo de César Franck escribió la biografía de su maestro y cuenta que durante treinta años Franck convirtió los servicios religiosos en una fiesta dominical a la que acudían no sólo feligreses, sino amantes de la música y personalidades importantes, intérpretes y compositores para disfrutar de las espléndidas improvisaciones del maestro. Uno de los personajes importantes que asistió a estas audiciones fue Franz Liszt que al salir comentó:

Ha sido como escuchar a Juan Sebastián Bach recreando sus propias obras frente al órgano.

Y así vivió los últimos años de su vida, sin la presión y la ansiedad de los años de su juventud; escribiendo música maravillosa sin que recibiera el reconocimiento del público como una inmensa mayoría de los artistas. Hubo obras como Les beatitudes o las bienaventuranzas, obra monumental para órgano cuyo estreno el compositor preparó con mucha anticipación, pero en el momento del estreno pocas personas llegaron. Los invitados de la realeza y funcionarios cancelaron con anticipación y de los músicos importantes asistieron unos cuantos. Las pocas personas que asistieron fueron saliéndose poco a poco y cuando terminó la función pocos quedaron como público para acompañar al compositor. Sus amigos cercanos le dijeron que era una obra demasiado larga como para presentarla en un acto único. Tres años después de su muerte pudo tocarse completa y se consideró una obra maestra. Se ha dicho que si Franck hubiera muerto antes de los cincuenta no habría quedado huella perdurable de su obra. La aseveración es exagerada, aunque de alguna manera Franck es conocido por la obra que compuso en los últimos diez años de su vida.

SÍNTESIS 3. César Franck nació, el 10 de diciembre de 1822 en Lieja. A diferencia de otros compositores, no mostró ninguna inclinación a la música desde pequeño, pero su padre buscó a toda costa hacer de él un virtuoso. Ingresó a los siete años al Conservatorio y en los cuatro primeros años ganó el primer premio de solfeo y de la clase de piano. Se establecieron en París cuando Franck cumplía 13 años. Contrario a los deseos de su padre Franck se inclinaba por la composición, actividad que desarrolló a partir de que salió de la casa familiar a los 25 años. No llegó a los niveles de virtuosismo que su padre habría deseado, pero si llegó a reconocerse como uno de los más destacados organistas de su tiempo. Entre sus obras más conocidas podemos mencionar el oratorio Las Bienaventuranzas, para solo de voces, coro y orquesta, las variaciones sinfónicas para piano y orquesta, y su sinfonía en re menor.

Loc: César Franck, de carácter reservado, de corta estatura, jovial, llamativo por sus espesas y abundantes patillas y con expresión dulce era capaz de transformarse en un gigante en el momento de sentarse frente al órgano de cualquier catedral. Edouard Laló, expresó en 1904 que Franck junto con Camille Saint-Saëns marcaron una época y pudieron darle a Francia su identidad frente a la fuerte influencia wagneriana. Los espero el próximo programa en el que podremos asomarnos más allá de los Montes Urales.

FIN DEL TRIGÉSIMO QUINTO PROGRAMA

PROGRAMA TRIGÉSIMO SEXTO (2 DE 8) “BORODIN, GLINKA Y TCHAIKOWSKY”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En el programa anterior comentamos que hubo países en Europa en los que la vida musical se dio con mayor intensidad que en otros. Comentamos el caso de Austria que durante desde el siglo XVIII y gran parte del siglo XIX tuvo una vida musical muy importante en gran medida por la relevancia que sus gobernantes le dieron dentro de la vida política y social. Y ubicándonos en este país, hablamos de Anton Bruckner, que nació en un pequeño poblado llamado Ansfelden, cerca de Linz, el 4 de septiembre de 1824. Su padre y su abuelo eran maestros de escuela, y el papá era además sacristán de la iglesia, cantor, organista y violinista. Bruckner mostró desde los cuatro años sus posibilidades y a los 7 años ya era el ayudante de su papá en la escuela para enseñar nociones musicales a los más pequeños. Cuando cumplió 11 años se fue a estudiar al norte de Austria y a la muerte de su padre, su madre lo mandó a la abadía de San Florian. Ahí permaneció hasta los treinta años, cuando se fue a Viena a estudiar composición. La calidad artística de Bruckner fue reconocida hasta después de 1884 con motivo del estreno de su séptima sinfonía, cuando ya tenía más de sesenta años de edad.*

La segunda parte del programa lo dedicamos a César Franck. Nació el 10 de diciembre de 1822, en Lieja, entonces dominada por los franceses. Su padre, un hombre impositivo y vanidoso, decidió convertirlo en un gran virtuoso, a pesar de que nunca mostró durante su infancia ninguna inclinación a la música. Antes de cumplir los ocho años ingresó al Conservatorio de Lieja y pronto ganó concursos de solfeo y de piano. También comenzó a dar conciertos. Dócilmente César cedía ante los caprichos y fantasías de su padre. Se establecieron en París en 1925. Ingresó al Conservatorio sobresaliendo como pianista y se hizo acreedor a varios galardones, entre ellos uno especial, El Gran Premio de Honor, el cual se creó especialmente para él y no ha sido otorgado posteriormente a nadie. A los 25 años decidió independizarse de su padre y empezó a componer libremente. Se dedicó plenamente al estudio del órgano convirtiéndose en uno de los más grandes organistas que jamás hayan existido. A pesar de que comenzó a componer desde joven, César Franck es conocido por la obra que escribió en los últimos diez años de su vida. Escuchemos a continuación al maestro Ricardo Fuentes con lo que ha preparado para el día de hoy.

Loc: *Hola, qué tal. A excepción de los dos primeros programas, hemos centrado nuestro curso en todo lo acontecido en Europa central. Pero eso no quiere decir que no hubiera música en otros lados del planeta. De hecho, aunque se ha tratado de llevar un orden cronológico, no es posible hacerlo de manera estricta, pues los movimientos artísticos se han dado en diferentes lugares de acuerdo a la evolución propia de cada región. Ahora, en otros lugares había estudios musicales y manifestaciones artísticas pero es hasta este momento en que vamos a viajar a otras latitudes. El intercambio cultural se ha dado entre los pueblos a la par del comercio y las migraciones. La historia de todos los pueblos está llena de ejemplos en los que la experiencia de cada uno enriquece la del otro fusionándose constantemente.*

Partiendo de Europa hacia el noreste llegamos a Rusia. Al igual que en muchos estados, la educación musical era exclusiva de los cortesanos aquellos considerados ciudadanos, o sea las clases altas. La música popular no era tomada en cuenta, a pesar de que en los pueblos había cantores que recorrían las comarcas pasando las antiguas leyendas de boca en boca. También la iglesia ortodoxa rusa conservó en gran medida el canto autóctono vigente desde la cristianización que se inició hacia el siglo X. Rusia, al igual que otros países, tiene una historia sangrienta de guerras e invasiones que impulsaron esos intercambios culturales entre mongoles, rusos, eslavos y habitantes de una gran cantidad de comarcas. Bardos, poetas viajeros se encargaron de divulgar historias desde la edad media, durante la intervenciones de Ivan el Terrible en el siglo XVI y hasta el imperio zarista de los Romanov que duró desde principios del siglo XVII hasta la revolución Rusa en los inicios del siglo XX.

*A finales el siglo XVII llegaron los primeros europeos del occidente. Músicos y constructores de órganos holandeses que influyeron para que se construyera el primer teatro de ópera en Moscú y posteriormente otro en San Petersburgo. La burguesía estableció como base para la formación cultural superior, entre la que podemos considerar la música, el estilo de los italianos, franceses y alemanes. Los músicos rusos se atuvieron a los estilos europeos pero enriqueciendo de una manera muy particular sus composiciones imprimiendo en ellas el colorido que los caracteriza. Podemos decir que Rusia “ingresa” al círculo de la música en Europa en 1836 a partir del estreno en San Petersburgo de la ópera *Una Vida por el Zar*, de Mihail Ivanovich Glinka, nacido en Novospasskoye. Este actualmente lleva el nombre de Glinka. Este compositor es considerado como el Padre del movimiento nacionalista de la música Rusa. Estudió en Berlín y tuvo la oportunidad de conocer la obra de Weber y Bellini.*

Influenciado por estos compositores, a su regreso a Rusia compone la ópera Ivan Sussanin, y a petición de la corte, Glinka cambió el título por *Una Vida por el Zar*. Un verdadero acontecimiento histórico. Es la primera vez en la historia que se le pone música a un tema patriótico ruso, en lengua rusa, y con elementos característicos de la música rusa. Este hecho causó impacto en su tierra, a pesar de que el libretista era alemán y había en la ópera muchos elementos italianos y germánicos. La obra de Glinka influyó de manera directa en compositores rusos como Mily Balakirev y Tchaikovsky y es considerada como el antecedente del nacionalismo ruso. La segunda ópera, quizá lo más conocido de sus composiciones, es todavía más rusa pero sin dejar de mezclar los elementos de su nación con los rasgos italo-germanos, lo que impidió su éxito en el ámbito de la corte, en donde surgió tremenda oposición a aceptar elementos de occidente. Por es razón, decepcionado viaja a España en donde compone la Jota aragonesa y Recuerdos de una noche de verano en Madrid. Su música no fue aceptada nunca por la corte mientras vivió, por eso decidió establecerse en Berlín en donde murió a los 53 años.

OP.

Loc: La importancia de Glinka para la constitución de un movimiento nacionalista ruso, fue valorada más bien por las generaciones posteriores. De todos modos empezaron a surgir otros compositores rusos que impulsaron también la idea de componer música que reflejara el espíritu nacional; de la campiña, de los bailes, de los cantos de los trabajadores del campo; de la fuerza de su gente.

En San Petersburgo Alexander Dargomijsky, que junto con Glinka impulsó el uso de temas y canciones folklóricas para la musicalización de libretos para óperas y otras formas de arte dramático, organizaba veladas musicales en las que participaba un grupo de jóvenes patriotas rusos. En este grupo estaban Modesto Mussorgsky, Mily Balakirev, César Cui, Nicolás Rimsky-Korsakoff, y Alexander Borodin. Este grupo se denominó el *Grupo de los Cinco*. De los cuatro primeros me referiré en otro programa, pero de Borodin haremos a continuación un breve comentario.

Alexander Borodin era hijo ilegítimo de un príncipe de Imercia, provincia de Georgia, incorporado al territorio ruso desde el siglo XVIII. Aunque desde los nueve años ya tocaba el piano y comenzó a componer, pero su formación académica formal fue encaminada a la ciencia. Ingresó al hospital militar y después se fue a estudiar al extranjero, a Alemania e Italia. Hizo investigaciones importantes para el descubrimiento de sustancias químicas como el aldol. A su regreso a Rusia fue nombrado profesor de química de la Academia de Medicina de San Petersburgo. En 1956, en el hospital conoció a un oficial militar de gusto refinado con el que de inmediato se identificó por encontrar afinidades con respecto a la música, este joven era Modesto Mussorgsky. Borodin volvió a salir del país para continuar con su carrera de médico e investigador. En esos viajes al extranjero conoció la obra de muchos músicos europeos entre ellos a Franz Liszt quien se sorprendió ante las capacidades artísticas del ruso. También se encontró con la música de Richard Wagner de la que se volvió apasionado. Tocaba el cello, el piano y la flauta prácticamente de manera autodidacta, y así realizó sus composiciones. Borodin supo llevar su carrera médica de manera brillante sin dejar de tocar y componer. Esas dos disciplinas las compaginó de manera que el estudio de la música con la mirada de científico le ayudó a encontrar los elementos nacionalistas que identificaron su música y la de sus contemporáneos con el espíritu que buscaba el grupo que formaron con esa finalidad. Alexander Borodin compuso tres óperas, un ballet, tres sinfonías y diversas piezas de música de cámara y vocal. Una aportación importante de Borodin fueron sus ideas con respecto a la mujer. Él consideraba que la mujer tenía la misma capacidad que los hombres y que era imprescindible que tuvieran formación universitaria. Coherente con su manera de pensar, Borodin es fundador de La escuela de Medicina para Mujeres.

SÍNTESIS 2. *Hasta este momento del curso prácticamente nos hemos enfocado a lo acontecido musicalmente en Europa central. Pero también había manifestaciones artístico musicales en otras latitudes. En Rusia, la educación musical era exclusiva de las clases acomodadas. La música popular prácticamente no era tomada en cuenta. A finales del siglo XVII llegaron los primeros europeos del occidente. Podemos decir que Rusia “ingresa” al círculo de la música en Europa en 1836 a partir del estreno en San Petersburgo de la ópera *Una Vida por el Zar*, de Mihail Ivanovich Glinka. Primera ópera en la historia con un tema patriótico y en lengua rusa. La obra de Glinka influyó de manera directa en otros compositores al grado que es considerado el precursor del nacionalismo ruso.*

Otro compositor nacionalista ruso fue Alexander Borodin. Músico excepcional que comenzó a tocar el piano y a componer desde los nueve años, pero su formación académica formal fue encaminada a la ciencia. Borodin supo llevar su carrera médica de manera brillante sin dejar de tocar y componer. Junto con Mussorgsky, Balakirev, Rimsky-Korsakov y Cui, integró el llamado grupo de los Cinco, que se distinguió por buscar en la música el lenguaje nacionalista característico de Rusia.

OP.

Loc: San Petersburgo fue en un principio el centro más importante de la música en Rusia, pero definitivamente no era el único, aquí se había formado el *grupo de los cinco* que se caracterizaban como los innovadores de la música nacionalista rusa. Sin embargo pronto surgió la Escuela de Moscú. Esta otra corriente desempeñó un papel tan importante como la de San Petersburgo, y desde luego en su momento propició pugnas que hoy en día no se justifican, pues todos los compositores de esa época, pertenecientes a cualquiera de las dos corrientes, representan actualmente la música rusa de finales del S. XIX. El representante principal de la escuela de Moscú era Piotr Illich Tchaikovsky. Él tuvo la habilidad de convertir sus sinfonías y ballets en obras que hoy por hoy se consideran “clásicos” de la música rusa. Sin desdeñar en lo más mínimo lo hecho por los otros, la música de Tchaikovsky es diáfana, sencilla, transparente. Digamos, fácil de entender. Usa un lenguaje que nos revela de inmediato la esencia de Rusia, independientemente de que se trata de la música de un compositor atormentado que vivía en sufrimiento constante. Tímido, excesivamente sensible y víctima de constantes depresiones que lo orillaron en múltiples ocasiones al alcoholismo y con tendencias suicidas. Un ser ávido de ser amado.

OP.

Loc: ¿Y cuántos de nosotros no tuvimos como primera experiencia musical la obra de los grandes compositores en un disco? Mozart, Haydn... Pues Piotr Illich Tchaikovsky tuvo ya una experiencia de este tipo. El segundo hijo del segundo matrimonio del Ing. Il'ya Petrovich Tchaikovsky, director de una mina escuchaba selecciones de Don Giovanni de Mozart, y melodías de las óperas italianas más populares en un orquestrión. Este era un instrumento mecánico antecesor a la pianola que se inventó en Alemania a finales del siglo XVIII, que reproducía el sonido de los instrumentos de aliento utilizando un cartón perforado. Durante muchas horas, Tchaikovsky escuchaba aquellos sonidos que lo cautivaban y serían los causantes que años más tarde la música fuera la razón única de su existencia.

Inició sus estudios de piano a los siete años. La ascendencia francesa de su madre seguramente influyó en él por el interés que mostró en conocer lo que musicalmente sucedía en Europa central. Pero más influencia recibió de la institutriz que lo cuidó desde 1844 a 1848. Una suiza que le proporcionó una educación al estilo francés y le enseñó aspectos básicos de música, literatura y arte, en los que combinó de manera equilibrada lo que vivía en Rusia y lo que tendría que buscar en aquellos países de Europa que más tarde visitaría. Era un niño mimado, arropado en su familia como entre algodones, que fácilmente lo hacía sentir temor. Tchaikovsky tenía ocho años cuando se mudaron a San Petersburgo y toma las primeras lecciones de piano con Philippov mostrando de inmediato avances considerables.

Era 1848. Rusia estaba bajo el imperio de los Romanov, El Zar Nicolás I había recibido una dictadura que favorecía a las grandes familias que concentraban riquezas y mantenían la esclavitud. En ese mismo año una nueva agitación estremece Europa. Se difunde el manifiesto del partido comunista de Marx y Engels y estalla una nueva revolución en Francia. Tchaikovsky tenía 10 años y la revolución pasaba por su cabeza de manera diferente. Conoce el Ballet y después su madre lo lleva a la presentación de Una Vida por el Zar de Glinka lo cual le causa una profunda impresión. Todo era confusión para él, adoraba la música y sus padres deciden que lo mejor es que sea abogado. De manera que a los doce años ingresa a la escuela de jurisprudencia. Desgraciadamente la muerte de su madre víctima del cólera, lo perturbó de manera drástica. El amor y cuidados excesivos que ella le profesaba hicieron que Tchaikovsky la idolatrasa en exceso. Pero se sobrepuso y continuó estudiando música y jurisprudencia hasta 1859, año en que obtuvo la licenciatura.

En esta época tenía 19 años. Compuso un vals y planeaba una ópera que jamás realizó. Ingresó al ministerio de justicia como funcionario ganando un buen salario pero tenía que enviar a su familia la mayoría de sus ingresos, pues pasaban por una situación económica difícil. Siendo funcionario comenzó a asistir a la ópera, al teatro al ballet. En los salones de baile se distinguía por su manera de vestir; era un joven apuesto, elegante que se comportaba con finura y llamaba la atención por su excesiva timidez con las mujeres.

OP.

Loc: En 1861 Tchaikovsky tuvo la oportunidad de viajar a Francia, Bélgica, Alemania e Inglaterra. Al regresar de este viaje tomó la decisión que cambiaría su vida: dedicarse enteramente a la música. Se matriculó en el recién inaugurado Conservatorio de San Petersburgo. En los cuatro años que permaneció en la institución conoció a Antón y Nikolai Rubinstein. El primero de ellos director del Conservatorio y su maestro de composición, sumamente exigente e inflexible con Tchaikovsky para los trabajos y tareas cotidianas. El segundo, Nikolai, se hizo

gran amigo de Tchaikovsky y en cuanto terminó sus estudios a los 26 años, le ofreció una cátedra en el conservatorio de Moscú, cargo que aceptó gustoso pese al precario salario.

Dando clases, y componiendo bajo mucha presión su primera sinfonía, Tchaikovsky manifestaba cada vez con más frecuencia crisis nerviosas insomnio y terribles jaquecas. En esta época escribió en varias ocasiones en su diario su ferviente deseo de morir.

OP.

Loc: La carrera de Tchaikovsky se consolidó entre 1869 1875. Son de esta época el cuarteto de cuerdas No. 1, Romeo y Julieta, las sinfonías dos y tres, Vakula el Herrero y el famoso concierto para piano y orquesta No. 1. El esfuerzo para la composición de las obras y el trabajo docente lo sumieron en una nueva crisis nerviosa y depresiva. Pero definitivamente lo que contribuyó a que su estado de ánimo decayera tanto fue la triste acogida que tuvieron sus obras entre el público y la crítica. Como medida terapéutica, viajó nuevamente por Europa. Su regreso a Rusia fue en principio jubiloso porque se enteró que su ópera Vakula el herrero había obtenido el primer premio de un concurso de composición que se había convocado sobre un relato de Gogol, pero al mismo tiempo le informaban que su obertura Romeo y Julieta había sido recibida con silbidos en Viena y con frialdad en París. Para colmo, cuando le entrega el concierto para piano y orquesta No. 1 a su amigo Nikolai, dedicado, éste se lo devuelve diciéndole que estaba tan feo que le daban náuseas. Tchaikovsky, se enoja, le quita la dedicatoria y se la envía a Hans von Bülow quien lo estrena con gran éxito. Tiempo después Nikolai Rubinstein le pidió disculpas a Tchaikovsky por el comentario y el desaire. Preparó el concierto y se dice que Nikolai Rubinstein hizo una de las más grandes interpretaciones del concierto.

SÍNTESIS 3. Además de San Petersburgo, de Moscú surgió otra corriente musical en Rusia en la segunda mitad del S. XIX, cuyo representante principal fue Tchaikovsky. Inició sus estudios de piano a los siete años. A los doce años ingresa a la escuela de jurisprudencia y lleva a cabo durante 9 años los estudios sin abandonar la música. Al obtener la licenciatura, ingresó al ministerio de justicia como funcionario y viaja a Europa. Al regresar toma la decisión de dedicarse enteramente a la música. Estudia en el Conservatorio de San Petersburgo con Anton Rubinstein. La carrera de Tchaikovsky se consolidó entre 1869 1875, época en que compone el cuarteto de cuerdas No. 1, Romeo y Julieta, las sinfonías dos y tres, Vakula el Herrero y su concierto para piano y orquesta No. 1.

Loc: La música de Tchaikovsky fue en un principio aceptada por los nacionalistas denominados el grupo de los cinco porque éstos encontraron que el propósito era afín con el de ellos, sin embargo después fue severamente criticado por su gusto y tendencias occidentales. Pero eso era inevitable. A Tchaikovsky le gustaban los estilos europeos y utilizaba aquellos elementos para entrelazarlos con la historia y música de su pueblo. Su fama se extendía cada vez más pero hacia 1877 empezó a recibir críticas severas derivadas de su extraño comportamiento. Cada vez era más grande el rumor de su homosexualidad. Ese mismo año recibió una carta de una mujer en la que le declaraba su amor. Era la época en que Tchaikovsky escribía Eugenio Onegin y como él creía que el destino siempre daba señales, consideró que era una oportunidad para acallar los rumores que le ponían en evidencia. Su prestigio y su carrera estaban de por medio. Aprovechó la carta y se citó con la mujer. Tenía 28 años, nueve menos que él y la asoció con el personaje de la ópera que escribía, una señal más. No dudó un solo momento y de inmediato le propuso matrimonio. Era clave para evitar todos esos rumores que se habían propagado. El 18 de julio de 1877 se celebró la boda. El fracaso no se hizo esperar. Tchaikovsky utilizó toda clase de pretextos para no llegar jamás al lecho conyugal, además de que Antonina resultó ser una mujer enferma, mitómana que acostumbraba escribir cartas de amor a todo aquel de quien creía enamorarse. El matrimonio se anuló un par de meses después sin haberse consumado. Casualmente en esa misma época recibía correspondencia de otra mujer Nadieschda von Meck, viuda de un rico industrial alemán. La Sra. Von Meck escuchó la obra de Tchaikovsky y se entusiasmó al grado que le asignó una pensión de 6000 rublos al mes, un dineral para la época. Además de financiarle viajes, presentaciones y apoyos para que las orquestas estrenaran las obras del compositor. El mecenazgo duró 13 años hasta que en 1890, la Sra. von Meck retiró todos los apoyos argumentando problemas financieros. Tchaikovsky y la Sra. von Meck mantuvieron correspondencia durante todo ese tiempo, cientos de cartas pero jamás se conocieron personalmente. Parece ser que los apoyos fueron suspendidos cuando llegó a oídos de la Sra. el rumor de la homosexualidad del compositor. Se dice que la decepción fue porque ella tenía la esperanza de que él la amara. No obstante el rompimiento siguió pendiente de las presentaciones de Tchaikovski tres años más, hasta que él murió. Ella, la mujer que hizo posible que Tchaikovsky escribiera muchas de sus obras, murió dos meses después.

OP.

Loc: gracias por su atención, los espero el próximo programa

FIN DEL TRIGÉSIMO SEXTO PROGRAMA

PROGRAMA TRIGÉSIMO SÉPTIMO (3 DE 8) “MUSSORGSKY, BALAKIREV Y RIMSKY KORSAKOV”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En el programa anterior dejamos a un lado Europa central y viajamos hacia el oriente. También nos enfocamos en la segunda mitad del siglo XIX, pero dirigiéndonos hacia Rusia. La educación musical también era casi exclusiva de las clases privilegiadas y la música popular prácticamente no se tomaba en cuenta. Pero también había poetas viajeros que divulgaban las historias de Iván el Terrible del siglo XVI, escenas del imperio zarista de los Romanov que gobernaba desde principios del siglo XVII. A finales del siglo XVII llegaron los primeros europeos del occidente y pronto se asimilaron los estilos italiano, francés y alemán, pero los músicos rusos enriquecieron sus composiciones con elementos propios de su cultura. Podemos decir que Rusia “ingresa” al círculo de la música en Europa en 1836 a partir del estreno en San Petersburgo de la ópera Una Vida por el Zar, de Mihail Ivanovich Glinka, compositor que marca el inicio del movimiento nacionalista de la música rusa. La obra de este compositor influyó de manera directa a otros compositores como Alexander Borodin, descendiente de príncipes que comenzó a tocar el piano y a componer desde los nueve años. Sin embargo su formación académica se encaminó hacia la ciencia. Ingresó al hospital militar y después se fue a estudiar a Alemania e Italia. Hizo aportaciones importantes para el descubrimiento de sustancias químicas. A su regreso a Rusia fue nombrado profesor de química de la Academia de Medicina de San Petersburgo. Conoció a otros músicos y continuó su faceta creativa en el ámbito artístico sin descuidar su carrera científica. Borodin junto con otros músicos rusos formó una importante agrupación denominada el grupo de los cinco, fuertes impulsores del nacionalismo ruso en San Petersburgo. Pero había otra corriente importante en Moscú, también con elementos muy característicos de la región pero sin ver a la música europea con prejuicios. Al contrario. Una corriente que buscó enriquecerse con todos los elementos del occidente. El principal exponente de esta escuela de Moscú fue Piotr Illich Tchaikovsky, que logró colocar sus sinfonías y ballets como obras representativas de la música rusa sin pretender ser el paradigma del nacionalismo de su país ante el mundo. La música de Tchaikovsky es sencilla, accesible, fácil de entender. Usa un lenguaje que nos revela la esencia de Rusia, que emerge de un compositor que vivía en sufrimiento constante. Tímido, sensible, con tendencias a la depresión, al alcoholismo y al suicidio. Hoy continuaremos con otros músicos rusos para lo cual me permito presentar nuevamente al maestro Ricardo Fuentes.*

Loc: El movimiento nacionalista comenzó a propagarse en Europa desde mediados del siglo XIX. Esto lo propició entre otras cosas, el talento de los compositores para adaptar la música popular, el momento histórico de cada país en que se dio esta tendencia y la diversidad de música popular de cada país. Desde luego que en Alemania e Italia la música tenía que ver con la idiosincrasia de los pueblos desde hacía muchos años, porque los estilos musicales de estos países fueron el paradigma para otras naciones. La música de Verdi no tenía que buscar un factor de identidad diferente y el espíritu nacionalista fue encontrado básicamente a partir de los textos. Con Brahms, Beethoven, Schumann y otros alemanes, la música estaba impregnada de la poesía y la filosofía de la época, de su propio país. No obstante Wagner buscó siempre la identidad alemana pero específicamente en la ópera. En otros países sí había el interés y la necesidad de los compositores por imprimir en sus obras elementos propios de su país, como el caso de España o Rusia. Ya hablamos de Glinka, que estudió en Berlín pero al llegar a su país fue capaz de tomar los elementos de su patria y combinarlos con los propios con un texto basado en historias y literatura de Rusia. Movimiento que en su momento aplaudieron, comprendieron y apoyaron compositores como Héctor Berlioz y Franz Liszt.

En Rusia, aparte de los compositores que mencionamos en el programa anterior, hubo otros que se adhirieron al espíritu nacionalista. Comentábamos que hacia 1862 se formó un grupo que se denominó el grupo de los Cinco, que contó con la participación creativa de Modesto Mussorgsky, las composiciones magistrales de Rimsky-Korsakov, la inspiración del médico Alexander Borodin, el liderazgo de Mily Balakirev y las ideas de César Cui, capaz de redactar el manifiesto que dejó plasmadas las ideas musicales y los conceptos estéticos de cada uno de ellos. Este grupo inició con ímpetu y poco a poco fue perdiendo fuerza debido a la difícil personalidad de cada uno de ellos y el irregular grado de dedicación profesional a la música. No obstante, ese impulso inicial sentó bases importantes del nacionalismo ruso en el que participaron otros músicos como Taneiev, Dargomisky y Alexander Glazunov.

OP.

Loc: Mily Balakirev conoció en 1855 a Glinka. Balakirev tenía 18 años y Glinka 51. Este encuentro hizo que el joven, que se había formado básicamente sobre una base científica, reafirmara su vocación musical iniciada a los 4 años cuando su madre le daba clases de piano. Balakirev había ingresado a Universidad de Kazan a estudiar matemáticas, aunque nunca había dejado de estudiar música. Pero desde un enfoque diferente. Para él, el estudio de la música no debería ser exclusivo de las clases acomodadas, de manera que una vez dentro de la universidad, además de tocar sonatas para piano de Beethoven para sus compañeros, tomó alumnos de escasos recursos económicos. Para su formación musical, había ya un antecedente en su juventud. Cuando tenía 14 años había escuchado el concierto para piano en *Eb* de Chopin y *Una Vida por el Zar* de Glinka, dos sucesos que marcaron su vida. Por eso cuando conoce a Glinka personalmente decide tomar como profesión la música, más aun porque el afamado compositor lo impulsó tras manifestarle que era importante explotar sus habilidades cuando lo escuchó interpretar en la universidad el primer movimiento del concierto para piano que estaba componiendo. A Balakirev, su carácter firme, personalidad atractiva y capacidad de liderazgo, le sirvieron para convocar poco después de la muerte de Glinka a algunos amigos, músicos y aficionados, con el propósito de conformar un grupo con el que buscaría promover la creación musical que identificara al pueblo ruso.

OP.

Así surgió la idea de crear un grupo, que a final de cuentas se denominó el *grupo de los cinco*. La importancia de esta iniciativa fue que por primera vez se forma una agrupación de músicos que buscan un fin común. Históricamente el artista tenía que ver por sí mismo. Luchando contra las envidias de otros artistas y las constantes rivalidades que se daban a partir de los celos profesionales. En estos programas hemos comentado algunos sucesos que se dieron en la vida de los compositores europeos. Desafortunadamente *El grupo de los cinco* no duró mucho tiempo pues cada uno de ellos también defendió sus propios intereses profesionales y su visión particular de la música. Sin embargo, ellos y otros músicos contemporáneos, no abandonaron la idea principal, que era la de forjar la identidad rusa.

Balakirev hizo una labor interesante en su país. A los 25 años se dio a la tarea de recopilar música folklórica recorriendo las regiones del Cáucaso y Crimea. De ese recorrido surgieron sus dos *oberturas sobre temas rusos*, y *la obertura sobre temas checos*. Otra iniciativa que cambió completamente la visión de la educación musical, fue fundar la escuela libre de música que formó músicos que no pertenecían a las clases acomodadas y a los que no tenían acceso al Conservatorio. Aquí integró coros de aficionados dando la oportunidad de dar a conocer el mundo de la música a otro sector importante de la población.

Víctima constante de momentos de depresión y crisis anímicas, sobre todo cuando sus amigos dieron muestras de falta de interés por mantener el grupo y evidenciaron sus aspiraciones por seguir modelos occidentales. Esto no fue del todo negativo pues todos ellos pudieron combinar lo europeo con lo propio. Por otro lado, Balakirev reconoció también la riqueza de otras naciones lejanas, como España, y compuso una *Melodía Española*, la *serenata Española* y la *Obertura sobre una Marcha Española*, obras que compuso, sin haber viajado al país ibérico, solamente por conocer la música de Glinka que sobre España compuso en uno de sus viajes.

SÍNTESIS 2. *El movimiento nacionalista comenzó a propagarse en Europa desde mediados del siglo XIX. En países como Alemania e Italia no hubo esa necesidad, pues la música de estas naciones formó parte de la vida cultural desde la edad media. En otros países sí hubo esa necesidad pues los compositores necesitaron plasmar elementos propios de su país, como en el caso de España o Rusia. En este último país se formó el grupo de los Cinco, que sentó bases importantes del nacionalismo ruso. La iniciativa fue de Mily Balakirev a partir de 1862, que originalmente tenía formación científica, pero que a partir de la influencia de Glinka decidió dedicarse a la música. Balakirev hizo una labor muy importante; desde los 25 años se dio a la tarea de recopilar la música folklórica recorriendo diversas regiones de su país, de donde surgieron algunas de sus composiciones más importantes, además de formar coros y la escuela libre de música, institución que tenía como finalidad ofrecer educación musical a las clases bajas, quienes anteriormente no tenían acceso a este tipo de formación.*

Loc: Otro compositor interesado en fomentar el estilo musical ruso fue Modesto Mussorgsky. Su contacto inicial con esta disciplina artística fue a través de su madre, pianista aficionada, aunque su padre siempre demostró gusto por la buena música. Su familia pertenecía a la pequeña aristocracia de Karevo, su pueblo natal, pero siempre convivió con la servidumbre marginada por el régimen, viéndolos como personas dignas de afecto y profundo respeto. Cuando Mussorgsky tenía diez años en 1849, sus padres juzgaron conveniente enviarlo a San Petersburgo

a estudiar el piano. Una cualidad más del joven artista, pues desde la adolescencia destacó como un excelente orador en Latín, francés y alemán, además de ser apuesto, agradable con buena voz para cantar y demostrar conocimientos amplios en diversas materias como filosofía alemana, historia y religiones. Gran parte de estos conocimientos los adquirió en la Escuela de Oficiales de la Guardia a donde ingresó por insistencia de su padre por considerar que, pese a sus dotes artísticas, debía tener una formación sólida que le permitiera subsistir a lo largo de su vida.

Cuando Mussorgsky tenía 17 o 18 años conoce a César Cui, Alexander Borodin, y a Balakirev, de quien se volvió discípulo y pudo conocer las formas musicales y adquirir el amor por los temas nacionales no sin antes profundizar en el conocimiento teórico de la música occidental.

Al concluir su formación y egresar de la Escuela de Oficiales, Mussorgsky enfrenta su primera crisis seria. Para poder seguir con su carrera militar tenía que viajar fuera de San Petersburgo lo que implicaba el alejamiento de su familia de los amigos y de la música. Esto provocó una profunda depresión, y alteraciones nerviosas y se le manifestaron los primeros signos de epilepsia. Un año duró esa crisis nerviosa hasta que en 1859 decide abandonar el ejército y retirarse al campo un tiempo para reflexionar y tomar la decisión de dedicarse enteramente a la música. Entonces se establece cerca de Moscú.

OP.

Loc: Mussorgsky inicia su actividad como músico y estrena su primera obra públicamente, un scherzo orquestal que dirigió Antón Rubinstein. Dos años después consolidan el *Grupo de los Cinco*, pero en breve Mussorgsky tuvo que retirarse a su ciudad natal a arreglar problemas familiares, que se fueron agravando poco a poco hasta que perdieron todo el patrimonio. Esta situación lo orilló a tomar un cargo como oficinista, actividad que le hizo perder quince valiosos años de su vida que bien pudieron servir para que compusiera muchas más obras de las que nos legó. En todo este periodo Mussorgsky deambuló de un lado a otro. Vivió en casa de la familia Opochinina en donde conoció a Nadieschda Petrovna, la única mujer con la que se sabe estableció cierta relación amorosa. Pero también vivió una años en el departamento de Rimsky-Korsakov, que componía todo el día mientras Mussorgsky se iba tristemente a perder el tiempo todas las tardes a su empleo burocrático. Pero tanto en las mañanas como fines de semana se dedicaba a componer y así terminó, piezas para piano, una gran cantidad de canciones y su ópera Boris Godunov, que tuvo que reelaborar ante el fracaso que tuvo en su presentación inicial, pero aun así, esa obra realmente fue valorada por el público años después.

OP.

Loc: En 1874, Mussorgsky asistió a la exposición póstuma de dibujos y proyectos de su amigo el arquitecto Víctor Hartman. Esta presentación inspiró al compositor para hacer en tan sólo diez días una magistral suite para piano. Una de las obras más conocidas hoy en día. Poco divulgada en su versión original para piano pero muy popular en la versión que orquestó el compositor francés Maurice Ravel en 1922. Una serie de muertes se dieron alrededor de la vida de Mussorgsky acumulándose en el compositor una serie de sentimientos que lo llevaron a una nueva depresión aguda con repetidos ataques nerviosos que a su vez lo condujeron al alcoholismo, recurso al que acudió para mitigar su dolor. Dejó el cargo de funcionario que tenía y se dedicó a tocar el piano desempeñándose como acompañante en una escuela de canto. Aquel joven apuesto y distinguido se había transformado en un ser grotesco y desaliñado que recaía cada vez con más frecuencia en crisis nerviosas. Apenas llegaba a los 42 años y aparentaba al menos diez más. Las visitas de sus amigos, entre los que se encontraba Ludmila Chestakova, hermana de Glinka, para tratar de sacarlo de la profunda depresión fueron infructuosas, aunque evidentemente disfrutaba de los encuentros con ellos. A pesar de ese aislamiento, y el declive de su vida social y musical, día 28 de marzo de 1881, un número nutrido de personas se reunió para acompañarlo en suntuoso cortejo hasta el cementerio Alexandr Nevsky de San Petersburgo.

OP.

Loc: Nicolai Rimsky-Korsakov, al igual que otros grandes músicos, forjaron su destino revelando sus aptitudes desde muy temprana edad. Sus padres eran muy grandes cuando él nació, sólo tenía un hermano mayor que le llevaba 22 años. En la familia había un tío, el tío Piotr, que era como el hermano que anhelaba. Infantil, juguetón que cantaba todo el tiempo las canciones de los campesinos y se embelesaba con los cantos de los monjes, melodías que transmitió a su sobrino y que posiblemente hayan sido la semilla de lo que años después Rimsky-Korsakov plasmaría en alguna sinfonía. Todos en la casa familiar eran aficionados a la música. El padre tocaba en el piano canciones populares de oído y fragmentos de óperas que se llegaban a representar, como *Una vida por el*

Zar de Glinka. El pequeño demostró de inmediato que heredaría la facilidad para hacer lo mismo cuando a los cuatro años tocaba las mismas piezas que su papá, razón de más para que a los 6 años empezara sus clases de piano con una vecina mientras de manera paralela, él hacía sus primeras incursiones en el campo de la composición pero de manera secreta.

OP.

Los Rimsky-Korsakov era una familia de militares y marinos, por lo que era obligado que Nicolai sintiera cierta inclinación hacia ese campo, sobre todo porque a través de las cartas del hermano, que navegaba la ruta del extremo oriente, echaba al vuelo la imaginación, razón por la cual no hubo manera de disuadirlo. Por eso es que en 1856, a los doce años Nicolai Rimsky-Korsakov, se separa por primera vez de su madre y viaja a San Petersburgo para alistarse en la Escuela de Cadetes Militares. Sin embargo no abandonó la música. Tuvo inicialmente un maestro poco hábil pero al poco tiempo tuvo la oportunidad de cambiarlo, aprovechando ciertos privilegios que tenía porque su hermano fue nombrado director de la escuela naval. Sin dejar la disciplina, pudo dedicarle suficientemente tiempo al estudio de la música, pero también aprovechó los viajes para conocer la música de los compositores de occidente, como Beethoven, Schubert, Mendelssohn y Bach, fundamentales para su formación. Claramente desde un inicio se convenció de cuatro cosas: No le gustaba la música de Verdi; El Cazador Furtivo de Weber era una obra maestra que se tenía que estudiar detalladamente; que de toda la música que había escuchado lo que más le gustaba y lo que más le seducía era la música de Glinka y finalmente, que para estudiar el contrapunto y las formas musicales no había mejor recurso que conocer perfectamente la obra de Bach y Beethoven.

Su hermano mayor pensaba que perdía mucho el tiempo haciendo sus composiciones, de manera que lo presionó para que dejara sus lecciones, sin embargo aprovechaba todos los espacios libres, sobre todo los domingos para reunirse con amigos a tocar el piano a cuatro manos. Así conoció a Balakirev, que lo impulsaba al reconocer el talento que tenía como orquestador, A Mussorgsky con quien discutía acaloradamente, y a un crítico muy severo César Cui. Todos ellos coincidían en un punto: La admiración por la música de Glinka.

Rimsky-Korsakov egresó de la armada y fue asignado un largo viaje durante casi tres años. En ese periodo siguió componiendo y buscando algún piano cada vez que bajaba a tierra. Él estaba convencido que era un marino profesional que amaba la música. Cuando regresó a San Petersburgo, de inmediato se puso en contacto con Balakirev para entregarle su primera sinfonía, que había escrito durante su viaje. La obra se estrenó en uno de los conciertos de la Escuela Libre de Música que había fundado Balakirev. Rimski-Korsakov regresó a las reuniones con el grupo al que ya se había adherido Borodin. En estas reuniones también conoció a Nadieschda Purgold, pianista con quien contraería matrimonio en 1872, influyendo en su carrera de manera definitiva. Rimsky-Korsakov destacaba como músico, sin tener un conocimiento pleno de la armonía y sin conocer los términos musicales. Por eso fue muy impactante para él que el nuevo director del Conservatorio se acercara a él para ofrecerle la cátedra de orquestación con un salario de mil rublos. Cargo que aceptó porque implicaba un reto para él. Se puso a estudiar para poder dar clases. Este estudio minucioso lo llevó a escribir su tratado de armonía, que hoy por hoy sigue siendo usado en las escuelas de música. Además destacó como maestro de composición y muy querido por sus alumnos, algunos de los cuales destacaron años más tarde, como Glazunov, Arensky, Stravinsky y Respighi.

SÍNTESIS 3. *Modesto Mussorgsky empezó a estudiar música a la edad de diez años en 1849, y pronto desarrolló otras habilidades, era excelente orador y hablaba varios idiomas, Latín, francés y alemán, además de ser apuesto, agradable con buena voz para cantar y demostrar conocimientos amplios en diversas materias como filosofía alemana, historia y religiones, conocimientos que adquirió en la Escuela de Oficiales de la Guardia, a donde ingresó por insistencia de su padre. Un hombre de aspecto duro y firme pero sensible y muy susceptible, carácter que lo hizo caer con frecuencia en crisis depresivas. Sus obras más conocidas fueron la ópera Boris Godunof y cuadros de una exposición.*

Nicolai Rimsky-Korsakov, otro de los nacionalistas rusos también mostró desde muy pequeño sus aptitudes musicales, sin embargo por la influencia de su hermano mayor, ingresó a la escuela naval en donde realizó una carrera brillante. No obstante sus escasos conocimientos teóricos y técnicos, realizó composiciones que siempre fueron aceptadas y llegaron a ofrecerle el puesto de maestro del conservatorio, situación que lo obligó a estudiar minuciosamente, al grado de que escribió un tratado de armonía que sigue siendo usado como libro de consulta básico para muchos estudiantes de música y compositores.

Loc: Al morir su hermano y cambiar los mandos superiores, Rimsky-Korsakov se dedicó en pleno a la música. Un

hombre muy rico, Mitrofan Petrovich Balaiev financió al músico para editar sus obras, organizar conciertos, componer sus obras más importantes, Scherezada, la Gran pascua Rusa y el Capricho Español y terminar las obras inconclusas que dejaron sus amigos Borodin y Mussorgsky al morir. Todavía después de morir, Belaiev le dejó gran parte de su fortuna para dedicarla a la promoción de la música. Rimsky- Korsakov, un músico intuitivo, educador nato y gran orquestador, murió el 21 de junio de 1908 víctima de una angina de pecho.

Con un fragmento de Scherezada concluimos nuestro programa y yo los espero la próxima semana.

FIN DEL TRIGÉSIMO SÉPTIMO PROGRAMA

PROGRAMA TRIGÉSIMO OCTAVO (4 DE 8) "SMETANA Y DVOŘÁK"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En el programa anterior analizamos cómo el movimiento nacionalista comenzó a propagarse en Europa desde mediados del siglo XIX, gracias al talento de los compositores para adaptar la música popular. En Rusia, hacia 1862, se formó el grupo de los Cinco, integrado por Modesto Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Alexander Borodin, Mily Balakirev y César Cui. La importancia de esta iniciativa fue que por primera vez se formó una agrupación de músicos que buscaban un fin común. El grupo de los cinco no duró mucho tiempo debido a las diferencias entre formas de ser y actividades de cada uno de ellos; sin embargo, sentaron las bases para el nacionalismo ruso.*

Balakirev se dio a la tarea de recopilar música folklórica recorriendo las regiones del Cáucaso y Crimea. De ese recorrido surgieron sus dos oberturas sobre temas rusos, y la obertura sobre temas checos. También fundó la escuela libre de música que formó músicos que no pertenecían a las clases acomodadas y no tenían acceso al Conservatorio.

Por su parte, Mussorgsky, un oficial militar con aspiraciones de compositor, deja el ejército para dedicarse a la música a los 20 años. Su primer estreno público es un scherzo orquestal que dirigió Anton Rubinstein. Debido a su precaria situación financiera Mussorgsky se ve en la necesidad de tomar un empleo burocrático durante quince años. Víctima de constantes depresiones y ataques de nervios muere a los 42 años. Sus composiciones más destacadas son Cuadros de una exposición y Boris Godunov

Nicolai Rimsky-Korsakov, a los doce años viaja a San Petersburgo para alistarse en la Escuela de Cadetes Militares. Ahí se dedicó a estudiar música y aprovechó los viajes para conocer la obra de algunos compositores occidentales como Beethoven, Schubert, Mendelssohn y Bach. A pesar de las presiones de su hermano para que dejara la música, todos los domingos se reunía con algunos amigos, entre los que se encontraban Balakirev, Mussorgsky, Borodin y César Cui. Rimsky-Korsakov en principio no tenía suficientes conocimientos teóricos y técnicos. Prácticamente componía por intuición, pero llegó a ser maestro del conservatorio a base de un estudio tardío y minucioso, para poder dar clases. Creó un tratado de armonía que hoy en día es utilizado por maestros de armonía y composición.

El nacionalismo también se dio en regiones aledañas, lo cual veremos el día de hoy. Para ello, pasemos el micrófono al maestro Ricardo Fuentes.

Loc. En el programa de hoy, abordaremos el trabajo de los nacionalistas checos, que, como en el caso de los nacionalistas rusos, retomaron lo mejor de las canciones de su pueblo, lenguas y tradiciones vernáculas para darle aliento a la música sinfónica y de concierto.

Bohemia y Eslovaquia se han caracterizado históricamente por presentar un territorio geográficamente homogéneo, pero étnicamente heterogéneo. En ambas regiones, checos, eslovacos, sudetes alemanes, y polacos vivieron una historia común llena de combates, opresiones y liberaciones. De todos modos, la relación entre checos y alemanes no estuvo exclusivamente determinada por un enfrentamiento destructivo, sino también por un progreso conjunto. Estos dos grupos se impulsaron mutuamente de forma muy fructífera en el campo de la cultura y, en especial, en el de la música. Sin embargo, uno de los aspectos más negativos de la vida cultural del pueblo checo es que muchos de sus artistas mejor dotados se sintieron atraídos por los países de Europa Occidental, más desarrollados económica y culturalmente, hasta el punto de emigrar.

Como hemos comentado con anterioridad, la música de carácter nacional, según el sentido moderno del término, no apareció hasta el siglo XIX, después que las ideas de Herder y Rousseau despertaran en los países europeos un movimiento de renovación intelectual de acentuado nacionalismo. Entre los checos, la conciencia de la identidad nacional se plasmó por primera vez en el campo cultural y político cuando en 1848 estalló en Praga una rebelión heroica, aunque sin esperanzas, contra la autoridad de los Habsburgo. Entre los rebeldes activos se hallaba Bedrich Smetana (1824-84), que entonces contaba 24 años. Como compositor, Smetana reflejó esta conciencia nacional mediante un lenguaje musical con el que expresó el pensamiento y el sentimiento checos. En este sentido fue el fundador de la escuela nacional checa, sobre todo en los campos de la ópera y del poema sinfónico.

OP.

Loc: Bedrich Smetana nació en Litomyšl, en el nordeste de Bohemia, el 2 de marzo de 1824. Fue el único de 11 hermanos que sobrevivió las precarias condiciones de salud de la época. Hijo de Frantisek Smetana, un cervecero que, como buen checo, tenía aficiones musicales, permitió que Bedrich tuviera oportunidad de demostrar vocación y habilidad para la música desde muy temprana edad. A los 8 años compuso su primera pieza: un galop que evidenciaba su amor por la danza.

Sus primeros estudios los realizó con maestros locales con los que llegó a alcanzar cierto dominio del teclado. Sin embargo, durante su infancia, Bedrich tuvo que realizar frecuentes cambios de residencia, gracias a ello tuvo la oportunidad de conocer diversos aspectos de su país y sobre todo de la vida cotidiana de los pueblos, aspectos que más tarde idealizaría a través de sus imágenes musicales.

Para comprender el movimiento nacionalista checo, es indispensable empezar por conocer la figura de Bedrich Smetana cuya obra significa, por sí sola, la cristalización de este movimiento. La obra de los músicos que le siguieron, Dvořák, Fibich, Foerster, Janáček, Martinu, no es fácilmente comprensible sin el Smetana, cuya vida se desarrolló en una época de exaltación nacionalista —estimulada por el legado revolucionario francés y la reacción absolutista austriaca, que pretendía volver al orden social anterior a 1789—, fue el primer compositor bohemio que no se estableció fuera de su país. Emigró, eso sí, al igual que otros muchos músicos checos, pero él regresó con la voluntad de permanecer en su patria,

Entre 1834 y 1843, Smetana cursó estudios secundarios. Durante este tiempo perfeccionó su técnica pianística e inició la búsqueda de los músicos clásicos. En 1840 asistió a un concierto que Liszt dio en Praga. Además de impresionarle por su virtuosismo, la figura de Liszt, le fascinó por ser el creador de una música de características dramáticas y, en cierto modo de carácter nacionalista que el medio bohemio de aquel entonces miraba como modelo a seguir.

Ya en Praga, el joven Smetana comenzó a ganarse la vida tocando el piano en los salones de las familias acomodadas, fue así que conoció a Katerina Kolárova como compañera de teclado, para quien compuso algunas piezas juveniles y escribió también, encendidos poemas amorosos. Por medio de Katerina entró en contacto con la casa del conde Von Thun, donde dio clases de piano. Pero Smetana continuó estudiando y comenzó a recibir lecciones de Josef Proksch, con quien aprendió lo fundamental del oficio de compositor. Fue en ese entonces que Bedrich Smetana decidió que su profesión sería la de compositor.

OP.

Loc: Al terminar sus estudios, en 1846, conoció a Berlioz, otro de sus modelos. El gran maestro francés había acudido a Praga, para dar unos conciertos en los que se reveló como el propagandista de una nueva manera de entender la música, de interpretarla y de crearla. Al joven Smetana, le fascinó la figura de agitador del músico francés ya que se encontraron en los albores de las revoluciones de 1848.

Al año siguiente conoció a Robert y Clara Schumann en casa de Von Thun, y luego se carteo con ellos, especialmente con Clara. Al leer esta correspondencia se advierte hasta qué punto Clara no fue capaz de comprender a Smetana en su dimensión de músico nacionalista.

En 1847 y 1848 Smetana se dio a conocer como instrumentista en diversos conciertos de cámara en la capital bohemia. Por entonces compuso sus Seis piezas características, dedicadas a Liszt. Los agitados tiempos políticos llevaron a que, en junio de 1848, se diera la Revolución de Praga que tuvo su paralelo en otras insurrecciones que por las mismas fechas ocurrieron en otras capitales del Imperio. Smetana participó activamente en el movimiento revolucionario, estuvo presente en las barricadas, compuso algunas marchas para el movimiento y una canción

patriótica, el Canto a la Libertad (Písen svobody), en una época en que, a pesar de que su idioma era aun el alemán, Smetana comenzaba ya a comprender la necesidad de aprender la lengua vernácula.

Recién apaciguado el movimiento revolucionario, Bedrich Smetana, abrió una academia de música, que pronto fracasó. Afortunadamente, le quedaba el recurso de impartir lecciones particulares ya que ahora, más que nunca, necesitaba estabilidad económica ya que tenía planeado casarse con Katerina, su joven compañera de teclado, el 27 de agosto de 1849. El matrimonio tuvo cuatro hijas, pero como sucedió al mismo Smetana, solamente una de ellas sobrevivió la infancia. Cuando Bedriska, la primera de ellas y favorita del músico, murió a los 5 años, Smetana escribió en su memoria un Trío lleno de sombras y dolor. Al poco tiempo Katerina comenzó a padecer tuberculosis.

OP.

Loc: El clima post revolucionario dejó a Bohemia y a otras naciones del imperio, sumidas en un clima policial asfixiante; este fue uno de los factores que llevaron a Bedrich a aceptar una oferta para trasladarse a Goteburgo (Suecia). La familia llegó el 16 de octubre de 1856, pronto el músico comenzó a dar recitales y a organizar conciertos, y a dirigir la coral. La excelente acogida, las buenas perspectivas y el magnífico ambiente sueco le hicieron pensar que podría establecerse definitivamente en aquel país.

También viajó a Weimar, donde visitó a Liszt. Se familiarizó así con la producción de sus poemas sinfónicos, incluso tuvo, en 1858, la oportunidad de asistir al estreno de la Sinfonía «Fausto». Hasta ese momento la producción de Smetana había sido fundamentalmente pianística: polcas, danzas, y en los años 1858, 1859 y 1861 estrenó en Suecia, tres poemas sinfónicos.

A pesar de lo bueno de la estancia en Suecia, profesionalmente hablando para Bedrich, la frágil salud de Katerina mermaba de manera considerable, agobiada por la tuberculosis, debido al clima de ese país. En abril de 1859, la familia Smetana, emprende el regreso a Bohemia. Sin embargo, recién iniciado el viaje, en el mismo mes de abril, Katerina muere y Smetana vuelve a Goteburgo para retomar sus actividades pedagógicas y de dirección musical.

Mientras tanto Austria perdía terreno contra Francia a causa de la lucha por la unidad italiana. Estos reveses del absolutismo austriaco despertaron nuevas expectativas en las minorías nacionales del Imperio, fascinadas por el ejemplo italiano. Siguió un periodo de Liberalización que, en el ámbito checo, se tradujo en una mayor libertad de prensa y se crearon numerosas asociaciones artísticas y musicales. Los trabajos para crear un teatro de ópera auténticamente nacional se plasmaron en la construcción de un Teatro Provisional en Praga. Todo esto hizo que Smetana considerara que su lugar estaba en realidad en Bohemia y en 1861, regresó para instalarse definitivamente en Praga. En febrero del mismo año.

En julio de 1860 Smetana se casó con Bettina Ferdinandová, cuñada de su hermano Karel en Praga. Entonces se dedicó, entre otras cosas, a la selección de un texto operístico, y así compuso sus dos primeras óperas, Los brandemburgueses en Bohemia (Branibori v Cechach) y La Novia Vendida (Prodana neuesta).

En 1861 se hicieron públicas las primeras acusaciones de los nacionalistas conservadores acerca de su supuesto germanismo, y tras unas giras por los Países Bajos y por Alemania poco afortunadas y un resonante fracaso en la propia Praga, Smetana dio unos conciertos en Suecia, donde siempre fue bien recibido. Estrenó Los brandemburgueses en 1866, pero no consiguió su ansiado puesto de director de la Ópera Nacional, que le fue ofrecido a un músico de escaso talento, Jan Nepomuk Maýr, el cual no se mostró demasiado colaborador en la presentación de la ópera de su rival. Sin embargo, el estreno fue un auténtico acontecimiento nacional. En 1866, el resonante éxito de La Novia Vendida colocó a Smetana al frente de la Ópera, donde renovó y amplió el repertorio iniciado por Maýr.

OP.

Para entonces, tanto en la música, como en la política, ya estaban claramente definidos los dos bandos checos: los conservadores y los radicales. En el ámbito musical, los segundos tenían como cabeza visible a Smetana, llamado a sentar las bases de la escuela nacional.

El estreno de Dalibor, en 1868, dio pie a un enfrentamiento entre ambos bandos. Los conservadores, que tildaron la pieza de extranjerizante, consiguieron hacerla fracasar en un tenso clima de fiebre de afirmación nacional. Como reacción, los smetanianos publicaron una revista con el nombre de Dalibor y, desde ella, tanto su autor como sus compañeros y partidarios, defendieron su credo estético e ideológico. Mientras tanto, Smetana se

dedicó a la composición de Libuse, que no estrenó hasta la inauguración del Teatro Nacional en 1881. La campaña de los conservadores, que reclamaban la vuelta de Mayr, se intensificó lo que motivó la respuesta de los radicales, quienes consiguieron mantener a Smetana en su puesto.

El año 1874 marcó el comienzo de una etapa de infortunio en la vida del compositor; estrenó *Las dos viudas* (*Dve vdovy*) y consiguió una victoria sobre los conservadores, pero su salud se había ido quebrantando. Una sífilis contraída hacía tiempo le causó la sordera total. En este estado abandonó la vida pública, atormentado por los dolores de cabeza y los intensos zumbidos que presidían su silencio y dificultaban su trabajo. Entonces se retiró con su hija y se dedicó a componer el cuarteto «De mi vida», terminar la ópera cómica *El secreto*, tocó en un concierto la parte pianística de su Trío en ocasión del homenaje que se le rindió y compuso el ciclo de poemas sinfónicos *Mi patria*, una de sus obras más conocidas. En 1881 aun en un estado lamentable de salud asistía al teatro, sordo e inmóvil en un palco. Comenzó a sufrir pérdidas temporales de la memoria y del habla, pero alcanzó a terminar el Cuarteto n° 2, la polonesa del Carnaval de Praga, y empezó a esbozar una ópera. Internado en un manicomio de Praga, murió el 12 de mayo de 1882. Sus funerales constituyeron un acontecimiento nacional; una gran multitud se congregó en el cementerio de Vysehrad para asistir a su entierro.

SÍNTESIS 2. *Bedrich Smetana nació en Litomysl, en el nordeste de Bohemia, el 2 de marzo de 1824. A los 8 años compuso su primera pieza. Sus primeros estudios los realizó con maestros locales. Smetana es el iniciador del movimiento nacionalista checo. Algunos de los músicos que le siguieron fueron Dvořák, Janáček y Martinu. Al principio comenzó a ganarse la vida tocando el piano en los salones de las familias acomodadas como diversión pero pronto decidió que su profesión sería la de compositor. Berlioz y Liszt fueron dos modelos que siguió para posteriormente hacer sus composiciones ya con los elementos de su nación. Entre sus composiciones más importantes podemos mencionar Los Brandemburgueses, las dos viudas, el Secreto, La Novia Vendida y el Poema Sinfónico Mi Patria.*

OP.

Loc: Antonin Leopold Dvořák nació en Nelahozeves, una aldea rural próxima a Praga, el 8 de septiembre de 1841, siendo el mayor de los hijos de Anna Zdenková y Frantisek Dvořák, carnicero-posadero de la citada localidad. Su talento musical se manifestó muy tempranamente, cuando tocaba su pequeño violín en la orquesta del coro de la iglesia. Sin embargo, parecía destinado a seguir el oficio paterno. Decidido a hacer de él un carnicero, su padre le envió en 1853 a la vecina ciudad de Zlonice para que aprendiera el alemán, lengua que se consideraba indispensable para el ejercicio de este oficio. Pero el joven Dvořák encontró en la persona de su profesor de alemán, Antonin Liehmann, a un maestro de música; tocaba en su orquesta en los bailes del lugar y le acompañaba en sus interpretaciones al órgano. Transcurrido un año, el padre de Dvořák se mostró descontento de los progresos lingüísticos de su hijo, y optó por mandarle a otra localidad en la frontera con Sajonia, pero la misma historia se repitió con el nuevo pedagogo. El destino se obstinaba en señalar lo que debía ser el pequeño Antonin.

En 1856, el adolescente volvió al hogar. Los negocios familiares no iban del todo bien y el primogénito se vio obligado a ceñirse el mandil y a esgrimir las herramientas del padre, lo cual parecía que iba a significar su definitivo adiós a la carrera musical. Dvořák cumplió durante dos años un cometido que le desagradaba y que le alejaba del dorado sueño que jamás había dejado de acariciar. No obstante, Liehmann no le olvidaba y le acogía con frecuencia en su pequeña orquesta. Gracias a su insistencia logró convencer al viejo Dvořák, el cual permitió que Antonin se fuese a Praga en vista de que un tío suyo estaba dispuesto a contribuir a su manutención.

OP.

Loc: En otoño de 1857, Dvořák se matriculó en la Escuela de Órgano de Praga, y aunque nunca le cayó bien al Director porque no dominaba el alemán, cuando terminó sus estudios hubo de reconocer explícitamente en una nota el «excelente talento» de su alumno. En 1859, Antonin obtuvo un empleo en la sección de violines de una orquesta, presentando en 1862 tres conciertos por semana en el Teatro Provisional. Ello representó una suerte inesperada, ya que Dvořák pudo familiarizarse con la ópera. A partir de 1866, Antonin tomó la decisión de dedicarse a componer. Durante diez años, Dvořák libró un combate singular para dominar la composición. Algunas de sus piezas breves fueron ejecutadas en audiciones privadas, e incluso la crítica se hizo eco de ellas. Sin embargo, para alcanzar el reconocimiento público fue necesario esperar al estreno del coral *Hymnus* (1873), cuya tendencia patriótica y grandeza musical causaron una honda impresión: las críticas ya no le fueron nunca más parcas en elogios.

Dvořák tomó a Smetana como modelo a seguir. Continuó la línea trazada por éste en múltiples aspectos, pero no

la repitió, sino que la ensanchó e hizo fructificar su mensaje. Descubrió en sus vecinos moravos y eslovacos nuevas fuentes de inspiración popular y se adentró poco a poco en tierras polacas, en las de los eslavos del sur y en las de los rusos. Esta orientación hacia el eslavismo sería muy beneficiosa para la música checa. Dvořák también utilizó el ámbito eslavo como tema de sus óperas, pero fue sobre todo en sus Danzas eslavas donde dicha orientación halló su expresión más afortunada y su música se reveló como factor de acercamiento entre las diferentes naciones eslavas.

Al término de un laborioso y largo período de preparación, durante el cual hubo de asimilar las nociones técnicas que necesitaba para el ejercicio de la composición y —lo que era más difícil e importante— las corrientes musicales de su época (Smetana, Wagner y Liszt), sus dotes creativas comenzaron a manifestarse con una abundancia y frescura poco frecuentes en la historia de la música. Superadas las dificultades iniciales, Dvořák forjó rápidamente su personalidad musical, escribiendo obras de una sorprendente naturalidad, y en su madurez ocupó un lugar destacado junto a los grandes compositores de su tiempo. Por su sentido musical puede equipararse con los maestros checos del siglo XVIII, que ya se distinguieron por su riqueza inventiva, facilidad creadora y predilección por las composiciones instrumentales.

OP.

Loc. Como veía que su trabajo en la orquesta entorpecía sus labores en la composición, en 1873 abandonó el Teatro Provisional para convertirse en organista de la iglesia de San Adalberto, y poco después se casó con Anna Cermáková. Al año siguiente se estrenó en Praga su ópera cómica Cabezas duras, que fue su primer éxito ante el público. Obtuvo de Viena una beca concedida normalmente a jóvenes artistas de escasos recursos, y fue entonces cuando atrajo la atención de Johannes Brahms que, siendo miembro del jurado que le otorgó dicha beca, reconoció de inmediato su talento. En un intento de establecer contactos con el ambiente musical del extranjero, dedicó su Sinfonía n.º 5 en fa mayor al director de orquesta Hans von Bülow, el cual declaró que Dvořák, al lado de Brahms, era el compositor de más talento de la época. Mientras tanto, a Dvořák se le murieron tres hijos en dos años; solamente una labor febril logró mitigar el dolor que le causó su pérdida.

El año 1878 fue definitivo en la carrera de compositor de Dvořák. Tanto en el extranjero como en su tierra natal su obra le había consagrado como a uno de los grandes músicos de su tiempo. Surgió un grupo de amigos y seguidores que se interesaron por él y divulgaron su popularidad.

Tuvo propuestas para que escribiera óperas en alemán e invitaciones para trasladarse a la capital del Imperio Austro-Húngaro, donde podría gozar de toda clase de ventajas para él y para su familia. No obstante, Dvořák rehusó tales ofrecimientos. No quería alejarse de su país y de la campiña checa.

La profusión de sus sinfonías y de su música de cámara resalta en una época que reclamaba apasionadamente la música de programa y se entregaba con manifiesta preferencia al poema sinfónico. Aunque Dvořák cultivó la mayoría de los géneros con considerable éxito, su contribución capital a la música la ofreció en las formas mencionadas. En ellas demostró una portentosa fecundidad y una inagotable imaginación. Su conocimiento de los esquemas formales revela tanta fantasía como perspicacia, e imprime a sus sinfonías y obras de cámara un sello inconfundible.

OP.

La vida de Dvořák transcurrió modestamente. Si al finalizar un concierto juzgaba que las prolongadas ovaciones que le tributaban podían comprometer su sueño, optaba por retornar plácidamente a su casa, dejando que la sala se deshiciera en aplausos hasta el cansancio. Llegado a la cúspide de la celebridad, él mismo se encargaba de su correspondencia, y nunca precisó de un secretario ni se rodeó de aparato publicitario alguno. Sus dos aficiones favoritas eran las locomotoras y la colombofilia, la crianza de palomas, a lo que se dedicaba durante los veranos. Su biografía evidencia como falso el prejuicio de que, para crear, el artista debe llevar una vida agitada; lejos de constituir un freno para su producción, la humana simplicidad de sus costumbres le estimulaba en vez de inhibirle

Loc: Excelente director de orquesta, Dvořák se encargaba personalmente de dirigir la interpretación de sus propias obras. Desde 1884, año en que dirigió su Stabat Mater en el Albert Hall de Londres, viajó nueve veces a Inglaterra. La Universidad de Cambridge le otorgó en 1891 el título de doctor honoris causa en música. También significó un triunfo su gira por Rusia, organizada por Tchaikovski. En Alemania y Austria, dos grandes directores de orquesta, Hans von Bülow y Hans Richter, fueron fervientes apóstoles de su música. Recibió premios y distinciones

de la Academia Checa de Ciencias y Bellas Artes de la Academia de Berlín del Emperador de Austria de la Universidad Carolina de Praga y fue maestro de composición del conservatorio de Praga

En 1891, fue invitado a dirigir el Conservatorio Nacional de Nueva York. Las favorables condiciones propuestas indujeron a Dvořák a aceptar, y en septiembre de 1892 emprendió viaje hacia América. Allí escribió en 1893 su Novena Sinfonía, llamada «Del Nuevo Mundo», cuyo éxito fue enorme, queriéndose ver en ella el reflejo del universo musical americano. Cediendo a la nostalgia de su país, volvió a Praga a finales de abril de 1895, para concluir algunas obras que había comenzado.

OP.

Dvořák volvió a impartir sus clases en el Conservatorio de Praga, y compuso los hermosos Cuartetos en la bemol mayor y en sol mayor, para dedicarse luego, en sus obras sinfónicas y óperas, al desarrollo de temas extraídos de la mitología y de los cuentos de hadas. Su fecundidad no decreció, y en sus últimos años creó verdaderas joyas compositivas, en particular la ópera Rusalka (1900). Su popularidad siguió intacta entre sus compatriotas; a pesar de ello, el final de su vida se vio ensombrecido por el fracaso de Armida, su última ópera.

Habiendo gozado siempre de buena salud, no concedió importancia a los dolores que empezó a sentir en los riñones y que llegaron a ser lo bastante intensos como para impedirle asistir al primer Festival de Música Checa celebrado en Praga en abril de 1904, en el que sus obras maestras figuraban en un lugar preferente. El 1 de mayo de aquel mismo año murió en Praga a consecuencia de una congestión cerebral. De todo el mundo llegaron expresiones de condolencia, y el 5 de mayo, tras el funeral, una enorme multitud se congregó en el recorrido del cortejo fúnebre por la orilla del río Moldava.

Esencialmente hecha de energía, la música de Dvorak nunca desemboca en el quietismo. Aun tratándose de un arte multifacético y de vasta riqueza temática, suele expresar su alabanza a todos los aspectos de la vida. De ella se desprende compasión por cada sufrimiento y un amor capaz de cobijar a toda criatura. Su arte es una forja de cordialidad, que estimula el ansia de gozar de la existencia.

SÍNTESIS 3. Antonin Leopold Dvořák nació en una aldea rural próxima a Praga, el 8 de septiembre de 1841, hijo mayor de Anna Zdenková y Frantisek Dvořák, carnicero de la localidad. Mostró su talento desde niño, pero su padre quería que tomara el oficio de la familia. A los 8 años lo mandó a un pueblo cercano a estudiar alemán y el maestro resultó también profesor de violín, de manera que se dedicó más al instrumento que al idioma germano. A regañadientes su padre aceptó y finalmente se fue a estudiar órgano a Praga, gracias al financiamiento de un pariente que vivía en la ciudad. Dvorak siguió el camino de Smetana continuando la línea trazada por éste en múltiples aspectos, pero enriqueciéndola con la música de Moravia, Eslovaquia, Polonia y Rusia. Buscó la manera de asimilar todos los estilos posibles contemporáneos y adoptar su identidad propia. Fue distinguido por Inglaterra, Alemania, Austria e invitado a dirigir los Conservatorios de Praga y Nueva York. Murió en Praga a los 62 años.

OP.

Con esto terminamos el programa de hoy, los espero la próxima semana.

FIN DEL TRIGÉSIMO OCTAVO PROGRAMA

PROGRAMA TRIGÉSIMO NONO (5 DE 8) "GRIEG Y SIBELIUS"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En el programa anterior abordamos el nacionalismo checo, concretamente con dos compositores: Bedrich Smetana y Antonin Dvořak. En las regiones de Bohemia y Eslovaquia ha convergido gente de muchas razas y etnias debido a su ubicación geográfica. También han sido amenazados por los países poderosos de Europa durante años y en diferentes épocas viviendo intensas historias de combates, opresiones y liberaciones. De todos modos, la relación entre checos con alemanes, austriacos y franceses no ha estado exclusivamente determinada por un enfrentamiento destructivo, sino también por un progreso conjunto. Se han impulsado mutuamente de forma muy fructífera culturalmente hablando y en especial, en el campo de la música. Pero esto último ha traído como consecuencia el hecho de que muchos artistas checos muy bien dotados se sintieron atraídos por los países de Europa Occidental, más desarrollados económica y culturalmente, hasta el punto de*

emigrar definitivamente. Otros salieron a formarse fuera pero mantuvieron la conciencia de la identidad nacional sobre todo a partir de 1848, cuando estalló en Praga una rebelión contra la autoridad de los Habsburgo. Entre los rebeldes activos se hallaba Bedrich Smetana, un joven compositor de 24 años que reflejó su conciencia nacional mediante un lenguaje musical con el que expresó el pensamiento y el sentimiento checos, fundando así la escuela nacional checa, sobre todo en los campos de la ópera y del poema sinfónico. Bedrich Smetana nació en Litomysl, en el nordeste de Bohemia, el 2 de marzo de 1824. Entre sus obras más importantes podemos mencionar Los brandemburgueses en Bohemia, La Novia Vendida, y el ciclo de poemas sinfónicos Mi patria, ésta última concluida cuando el compositor estaba ya completamente sordo. Uno de los herederos y seguidores de Smetana fue Antonin Dvořák, que nació en una aldea cerca de Praga el 8 de septiembre de 1841. Su talento musical se manifestó muy tempranamente, cuando tocaba su pequeño violín en la orquesta del coro de la iglesia., y aunque su padre estaba aferrado a que Dvořák siguiera como él, el oficio de carnicero, tuvo que ceder después de reconocer ampliamente las extraordinarias dotes del su pequeño. Sin embargo, parecía destinado a seguir el oficio paterno. Dvořák no sólo siguió los pasos de Smetana, sino fue capaz de enriquecer el espíritu nacionalista añadiendo a su música elementos folklóricos de otras regiones checas. Pero también pudo retomar algunos aspectos de la música de América cuando estuvo en Nueva York y se inspiró para componer su sinfonía No. 9 del Nuevo Mundo. En esta emisión iremos hacia el norte para explorar la península escandinava, para ello cedo el micrófono al Maestro Ricardo Fuentes.

OP.

Loc: En muchos compositores fue muy estimulante para el desarrollo de su carrera el hecho de tener ejemplos claros y modelos de imitación de otros músicos contemporáneos que vivían en la misma ciudad o al menos en la misma región. También hemos comentado muchas veces que el ejemplo ha venido de la misma familia. El caso de la mayoría de los compositores que se incluyen en este módulo, que se refiere al nacionalismo, no se apegan a lo señalado en un principio. Esto es debido a que el desarrollo de la música occidental partió del centro de Europa e irradió hacia el resto del mundo, propagándose como un rumor hacia el norte, al oriente y al occidente; infiltrándose discretamente en las mentes creadoras sensibles de otras regiones. Que recibieron el conocimiento de manera sutil como nos llega la espuma del mar a los pies en la orilla de la playa; mezclándolo con las ideas de cada región. Así pudieron los rusos crear su propia identidad, así los eslavos coleccionaron los cantos de sus pueblos; así también sucedió en Noruega. Así tuvo el primer compositor nórdico que encontrar la profesión que le diera razón a su vida; así las viejas leyendas de los bosques noruegos encontraron al creador de la música que le diera vida a los elfos y a los troles. Así tenemos ahora la herencia de la música de Edvard Grieg. Su padre, de ascendencia escocesa, se había establecido en Noruega y había sido designado cónsul Inglés en Bergen, condición que aprovechó para adquirir una posición privilegiada que le permitió gran éxito en sus empresas mercantiles. Esto se reflejó siempre en la economía familiar, pues nunca tuvieron restricciones económicas de ningún tipo. La mamá de Grieg era una pianista que interpretaba de una manera fuera de lo común, con gran expresividad y buen gusto. Ella impartió las primeras lecciones de piano a Edvard, el 4º de sus hijos, inculcándole también cierta afición por la creación literaria. En el piano pudo darle los elementos básicos para la lectura e interpretación gracias al estudio de las obras de Mozart Beethoven Weber y Chopin. Pero también lo alentó a realizar sus primeras composiciones. Esta etapa fue difícil para Edvard debido a que este oficio no era nada común en Bergen, era más bien raro que un joven tuviera la ambición para dedicarse a la composición. Pero un día llegó un famoso violinista y compositor amigo de la familia, Ole Bull, una de las figuras más importantes del siglo XIX, que enalteció el nombre de Noruega y gozaba de gran reputación. Aquí fue donde el padre del muchacho decidió poner a prueba las aptitudes tan ponderadas por la mamá. En la interpretación pianística no hubo comentarios extraordinarios pero sí con relación a sus composiciones. El violinista recomendó que una buena opción sería una escuela que acababa de fundar Felix Mendelssohn, el Conservatorio de Leipzig. Así llegó en 1857, a los 14 años de edad, después de que concluyó la primaria, a estudiar piano y composición con el rigor de los profesores Hauptmann, Moscheles y Wenzel. Esos años de intenso trabajo formaron a Grieg sólidamente durante seis años, tras los cuales regresó a Escandinavia con un diploma que lo señalaba como uno de los mejores alumnos cargando bajo el brazo una carpeta llena de composiciones con títulos en alemán y canciones elaboradas sobre textos también en aquel idioma.

OP.

Loc: Al retornar a su tierra natal, Edvard Grieg trató evidentemente de continuar su labor como concertista y quiso también divulgar sus composiciones. Desafortunadamente el ambiente no era el más adecuado. No había espacios, ni mucho interés de la gente. Pero no sólo en Bergen, en donde nació. Tampoco en Cristianía, nombre que en aquel entonces tenía la actual capital de Noruega, Oslo. Todavía pertenecían a Suecia y aunque se habían independizado de Dinamarca desde 1814, el ambiente cultural estaba concentrado en Copenhague. Ahí se

encontró con los compositores importantes de la región: Johann Hartman y Niels Gade, gracias a los cuales, Grieg mantuvo encendido el ánimo por la composición y ejecución de sus propias obras. De hecho Gade fue quien incitó de manera ferviente a que Grieg pensara en componer obras de mayor envergadura, como sinfonías, conciertos, sonatas, porque hasta ese momento solamente había hecho piezas para piano, complejas, pero sencillas dada la capacidad del compositor. Grieg también conoció en Dinamarca a otras dos personas: Uno de ellos fue Rikard Nordrak autor del Himno Nacional Noruego, que murió a los 23 años, pero que sembró en Grieg la semilla de la importancia de componer música nacionalista que representara a Noruega ante el mundo. La otra persona fue Nina Hagerup pariente lejano con hermosa voz que inspiró al compositor a escribir para ella la música que lo convirtió en el compositor escandinavo más importante de canciones y que además se casó con él en 1867. Después de la boda se establecieron en Oslo, en ese entonces Cristianía. Se dedicó a dar clases particulares y a dirigir un coro. En esta época compuso el primero de sus diez libros de las piezas líricas y el concierto para piano y orquesta. Por alguna razón, algunas de estas obras llegaron a manos de Liszt, que de inmediato le escribió a Grieg para invitarlo a Roma. Y, sin que Grieg lo supiera, al encontrarse en 1870, Liszt interpretó la Sonata para piano No. 2 para violín y piano y el concierto para piano y orquesta. Grieg se sintió halagado por la ejecución, pero más aun porque en los comentarios de Liszt, se refirió a Grieg como un ser capaz de transmitir los sentimientos nacionalistas escandinavos, razón por la cual el mundo no podía quedarse sin la oportunidad de conocer su música

OP.

Loc: La imagen de Grieg se difundió considerablemente a partir de su relación con los escritores nacionalistas importantes de ese momento: Henrik Ibsen y Björnson. Este último ya había trabajado con otros compositores la musicalización de algunos textos pero al fallecer los músicos recurrió a Grieg para proponerle que compusiera canciones, coros, cantatas y partituras para sus obras de teatro. También le propuso la realización de una ópera basada en la vida de un héroe nacional, la cual no se llevó a cabo porque en ese momento recibió el encargo urgente de Henrik Ibsen para escribir la música de su obra Peer Gynt, que originalmente estaba pensada como un drama para ser leído pero la acababa de reelaborar como obra de teatro, por lo que al ser presentada requería preludios, entreactos, bailes, canciones y secciones corales. Grieg tenía 33 años cuando la música de Peer Gynt se presentó exitosamente. Tanto, que el gobierno le concedió una pensión que le permitió dedicarse a hacer lo que realmente le interesaba y a hacer a un lado los trabajos que había aceptado sólo para poder subsistir. Ahora, tenía tiempo para pasar temporadas en la montaña, en un refugio tranquilo que lo inspiraba para componer.

Grieg no dejaba de viajar a pesar de su salud precaria. En alguno de los viajes asistió a las primeras representaciones de *El anillo del nibelungo* de Wagner en Bayreuth, en 1876. Sus impresiones al respecto quedaron plasmadas en un periódico de Bergen al que mandó sus críticas fascinantes de las funciones. Las giras de conciertos, que habitualmente realizaba en compañía de Nina, se hacían cada vez más largas por Alemania, Austria, Francia, Holanda, Suecia e Inglaterra. Grieg sentía una especial admiración por las orquestas inglesas, aunque evitaba el país a causa del siempre impredecible clima. Durante las temporadas de libertad de que disponían entre un concierto y otro, los Grieg disfrutaban de la casa que se habían construido en las afueras de Bergen, en Troidhaugen, la Colina de los trolls, nombre que hace referencia a los seres misteriosos de la mitología escandinava. Esta región hoy en día se ha convertido en lugar visitado con frecuencia por los admiradores de Grieg.

OP.

Edvard Grieg ya estaba en la cúspide, y no le faltaban admiradores entre los que se incluían los monarcas escandinavos. Otros como el rey Eduardo VII de Inglaterra, quien tenía la mala costumbre de hablar en voz alta durante las representaciones musicales, y el kaiser Guillermo II de Alemania, famoso por sus conocimientos y crítica musical. En una ocasión organizó un concierto, integrado por una selección de pasajes del *Peer Gynt*, a bordo de su yate durante un crucero realizado por aguas noruegas, con el compositor sentado a su lado.

Grieg estaba conciente de la proyección que había alcanzado su música y al mismo tiempo la necesidad de acercar la música de otros países al propio. Por eso se vio inmerso en una polémica cuando participó de manera importante en la organización del primer Festival Noruego celebrado en Bergen en 1898. Estaba convencido de que este acontecimiento tenía que convertirse en una ocasión para ampliar los horizontes de las manifestaciones musicales en Noruega y procurar que el público no se cerrara tanto sólo a la música del país. Invitó a una orquesta de primera clase —la del Concertgebouw de Amsterdam—, dándole el lugar principal en los programas. Esto levantó ruidosas protestas entre los miembros más conservadores del ambiente musical noruego, pero Grieg estaba

plenamente convencido de la necesidad de integrar a Noruega al ámbito internacional y defendió su posición; el festival acabó siendo un éxito.

Grieg siguió componiendo canciones basadas en poesía nacional y amplió su conocimiento de la música folklórica. En 1905, cuando contaba ya 65 años, aumentó la tensión política entre Noruega y Suecia. Llegaba al punto más alto la discusión sobre la inminente separación de los dos reinos. Afortunadamente privó la razón y sin llegar a las acciones bélicas se firmó un tratado pacífico, por lo cual Grieg acabó felizmente su vida siendo ciudadano de un Estado noruego plenamente independiente, porque dos años después de la separación, estaba a punto de emprender otro viaje a Inglaterra, para dirigir una interpretación de su *Concierto para piano*, cuando cayó enfermo y falleció en el hospital de Bergen en la madrugada del 4 de septiembre de 1907. Poco después unas cuarenta mil o cincuenta mil personas acompañaron el cortejo mientras una orquesta interpretaba la *Marcha fúnebre* compuesta por él cuarenta y un años antes.

SÍNTESIS 2. Edvard Grieg es el primer compositor nórdico que plasmó en su obra las viejas leyendas de los bosques noruegos con música que le dio vida a los elfos y a los troles. La infancia de Edvard Grieg transcurrió en un ambiente propicio para el estudio de la música gracias a la iniciación a través de su madre, sin presiones económicas de ningún tipo. Por eso, al mostrar sus habilidades como compositor el padre pudo enviarlo a estudiar al Conservatorio de Leipzig en 1857, cuando contaba con tan sólo 14 años de edad, para estudiar piano y composición durante seis años. Al regresar a Noruega la tarea fue complicada pues había que formar un ambiente y una cultura musical que no existía, pues aunque ya se habían independizado de Dinamarca, la vida cultural estaba concentrada en Copenhague, a donde iba con frecuencia para conocer a los compositores más destacados de la región. Poco a poco Grieg fue sembrando la semilla que pronto germinaría y cambiaría la vida musical de su país motivado por la creación de la música nacionalista noruega. De sus composiciones podemos mencionar la Suite Peer Gynt, música incidental sobre la obra de Ibsen, las piezas líricas para piano, la suite Holberg y el concierto para piano en la menor.

Loc: Muy pocos compositores nacionalistas se identificaron con su país de manera tan intensa como Sibelius con Finlandia. La música de Mussorgsky nos muestra claramente el alma de Rusia, las danzas y el carácter de sus gentes; el próximo programa veremos como Vaughan Williams nos entrega en su obra la personalidad de los ingleses pero ninguno de ellos y muy pocos pudieron hacer de su música un retrato de la grandiosidad de su país, en este caso del Norte de Europa como Jean Sibelius. Cuando Sibelius nació, Finlandia era una provincia exterior de la Rusia zarista, muy diferente al país sofisticado y próspero que es en la actualidad. A partir de 1807, Finlandia pasó a formar parte de Rusia. La mayor parte del siglo XIX transcurrió en paz sin que la presencia rusa significara una amenaza a autonomía de los finlandeses. A finales de siglo aumentó en los finlandeses la fuerza y el ímpetu de su conciencia nacional mientras el régimen zarista acentuó el dominio. Los rusos manejaron al país a su antojo. La lengua oficial era el sueco hasta los inicios del siglo XX, pero las clases populares mantenían una conciencia de identidad del pueblo y no dejaron de hablar el finlandés. Este era el ambiente que prevalecía cuando Jean Sibelius nació en Tavastehus el 8 de diciembre de 1865. Tavastehus en sueco, Hämeenlinna en finlandés, ciudad situada en el centro-sur de Finlandia. Una familia de clase media que hablaba en sueco. El padre era médico. Jean era el era el segundo de tres hijos y todos mostraban aptitudes musicales. El padre era aficionado en extremo a la bebida, por esa razón no pudo sobrevivir a una epidemia de tifoidea que asoló Finlandia entre 1867 y 1868, dejando a los tres en la orfandad siendo aun prácticamente unos bebés. En una situación francamente de miseria, la madre logró educar a los tres hijos. Linda, la mayor, se dedicó al piano; Christian, el más joven, llegó a ser un buen violoncelista aficionado y heredó de su padre su dedicación a la medicina, en tanto que Jean se inclinó por el violín.

OP.

Loc: Sibelius comenzó a hablar el finlandés a los 8 años, pero fue hasta los 20 cuando ya tomó confianza para expresarse en esta lengua. El interés por el finlandés en realidad fue la clave para que tuviera acceso al repertorio de la mitología nacional a través del poema épico *Kalevala*. Por otro lado la lectura de los grandes poetas líricos suecos Runeberg y Rydberg pero el gran refuerzo fue la observación del paisaje finlandés, con su abundancia de bosques y lagos, fuentes de inspiración para el futuro compositor. Sibelius, al igual que sus hermanos mostró disposición para la música, pero él fue más allá cuando compuso su primera obra a los 10 años: una pieza para violín y violoncelo *pizzicato*, o sea pulsando las cuerdas con los dedos y no con el arco, titulada *Gotas de agua*. Pero fue hasta los 14 años cuando comenzó a estudiar seriamente el violín con el director de la banda local, un avance tan notorio que lo primero que pensaron, maestro y alumno es que el futuro estaba en seguir la carrera de solista. Pero el acceso al repertorio en la pequeña ciudad de Hämeenlinna era tan limitado que la única manera de conocer las obras fue tocándolas con sus hermanos, Gracias a eso Jean adquirió un abundante conocimiento de los

clásicos vieneses, en particular de Haydn y Beethoven, haciendo arreglos para adaptarlos a los instrumentos con los que contaban. Cuando Sibelius llegó a Helsinki para estudiar en la universidad, tuvo que inscribirse como muchos otros en la Facultad de Derecho, pero pronto tuvo que avisarle a la familia que su verdadera vocación estaba en la música y aunque no fue del agrado de ellos, respetaron la decisión de que se inscribiera en la Escuela de Música. Y comenzó sus estudios más formales de violín y composición. Pronto se desempeñó como un integrante destacado del cuarteto de la escuela y tocó como solista un *Concierto para violín* y orquesta. Su maestro de composición descubrió pronto las habilidades para la composición y buscó de todas las maneras posibles que explotara ese talento. Fue hasta antes de los 30 años un fuerte conflicto el dedicarse al virtuosismo o a la composición, sin embargo el enfrentamiento con el público fue lo que hizo tomar la determinación, pues no podía con el nerviosismo, se le secaba la boca, le sabía a metal y le temblaba excesivamente el brazo derecho. Razones suficientes para no dedicarse al virtuosismo.

A pesar de que tenía en Helsinki a Martin Wegelius como maestro de composición, Sibelius sintió la necesidad de ir al extranjero para buscar nuevos horizontes. Él ya estaba enterado del trabajo que se hacía en otros lugares por buscar una identidad nacional. Así es que decidió ir a San Petersburgo pensando en recibir clases de Rimski-Korsakov. Wegelius, era conciente de la presencia de los rusos desde principios de siglo, y no fue partidario de esa decisión, por lo que le recomendó que en caso de querer salir, mejor fuera a Berlín. Llegó a estudiar con Albert Becker, un estricto maestro del contrapunto pero muy pedante y mortalmente aburrido según las cartas de Sibelius a Wegelius. Tal vez la mayor ventaja de haber viajado a Berlín fue el haber tenido la oportunidad de escuchar *Tannhäuser*, *Los maestros cantores*, de Wagner y presenciar los recitales de Von Bülow interpretando las Sonatas de Beethoven, asistir a una función de *Don Juan*, de Strauss, y del *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy, además de hacerse de un grupo de buenos amigos. En esta época comenzó a contraer deudas que fueron creciendo y que pudo saldar hasta después de terminada la primera guerra mundial. Partió para Viena en 1890 buscando a Brahms pero no fue posible tomar clases con él, pero se hizo discípulo de un compositor de gran prestigio con quien se perfiló hacia el nacionalismo, materializado en su primer poema sinfónico *Kullervo*. Así, Finlandia tenía presencia en el mundo en el panorama musical universal. Este éxito cambió la vida de Sibelius. Ese mismo año contrajo matrimonio con Aino Järnefelts, con quien duraría casado 65 años.

OP.

Loc. En la última década del siglo XIX, Sibelius empezó a componer música evocadora de su país. Viajando constantemente siempre regresando a Finlandia. La situación económica se tornaba difícil y el compositor tuvo que dedicarse a la enseñanza. El estado reconoció sus aportaciones y le asignaron una pensión mensual que no resolvió su situación económica pero sí bajó la presión para cumplir con sus obligaciones familiares. Ahora Finlandia necesitaba una sinfonía que la representara. No había hasta ese momento una obra de este género, y un joven talentoso Ernst Mielck, hizo la primera. Sibelius compuso en seguida la suya, un trabajo solamente fue superado por él mismo. Pero la obra que coronó al nacionalismo finlandés fue el poema sinfónico que compuso en 1899 y que tituló honrosamente Finlandia. La obra más conocida actualmente de Sibelius y que desde entonces se volvió de inmediato una obra popular en todos los hogares finlandeses. Otras obras importantes destacan en el repertorio de Jean Sibelius son: *El cisne de Tuonela* y *El regreso de Lemminkainen*, y *el Vals triste*, y durante los primeros años del siglo sus obras fueron dirigidas por importantes maestros como Hans Richter, Félix Weingartner, Arturo Toscanini y —en el caso del *Concierto para violín*— por Richard Strauss. La autoridad de Sibelius fue reconocida también por importantes aficionados a la música como el barón Axel Carpelan, personaje importante en la vida del compositor, pues gracias a él pudo reducir las deudas, por haber desempeñado el papel de mecenas, además de apoyarlo para diferentes gestiones para dar a conocer su obra.

Fue reconocido ampliamente en Escandinavia y en otros países, que le otorgaron premios y reconocimientos como el de la Legión de Honor del gobierno francés; un sillón como Académico de Composición en la Academia Imperial de Música de Viena, un doctorado honorífico en Yale. Además de constantes invitaciones a Alemania, Italia, Inglaterra y en América. Sibelius decide regresar a Finlandia y pasa los últimos 30 años de su vida sin salir de su país y en silencio casi total sin componer, algo rarísimo, similar a lo que le pasó a Rossini. Una decisión extraña que no podemos comprender sin saber que caía con suma facilidad en estados de profunda depresión, repletos de auto interrogaciones y serios temores, que fueron en aumento durante los años de la guerra. Sibelius se mantiene las tres décadas en un digno retiro en la villa de Ainola, en Järvenpää, donde murió el 20 de septiembre de 1957, poco antes de cumplir los noventa y dos años. Escuchemos la síntesis y finalizaremos nuestro programa con un fragmento de Finlandia de Sibelius.

SÍNTESIS 3. *Jean Sibelius es el compositor nacionalista de Finlandia. Huérfano de padre desde los tres años demuestra su gusto por la música desde los 10 años cuando escribe una obra para violoncello y violín, y a los 14 comenzó a estudiar seriamente el violín con el director de la banda local. Posteriormente se muda a Helsinki para estudiar en la universidad y se inscribe en la Facultad de Derecho, pero desiste porque decide que quiere ser virtuoso del violín, sin embargo su maestro de composición lo alienta para que siga el camino de la creación artística. Viaja a Berlín y después de escuchar la obra de Wagner y de otros compositores cuyo estilo está claramente definido, Sibelius presenta sus trabajos de composición evocando el ambiente, la lengua, y la esencia de la gente del pueblo finlandés. La composición más conocida y posiblemente la más importante es el poema sinfónico Finlandia. Sibelius muere el 20 de diciembre de 1957, un par de meses antes de cumplir 92 años de edad.*

FIN DEL TRIGÉSIMO NONO PROGRAMA

PROGRAMA CUADRAGÉSIMO (6 DE 8) “ELGAR, HOLST Y VAUGHAN WILLIAMS)

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En el programa anterior viajamos a la península escandinava en donde tuvimos la oportunidad de conocer la música de dos naciones, Noruega y Finlandia con Edvard Grieg y Jean Sibelius. El primero era hijo de un comerciante de ascendencia escocesa. Su madre comenzó a darle clases de piano y descubrió los dones para la música; más por haber hecho los primeros intentos por componer, que por sus ejecuciones en el instrumento. Al ver que el muchacho tenía aptitudes y en su país había pocas posibilidades para ese campo, su padre lo envió al Conservatorio de Leipzig a los 14 años de edad. Seis años después regresó siendo un pianista notable tocando sus propias composiciones. Poco a poco, Grieg fue creando un estilo propio basado en tradiciones y leyendas con las que compuso música para piano y al lado de escritores noruegos incursionó en otro campo escribiendo música para teatro. Sus obras más destacadas son las piezas líricas para piano y el poema sinfónico Peer Gynt sobre la obra de Henric Ibsen del mismo nombre y el concierto para piano y orquesta en la menor.*

De Jean Sibelius comentamos que fue un compositor que logró hacer con su música una descripción de su país como pocos compositores nacionalistas. Cuando Sibelius nació, Finlandia era una provincia de la Rusia zarista que mantuvo su presencia dominante durante la mayor parte del siglo XIX. La lengua oficial era el sueco hasta los inicios del siglo XX, pero las clases populares mantuvieron una conciencia de identidad y no dejaron de hablar el finés. Sibelius nació en 1865 en el seno de una familia de clase media. Huérfano de padre desde muy pequeño, pudo hacer una carrera musical estudiando el violín. Conoció la lengua de su país y pudo conocer así los detalles de la mitología nacional a través de poemas épicos y la obra de los poetas de su pueblo. Las bases más sólidas para la composición las adquirió como muchos otros compositores estudiando la obra de los clásicos vieneses y haciendo arreglos para adaptarlos a los instrumentos con los que contaba. Al llegar a la Universidad tuvo la opción de avanzar por el camino de las Leyes pero optó por la música, en especial por la composición, razón por la que juzgó conveniente ir a Berlín para escuchar música y conocer otros compositores. En la última década del siglo XIX, Sibelius empezó a componer música evocadora de su país. Entre las obras más importantes de Sibelius podemos mencionar su Concierto para violín y orquesta, El cisne de Tuonela, el Vals triste, sus sinfonías y el poema sinfónico Finlandia.

Ahora nos desplazaremos hacia el Atlántico, esa gran isla que ha compartido gran parte de su historia con el resto del continente Europeo pero que siempre ha mantenido importantes diferencias, sociales, políticas y culturales, y que tarde o temprano buscó también una identidad personal en la música: Inglaterra. Los dejo en compañía del Maestro RF.

OP.

Loc: La muerte de Henry Purcell en 1695 representó para Inglaterra la pérdida de un músico que representaba el espíritu de la nación. Poco tiempo después, en 1711 Georg Friedrich Hændel llegó por primera vez a Londres y prácticamente fue adoptado por la corte, como lo vimos en el programa 12. Hizo un par de viajes y regresó para establecerse definitivamente representando a través de su música todo lo que la aristocracia y realeza requería para toda clase de eventos, coronaciones, misas, oratorios, óperas y música orquestal. Se nacionalizó inglés, y adoptó también el idioma para los textos de sus obras. Sin embargo su música no dejaba de tener los elementos de Alemania su tierra natal, ni de Italia país en ese entonces generador de nuevas corrientes. Tras la muerte de Hændel en 1759, Inglaterra se quedó sin un compositor que representara dignamente al país ante el resto del mundo. En 1842 nació Arthur Sullivan que hizo un trabajo bastante decoroso con sus operetas, óperas, Ballets y

música sacra. Pero realmente el pueblo inglés recordaba con añoranza lo que se había hecho a finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Tuvieron que pasar más de cien años para que en la segunda mitad del siglo XIX llegara un compositor que diera a la música inglesa nuevamente su propio lenguaje en la persona de Edward Elgar.

OP.

Loc: Elgar ha sido considerado como el compositor que marcó el punto culminante con una serie de intentos por encontrar la música nacional inglesa explorando todos los géneros, a excepción de la ópera, buscando en todos los recursos posibles a partir del estudio de los elementos de su país, considerando el repertorio sinfónico, el oratorio más refinado y sobre todo poniendo atención en los aspectos más detallados de la música popular. Su padre se estableció en Worcester con un taller de afinación de pianos y en 1860 abrió una tienda de música. En 1848 contrajo matrimonio con Anne Greening, una mujer que tenía fuertes inclinaciones hacia las artes. Edward Elgar, que nació el 2 de junio de 1857, fue el cuarto de los siete hijos de la pareja. A los diez años compuso una serie de piezas dedicadas a la familia en esa época, melodías que retomaría en los primeros años del siglo XX para componer obras elaboradas con las técnicas aprendidas más tarde. A los 15 años era admirado en la escuela por la manera de improvisar en el piano. Habilidad aprendida por las ejecuciones de su padre en los servicios religiosos en un templo católico, y en la tienda de música, lo que hizo que tuviera la curiosidad de explorar varios instrumentos. Esta posición hizo que Edward tuviera contacto con todos los músicos de la ciudad y que desde muy joven comenzara a suplir a su padre eventualmente hasta que heredó el cargo. Worcester tenía una vida musical muy activa. Festivales y una serie de actividades que se iniciaron desde 1724 y que hoy en día siguen realizándose con la presencia de orquestas y coros locales e internacionales. La formación musical académica de Edward Elgar fue, como él mismo lo decía, básicamente sobre lo que él leyó y escuchó. Unas pocas clases de piano, las imitaciones de las ejecuciones de órgano de su padre y el batallar con el violín, que se volvió su instrumento preferido. Elementos suficientes para que en breve adquiriera fama como orquestador, director y como buen violinista de segunda fila de las orquestas de la ciudad, un personaje de vital importancia para la localidad disponible para cualquier emergencia. Por esa razón decidió dejar el modesto trabajo que había desempeñado durante un año en un despacho de abogados. Era más que evidente. A los 16 años tenía la certeza de que la naturaleza lo había dotado con creces para dedicarse a la música.

OP.

Loc: Muy Joven aun, Elgar comenzó a recibir encargos para dirigir o hacer arreglos para las orquestas. Deseaba ir a estudiar a Leipzig, pero su situación económica no se lo permitía, por eso no le quedó otra alternativa que probar en Londres. Podía ir, pasar el día y regresar en tren antes del anochecer. En estos viajes empezó a estudiar violín con Adolphe Pollitzer y como su maestro se esmeró sobre todo en que reconociera sus propias capacidades y limitaciones. Lo que Elgar alcanzó un día que su maestro lo llevó a escuchar el concierto para violín de Beethoven ejecutado por August Wilhelm. Elgar tenía que decidir después de escuchar al gran virtuoso: O se dedicaba al violín, lo que implicaba que dejara gran parte de las actividades que desarrollaba, incluyendo la labor creativa, o se dedicaba a la composición. Optó por esto último con la seguridad de que tenía que llegar a ser un gran compositor, y así fue. Sin embargo siguió estudiando violín, lo que le dio muchos elementos para poder tener la visión del gran orquestador que llegó a ser. Ya para entonces Elgar había compuesto obras que fueron estrenadas por la orquesta de Worcester y la de Birmingham, con tan buenos resultados que también se dio a conocer en Londres.

Elgar contrajo matrimonio con Alice Roberts, hija de un General que estuvo prestando sus servicios en la India, donde ella nació. A pesar de que el General había muerto cuando se casó su hija, la familia siguió muy unida al ambiente militar, y como en Inglaterra todos los aspectos relacionados con el linaje y las clases eran muy importantes, todos consideraron que ese matrimonio era absolutamente inviables. Imagínense: ¡la hija de un general de división casada con un músico principiante que, además, era hijo de un tendero! Pero pronto callaron todas las voces que auguraban fracaso a la pareja. El matrimonio funcionó de maravilla, y Elgar reconoció en Alice los méritos que contribuyeron a alcanzar los éxitos como compositor. Sobre todo cuando llegó el momento de recibir las condecoraciones de la realeza cuando le otorgaron el título de Sir Edward Elgar en 1904, reconociendo el carácter patriótico de su música, distinción muy importante en la sociedad inglesa. A pesar del título nobiliario, y otros honores que recibió a lo largo de su vida, Elgar siguió siendo una persona sencilla. Tenía un gran amor por los perros y el campo inglés, pero más que por alguna afición a la cacería, deporte de la aristocracia, por el afecto y la posibilidad de tener un refugio alternativo a la ciudad. Todo esto fue aceptado por Alice y Elgar afirmó siempre que su esposa había sido el factor decisivo de su éxito, que por cierto, no se inició fácilmente. Los primeros años de matrimonio buscaron un lugar para residir y cambiaron en varias ocasiones su lugar de residencia.

OP.

Una importante casa editora de música de Londres, Novello, tomó la opinión algunas personas, entre ellas su asesor August Jaeger para determinar si se editaban las obras de Elgar. Ya se había editado una obertura en 1890, pero a partir de 1893, cuando se presenta una cantata en un festival de coros, Jaeger, que percibió en este músico un gran potencial, influye para que en lo sucesivo se edite todo lo que Elgar compusiera. Jaeger se hizo muy amigo de Elgar y contribuyó para poder mantener siempre una excelente relación entre músico y editor. Este hecho abrió la posibilidad de que directores de orquesta de otros países conocieran la música del inglés que describía los paisajes e historias épicas de su país a través de sus oberturas, obras orquestales y música coral. Así comenzaron a ejecutarse obras como las variaciones enigma que Hans Richter puso con la orquesta de Manchester en cuanto tuvo la partitura en las manos por considerar la música simplemente y sencillamente maravillosa. Con el nuevo siglo se vendrían todos los reconocimientos de Elgar a nivel mundial, encargos para las coronaciones y festividades de la realeza inglesa, doctorados *honoris causa*, e invitaciones para ir a dirigir en otras orquestas de Europa y Norteamérica, diversos programas en los que con frecuencia incluía sus propias obras como *Cockaigne*, *Gerontius*, *Los Apóstoles*, *El reino*, *Pompa y circunstancia*, sus dos sinfonías *Falstaff*, y muchas más. Hasta que un suceso marcó el fin de una época, no solo para Elgar, sino para muchos millones de personas. El 4 de agosto de 1914 comenzó la Primera Guerra Mundial. A sus 57 años se inscribió en la Policía Especial y en la Reserva de Voluntarios de su barrio londinense pendiente de la gravedad de los sucesos. Cuando disponía de tiempo, componía música adecuada al esfuerzo bélico, como *El espíritu de Inglaterra* y *Por los caídos*.

El primer aviso de sus problemas de salud fueron unas molestias en la garganta que obligaron a una pequeña intervención quirúrgica. Mientras se recuperaba en el hospital, por primera vez en su vida se sintió impulsado a dejar la orquesta a un lado para componer música de cámara. Así compuso una *Sonata para violín y piano*, un *Cuarteto para cuerda*, un *Quinteto para piano* y el *Concierto para violoncelo*, una obra conmovedora que sirvió de preámbulo a la muerte de su esposa en 1920. Elgar quedó abatido y la enterró con todas sus condecoraciones en reconocimiento a lo que logró al lado de su compañera de toda la vida.

En los años que siguieron, Elgar escribió poco: algo para el teatro, algunas orquestaciones y música para conjunto de metales. Hacia el final de su vida se entusiasmó con un proyecto operístico y de una *Tercera Sinfonía*, pero de ambos proyectos sólo quedaron algunos apuntes.

En otoño de 1933 sus dolores ciáticos aumentaron y tuvieron que operarlo. En la intervención detectaron un tumor maligno que presionaba el nervio. Aunque sobrevivió a la operación, no había muchas esperanzas de un alivio a los males y los fuertes dolores continuaron. Elgar tuvo la oportunidad durante su convalecencia de escuchar en el gramófono algunos discos recién grabados de su música de cámara. A principios de 1934, prácticamente no había esperanzas para su recuperación y murió el 23 de febrero de ese año.

SÍNTESIS 2. *Después de la muerte de Henry Purcell en 1695 solamente Hændel pudo suplir la carencia de un estilo propio de la música inglesa. Es hacia finales del siglo XIX cuando Edward Elgar surge como el compositor que toma los elementos característicos de los ingleses para la creación musical. Nació el 2 de junio de 1857. A los 15 años ya era reconocida su habilidad para la improvisación en el piano y su formación musical académica la adquirió de manera autodidacta a partir leyó y escuchó, aunque si recibió algunas enseñanzas de su padre y posteriormente de algunos maestros. Muy pronto adquirió fama de buen orquestador y director de orquesta, inclusive como buen violinista de segunda fila de las orquestas de la ciudad para cubrir a miembros de la orquesta en casos de emergencia. Su música se comenzó a editar en Inglaterra y a difundirse por Europa formando parte de los programas de diversas orquestas. Contrajo matrimonio con Alice Roberts, cuyo apoyo fue fundamental en su vida, como él mismo lo reconocería cuando ella murió. Recibió gran cantidad de reconocimientos por sus aportaciones a la música nacional. Elgar murió víctima del cáncer en 1934.*

Loc: Gustav Holst nació el 2 de septiembre de 1874 en Cheltenham, una pequeña ciudad en el oeste de Inglaterra. Su familia no era originaria de Inglaterra, sino de Letonia. La vocación por la música llegó a Gustav por medio del bisabuelo que era arpista y maestro de música en la corte imperial rusa a finales del siglo XVIII. En 1807 la familia abandonó Rusia y emigró a Inglaterra. La familia vivió al principio en Londres y cuando el abuelo del compositor se casó con una inglesa, se fue a vivir Cheltenham, en donde se establecieron definitivamente. Ahí nació Adolf von Holst padre de Gustav y contrajo matrimonio con una de sus alumnas, Clara Lediard. Entonces nació su primer hijo, Gustav, que fue educado para seguir la profesión tradicional en la familia desde hacía muchas generaciones: maestro de música. Por lo tanto Gustav aprendió de su padre los principios básicos de la música y pronto comenzó a auxiliarlo en los servicios religiosos. Entonces empezó a

componer y a los 19 años puso en escena con un grupo de aficionados su opereta *El castillo de Lansdown*. El apoyo de la familia no se hizo esperar y ese mismo año ingresó al Royal College of Music de Londres para estudiar piano y composición. Desafortunadamente una neuritis en el brazo derecho le impidió seguir la carrera de concertista de piano, pero decidió tomar el trombón como instrumento. Era un muchacho sociable y tuvo amigos muy cercanos en el colegio, especialmente Ralph Vaughan Williams, con quien mantuvo una estrecha relación para toda la vida. En la época de estudiante escribió canciones para conjunto vocal y dirigió un coro. En 1898 Holst abandonó el College para integrarse como trombonista en diferentes orquestas. Esta actividad le dio una perspectiva diferente del papel del instrumentista y como decía él mismo, adquirió valiosos conocimientos prácticos de la orquesta de adentro hacia fuera, buscando la teoría después de ver y reflexionar sobre el papel de los instrumentos. En esa época también se interesó por el sánscrito, sin pensar que los estudios que realizó al respecto influirían en sus obras posteriores.

OP.

Loc: En 1901 se casó con Isobel Harrison, que cantaba en el Hammersmith Socialist Choir. Entonces decidió buscar empleo en Londres y consiguió el puesto de profesor de música en la James Allen's Girls' School, en el que permaneció hasta 1921. También fue designado director musical escuela para mujeres de St. Paul, cargo que no abandonó hasta 1924. Holst escribió muchas composiciones para sus alumnas, entre ellas varios trabajos corales y la *St Paul's Suite* y la *Brook Green Suite* para orquesta de cuerda.

Por otro lado empezó también a dar clases en el Morley College, institución cultural del sur de Londres en la que gente perteneciente a la clase obrera podía estudiar por la noche. Este trabajo con músicos aficionados fue muy importante en la vida de Holst, quien animaba a sus alumnos a alcanzar los más altos niveles de ejecución y conocimientos musicales sin importar que no tuvieran la pretensión de ser profesionales de la música. Por ejemplo, en 1910 los dirigió en la primera representación del siglo XX de la ópera de dada en este siglo de *La reina de las hadas*, de Henry Purcell, en la cual todos los materiales orquestales y vocales fueron preparados por los propios alumnos.

Previo a la primera guerra mundial escribió un coral y una ópera con textos de la literatura hindú consecuencia de los estudios que había llevado a cabo del sánscrito y hacia 1913 después de un viaje a España con unos amigos en donde tuvieron una intensa discusión sobre temas de astrología, surgió la idea de escribir una suite orquestal basada en el tema y que tituló *Los Planetas*. Esta obra la realizó entre 1914 y 1916.

Cuando inició la primera guerra mundial, Holst se quiso enlistar, pero fue considerado como no apto debido a la edad de manera que siguió componiendo lo mejor que pudo tomando en cuenta las condiciones de guerra que había en ese entonces. En 1918 recibió el encargo de trasladarse a Salónica para organizar actividades para las tropas que se ubicaban en la zona de los Balcanes esperando a que se les dieran indicaciones para la desmovilización a causa del término de la guerra. Al regresar a Inglaterra se enteró que ya tenía cierto renombre por la ejecución en público de *Los planetas*. Pronto esta obra lo haría famoso en muchos otros países.

Holst volvió a las actividades docentes y a componer. Entre 1923 y 1932 fue invitado en dos ocasiones a Estados Unidos como conferencista, escribió dos óperas, música coral y orquestal poniendo énfasis en la sección de los metales considerando su familiaridad con el trombón. En el último viaje a América en 1932, se le manifestó una úlcera en el duodeno, lo cual complicó su regreso a Inglaterra, cuando finalmente estaba en casa concluyó algunas obras cortas e inició la composición de una sinfonía para gran orquesta pero solamente pudo concluir el Scherzo debido a que la muerte lo sorprendió en mayo de 1934, tres meses antes de cumplir 60.

OP.

Loc: Aunque Elgar y Holst ya tomaron elementos propios de Inglaterra, es Ralph Vaughan Williams quien cierra el círculo que nos permite hablar de un nacionalismo inglés. Vaughan Williams es quien junto a Holst es capaz de romper los lazos que mantenían por un lado Inglaterra y por el otro a Alemania e Italia. Vaughan Williams toma por ejemplo un tema inglés popular, conocido y muy antiguo y lo convierte en una fantasía para orquesta. Con este tema y el tratamiento que le da no queda la menor duda de la ubicación geográfica sitio al que nos referimos.

OP.

Loc. Ralph Vaughan Williams nació en Down Ampney, Gloucestershire el 12 de octubre de 1872. Pero él siempre se consideró londinense debido a que a los tres años fue enviado a criarse con su familia materna a causa de la

muerte de su padre. Habiendo mostrado un ferviente interés en la música, recibe sus primeras clases de piano de una tía, que no se limitó a enseñarle a tocar el instrumento sino también se preocupó por que entendiera cómo se compone una obra y cómo funciona racionalmente el hecho de establecer un orden en la ejecución de sonidos simultáneos o sea la armonía. Ya en su juventud estudió en Londres con el maestro Charles Stanford, y en Alemania con Max Bruch. A principios del siglo XX comenzó a recopilar melodías populares y esto lo llevó a conocer y a apreciar en gran medida la música antigua y barroca sobre todo la de Henry Purcell. Por eso es que Vaughn Williams es quien resumiendo la experiencia de Elgar y Holst, busca imprimir en sus composiciones los elementos que puedan ubicarnos en su país. Busca no sólo aquellos elementos de la canción popular. Busca sonidos cosmopolitas de la gran ciudad. Busca una combinación de sonidos que ya se han utilizado por los impresionistas franceses para lograr las combinaciones que lo ayuden a meter en una orquesta al sonido de las campanas, el vendedor callejero y los instrumentos callejeros y en muchos casos utilizando aspectos importantes de la literatura clásica inglesa.

SÍNTESIS 3. Gustav Holst y Vaughn Williams son otros compositores ingleses que lograron proyectar Inglaterra hacia el mundo. Los unió una estrecha amistad alimentada por los puntos comunes con relación a la música. Estudiaron con muchos maestros en común pero cada uno de ellos desarrolló un estilo muy personal. Holst nació en septiembre de 1874 y Vaughn Williams en octubre de 1872. Murieron de 59 y 86 años respectivamente. Edward Elgar, Gustav Holst y Ralph Vaughn Williams, Tres músicos que le devolvieron a Inglaterra la identidad musical perdida y añorada durante más de 100 años.

FIN DEL CUADRAGÉSIMO PROGRAMA

PROGRAMA CUADRAGÉSIMO PRIMERO (7 DE 8) “ALBENIZ, GRANADOS Y DE FALLA”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Después de la muerte de Henry Purcell en 1695, Inglaterra tuvo que esperar 150 años para llegara el compositor inglés que proyectara hacia el mundo los valores nacionales propios del país. Aunque Hændel se nacionalizó inglés, su música nunca dejó de contar con muchos elementos de Alemania, y de Italia. Hubo incipientes compositores, pero fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando los ingleses nuevamente contaron con compositores que encontraron el estilo propio de su tierra; representantes de un movimiento nacionalista que se manifestaba ya en muchos otros países. Ellos fueron Edward Elgar, Gustav Holst y Ralph Vaughn Williams. Elgar fue considerado como el compositor que llegó al el punto culminante con una serie de intentos que se habían hecho por encontrar la música nacional inglesa, a partir del estudio de los elementos de su país, considerando el repertorio sinfónico, el oratorio más refinado y sobre todo poniendo atención en los aspectos más detallados de la música popular. A los diez años hizo sus primeras composiciones y a los 15 era admirado en la escuela por la manera de improvisar en el piano, y en breve un gran orquestador y director de orquesta. En 1904 le otorgaron el título de Sir Edward Elgar en reconocimiento al carácter patriótico de su música.*

Gustav Holst nació el 2 de septiembre de 1874 en una pequeña ciudad al oeste de Inglaterra. Su familia no era originaria de este país, sino de Letonia; con una fuerte tradición musical desde el bisabuelo. En 1807 la familia emigró a Inglaterra. Gustav fue educado para seguir la profesión tradicional en la familia. Por supuesto, aprendió de su padre los principios básicos de la música y empezó a componer y a los 19 años. En 1901 se casó e incursionó en el campo de la docencia y fue designado director musical de la escuela para mujeres, pero también trabajó con gente perteneciente a la clase obrera que solamente podía estudiar por la noche. Antes de la primera guerra mundial compuso su obra más conocida: Los Planetas, entre 1914 y 1916. Durante la Guerra estuvo en activo y posteriormente fue invitado en dos ocasiones a Estados Unidos como conferencista, escribió dos óperas, música coral y orquestal, poniendo un especial énfasis en la sección de los metales.

El tercer inglés, Ralph Vaughn Williams, cierra el círculo que nos permite hablar de un nacionalismo inglés en esa época. Junto a Holst fue capaz de romper los lazos que mantenían por un lado Inglaterra y por el otro a Alemania e Italia. Nació en Gloucestershire el 12 de octubre de 1872. Al mostrar un ferviente interés en la música, recibe sus primeras clases de piano de una tía, y le orienta en el arte de la composición. Vaughn Williams resume la experiencia de Elgar y Holst e imprime en sus composiciones los aspectos que ubican al país no sólo con elementos de la canción popular, sino usa sonidos de la gran ciudad. Ya cerca del final de este módulo, es obligado ir a la península Ibérica, lugar que aun no hemos visitado. Los dejo con el maestro RF.

Loc: Cómo están. En este módulo hemos contemplado algunos países en los que surgió un movimiento nacionalista en la segunda mitad del siglo XIX y por supuesto que tenemos que hablar de España. En esta serie, solamente en tres ocasiones hemos mencionado este país sobre cuestiones musicales, en la Edad Media y después con Bizet y Glinka, dos compositores que conocieron la música española, los aires y las danzas, que provocaron en ellos la chispa que los llevó a componer obras en ese estilo. Si eso provocó en músicos extranjeros con raíces tan diferentes y lejanas, culturalmente hablando, qué no produjo en los músicos españoles. Claro que durante los años en que España era una gran potencia en Europa, la música no era la prioridad de los monarcas, aun así, el pueblo español conservó esas manifestaciones artísticas que no esconden los siglos de la ocupación árabe. Había muchas obras de artistas españoles pero el romanticismo tardío tenía que arrojar cosas significativas, que expresara algo más, tenía que reflejarse el alma del país. Y desde luego que apareció por ahí también un niño prodigio que a los diez años ya había viajado por España y a los 12 ya había visitado América, siempre impresionando a todos por sus habilidades en la ejecución del piano. Isaac Albéniz había sorprendido al público que en 1864, cuando lo escucharon por primera vez tocar el piano en un teatro de Barcelona obras difíciles para un pequeño de cuatro años. La gente murmuraba y pensaba que tras bambalinas habría un pianista que tocaba mientras el niño actuaba de maravilla. Pero no. Era él. Isaac Albéniz, a quien su papá puso a ejercitar en el teclado arduamente una vez que descubrió las dotes de su hijo, sin importar si el niño podía leer y escribir. Le puso un maestro de inmediato y pronto lo mandó a París a estudiar con Marmotel, Maestro de Bizet y años más tarde profesor de piano de Debussy. La aceptación para su ingreso al Conservatorio en Francia no fue ningún problema aunque era muy pequeño. Pero el absurdo: Le indicaron que sería admitido sin trámite alguno dos años más tarde, debido a que durante su estancia mientras hacía las pruebas, hizo añicos un cristal con su pelota. ¿Qué niño no lo ha hecho? Tuvo que regresar a Barcelona en donde continuó su formación. Cuando su padre fue despedido del trabajo, tuvo tiempo de promover conciertos de su hijo, lo que en seguida dejó muy buenos dividendos. Si Leopold Mozart había explotado con creces a Wolfgang, ¿Qué habría de malo en que él lo hiciera también? Y lo trató de hacer. Nada más que no contaba con que Isaac era mucho menos dócil que los niños prodigio anteriores.

OP.

Loc: La infancia de Isaac Albéniz está envuelta en una serie de sucesos increíbles. Ya había demostrado una habilidad extraordinaria para la ejecución pianística y cuando se mudaron a Barcelona, su padre lo inscribió inmediatamente al Conservatorio. Demasiado formal para él. Leía las novelas de Julio Verne. Es muy probable que se haya emocionado con las aventuras del viaje submarino, o con la vuelta a mundo en 80 días y el viaje al centro de la tierra, porque a los ocho años el ser humano cree fácilmente que cualquier cosa puede hacerse realidad. Entonces tomó unas cuantas cosas y se lanzó a viajar. Tomó el primer tren sin boleto y salió. Visitó El Escorial, Ávila, Zamora, Salamanca, Peñaranda de Bracamonte y Toro. En todos los lugares se presentó causando el asombro de todos los que lo escuchaban. Reunió suficiente dinero para regresar pero ya rumbo a Madrid, asaltaron la diligencia en que viajaba. Decidió entonces seguir viajando para volver a reunir dinero y regresar a casa con alguna aportación. Visitó entonces Galicia, Castilla, León, Logroño, Zaragoza, Valencia y Barcelona. En esta última ciudad la crítica fue extraordinaria, y de inmediato regresó a Madrid, pues recibió la noticia del suicidio de su querida hermana. No tuvo problemas familiares e inmediatamente se reintegró a las clases en el Conservatorio, pero la naturaleza humana es compleja y sabemos que una vez que se han probado las mieles de la libertad es difícil sujetarse al yugo familiar. De manera que nuevamente emprendió el vuelo pero hacia Andalucía, donde aumentó su serie triunfal de actuaciones. Encontrándose en Cádiz recibió la amenaza del alcalde de detenerlo para enviarlo de inmediato a Madrid, con su padre. Ante esta amenaza, se fue de inmediato al puerto y se embarcó de polizón en el primer viaje que pudo. Horas tenía de haber zarpado cuando lo sorprendieron y a punto estaban de enviarlo de regreso en alguna lancha, cuando descubrieron un piano a bordo. Albéniz conseguía así, a manera de trueque, el pago de su boleto a Puerto Rico. 12 años tenía Isaac Albéniz cuando pisó tierras americanas en donde se donde solía tocar vestido de mosquetero, con la espada al cinto, viéndose obligado en ocasiones a dormir al aire libre y a malvivir en el anonimato en países desconocidos. Así se presentó en Argentina, Uruguay, Brasil y Cuba. Es muy difícil tener los datos a detalle de estos viajes. La información de que se dispone es, por desgracia, muy parca, y de ninguna manera se puede explicar por qué Isaac estaba de nuevo en Madrid en otoño de 1873. Ese mismo año se proclamó la República y a su padre le dieron un cargo en la administración aduanera, oportunidad para Albéniz. Había que aprovechar la posibilidad de viajar nuevamente a América, esta vez a San Francisco y Nueva York.

OP.

Loc: Al volver a Europa, Albéniz llegó primeramente a Inglaterra, visitando Liverpool y Londres. Posteriormente decidió ir a estudiar piano y composición a Leipzig utilizando el dinero que había ganado en sus conciertos en

América. Nueve meses pudo sostener los estudios y regresó a Madrid. Aquí consiguió una pensión a través del secretario del Rey Alfonso XII y pronto se pudo establecer en Bélgica para seguir estudiando. Al ingresar al conservatorio de Bruselas Albéniz era el más joven de los estudiantes pero también el más destacado. A sus 15 años sabía perfectamente que tenía que seguir estudiando para dominar el arte de la composición. No obstante fue inevitable aprovechar la primera oportunidad de regresar a Estados Unidos, ahora como pianista acompañante del teatro Lírico belga. Al regresar no se dio el tiempo mínimo para descansar. Comenzó a prepararse con tal intensidad, que en breve le fue otorgado el premio Extraordinario del Conservatorio de Bruselas, ante un jurado compuesto por los distinguidos maestros: Rubinstein, Planté y Von Bülow. Eran tan sólo unos meses que se había mantenido en un sitio y para el temperamento del viajero era demasiada quietud. Lo que seguía era cumplir un sueño añejo: visitar a Franz Liszt. No se tiene el dato preciso de la fecha en que llegó a Hungría pero aun no cumplía los 20. Liszt lo escuchó, le pidió que tocara obras propias y que improvisara sobre un tema que le dio en ese momento. Albéniz además, interpretó una de las Rapsodias húngaras del propio Liszt. Suficiente para que Albéniz se ganara la posibilidad de acompañar al gran maestro a Weimar e Italia. Regresó a España pero el hábito de viajar estaba vivo. En una ocasión llegó a Salamanca y se hospedó en un convento benedictino. Ahí sintió que tal vez su vocación era el sacerdocio. Pidió su ingreso a la orden pero le fue negado: estas decisiones no se toman así. Unos momentos de reflexión bastaron para disipar ese impulso. Siguió viajando y en otra visita a América pasó por Cuba, México y Argentina. Ya para entonces tenía en su repertorio música de Chopin, Schumann, Liszt, Mozart, Scarlatti y alrededor de 50 composiciones propias. Estas últimas impregnadas de la música popular de España, y sin poder evitarlo empezó a componer Zarzuela. Animosamente conformó una compañía que ejecutaría sus tres primeras obras de este género, lo cual no logró el éxito esperado y desistió de su vida de empresario. Albéniz, recibió muchas enseñanzas de Felipe Pedrell, pero nunca pudo triunfar como compositor dramático en los escenarios españoles. Incluso en una ocasión que presencié una puesta en escena de El Ocaso de los Dioses, y expresó que sentía una enorme envidia por Wagner. Albéniz recibió premios, condecoraciones y se ganó la admiración de compositores como Liszt, Dukás, Debussy y Fauré. Albéniz llegó al final de su vida en 1909 a los 49 años.

SÍNTESIS 2. *En España, en la segunda mitad del siglo XIX también hubo un movimiento nacionalista. Había muchas obras de artistas españoles, pero ese romanticismo tardío tenía que arrojar algo que expresara otra cosa; tenía que expresar el alma del país. En 1860 España vio nacer a Isaac Albéniz, un niño prodigio que llamaron el Mozart Español y en su madurez el Liszt o el Rubinstein Español. Su familia se percató de la extraordinaria habilidad para la ejecución del piano y le pusieron un maestro desde los cuatro años, pero gran parte de su aprendizaje fue autodidacta. Al lo largo de su vida tuvo muchos maestros y de muchas partes de Europa pues una constante de su vida fue viajar. Albéniz fue un niño que a los diez años ya había viajado por España y a los 12 ya había visitado América siempre impresionando a todos por el virtuosismo. Sus principales obras son: la Suite Iberia, Pepita Jiménez y la Suite Española.*

Loc: Al hablar de música española, no se puede evitar mencionar a Enrique Granados como una figura apasionante. Sus páginas musicales toman como fuente el folclor del campo y la ciudad, y aunque hay quien lo podría llamar “el Grieg” español, su música no tiene la contundencia del compositor noruego. La música de Granados es sutil con el elemento nacional claro pero nunca tan directo como el de otros compositores, siempre como pasado por un tamiz o visto a través de un velo que muestra el inconfundible sello del creador. Al igual que su amigo Isaac Albéniz, también catalán, la música de Granados tomó la España de varias regiones, buscando la esencia de cada una de ellas.

Loc: Granados nació en Lérida el 27 de julio de 1867. Su padre era cubano y su madre de Santander. Es muy probable que esta combinación de sus raíces haya influido en el sentido estético, pero muy parecido a como se dio en este proceso de mestizaje durante la ocupación española en América. Desde niño tomó afición por la música, no sólo tocando el piano sino haciendo una interpretación propia con un sentido estético claramente definido. La familia se mudó a Barcelona, y Granados continuó sus estudios. Al poco tiempo siguió su perfeccionamiento técnico junto a Juan Bautista Pujol, formador de grandes pianistas. Fue entonces cuando aprendió secretos para la composición de Felipe Pedrell, quien le infundió el espíritu nacionalista, siempre presente en su producción musical. Cerca del final del siglo XIX, no eran ya comunes los mecenas como lo fueron en los siglos XVII y XVIII en Francia, Alemania y Austria, pero Granados sí contó con un generoso mecenas que financió sus estudios. Éste fue Eduardo Conde, un comerciante barcelonés, y posteriormente Carmen Miralles, arpista y amiga de granados desde la infancia, también contribuyó a su desarrollo pues ella contrajo matrimonio con el doctor Salvador Andreu, que se hizo famoso y ganó mucho dinero por la comercialización de un producto farmacéutico muy popular, y siempre constituyeron un gran apoyo en la carrera artística del músico.

OP.

Loc: Granados ganó un primer premio de piano a los 13 años. A partir de ese momento se presentó con regularidad en las salas de Barcelona, mientras continuaba sus estudios. En 1883, tenía 16, obtuvo un nuevo premio, y en 1886 ofreció ya su primer concierto ante el gran público. Aquí comenzaba su carrera triunfal como intérprete.

Fue aceptado en el conservatorio de París, pero tuvo que desistir de ingresar a la prestigiosa escuela de música a causa de una fiebre tifoidea. Sin embargo permaneció casi dos años más en París tomando clases con Charles de Bériot.

En 1889 Granados volvió a Barcelona, para dedicarse a la composición y a la enseñanza del piano. Un año más tarde ofreció con enorme éxito un concierto en cuyo programa incluía ya algunas de sus propias obras. En 1892 Enrique Granados se casó con Amparo Gal. Aunque en ese tiempo sus *Danzas españolas* eran muy conocidas, el compositor se mantenía encerrado en su casa obsesionado con lograr la perfección como pianista y como compositor. Al los 28 años se volvió a integrar a vida pública, y el 12 de noviembre de 1898 estrenó en Madrid su ópera *María del Carmen*. Le interesaba afianzar su carrera y su prestigio, se presentó tocando a dos pianos con pianistas de gran prestigio y en 1900 organizó una serie de conciertos en los que se presentó junto a músicos ilustres como Camilla Saint-Saëns. Era muy reconocido por su manera de interpretar y la emoción que siempre despertaba en el público, sobre todo en sus versiones de la obra de Schumann y Chopin.

OP.

Enrique granados era un personaje destacado a principios del siglo XX al lado de arquitectos, pintores, escritores y músicos que se movían en el ambiente catalán. En 1901 fundó la Academia Granados, lugar que volvió su centro de operaciones y en lo sucesivo colaboró con importantes artistas como el violinista francés Jacques Thibaud y el celista Pablo Casals. Formó parte de importantes grupos de cámara, imponiendo tanto como solista, como integrante de los grupos su estilo particular cautivador.

Cuando se declaró la Primera Guerra Mundial en 1914, Granados tocaba en Suiza y preparaba una nueva composición, una ópera basada en la Suite goyescas para piano solo. Esta obra ya estaba comprometida para Academia Nacional de Música y Danza de París, pero el conflicto bélico no permitió que tal compromiso se llevara a cabo. Lo programaron entonces para el Metropolitan de Nueva York y Granados se embarcó para Norteamérica pese a su miedo al mar, como consta en algún escrito que se halló después en el que decía «En este viaje dejaré los huesos.» El éxito en Nueva York hizo que la estancia se prolongara debido a la cantidad de actuaciones y homenajes. Originalmente pensaba regresar en un barco español con su esposa pero el presidente Wilson los invitó en el último momento a la Casa Blanca y pospusieron el viaje. Cuando llegaron a Inglaterra, Granados y su esposa tomaron un buque inglés que en el Canal de la Mancha, fue torpedeado por un submarino alemán el 24 de marzo de 1916. Granados estaba a salvo en un bote y en un momento de desesperación alcanzó a ver que su esposa se debatía entre la vida y la muerte. Sin pensarlo dos veces se lanzó al mar en su ayuda, pero inútilmente, porque el compositor murió ahogado. Su muerte sin lugar a dudas conmovió al mundo entero.

OP.

Loc: Manuel de Falla, otro romántico español era un tremendo enamorado de las ciudades de España. En cada lugar que visitó pudo ser capaz de observar y cautivarse con cada detalle, empezando por Cádiz, su tierra natal; Sevilla lugar que visitó en su niñez; Granada en donde vivió en su juventud; Barcelona en donde recibió tantos apoyos y se encontró con muchos artistas y Madrid lugar de éxitos pero también de muchos desencantos.

OP.

Loc. Manuel de Falla sintió desde pequeño un amor ferviente a la tierra donde nació, Cádiz, aun cuando su padre era valenciano y su Madre catalana. Tres de los hermanos sobrevivieron y Manuel, básicamente bajo los cuidados de su hermana María del Carmen, demostró desde pequeño una sensibilidad artística inusitada. De esas sensibilidades que podrían haberlo convertido en un gran pintor, arquitecto o poeta de no haber seguido el camino de la música. Pequeño inventó una ciudad imaginaria en la que había todo, un periódico para el que escribía, y un teatro en el que se representaban obras que él mismo diseñaba, para lo que construyó un teatro de títeres que daban vida a los pasajes de Don Quijote. De Falla recibió las primeras clases de música de su madre y con frecuencia iba a escuchar la música que se presentaba en su ciudad, Cádiz, que comparada con otras urbes era bastante sencilla y con una vida cultural más bien precaria. En la adolescencia, de Falla, sentía una inclinación tanto por la literatura como por la música, pero al parecer una serie de conciertos que se presentaron en el museo

de arte de Cádiz, inclinaron la balanza. De Falla fue a vivir a Barcelona y conoció a Felipe Pedrell, personaje de difícil carácter a quien tuvo que ganarse a partir del interés que mostraba por la ópera. A Manuel le interesaba la música española y quería de alguna manera desarraigar la fuerte influencia que había de la música alemana e italiana, y fuera de esto estaban los géneros menores, como la zarzuela, pero al fin y al cabo un género nacional. De Falla sabía que necesitaba mejorar sus conocimientos y se fijó la idea de ir a París. Allí estaban los grandes maestros y vivían muchos compositores importantes. Coincidió esto con una convocatoria de un concurso de composición y uno de piano. Optó por inscribirse al de composición con una obra que había comenzado hacía tiempo: *La vida Breve*, obra que concluyó horas antes del cierre de inscripciones. Pero en el momento de inscribir la obra su profesor de piano le dijo que también se apuntara en el concurso de Piano. Para sorpresa de todos, Manuel de Falla ganó los dos concursos, pero por la ambigüedad de la convocatoria, no se cumplió el objetivo original llegar a París. Sin embargo supo de una vacante de pianista en una compañía de mimo que realizaría una gira en donde estaba contemplado París. Y así llegó a la ciudad Luz en donde pudo encontrarse con Albéniz, Turina, Debussy, Ravel, Dukás, todos ellos importantes en la vida de Manuel de Falla.

SÍNTESIS 3. *No pueden faltar otros dos compositores españoles en el momento en que hablamos de música representativa del nacionalismo: Enrique Granados y Manuel de Falla El primero era una figura apasionante, sutil, siempre como visto a través de un velo que muestra el inconfundible sello del creador. La música de Granados tomó la España de varias regiones, buscando la esencia de cada una de ellas. Nació en Lérida el 27 de julio de 1867. Aprendió secretos para la composición de Felipe Pedrell. Granados todavía pudo conseguir un generoso mecenas que financió sus estudios. Granados ganó un primer premio de piano a los 13 años y luego volvió a hacerlo a los 16. Granados triunfó en España y al estallar la Primera Guerra Mundial en 1914, fue invitado a estados Unidos a presentar la obra que estrenaría en París. Fue un éxito rotundo, al regresar a España el buque fue torpedeado por un submarino alemán el 24 de marzo de 1916. Granados murió trágicamente en el intento de salvar a su esposa.*

Manuel de Falla también fue un romántico español. Desde pequeño demostró su talento artístico e imaginativo inventando ciudades con presentaciones operísticas basadas en textos literarios. Felipe Pedrell, le dio orientaciones importantes para la realización de obras dramáticas para ser representadas. En Barcelona ganó el mismo año el primer lugar del concierto de piano y el de composición. Ese mismo año también llegó a París en donde se encontró con Albéniz, Debussy, Ravel y Dukás.

Loc: Les recuerdo que la próxima semana concluiremos con la vida de Manuel de Falla y hablaremos de la zarzuela, hasta la próxima.

FIN DEL CUADRAGÉSIMO PRIMER PROGRAMA

PROGRAMA CUADRAGÉSIMO SEGUNDO (8 DE 8) “DE FALLA Y LA ZARZUELA”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Al hablar del movimiento nacionalista de la segunda mitad del siglo XIX tenemos que hablar de España. Como en muchos otros lugares, también en España nos encontramos ante un niño prodigio, todavía más impresionante de lo que hasta este momento habíamos visto. Isaac Albéniz, que a los diez años ya había viajado por España y a los 12 ya había visitado América, siempre impresionando a todos por sus habilidades en la ejecución del piano. Isaac Albéniz había sorprendido al público que en 1864 lo escuchó por primera vez tocar el piano en un teatro de Barcelona obras difíciles para un pequeño de cuatro años, cuando aun no podía leer y escribir. A los 15 años tenía clarísimo que quería dominar el arte de la composición. Antes de los 20 le fue otorgado el premio Extraordinario del Conservatorio de Bruselas. Y en seguida fue a visitar a Franz Liszt. El gran maestro lo escuchó y lo invitó a viajar con él a Italia. Básicamente escribió música inspirado en las diferentes regiones de su país. Otro músico español fue Enrique Granados. Su música toma como fuente de inspiración el folclor del campo y la ciudad. Nació en Lérida el 27 de julio de 1867. Desde niño tomó afición por la música, no sólo tocando el piano sino haciendo una interpretación propia con un sentido estético claramente definido. En Barcelona Granados continuó sus estudios con Juan Bautista Pujol y Felipe Pedrell, quien le infundió el espíritu nacionalista. Granados ganó primeros lugares en concursos de piano a los 13 y a los 16 años. Mucho tiempo se dedicó a la docencia y a la composición pero no dejó de ser un gran pianista. En 1900 organizó una serie de conciertos en los que se presentó junto a músicos ilustres como Camille Saint-Saëns. Cuando se declaró la Primera Guerra Mundial en 1914, Granados fue a Estados Unidos a presentar una ópera basada en su Suite goyesca para piano solo. Al regreso el barco se hundió a causa de un ataque en el Canal de la Mancha y murió trágicamente ahogado con su esposa.*

En el programa anterior también hablamos de Manuel de Falla, otro romántico español era un tremendo enamorado de las ciudades de España que nació el 23 de noviembre de 1876. Desde pequeño sintió un amor ferviente a la tierra donde nació, Cádiz. Recibió las primeras clases de música de su madre. De Falla fue a vivir a Barcelona y conoció a Felipe Pedrell, personaje de difícil carácter a quien tuvo que ganarse a partir del interés que mostraba por la ópera. Le interesaba la música española. Necesitaba mejorar sus conocimientos y fue a estudiar a París en donde pudo encontrarse con Albéniz, Turina, Debussy, Ravel, Dukás, todos ellos importantes en su vida. Hoy concluiremos con la vida de este compositor Manuel de Falla. ¿Maestro...?

Loc.: Gracias. Me da gusto saludarlos. En efecto, la semana anterior hablamos brevemente de Manuel de Falla. Tenía 23 años al llegar el siglo XX y se enfrentaba a una España que no le daba a un joven compositor una red de teatros de ópera independiente y agrupaciones, instituciones de enseñanza y orquestas municipales como la que existía en los países de habla alemana, o en París. O como lo que se podría encontrar en Gran Bretaña para favorecer la tradición coral protestante. En España los estilos musicales importados, especialmente los alemanes e italianos, sofocaban la producción nacional. La zarzuela española tenía muchos y versátiles cultivadores de talento. Falla sintió especial afecto por las obras de este género, pero sus intenciones como compositor no apuntaban hacia la zarzuela. Aun así, en el ánimo de incursionar en la producción de la música eminentemente española, escribió cinco zarzuelas, dos de ellas en colaboración con Amadeo Vives, un autor con experiencia en el género. De las cinco, sólo el sainete lírico en un acto, *Los amores de la Inés* se llegó a representar en 1902. En otra de éstas, Manuel de Falla mostró cierto aprecio, *La casa de Tócame Roque*. Posteriormente utilizaría un tema de esta pieza en la música de *El sombrero de tres picos*, e incluso, habló de escribir de nuevo, y de memoria, algo que nunca hizo, la obertura de esta zarzuela, la cual se había extraviado y quien la recordaba, lo hacía como algo francamente delicioso.

OP.

Loc.: Manuel de Falla llegó a París en 1907 buscando a Debussy, con quien apenas había establecido correspondencia. No lo encontró, pero conoció a Paul Dukás, un músico afable y cordial. Después a Ravel y más tarde a Debussy. También conoció a dos músicos españoles, Joaquín Turina que casualmente se hospedaba en el mismo hotel cuando llegó y a Isaac Albéniz. Por alguna extraña razón, en ese momento Albéniz escribía la Suite Iberia para piano solo, Debussy componía la segunda parte de su obra *Imágenes* para orquesta, la que titulaba *Iberia* también. Por su parte, Ravel escribía en ese entonces dos obras: *L'heure espagnole* y la *Rapsodia Española*.

En lo que concierne a su propia música, las primicias de su estancia parisina fueron las *Pieces espagnoles* (*Cuatro composiciones españolas*, 1902-08) para piano, casi terminadas antes de su salida hacia París, obras que escucharon los compositores franceses que acababa de conocer y por recomendación de ellos fueron publicadas por una casa editora importante gracias a lo cual Manuel de Falla pudo prolongar su estancia en París. Poco tiempo después compondría tres melodías para voz y piano, sobre textos franceses, piezas dedicadas a sus anfitriones y a Madame Debussy.

Manuel de Falla tuvo muchos problemas de salud en París. Componía y estudiaba pero con dificultades. También buscó a toda costa estrenar la obra con la que había ganado el concurso en Madrid pero que no la habían querido representar. Era una obra ganadora de un primer premio, pero nadie la había querido escuchar. Hasta que por fin se estrenó en Niza en 1913. El éxito de la presentación llamó la atención del director de la Ópera comique de París que en un principio se había mostrado escéptico y lo llamó para presentarla en la capital francesa, en donde también gustó mucho en 1914. Fue entonces, como sucede con frecuencia, que la ópera llamó la atención en su propio país. Pero tuvo que estallar la Guerra para que al regresar a España *La Vida Breve* se representara en el teatro de la Zarzuela de Madrid. Éxito que provocó inmensa alegría a Manuel, una alegría que sirvió para darse a conocer en su tierra y cerrar las viejas heridas causadas por el desdén.

OP.

Loc.: La estancia en París dio a Manuel de Falla una madurez que lo convirtió en el compositor más importante de España. Todo porque durante su estancia en el extranjero tuvo la oportunidad de escuchar artistas y orquestas de gran calidad. Se estrenó su ciclo de siete canciones populares y después *el Amor Brujo* en una primera versión. Después siguió *Noches en los Jardines de España*, obra que llamó la atención de Sergei Diaghilev, director de Ballets rusos. Diaghilev le propuso convertir la obra en un ballet, pero Manuel de Falla le hizo una contrapropuesta *el Sombrero de Tres Picos*, la cual tardó mucho más tiempo de lo previsto. Antes, terminó *El fuego fatuo*, una obra que se trata de una orquestación sobre música de Chopin, que en un momento dado causó

conflicto a Manuel de Falla por temor a que se considerara un acto carente de ética. En 1919 se estrenó *El Sombrero de Tres Picos*, con el Ballet de Diaghilev, los trajes y decoración de Pablo Picasso y la coreografía de Leonid Masin. Antes de festejar el éxito, Manuel de Falla tuvo que regresar a España ante la noticia de la enfermedad de su madre a quien no alcanzó con vida. Poco tiempo después murió también su padre. Después de estos sucesos, se estableció en Granada en una casa con su Hermana María del Carmen. Poco salía y componía obras importantes como el *Retablo del Maese Pedro* e inició la composición de su obra *La Atlántida*. Estableció una fuerte amistad con Federico García Lorca, por eso, el asesinato del poeta en 1936, fue un golpe duro para Manuel de Falla. Esto y el enfrentamiento entre hermanos españoles fueron suficientes como para que su producción mermara. Al finalizar la Guerra Civil Española recibió una propuesta para dirigir unos conciertos en Córdoba Argentina. El y María del Carmen se embarcaron el dos de octubre de 1939, sin imaginar que en esa Ciudad pasaría el resto de su vida, luchando con los avances de *La Atlántida*, bocetos con los que viajó como parte de su equipaje. Manuel de Falla fue encontrado muerto pocos días antes de cumplir 70 años en noviembre de 1946.

SÍNTESIS 2. *Cuando comenzaba el siglo XX Manuel de Falla tenía 23 años. En España no había teatros, escuelas ni orquestas que contribuyeran al desarrollo del compositor. La zarzuela era muy socorrida, pero las ambiciones de Manuel de Falla no apuntaban precisamente hacia ese camino. Aun así escribió cinco zarzuelas de las cuales sólo se llegó a representar una en 1902. Llegó a París en 1907 en donde se relacionó con Debussy, Paul Dukás, Ravel y sus paisanos Joaquín Turina e Isaac Albéniz. Los franceses lo apoyaron para que se publicaran sus primeras obras, gracias a los cual pudo permanecer en la Ciudad. En 1913 estrenó en Niza La Vida Breve, obra con la que había ganado un concurso en Barcelona y que no había sido representada. El éxito de la representación se repitió en París y posteriormente en Barcelona. Manuel de Falla se convirtió en el compositor más importante de España lo cual confirmaba con los estrenos de El Amor Brujo, Noches en los Jardines de España, El Sombrero de Tres Picos y El Retablo del Maese Pedro. Después de la Guerra Civil Española, él y su hermana María del Carmen se embarcaron a Córdoba Argentina el dos de octubre de 1939, sin imaginar que en esa Ciudad pasaría el resto de su vida, luchando con los avances de lo que consideraría su obra cumbre, La Atlántida. Los bocetos los llevaba al viaje como parte de su equipaje. Manuel de Falla fue encontrado muerto pocos días antes de cumplir 70 años en noviembre de 1946.*

OP.

Loc.: Como todos los géneros musicales, la zarzuela ha tenido un periodo de formación y ha sufrido una serie de cambios a través de los años, que la han consolidado por periodos, caído en desuso y resurgido con nuevas propuestas. La zarzuela estuvo vigente en una primera época aproximadamente entre 1650 a 1790 y posteriormente de 1845 a 1965. Concretamente es una variedad de teatro musical hablado o declamado y cantado a la vez, por lo que podríamos decir que es un equivalente en España a lo que fue la ópera comique de Francia, al singspiel alemán, o a la ballade-opera inglesa, y de alguna manera tomando en cuenta la enorme distancia, a la ópera italiana. De todos modos hay una gama inmensa dentro del propio género. Algunas son llamadas óperas españolas, por carecer de partes habladas y otras más bien son operetas, teatro de revista o teatro de cabaret que no llegaron a consolidarse como tales gracias a la fuerte afición por, precisamente, la zarzuela. La definición entre un género y otro en la música española es tan complicado como lo ha sido la ópera comique francesa y la opereta, y lo mismo podríamos decir si nos metemos en el campo del singspiel alemán.

OP.

Loc.: En el teatro español no se ha reconocido la existencia de la opereta española, en gran medida por culpa de los propios autores, que después de la mitad del siglo XIX llamaron a sus composiciones con diferentes nombres, tales como *comedia musical, comedia lírica, paso cómico, pasillo cómico-lírico, juguete cómico*, y otros nombres similares, tal vez porque ellos mismos no se atrevían a equiparar sus propias obras con otros géneros, pero aunque tal cantidad de nombres hayan figurado en el cartel o figuren en las partituras, se ha llamado a toda esta gama como zarzuela, todas esas piezas teatrales con textos hablados y cantados destinados al público de habla española. Un punto importante de las obras del teatro musical español fue que no se interesaron por ese lenguaje intelectual con sentido estético que profundizaba en aspectos filosóficos que cuestionaban el por qué de las cosas. Simple y sencillamente se trataba de un argumento simple, gracioso con diálogos a veces llenos de sandeces y cosas sencillas que tenían como objetivo fundamental la diversión y pasar un rato agradable sin sufrimientos. Pasar momentos propicios para la diversión llana. Y, fundamentalmente que los españoles querían siempre entender los textos de las obras en su propio idioma. También se busca la utilización de ritmos y bailes característicos de la península, como jotas, boleros, pasodobles, seguidillas y ocasionalmente, sobre todo en aquellas de los siglos XIX y XX, tangos, habaneras y otros ritmos hispanoamericanos.

Una diferencia entre las zarzuelas y las óperas es la utilización del timbre del barítono en los temas amatorios. Un barítono que no se le dificulte llegar a tonos relativamente altos. Es muy probable que esto se deba a que el barítono es un timbre más común en los cantantes españoles que el tenor de la ópera italiana.

En cuanto a la forma de las piezas, encontramos que hay una gran similitud con el aria italiana, la que denomina ABA, o sea una idea musical después otra para concluir con la melodía inicial. Aunque con frecuencia las piezas se encadenan con diversos temas que van de acuerdo con el texto y los personajes que intervienen sin definir largos temas.

OP.

Loc.: Conforme evolucionó la ópera italiana, la zarzuela tomó también elementos que incorporó, como la utilización de tríos, cuartetos, quintetos y pasajes concertantes y la costumbre de iniciar la obra con una obertura. Esto último ayudó a que muchos compositores de zarzuelas quedaran inscritos en los anales de la historia que de otra manera apenas y hubieran sido recordados por su labor en el ámbito orquestal.

Hay una clasificación de la zarzuela básica que es las zarzuelas grandes y el género chico una división arbitraria que básicamente radica en diferenciar las piezas de un solo acto y las que tienen dos o más actos. Esta división no se tomaba en cuenta antes del último cuarto del siglo XIX pero se le dio énfasis entonces y proliferó el género chico como una respuesta al desprestigio de la ópera italiana en España y la intensificación del sentido nacionalista. Poco después sucedió un revés en el que se incorporaron otros elementos internacionalistas y se buscó la sustitución de los aspectos característicos de los bailes españoles y se cambiaron los ritmos como la jota por el fox-trot. Algo que es muy característico de la zarzuela y la hace inconfundible en este género se ha permitido la incorporación de modas y ritmos nuevos en mayor medida que otros géneros europeos. Lo que se ha traducido en una inmediata aceptación del público español de todo tipo.

OP.

Loc.: Cerca de la mitad del siglo XX, la zarzuela comienza a caer en una crisis como un género vivo, lo que ha sido inevitable a pesar de tratar de prolongar su vigencia a través de grabaciones y representaciones. Y no es tanto por la falta de interés del público en el tema, sino por los compositores que ya no han renovado el repertorio de este género lírico español. Pero esta situación en un momento dado no es exclusiva de la zarzuela, lo mismo ha sucedido con los géneros que predominaron durante todo el siglo XIX, como la ópera, y en alguna medida la música sinfónica. Después de Turandot de Puccini, en Italia en 1926 y Arabella de Richard Strauss, como ópera alemana de 1933, los programas de los teatros de ópera han tomado obras anteriores seleccionando obras obligadas por temporadas. En los países europeos en donde hay gran tradición y gusto por la ópera, varían los programas alrededor de estas obras que se han convertido como básicas, pero en algunos países en donde el público que acude a los teatros es escaso, el repertorio es aun más limitado, debido en gran medida a que las producciones se vuelven muy costosas. Además las compañías discográficas se han encargado de grabar esas obras que están consideradas dentro de este repertorio mínimo y los públicos nuevos tienen que ir descubriendo que ese repertorio no es todo lo que se ha escrito y que hay otros autores además de Puccini, Verdi, Donizetti, Rossini, Mozart y Wagner.

Por otro lado, la zarzuela que estaba dirigida en gran medida al público sencillo de las clases populares, ha perdido audiencia precisamente en este sector. Ahora las zarzuelas se presentan para otro grupo de personas, las que acuden a escuchar este tipo de representaciones para conocer acerca de éste género. Ahora es el público "culto", que considera como una obligación conocer la zarzuela para tener el panorama completo de la música, más que por gusto por la zarzuela misma. Aquel público ahora prefiere las comedias y el cine musical que se ha vuelto muy comercial, y que tristemente ya ni siquiera se toman la molestia de acudir a las salas. Resulta más cómodo conseguir el video o a través de otros medios electrónicos, que a pesar de los avances tecnológicos jamás sustituirán al ambiente del teatro o de la sala de conciertos.

Otro factor que también ha enfriado el ánimo del público de las salas es que los músicos cada vez escriben menos para el público. Ahora muchos compositores escriben sus obras para los organismos oficiales que lanzan convocatorias para participar en certámenes, concursos y premios anuales que financian obras nuevas. Ya no hay que buscar qué es lo que el público aceptará o qué es lo que cautivará y causará impacto en un sector. Ahora es importante solamente cumplir con las bases del concurso entregar la obra en tiempo apegándose a lo establecido en la convocatoria. En muchas ocasiones ni siquiera el premio es otorgado a un compositor por el mérito de haber triunfado primero ante su auditorio, sino que es el propio artista el que se propone para que se valore lo que

solamente él había visto. Cierto es que estos programas institucionales han sido necesarios para promover la creación como parte de una política cultural, pero esto se ha hecho necesario porque es más fácil fomentar estos programas, que promover el sentido crítico en la población que cuestione la calidad de las películas y de los programas de televisión; que ponga en tela de juicio las composiciones comerciales que han perdido todo sentido artístico y que buscan cumplir el objetivo principal, producir un hit que los lance al estrellato respaldados por una firma y en muchas ocasiones enmascaradas por misiones de caridad o programas humanitarios que a final de cuentas buscan como trasfondo la evasión fiscal.

OP.

SÍNTESIS 3. *La zarzuela que estuvo vigente en una primera época aproximadamente entre 1650 a 1790 y posteriormente de 1845 a 1965. Es una variedad de teatro musical hablado o declamado y cantado a la vez; un equivalente en España a lo que fue la ópera comique de Francia, al singspiel alemán, o a la ballade-opera inglesa. Hay un amplia gama dentro del propio género. Algunas son llamadas óperas españolas, por carecer de partes habladas y otras más bien son operetas, teatro de revista o teatro de cabaret. La definición entre un género y otro en la música española es tan complicada como lo ha sido la ópera comique francesa y la opereta. Muchas composiciones han sido identificadas por los propios autores como comedia musical, comedia lírica, paso cómico, pasillo cómico-lírico, juguete cómico, y otros nombres similares, tal vez porque ellos mismos no se atrevían a equiparar sus propias obras con otros géneros, pero aunque tal cantidad de nombres hayan figurado en el cartel o figuren en las partituras, se ha llamado a toda esta gama como zarzuela, piezas teatrales con textos hablados y cantados destinados al público de habla española, sin buscar un lenguaje intelectual que profundizaba en aspectos filosóficos. Lo esencial es la diversión y pasar un rato agradable sin sufrimientos con la utilización de ritmos y bailes característicos de la península, como jotas, boleros, pasodobles, seguidillas y posteriormente tangos, habaneras y otros ritmos hispanoamericanos. Más tarde se incorporaron a la zarzuela tríos, cuartetos, quintetos y pasajes concertantes y la costumbre de iniciar la obra con una obertura. Esto último ayudó a que muchos compositores de zarzuelas quedaran inscritos en los anales de la historia que de otra manera apenas y hubieran sido recordados por su labor en el ámbito orquestal. A mediados del siglo XX, la zarzuela comienza a caer en una crisis como un género vivo, situación causada en gran medida por la proliferación de la comedia musical, el cine y música comercial.*

OP.

Loc.: Muchas Gracias por su atención. Les recuerdo que con este programa termina el módulo seis. Los espero en la siguiente emisión para continuar con el módulo siete de este diplomado.

FIN DEL CUADRAGÉSIMO SEGUNDO PROGRAMA Y DEL SEXTO MÓDULO

SÉPTIMO MÓDULO

“COMO UNA GOTTA DE AGUA”

PROGRAMA CUADRAGÉSIMO TERCERO (1 DE 6) “IMPRESIONISMO. DEBUSSY”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Con el programa anterior concluyó el módulo seis de este diplomado, en el que hablamos de la música nacionalista refiriéndonos básicamente a los países de Europa del este, Escandinavia, Inglaterra y España. En el programa anterior hablamos de la segunda parte de la vida de Manuel de Falla. Tenía 23 años cuando inició el siglo XX en una España que no le daba al joven compositor la infraestructura como la que existía en otros países de habla alemana, en Francia, Inglaterra e Italia. Buscando la posibilidad de componer música representativa de su país, incursionó en el campo de la zarzuela, pero sin éxito. Después decidió probar suerte en París en donde vivió de 1907 a 1919. Después de la muerte de sus padres se estableció en Granada y trabó una fuerte amistad con Federico García Lorca. Por eso, el asesinato del poeta en 1936, fue un golpe duro para Manuel de Falla. Al finalizar la Guerra Civil Española viajó a Córdoba Argentina, sin imaginar que en esa Ciudad pasaría el resto de su vida. Manuel de Falla murió pocos días antes de cumplir 70 años en noviembre de 1946. La segunda parte del programa trató de la zarzuela. Un género musical que estuvo vigente entre 1650 a*

1790 y posteriormente de 1845 a 1965. Es una variedad de teatro musical hablado o declamado y cantado a la vez. Un equivalente en España a lo que fue la ópera comique de Francia, al singspiel alemán, o a la ballade-opera inglesa, aunque hay un amplia gama de variaciones dentro del propio género. Algunas son llamadas óperas españolas, por carecer de partes habladas y otras más bien son operetas, teatro de revista o teatro de cabaret que no llegaron a consolidarse como tales o reciben nombres como comedia musical, comedia lírica, paso cómico, pasillo cómico-lírico, juguete cómico, etc., tal vez porque los mismos compositores no se atrevieron a equiparar sus propias obras con otros géneros. El público español prefería la zarzuela por tratarse un teatro musical que no tenía un lenguaje intelectual que profundizaba en aspectos filosóficos. Simplemente se trataba de un argumento sencillo, gracioso que tenía como objetivo fundamental la diversión y pasar un rato agradable sin sufrimientos y, fundamentalmente, querían siempre entender los textos de las obras en su propio idioma, preferentemente con la utilización de ritmos y bailes característicos de la península, como jotas, boleros, pasodobles, seguidillas y ocasionalmente, sobre todo en aquellas de finales del siglo XIX y XX, tangos, habaneras y otros ritmos hispanoamericanos. El día de hoy da inicio el módulo siete del diplomado para lo cual cedo el micrófono al maestro Ricardo Fuentes.

Loc.: Las etapas en se ha dividido la historia de la música, se han establecido de manera paralela y convencional, tomando en cuenta otras referencias. Otras manifestaciones artísticas, acontecimientos científicos, descubrimientos, movimientos políticos y sociales, y en muchos casos también se han señalado fechas importantes como cambios de siglo o un día en el que se presentó un suceso trascendental. Esto último es una manera de anclarnos para saber qué relación hay con otros hechos o cuánto tiempo ha pasado entre una cosa y otra. Pero con frecuencia la referencia cronológica es bastante ambigua. El paso de un siglo al otro no nos da la certeza de que hay realmente un cambio, aunque exista la idea de que al cambiar de año o de centuria va a haber modificaciones sustanciales. Es importante recordar que el tiempo, como lo contabilizamos es una organización relativa y arbitraria de los días que nos da cierta seguridad con relación a nuestra propia existencia. Conciencia que tomamos cada vez que amanecemos un primero de enero y en realidad todo sigue igual que antes. El sol salió por el mismo lado y los árboles siguen en el mismo sitio. Así, pensar que al pasar el umbral del siglo XX la música podría cambiar de manera sustantiva no tiene ninguna lógica mas que el cambio de la centena en una contabilidad de cuatro dígitos, o sea pasar de 1800 a 1900. Para ejemplificar podemos referirnos a dos óperas, la Tosca de Puccini se relaciona perfectamente con el final del siglo XIX y Peleas y Melisande de Debussy nos ubica más bien en el siglo XX, cuando ambas obras surgieron en fechas muy cercanas. Por eso señalar el cambio de siglo con la hoja final del calendario, como el fin de una etapa y el inicio de otra, es muy relativo y no nos va a ubicar por ese hecho en una nueva época. Lo que nos va a marcar el cambio de época serán los acontecimientos que se dieron alrededor de esa fecha, que poco tiene que ver con el número del año o del siglo y mucho tendrá que ver con los avances, la evolución de hechos en particular. Hechos que se dieron alrededor de 1900 como la teoría de la relatividad de Einstein, la publicación del libro de Freud sobre la interpretación de los sueños, las obras de Franz Kafka y todos aquellos sucesos que influyeron en el pensamiento del ser humano y que se reflejó desde luego en la obra artística.

OP.

Loc.: Ya en otro programa mencionamos acerca de la obra de Emil Zola, que nunca dejó de escribir sin identificarse plenamente con los personajes de sus novelas. Siempre con esa necesidad imperante de descubrir las llagas sociales y exponerlas a la luz pública. Quizá con el afán y la esperanza de curarlas. Poco tiempo antes, Balzac ya había escrito brillantes páginas en las que describía la complejidad de las clases sociales de las ciudades que visitó. Observador minucioso, realista, capaz de dibujar en su narrativa cada uno de los personajes con sus acciones, aventuras y motivaciones. Los dos anteriores junto con otros escritores, como Henrik Ibsen o Gustavo Flaubert, dieron a los músicos temas interesantes que tradujeron al lenguaje musical los mismos argumentos traduciéndolos a poemas sinfónicos, óperas o comedias musicales. Mauricio Maeterlink, estrenó Pelleas y Melisande en 1892 y tanto Sibelius como Debussy tomaron el argumento para escribir, el primero una suite y el segundo una ópera. Ese realismo tuvo ciertas particularidades. Una de ellas es que la gente no dice lo que ve. En muchas ocasiones no se dicen las cosas como son. Se pretende suavizar el comentario para no herir o dañar. Pero la vida es así. Por eso cuando las cosas se nos presentan en nuestra vida como son, nos caen como baldes de agua fría.

Por su parte, los pintores buscaron un acercamiento a la naturaleza y trataron de hacer la pintura al aire libre; en otros ambientes dejando atrás sus cuartos de estudio y el trabajo sobre bocetos. Buscaban pintar sin asociaciones filosóficas o literarias. La observación directa era reflexionada y se buscaba pintar algo que rompiera con cualquier tipo de asociación con la memoria. En 1784, Claude Monet expuso su cuadro *impression levant soleil* Impresión de la salida del sol. Esta pintura cubrió muchas expectativas de los artistas de la época. Al principio se utilizó el

término *impresionismo* como una mofa por la crítica, sin embargo el vocablo ha perdurado. Este término tiene un sentido de algo incompleto, inacabado. Al ver una obra pictórica en este estilo, nos lleva a pensar en una visión instantánea con un objeto central claro, pero con una serie de elementos difusos que sabemos que están o deberían estar y que de manera sugerida tienen presencia. Al ver nos queda clara la sensación más que una percepción en la que se pueda señalar conscientemente el trazo de lo que acompaña a la obra. Los títulos son complementarios y refuerzan lo que desde un inicio sabíamos. Así, un cuadro titulado *mujer peinándose* nos muestra exactamente eso, una mujer peinándose pero el lugar en donde está, el cepillo, peine, prendedor, espejo, silla, baño, recámara, ventana no está representado mas que por trazos y colores que nos sugieren un ambiente que sabemos que existe, pero que nunca será tan importante como objeto. Digamos entonces que la mujer está peinándose y tenemos una impresión del resto de las cosas, como los objetos que la rodean, de la gente que pudiera estar a su alrededor y del lugar en donde se halla. Esto lo lograron Manet, Monet, Van Gogh, Gauguin, Degas y todos los que ahora conocemos y ubicamos perfectamente como los impresionistas. Encontraron la manera de hacer artísticamente lo que en la física se descubría en óptica con los apuntes y experimentos de Daguerre que derivaron en la invención de la cámara fotográfica. Los músicos no eran ajenos a estos fenómenos. Conocían lo que pasaba en literatura y en la plástica. Uno de los que lo logra consciente de aquellos elementos artísticos es Claude Debussy. En sus obras podemos ver lo que nos sugiere. Como el ejemplo que escucharemos a continuación. Si nos imaginamos podremos sentir el movimiento de las voces en el piano como ese oleaje sobre el cual se mueve un barquito. De la pequeña suite escuchemos, *En Bateau*. En barco.

OP.

Loc.: El caso de Achille-Claude Debussy, es raro porque no hay antecedentes familiares relacionados con la música. Solamente un tío, hermano de su padre se manifestó por la enseñanza del francés y la música, pero siendo muy joven se estableció en Inglaterra razón por la cual es muy poco probable que haya ejercido alguna influencia en su sobrino. Las profesiones de la ascendencia directa fueron. Su padre, era comerciante. Su abuelo carpintero, su bisabuelo, cerrajero. Y el padre de este, Edme de Bussy se había dedicado al cultivo de la vid en borgoña. La madre de Debussy no era muy apegada a sus hijos y quien se encargó realmente de la formación del músico en su infancia fue su madrina Clémentine, hermana de Manuelle-Achille, papá de Debussy. Más aun cuando lo detuvieron por enrolarse en las filas de los comuneros revolucionarios en 1871 en donde permaneció preso un año. La madrina metió al niño de nueve años a estudiar el piano con un violinista aficionado que desde luego no descubrió los talentos de Claude. Pero dio la casualidad que en prisión Manuelle-Achille conoció a un tal Charles de Sivry, a quien también habían detenido por comunero. Este Charles era hijo de Madame Mauté de Fleurville, que era una pianista destacada y, según ella una de las mejores intérpretes de la música de Chopin. Ella si se percató de inmediato del talento musical de Claude Debussy y en seguida hizo las gestiones necesarias para que el muchachito ya de diez años, ingresara al Conservatorio Nacional de Música de París. Esta relación también acercó a Debussy a la literatura, pues Madame Fleurville era suegra de Paul Verlaine, un poeta francés que retomó las cualidades rítmico-musicales de la poesía francesa que no habían sido cultivadas de manera consciente desde el renacimiento. Gracias a este acercamiento, Debussy tomaría algunos textos de Verlaine para años más tarde componer algunas obras importantes para piano como la *Pequeña Suite* y la *Suite Bergamasque*.

El caso es que Claude Debussy ingresó al Conservatorio a tomar clases de piano con Marmontel. Ya hemos hablado de este profesor, que dio clases a otros músicos entre ellos Geroges Bizet e Isaac Albéniz. Antes de cumplir quince años Debussy ya había recibido un primer premio de piano y en solfeo y otro segundo premio en el instrumento. Pero al cumplir los quince, las esperanzas de sus padres para que Claude se convirtiera en un virtuoso se vinieron abajo cuando fue descalificado en la competencia. Debussy siguió con sus clases de teoría musical con muchas resistencias pues en las clases de armonía cometía una serie de faltas que el profesor calificaba con base en las reglas establecidas en los tratados. Pero Debussy confiaba en su buen gusto porque él aseguraba que si bien esos ejercicios de armonía no eran ortodoxos, si eran ingeniosos y sonaban como él quería. Por otro lado en la clase de acompañamiento recibió un primer premio por destacarse como un buen armonizador cuando tenía 18 años.

SÍNTESIS 2. *La música, al igual que las otras disciplinas artísticas, se ha clasificado en la historia con base en referentes artísticos, científicos, descubrimientos, movimientos político-sociales y de manera cronológica. En algunas materias esta clasificación es viable pero los acontecimientos artísticos difícilmente se pueden encuadrar de manera estricta en orden cronológico. La literatura ha marcado en gran medida la pauta pero la plástica también ha fijado sus parámetros y en consecuencia la música. Pero en el concepto de este diplomado se ha considerado que en el caso del impresionismo, fue la pintura la que definió el concepto estilístico. A partir del cuadro de Monet, Impresiones al amanecer, muchos artistas se identificaron con la idea de expresar de una*

manera sugerida sus ideas. La posibilidad de plantear algo de manera incompleta, dejando al observador la posibilidad de concretar la idea, fue una solución que forjaba un vínculo entre el artista y el espectador. Ahora los títulos de las obras tenían un sentido en el que los observantes podían recrear la obra plástica. Claude Debussy, en la música fue un artista que encontró en esta concepción su forma de expresión. Su caso fue especial. En su familia no había antecedentes musicales, pero encontró casualmente la manera de manifestarlos y casualmente la manera de relacionarse con la literatura. Ingresó al conservatorio nacional de París y demostró en breve que el talento artístico puede más que el apego a las concepciones artísticas establecidas con base en los esquemas hasta entonces conocidos. A los 18 años, Debussy ya tenía ganado un lugar en la historia de la música por haber tenido la seguridad de poner por encima el valor estético de su obra de los esquemas ortodoxos de la teoría musical.

OP.

Loc.: Cuando Debussy tenía 18 años, tuvo la fortuna de ser recomendado por su maestro de piano con Nadieschda von Meck. Tal vez la recuerden, era la protectora de Tchaikovsky. Esta mujer rusa, rica, viuda de un ingeniero de ferrocarriles requería de alguien que diera clases de piano a sus hijos y tocara con ella a cuatro manos en el verano. La recomendación de Marmontel y el talento de Claude hizo que en tres años consecutivos ocupara los veranos en esas tareas, hasta que en 1883 fue invitado a regresar a París antes de tiempo cuando se atrevió a pedir la mano de la joven von Meck. Al año siguiente el compositor ganó el gran premio de Roma, codiciado certamen que le daba a Debussy independencia económica pero que le obligaba a trasladarse a la ciudad italiana para efectuar sus estudios, recluso en la villa Medici. Esta situación fue intolerable para él por sentir que perdía la libertad, razón suficiente para que antes de cumplir con la residencia obligada regresara nuevamente a París comprometiéndose a hacer las entregas de las composiciones para cumplir el compromiso a cambio del estipendio que le había sido otorgado. Pero hubo algunos acontecimientos que lo marcaron para siempre y que influirían en su formación musical, como el haber tenido la oportunidad de escuchar las misas y obras corales de los autores italianos, Orlando di Lasso y Palestrina en una iglesia de Roma. Yo pienso que Debussy se percató de la inmensa riqueza que obtenía con las experiencias en los viajes y el conocimiento de otras experiencias musicales directamente en el lugar de origen, porque en ese mismo año y al siguiente fue a Bayreuth a presenciar los montajes de las óperas de Wagner: *Parsifal*, *Los Maestros Cantores* y *Tristán e Isolda*. Pero Debussy se hacía famoso por su indisciplina mientras entregaba las obras. Desde Roma le contestaban con una crítica severa por la utilización de ciertas formas vagas de expresión y formas que la Academia ya le había reprochado, pero que el joven compositor se mantenía firme en su estilo absolutamente personal, convencido de que eso era lo él quería expresar.

OP.

Loc.: A partir de 1890 Debussy compuso obras que ya lo definían claramente, y digamos que las academias y otros compositores ya comienzan a aceptar la peculiar forma de armonizar. *El cuarteto de cuerdas* y *Preludio a la siesta de un Fauno*, mostraban ya a un músico de 28 años con un estilo definido como lo muestran los comentarios de la prensa de aquel entonces en los que aludían a su exquisitez impresionista y a esas secuencias en las que se podía percibir

...la continua fluctuación de acordes suntuosos, cuyas progresiones ascendentes y descendentes evocan el movimiento de las alturas aéreas... (Paul Dukás).

Loc.: El 19 de Octubre de 1899, Debussy contrajo matrimonio con Rosalie Texier, a quien se le conocía como Lily Debussy, en una época en la que atravesaba por una situación económicamente difícil. Daba clases y comenzó a escribir en una revista crónicas musicales. Gracias a esto podemos constatar el pensamiento de Debussy con relación a los motivos en los que se basa el artista para la realización de su obra creativa, cuando se leen comentarios en los que decía que "La música es un conjunto de fuerzas dispersas. Se hace de ella una fuerza especulativa. Prefiero las notas de la flauta de un pastor egipcio; él contribuye al paisaje y siente las armonías ignoradas de nuestros tratados. Los músicos sólo escuchan música escrita por manos diestras, nunca la que está inscrita en la naturaleza". Él pensaba que era más útil para el estudiante de música ver la salida del sol que escuchar la sinfonía Pastoral. Estaba convencido que la única disciplina era la que había tras la libertad. Sin duda algunos conceptos muy innovadores, cuando dice que no hay que escuchar los consejos de nadie, sino sólo del viento que cuando pasa nos cuenta la historia del mundo. Estas publicaciones eran respetadas por la revista y le dieron el reconocimiento público. Por fin en marzo de 1902 se iniciaron los ensayos para el montaje de *Pelléas et Mélisande*, en la Opera Comique pero con el enojo del autor del texto, Maeterlinck, pues éste aseguraba que había sido despojado de control de su propia obra y deseaba que el estreno de la obra fuera un fracaso. Su enojo

era porque para el papel de Mélisande, Debussy había llamado a Mary Garden, en lugar de Georgette Leblanc, amante del escritor. Las críticas fueron contradictorias en extremo. Unos lo calificaron como el más bello espectáculo que se ha ofrecido en París y otros como arte insano y nefasto. Al día siguiente del estreno de la ópera, Debussy era ya célebre. Hubo catorce representaciones entre mayo y junio y la obra se presentó en otras ciudades como Bruselas, Viena, Frankfurt, Nueva York, Milán Praga, Munich, Berlín, Boston, Londres, y para enero de 1913 ya se había realizado la centésima representación de la obra.

OP.

Loc.: Al regresar de vacaciones a París en 1903, Debussy se enfrentó a un suceso que cambiaría su vida. Daba clases de piano a un joven, Raoul Bardac, hijo de un banquero muy rico. Con las visitas a la casa del alumno, comenzó a tratar a su mamá Emma Bardac, Ella era una mujer bella, inteligente, rica y cultivada. Empezó a cantar algunas canciones de Debussy, y cada vez cobraba más importancia la conversación hasta que la clase del hijo pasó completamente a segundo plano. Al cabo de un año el 14 de julio de 1904, ambos decidieron dejar sus respectivos hogares conyugales e irse a vivir juntos. Emma y Claude ya no se separarían. Lily Debussy se pegó un tiro en el pecho sin conseguir su propósito y muchos amigos le recriminaron al músico su comportamiento. Al año siguiente Emma consiguió su divorcio en marzo y Debussy en agosto, dos meses antes del nacimiento de Claude-Emma, una pequeñita a quien le dedicaría la serie de piezas tituladas “el rincón de los niños”.

OP.

Loc.: Todo parecía hermoso para la nueva familia que formó Debussy, pero las cosas se complicaron porque al morir un tío de Emma, todos confiaban en que la fortuna familiar pasaría a manos de ella, pero el tío había cambiado el testamento, por lo que ella asumía con tristeza que había sido desheredada. Claude tuvo que apresurarse a terminar compromisos para orquestar sus propias obras, dar clases, componer más piezas y dirigir algunos conciertos. En 1910 se publicó el primer libro de preludios y Maurice Ravel, interpretaba sus obras al piano. Dos años después Los directores de Ballet ruso Sergei Daghilev y Vaclav Nijinsky le proponen adaptar la Siesta de un fauno para montar una coreografía. Esta sería la primera de Nijinsky y posteriormente se harían otros montajes en los que el bailarín también se haría cargo del montaje y además, representaría el papel de bailarín principal, pero nada sería tan exitoso como la primera. Desde 1909, Debussy comenzó a tener molestias y finalmente acudió con varios médicos para saber qué mal le aquejaba. El diagnóstico fue de hemorroides que aunque con muchas molestias, se quedó tranquilo, pues era cuestión de cuidarse y tratar de bajar las presiones causadas por la excesiva carga de trabajo. En agosto de 1914, al iniciar la primera guerra mundial, se cerraron las fronteras y se suspendieron todas las giras de conciertos programadas con antelación. Este suceso afectó a Debussy no sólo económicamente sino emocionalmente como a muchos seres humanos que no alcanzamos a comprender los oscuros intereses que se esconden detrás de una conflagración de esta naturaleza. Y mientras concluía los doce estudios para piano, los malestares seguían hasta que en noviembre de 1915 le diagnosticaron que el mal que le aquejaba era en realidad un cáncer. De inmediato programaron una intervención quirúrgica. Poco más de dos años le quedaban de vida y ni un instante vaciló para seguir componiendo y dirigiendo conciertos en los que, más que una crónica de la ejecución, los periódicos relataban el terrible semblante que tenía, el color de su piel y la delgadez de su figura. Pero el ánimo le permitía erguirse nuevamente y un par de meses antes de morir seguía haciendo planes y contrayendo compromisos. Finalmente Claude Debussy murió la tarde del 25 de marzo de 1918.

SÍNTESIS 3. *Achille-Claude Debussy nació el 22 de agosto de 1862. Al ingresar al Conservatorio Nacional de París de inmediato captó la atención de los mejores maestros y en tres años ya se había distinguido como pianista, pero en la clase de composición causaba problemas ante la resistencia de seguir el rigor de la armonía tradicional. Desde joven defendió un concepto musical que implantó por considerar que era eso lo que el buscaba y fue justamente lo que años más tarde se definiría como su propio estilo. Viajó para conocer a otros compositores y su música con el propósito de enriquecer sus conocimientos y poco a poco fue ganándose un lugar entre el auditorio y la crítica musical hasta que reconocieron el valor de su obra creativa. Claude Debussy murió a consecuencia del cáncer el 25 de marzo de 1918.*

FIN DEL CUADRAGÉSIMO TERCER PROGRAMA

PROGRAMA CUADRAGÉSIMO CUARTO (2 DE 6) “SATIE Y RAVEL”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Con el programa anterior iniciamos el séptimo módulo de este diplomado. Comentamos acerca de los cambios que se dieron en la transición de los siglos XIX al XX e hicimos énfasis que los cambios en las corrientes o estilos artísticos no están directamente relacionados con el cambio de siglo, sino que son todos los sucesos que se dan en un momento determinado y la relación que hay entre ellos los que marcan esos períodos en que se ha dividido la historia de la arte en general.*

*Al final del siglo XIX hubo una estrecha relación entre las diferentes disciplinas artísticas. Los pintores buscaron un acercamiento a la naturaleza y trataron de hacer la pintura al aire libre, dejando atrás sus cuartos de estudio. En 1784, Claude Monet expuso su cuadro *Impression levant soleil* -Impresión de la salida del sol-, utilizando un estilo que se estaba haciendo muy común entre los artistas. Al principio se utilizó el término *impresionismo* como una mofa por la crítica, sin embargo el vocablo ha perdurado. Al ver una obra pictórica en este estilo, nos lleva a pensar en una visión instantánea con un objeto central claro, pero con una serie de elementos difusos que sabemos que están o deberían estar y que de manera sugerida tienen presencia. Pertenecen a esta corriente pintores como Manet, Monet, Van Gogh, Gauguin, Degas, entre otros. En la música también hubo diferencias y de alguna manera el estilo de los compositores tuvo una asociación con la pintura. Las melodías y los acordes fueron manejados de manera diferente provocando ambientes que en muchos casos tenían que ver con los títulos de las obras, que con frecuencia fueron realizadas con base en textos literarios. Mencionamos que un compositor importante de esta corriente fue Claude Debussy. Un hombre que sin tener antecedentes musicales en la familia, tuvo la posibilidad de convertirse en un músico que tenía muy claro lo que quería expresar, manejando conceptos armónicos de una manera diferente a todo lo que hasta ese momento se había usado. Ingresó a los diez años al Conservatorio de Música de París en la cátedra de piano de Antoine Francis Marmontel, maestro de Bizet y Albéniz. Entre las obras de Debussy podemos mencionar *Preludio a la siesta de un Fauno*, *Pelléas et Mélisande*, *el Rincón de los Niños*, dos *arabescos*, y sus dos libros de *preludios para piano*. Hoy continuaremos con otros compositores franceses pertenecientes a la misma corriente con el maestro Ricardo Fuentes.*

OP.

Loc.: Qué tal. La Revolución Francesa en 1789, marcó un hito en la historia. Realmente no estoy diciendo ninguna novedad porque estoy seguro que todos tenemos un referente acerca de ese movimiento. Inclusive, sin saber qué pasó exactamente y quiénes son los actores, consecuencias sociales, movimientos, ideologías, con el simple hecho de citar la Revolución Francesa, sabemos que pasó algo. El mundo era uno antes y es otro después. La música no es la excepción. En París las escuelas de música del viejo régimen desaparecieron para dar paso a una concepción diferente de la formación de los nuevos compositores e intérpretes. En 1792, algunos músicos organizaron una escuela gratuita de música que en 1793 se convirtió en el instituto Nacional de Música y dos años más tarde en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Años en los que todos los franceses sentían la euforia del ideal revolucionario. Discutían, declamaban, escribían y entonaban cantos patrióticos, ninguno tan contundente como aquel que compusiera un capitán aficionado a la música: La Marsellesa, convertido ahora en el Himno Nacional de Francia. A pesar de todo eso, Napoleón prefería la música Italiana. Poco a poco el Clasicismo fue cayendo en desuso y el siglo XIX daba paso a los autores del romanticismo, Franck, Gounod y Berlioz, gozaban componiendo mientras Víctor Hugo estrenaba sus trabajos escénicos. La primera mitad del siglo transcurrió y París recibía la obra de Donizetti, Bellini Rossini en París. Pero en la segunda mitad, un grupo de franceses recuperaban los carteles de la ciudad. Saint-Saëns, Lalo, Massenet, Bizet y Fauré. Fundaron una sociedad que llamaron *Ars Galica* cuya finalidad era renovar la música de su país. Fue Gabriel Fauré quien con su obra representaba un vínculo entre los siglos XIX y XX. Nació en 1845. Su música mantuvo como modelo el estilo de Schumann, Mendelsohn, Gounod, pero con tal discreción, que sus composiciones son un ejemplo de una sensibilidad refinada. Una de las aportaciones de Fauré es representar a su nación tomando la referencia de la poesía de Verlaine para componer auténticas y exquisitas canciones francesas.

OP.

Loc.: En la costa norte de Francia, una verde pradera se extiende, alrededor de los castillos y fortalezas que se edificaron en la Edad Media para protegerse de las invasiones. Con un clima variado y contrastante, los habitantes de la región han podido criar los gansos que nos permiten degustar maravillosos patés y un ganado del cual se producen exquisitos quesos como el camembert. Costas con vistas impresionantes desde lo alto de los acantilados en cuyas paredes sumergidas son cultivadas las ostras que año con año se distribuyen por el país el último día de diciembre y forman parte insustituible de la cena para dar la bienvenida al año nuevo. Es la región de Normandía en donde la campiña da cobijo a los cultivos de pomares de donde sale una bebida tradicional, ideal para brindar. Bebida suave y aromática: la sidra de la región de Normandía que se produce con una variedad de 12 manzanas

diferentes. En esta región rica en paisajes, está Honfleur. Una ciudad enclavada en una bahía escondida, cuya ubicación hace del efecto de los colores en el mar una fuente deliciosa para la inspiración de los pintores que aprovecharon para plasmar sus ideas en lienzos. Esa Bahía que inspiró a Monet y a Bazille para la realización de algunas obras, también recibió en este mundo a Alfred Erick Satie, un 17 de mayo de 1866. Su padre era de la región y su madre inglesa pero en ninguna de las dos familias había antecedentes musicales. Algún detalle pudieron apreciar sus padres en Erick como para decidir que era conveniente que a los diez años iniciara sus estudios musicales con Vinot, un organista de sólida formación clásica hasta que Satie cumplió 12 años. Los estudios se interrumpieron a causa de la muerte de su madre. El papá decidió entonces trasladarse a París. La soltería solamente duró un año, al término del cual casó con una pianista y compositora, muy conservadora, de formación deficiente pero que influyó de manera decisiva para que Erick Satie ingresara al Conservatorio de París a la edad de 13, en donde permaneció 8 años.

OP.

Loc.: Cuando Erick Satie abandonó el conservatorio en 1887, sus comentarios al respecto fueron en el sentido de que el paso por esta institución no había aportado nada para él, a pesar de que a lo largo de sus estancia siempre sobresalió en todas las materias, lo que sin lugar a dudas fue fundamental para que adquiriera una sólida base musical. Su desempeño pianístico fue notable porque eso le permitió ganarse la vida al salir del conservatorio. Ese mismo año, Satie compuso su primera obra relevante, *tres zarzandas* y comenzó a trabajar como pianista en el cabaret *Le Chat noir, El gato negro*. Satie era una persona de carácter difícil, malhumorado y temperamental, razón por la cual renunció a ese centro pero comenzó a trabajar en otro cabaret similar **L'Auberge du clou**, el cual sigue siendo un restaurante muy visitado en París hasta la fecha. Pues en este lugar conoció a Claude Debussy un par de años después.

Tal vez las historias que su madre le contaba en la cuna influyeron en su disposición hacia lo esotérico de otras culturas, mucho de lo cual pudo conocer durante la exposición Universal que se celebró en París en 1889. En este encuentro, los parisinos recibieron un amplia muestra de manifestaciones culturales y artísticas en las que no faltó la música, mucha calificada entonces como exótica, más que nada por tratarse de música hecha bajo parámetros diferentes de lo que se escuchaba en París con regularidad desde hacía tres o cuatro siglos. Pero esta experiencia se conjuntó con la amistad de Joséphine Péladan, una especie de líder de una secta fundamentada en filosofías orientalistas conectada a los rosacruces. Esta relación mística, derivó en la musicalización de una obra literaria de poca calidad elaborada por Péladan llamada *el Hijo de las Estrellas*, pero en la que el trabajo de Satie era considerablemente mejor, sin embargo el que tenía que lucir era el gurú y no el discípulo. La música incidental de Satie no fue valorada por los miembros de la secta y ya no se representó sino como una pieza para piano solo. Esta situación se hizo extensiva en otros ambientes, tal vez por el mal carácter del músico. Su trabajo no era valorado por otros músicos muy conocidos en aquellos tiempos. Músicos que a la fecha se han perdido en el anonimato, al contrario de Satie, cuya música está considerada ya entre la de los imortales

OP.

Loc.: La amistad con Claude Debussy fue muy extraña. En momentos había una gran confianza, cercanía y admiración mutua, como en los momentos en que Debussy conoció las gimnopedias para piano y decidió colaborar con Satie para hacer la orquestación. Pero hubo otros momentos en que las relaciones entre ellos eran completamente distantes, situación que Satie lamentaría en su vejez, sobre todo cuando recordaba que había sido poco o nulo el apoyo que le brindó a Debussy cuando estaba cerca de la muerte. Satie tuvo también una relación muy cercana con Maurice Ravel. Tal vez no tan estrecha como con Debussy, pero más estable y sin altibajos. Ravel, reconocido por su habilidad impresionante como orquestador, era respetado en el ambiente musical francés y fue uno de los que contribuyó a que se reconociera a Erick Satie como un buen compositor. En un principio Satie era considerado como un mal músico, indisciplinado e irrespetuoso de los cánones que imponía la academia. Ese apoyo de Ravel fue causando poco a poco la aceptación de Satie en el medio y hacia 1911 su reconocimiento se fue haciendo más patente en París y en otras esferas. También fue reconocido por los directores de los ballets rusos porque recibió encargos para componer obras para algunos montajes en un sentido más moderno de la danza. Como el caso del *Ballet Parade*, que se estrenó en el teatro Châlet de Paris en 1917. Aunque los bailarines quedaron del todo satisfechos, los asistentes se dividieron entre los eufóricos admiradores y los inconformes irreconciliables. Ambos grupos discutieron al final de la presentación. Se generó un conflicto en el que el malhumorado compositor no pudo evitar una furiosa participación. Los insultos llegaron a tales niveles que los más afectados hicieron una denuncia y acusaron a Satie ante la Ley. Le abrieron un proceso en el que el compositor fue condenado a purgar una pena de ocho días de prisión. Esto, lejos de hacer sentir mal a Satie, lo

llenó de orgullo porque consideraba un triunfo el hecho de que por su música, una forma de expresar lo más íntimo de sí, hubiera ido a parar a la cárcel.

Satie siempre se consideró opositor al academicismo porque no estaba de acuerdo en el establecimiento de patrones inflexibles. Algunos lo consideran como un músico impresionista pero hubo otros, como Jean Cocteau, el escritor y director de cine francés, lo consideraba de otra escuela, junto con Poulenc y Darius Milhaud, opositora a la de los impresionistas. Otros compositores buscaron el liderazgo en Satie pero éste siempre se resistió. Tenía muy claro su afán por la independencia, no sólo la de él sino la de todo artista.

Erick Satie terminó sus días el primero de julio de 1925 y con él, una época de la música francesa. Su envejecimiento prematuro se debió a que siempre vivió de una manera desordenada y sin cuidados de su persona. Generalmente se presentaba como una persona que vivía en la pobreza, llevando una pésima alimentación y sin habersele conocido alguna relación amorosa de ningún tipo.

SÍNTESIS 2. *Después de la Revolución Francesa en 1789, las escuelas de música del viejo régimen dieron paso a una concepción diferente de la formación de los nuevos compositores e intérpretes. Algunos músicos organizaron una escuela gratuita que más tarde se convirtió en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Poco a poco el Clasicismo fue cayendo en desuso cediendo al romanticismo y después, a finales del siglo XIX, los franceses buscaron la renovación de la música de su país, entre ellos Gabriel Fauré.*

Otro compositor francés importantes fue Erick Satie. Ingresó al Conservatorio de París a los 13 años en donde obtuvo reconocimientos por su desempeño, pero él mismo decía que su paso por la institución no le había servido de gran cosa. Satie siempre se resistió al concepto de la academia y pugnaba por la independencia del artista. Tuvo una buena amistad con Debussy y Ravel. Murió en París a los 59 años en 1925 en paupérrimas condiciones.

OP.

Loc.: Entre el inicio de la Revolución Francesa en 1789 y 1870, la sociedad de este país padeció momentos de encumbramiento y rápidos descensos de las diferentes formas de gobierno que se dieron en este período de casi 100 años. 1789 representa la caída de la monarquía absoluta de Luis XVI y 1870 el inicio de la guerra Franco-Prusiana, conflicto armado que pretendía aislar de Prusia, dominado por los estados alemanes, los estados del sur. El segundo imperio francés era encabezado por Napoleón III. Empezó la ofensiva en contra de los alemanes, sin embargo éstos tenían un ejército menos desgastado y más poderoso; rechazaron el ataque provocando un repliegue. Varias ciudades estaban en peligro de ser ocupadas, incluyendo París. El ejército francés tuvo que actuar con una serie de estrategias para poder conservarlas posiciones. El emperador había sido capturado con 85,000 soldados, lo cual provocó un levantamiento popular que abolió el imperio y proclamó la República. El ejército alemán tenía sitiado París, mientras que en las provincias había resistencias hasta que en enero de 1871 Guillermo I de Prusia fue coronado emperador. Se iniciaron las negociaciones y se firmó un armisticio en Versalles. Francia tuvo que pagar una fuerte indemnización y perdió Lorena y Alsacia. La rendición de la Asamblea Nacional Francesa ante Prusia provocó la indignación de la guardia nacional integrada en su mayoría por obreros. Se sintieron traicionados de manera que intentaron instaurar un gobierno popular que llamaron la Comuna de París en 1871 con tres objetivos: formar un gobierno Anticlerical, revolucionario y social. Los comuneros formaron trincheras y barricadas para defender su posición y mantuvieron ese gobierno popular entre el 18 de marzo y el 27 de mayo de 1871. Una vez derrotados se desató una ola de brutal represión, deportaciones masivas, ejecuciones y encarcelamientos que cesaron hasta que se decretó una ley de amnistía en 1880.

OP.

Loc.: Mientras tanto, la Revolución Industrial había iniciado cambios profundos y radicales. La multiplicación de las fábricas y maquinarias empezaron a transformar la economía agraria en economía urbana. Nuevos materiales de construcción, como el hierro colado permitía avanzar más rápido en las construcciones y las hacía más sólidas. Los pigmentos de los colorantes para la elaboración de pintura a base de mezclas químicas, en vez de pigmentos naturales daban a los artistas plásticos otras posibilidades para manejar luminosidad y contrastes. Las reproducciones litográficas permitieron abaratar costos, facilitando a los artistas la labor de difusión de sus obras. Los bastidores metálicos sustituyeron a los de madera para la construcción de pianos, dando a los músicos instrumentos de mayor calidad, más duraderos y que mantenían la afinación durante más tiempo.

En este contexto iniciaba el último cuarto del siglo XIX. 1875. Un tres de marzo de 1875 moría Bizet, poco después de ver escenificada la *Carmen*. Tres días después el 7 de marzo nacía Joseph-Maurice Ravel en Ciboure, un

hermoso puerto pesquero que le permitía tener a la vista durante los veranos a la vecina España, siempre recordándole el origen vasco de su madre. Origen que Ravel no olvidó en sus composiciones. Desde la primera, una habanera en 1895, hasta la última de 1932, *Don Quijote y Dulcinea*, sin olvidar otras en las que también evocó la España materna como la Rapsodia española, la Pavana para una infanta difunta, la Hora española y su famosísimo Bolero.

OP.

Loc.: La vida de Ravel, fue muy sencilla. Sin percances ni conflictos que sean de interés para los novelistas. Además escribió pocas obras, pero en este caso la cantidad es realmente de poca importancia. Ravel fue un compositor que escribía pensando en la obra musical como obra de arte. Con mucha claridad en la concepción de lo que quería hacer. Sabía lo que quería. Por eso las pocas obras que escribió son obras maestras. Dos óperas, 18 obras orquestales, 13 obras vocales, 24 canciones, una obra coral, nueve piezas de música de cámara, 17 obras para piano, y arreglos u orquestaciones sobre obras de otros compositores que se han dado a conocer más bien por el trabajo de Ravel que por el original del compositor, como la orquestación de los cuadros de una exposición de Mussorgsky, originalmente escrito para piano, y obras de otros compositores como Rimsky-Korsakov, Satie, Chabrier o Debussy.

Esa claridad y precisión de Ravel para la composición fue quizá herencia de su padre que se esmeraba hasta el cansancio para obtener exactamente lo que quería. Un ingeniero que buscaba la precisión hasta del más pequeño detalle. Ese ingeniero decidió, cuando Maurice Ravel tenía cuatro meses de edad, mudarse a París con su familia para buscar nuevos horizontes. Maurice Ravel sabía lo que quería desde pequeño, y aunque su padre quería que estudiara música, no hubo poder humano que lo hiciera estudiar el piano hasta los siete años de edad, cuando le ofreció una pequeña cantidad de dinero a cambio de que se sentara enfrente del instrumento. ¿Qué fue entonces lo que Joseph Ravel vio en su hijo?

Lo que haya sido, fue muy afortunado porque su ingreso al conservatorio, en donde fue admitido a los 14 años, coincidió con la Exposición Universal de París, experiencia enriquecedora para los jóvenes estudiantes de música que encontraron en esta muestra la variedad de ritmos y melodías de otras regiones del mundo. Sobre todo la música del lejano oriente, que no habrían conocido jamás, de no haber sido por la Exposición. No se imaginaban la riqueza y la variedad de la música balinesa o las expresiones teatrales de la isla de Java. Ni siquiera les hubiera interesado viajar para conocerlas, aunque se las hubieran descrito. Esa experiencia influyó necesariamente en la concepción musical de toda esa generación.

OP.

Loc.: A los 16 años Ravel obtuvo su primera medalla de piano. Se volvió un lector compulsivo y aprendió de la obra de Baudelaire, Allan Poe, Diderot, Mallarmé. Y supo escuchar todos los consejos, como el que le diera Massenet: *Para aprender el propio oficio, hay que aprender también el de los demás*. Tal vez por eso entabló pronto amistad con un músico que descubrió su padre un día que fue a comer a un restaurante. Mientras degustaba el platillo principal o un digestivo, llegó un pianista, gran improvisador a tocar obras populares y piezas de su propia autoría. Inmediatamente fue y le propuso a su hijo “debes conocer a un músico que toca en el café de *La Nouvelle Héloïse*. Vale la pena. Es un tal Satie. Desde luego que el padre no se imaginó que de esa recomendación surgiría una larga amistad. Con esa seguridad de saber lo que quería, pudo ser un gran observador. Así como a Satie, empezó a frecuentar a otros artistas, escritores como Rimbaud, otros músicos como Manuel de Falla y Debussy, pintores y arquitectos, con quienes discutía sobre lo que les interesaba a los otros, siempre observando, siempre aprendiendo. Solamente tuvo un disgusto con su amigo Claude Debussy, cuando este último le reclamó que había tomado algunas ideas de su cuarteto para componer la habanera. Ravel lo negó, sin embargo volvió a suceder en otra obra unos años más tarde, *Histories naturelles*. Ravel lamentó el asunto. Francamente es muy difícil que entre compositores de ese nivel hubiera plagios baratos. No hay que descartar que pudiera haber tomado ideas, pero creo que bien pudieron haber sido mutuas.

Ravel alcanzó reconocimiento internacional y después de la primera guerra mundial, el gobierno de Francia le otorgó la Legión de Honor, sin embargo al enterarse Ravel, la rechazó categóricamente con una sola expresión ¡Qué cosa tan estúpida!! Pero Ravel no necesitó galardones ni diplomas ni nombramientos. Su principal reconocimiento está en su obra musical. Aunque sí recibió un título. Un doctorado *Honoris Causa* por la composición de un concierto para la mano izquierda que estrenó en 1931 con Paul Wittgenstein, un pianista de

origen austriaco al que le fue amputado el brazo derecho a los 27 años al iniciar la Primera Guerra mundial en 1914.

Ravel tuvo un final extraño. En verano de 1933, empezó a notar que se le dificultaban ciertos movimientos. Poco a poco se fue deteriorando. Un año después de los primeros síntomas sólo podía escribir copiando las letras de un abecedario. Dejó de hablar, perdió la memoria. En noviembre de 1937 decidieron hacer una operación de cerebro como último recurso para buscar una mejoría. Ravel no despertó del letargo de la anestesia y murió al día siguiente sin más sufrimientos físicos.

SÍNTESIS 3. *La Revolución Francesa fue un largo periodo de consolidación de un sistema republicano. Casi 100 años después, en 1870, con la guerra Franco-Prusiana, caería el segundo imperio francés encabezado por Napoleón III. Se proclamó la República se firmó un armisticio en Versalles; Francia perdió Lorena y Alsacia. Todavía hubo una nueva revuelta: La Comuna de París de 1871, derivada de la rendición de la Asamblea Nacional Francesa, que provocó la indignación de la guardia nacional integrada en su mayoría por obreros. Los comuneros formaron trincheras y barricadas para defender su posición y mantuvieron ese gobierno popular entre el 18 de marzo y el 27 de mayo de 1871. Derrotados, hubo represión, deportaciones masivas, ejecuciones y encarcelamientos que cesaron hasta que se decretó una ley de amnistía en 1880. En este contexto nació Maurice Ravel el 7 de marzo de 1875. Un compositor de pocas obras, pero todas obras maestras. Amigable, sereno tranquilo, claro de pensamiento y gran observador, escribía sin conflictos emocionales pensando en la obra musical como obra de arte. A los 16 años Ravel obtuvo su primera medalla de piano. Lector compulsivo, supo escuchar todos los consejos de sus amigos, obteniendo de esta cualidad los mayores beneficios. Entre sus obras podemos mencionar: pavana para una infanta difunta, El bolero, Le Tombeau de Couperin, El Ballet de Mamá la Oca, el concierto para piano y orquesta para la mano izquierda, la valse, entre otras. Muere el 27 de diciembre de 1937.*

FIN DEL CUADRAGÉSIMO CUARTO PROGRAMA

PROGRAMA CUADRAGÉSIMO QUINTO (3 DE 6) "RACHMANINOFF"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En el programa anterior comentamos que con la Revolución Francesa no sólo hubo cambios en las estructuras políticas y sociales. También los hubo en el ámbito cultural. Empezando porque la actividad de muchos músicos, escritores, pintores y otros artistas, no era ajena a lo que acontecía en el país. París se convirtió en un punto de reunión de artistas de diferentes partes de Europa y surgieron nuevos estilos y corrientes musicales. También hubo compositores cuya obra es difícil de clasificar porque tomaron referencias de la gran cantidad de artistas que había en la ciudad. Uno de éstos fue Erick Satie. Nació el 17 de mayo de 1866. Aunque en su familia no había antecedentes musicales, inició sus estudios musicales pequeño, a los diez años. Después de la muerte de su madre se trasladaron a París en donde el padre contrajo nupcias nuevamente con una pianista y compositora que influyó para que Satie ingresara al Conservatorio de París a la edad de 13, en donde permaneció 8 años. Al egresar renegó de la deficiente formación que recibió, pero en la realidad demostró lo contrario, siempre se destacó como pianista y compositor. Trabajó con escritores elaborando música incidental sobre textos y pronto fue ampliamente reconocido. Entabló una buena amistad con Claude Debussy y con Maurice Ravel. Era un hombre temperamental rebelde a la disciplina academicista, lo que lo condujo a crear su propio estilo. Satie murió el primero de julio de 1925.*

Hablamos también sobre Maurice Ravel, que nació en el último cuarto del siglo XIX, en 1895. La vida de Ravel, fue muy sencilla. Sin percances ni conflictos que sean de interés para los novelistas. Pero hay un asunto muy interesante en este compositor. Tomando en cuenta la calidad artística de su obra, el conocimiento y manejo de todos los recursos técnicos, no es un compositor prolífico, pero las pocas obras que compuso son geniales. Se puede decir que todas sus composiciones son obras maestras. Es más, tomó obras de otros compositores que originalmente eran para piano solo y las orquestó convirtiéndolas en joyas de la música universal. Al igual que Satie, la Exposición Universal de París, de 1889 fue una experiencia enriquecedora. Eran jóvenes estudiantes de música que encontraron en esta muestra la variedad de ritmos y melodías de otras regiones del mundo. Sobre todo del lejano oriente, que no habrían conocido jamás, de no haber sido por la Exposición. Ravel alcanzó reconocimiento internacional. La muerte de Ravel fue lenta y muy extraña. Poco a poco fue perdiendo el movimiento y el habla. Lo sometieron a una operación en noviembre de 1937, de la cual no sobrevivió. Ahora saldremos de Francia y continuaremos con dos compositores que también florecieron en la transición del XIX al XX.

Loc.: Me da gusto saludarlos. Últimamente hemos hablado de compositores en cuya familia no había antecedentes musicales. Hoy, el caso es de un músico que sí nació en un ambiente musical. Su madre era una mujer bien preparada y tocaba el piano como aficionada. Su padre era en su época, uno de los mejores ejecutantes de trompa, instrumento antecesor del corno. Toda su niñez la pasó en un ambiente musical, pues además de sus padres, en la familia había tíos violinistas, violistas, cellistas, y otros parientes que tocaban diversos instrumentos en las orquestas. También había una tía que era excelente intérprete de lieder. En este ambiente familiar, su madre y el tío August, que era arpista, lo iniciaron en el piano a los 4 años. A los 7 tomó el violín, edad a la que también compuso su primera obra para piano, algunas canciones y un poco después una obertura para coro y orquesta. No podemos decir que fue un niño prodigio como Mozart o Albéniz, pero sí un joven con gran talento para comprender los mecanismos y los recursos creativos del arte para la composición. Me refiero a Richard Strauss.

OP.

Loc.: Cuando nació Richard Strauss, Wagner preparaba el estreno de *Tristán e Isolda*, y una gran cantidad de sucesos musicales estaban por venir, de tal manera que su vida estuvo llena de acontecimientos y cambios que vivió muy de cerca por convivir de manera directa con muchos instrumentistas en su familia y que necesariamente comentaban las obras que se iban estrenando. A los 15 años ya conocía la obra de Beethoven, Haydn y Mozart. A los 17, se estrenaba su primera sinfonía con resonado éxito, aunque años después él mismo renegaría por haber mostrado al mundo prematuramente una obra inmadura. Autocrítica severa tal vez aprendida de su padre que también dirigía orquestas, parece que de manera notable, porque aunque comentaba abiertamente su aversión a Wagner, el propio autor de *El Ocaso de los Dioses* le comentó: “interpreta usted bastante bien mi música como para considerarse antiwagneriano”. Poco después de cumplir 18 años, Strauss ingresó a la Universidad de Munich a tomar cursos especiales de filosofía e historia del arte. Prácticamente iniciaba su carrera como gran compositor porque todos los comentarios de músicos experimentados eran en el sentido de que se encontraban ante un talento excepcional. Cuando cumplió 20 años Hans von Bülow lo invitó a dirigir una obra sin ensayar previamente. Y esto, aunque se trate de una composición propia siempre es necesario el ensayo. Pero la ejecución debió haber sido muy buena, porque en esa ocasión Bülow comentó que se encontraba ante un director de orquesta nato. Lo anterior fue suficiente como para que Bülow recomendara a Richard Strauss como maestro sustituto en la dirección del coro y la orquesta de Meiningen de la cual él era titular. Trasladarse a esa ciudad para asistir a Bülow hizo que la experiencia y el trabajo entre ambos otorgaran a Strauss la posibilidad de ampliar sus conocimientos, en especial para la ejecución de la música de Brahms, quien estaba a punto de estrenar su tercera sinfonía.

OP.

Loc.: Siendo asistente de Bülow en Meiningen, Richard Strauss conoció al primer violín de la orquesta Alexander Ritter. Era un músico con una gran sabiduría y experiencia, además de buen compositor por cierto, caído en el olvido. Pero entabló una agradable amistad con el joven músico, enseñándole algunos secretos de la relación entre el director y la orquesta. Esa relación siempre es compleja porque quien conoce a la perfección una orquesta es precisamente el concertino. Él siempre está. Desde antes del ensayo porque tuvo que cuidar e indicar la colocación de los arcos de todos los instrumentos de cuerda y trabajarlos con los cellos, violas y contrabajos. Además, conoce a cada uno de los músicos principales y en muchas ocasiones, las cosas que quiere el director de la orquesta con los instrumentistas las comunica a través del primer violín. Otra cosa que aprendería Strauss de Ritter, fue la comprensión de la música de Wagner, pues Ritter estaba casado con una sobrina de aquel. Esto lo sabemos porque años más tarde, Richard Strauss escribiría que gracias a Ritter, él se había convertido en un músico de provenir y que no sólo se volvió wagneriano, sino pudo conocer el camino a la comprensión de la música de Liszt y captar la esencia de la poesía en la música de Berlioz. Al retirarse Bülow como titular de la orquesta de Meiningen, intentó dejarlo como sucesor, sin embargo la juventud provocó desconfianza en las autoridades administrativas. Bueno, eso sucede en todas partes. Todos creen que saben de todo pero en muchas ocasiones, una combinación como el agua y el aceite es cultura y la administración. La lógica es diferente. Uno piensa con el alma y el otro con el lápiz y la goma en la mano. El caso es que Strauss regresó a Munich a componer sus siguientes obras en donde mostró el dominio que tenía de la orquesta, la influencia de Ritter y la experiencia con Bülow. Me refiero a sus tres poemas sinfónicos, Macbeth, Muerte y transfiguración, y Don Juan.

OP.

Loc.: Hans von Bülow estaba plenamente convencido del talento de Richard Strauss como director de orquesta, por eso consiguió que lo nombraran director asistente del festival de Bayreuth en 1889. Esta oportunidad le

permitió conocer diversos aspectos de la ópera de Wagner. No conforme con eso, Bülow lo impulsó como heredero de la agrupación que Liszt había dirigido durante treinta años: La Ópera del Gran Ducado de Sajonia-Weimar. En este importante cargo Strauss hizo montajes de óperas de Mozart, Gluck y Wagner. También aprovechó la orquesta para tocar como solista algunos conciertos de Mozart, trayendo como consecuencia una enfermedad pulmonar a causa del agotamiento físico. Nada acostumbrado a la inactividad, aprovechó el reposo para terminar su primera ópera, *Guntram*, la cual había comenzado 5 años atrás. En cuanto estuvo lista, programó el estreno y comenzó los ensayos. En el papel femenino principal llamó a la srita. Pauline de Ahna, con quien se comprometió en matrimonio justo antes de la presentación. La boda se llevó a cabo cuatro meses después, el 10 de septiembre de 1894. Al mes regresó a Munich para tomar el puesto de segundo director. Y en dos más, se convirtió en primer director. Pero para aceptar esa titularidad, quiso asegurar plena libertad para poder diseñar los programas con óperas mozartianas, manejando los elencos con el propósito de mejorar cada vez más, ganándose respeto y admiración. Sus actuaciones trascendieron las fronteras y en 1898, poco después del nacimiento de su hijo, fue invitado a dirigir la Orquesta Real de Prusia en Berlín, invitado por el Keiser, Guillermo II. Nombramiento muy extraño porque el Keiser tenía fama de ser muy conservador, en contraste con Strauss, cuya particularidad era precisamente la de innovar. En Berlín permaneció 20 años, aunque con mucha frecuencia era invitado como huésped a dirigir a Milán, Bayreuth, Moscú, París, Ámsterdam, Barcelona y Madrid. Siendo director de la Orquesta de Prusia, compuso sus principales poemas sinfónicos. También en esta ciudad se reencontró con un amigo de la juventud Friedrich Ross, músico, pero también abogado. A su amigo le planteó una problemática que se venía arrastrando desde hacía muchas décadas. ¿Qué se podría hacer con los editores que compran las obras y después el compositor pierde todo control sobre su propia creación? Ross tuvo una idea: fundar la *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer*, Asociación de Compositores Alemanes. Una institución que marcó los primeros lineamientos para la protección de los derechos de autor para la edición de partituras y realización de conciertos. Ya se imaginarán el pleito con los editores, empresarios y compositores que escépticos no veían la utilidad de regular la comercialización de las obras musicales escritas. Esta acción es un antecedente de los lineamientos que se establecieron posteriormente para el pago de derechos por ejecución pública de música mediante instrumentos mecánicos y poco después la industria discográfica.

OP.

Loc.: El reconocimiento de Strauss a nivel mundial se acrecentaba conforme realizaba sus presentaciones como director. Como compositor no dejaba de trabajar. Sus contribuciones en el ámbito orquestal fueron importantes, pero no al grado de lo que fueron sus aportaciones a la ópera. Después de componer *Guntram* en 1894, pasaron once años para que revelara al mundo plenamente sus habilidades como operista cuando presentó su tercera ópera *Salomé*. Obra que fue aplaudida por el manejo de la orquesta pero censurada por la temática, tomada del drama de Oscar Wilde. *Salomé* hija de Herodes se enamora de Juan el Bautista que está prisionero a quien quiere besar. Herodes manifiesta un amor incestuoso y pasional por *Salomé* y le pide que baile para él. *Salomé* accede a cambio de la cabeza del prisionero por haberle negado un beso apasionado. Ella, una mujer extraordinariamente bella, baila para Herodes la daza de los siete velos despojándose de cada uno de ellos hasta que queda desnuda, una vez que concluye, pide a Herodes que cumpla su promesa. La mujer de Herodes da la orden y en seguida llega un lacayo trayendo consigo la cabeza sangrante en bandeja de plata. *Salomé* se arroja de inmediato y besa la cabeza diciéndole al bautista muerto que por fin lo ha besado. Herodes horrorizado ordena inmediatamente la ejecución de *Salomé*. El Keiser Guillermo II no permitió su representación en Berlín y expresó que a pesar de que tenía a Strauss en alta estima, no podía permitir que presentara esa ópera en su territorio, que había sido una lástima que un compositor como Strauss se hubiera atrevido a componerla. Strauss siguió haciendo óperas tomando en cuenta los trabajos de otros compositores de quienes tomó elementos importantes. En esta labor de investigación también llevó a cabo revisiones de óperas de Gluck y Mozart. Richard Strauss compuso en total 15 óperas sorprendiendo al público, aunque hubo algunas presentaciones en las que sufrió algunos descalabros, como el caso del estreno de *Feuersnot* en 1901, cuatro años antes de *Salomé*.

Antes de los cincuenta años de edad ya había compuesto casi todas sus obras y había interpretado genialmente composiciones de prácticamente todos los compositores importantes de la historia de la música.

Musicalmente hablando su labor es incuestionable, pero como en muchos otros casos de eminencias, artistas, científicos, la relación de Strauss con el régimen nazi es controvertido y puede suscitar amplias discusiones. A Bruno Walter le fue prohibido dirigir el festival de Bayreuth y llamaron a Toscanini, quien se negó a dirigir por la actitud del régimen hacia los músicos alemanes no arios. El puesto de presidente de la Cámara musical del Tercer Reich le fue asignado a Strauss y aceptó. Muchos artistas lo criticaron, entre ellos Stefan Zweig que escribió que fue su egoísmo artístico el que lo llevó a mostrar esa indiferencia ante el régimen Nazi. Pero hacia 1935, la

GESTAPO encontró una carta en la que Strauss se dirigía a Hugo Hoffmannsthal, un libretista de ascendencia judía pidiéndole que escribiera un guión para una ópera, considerando que en unos dos años los nazis ya no estarían en el poder. Eso causó que lo obligaran a dimitir por razones de salud. Cuando terminó la guerra se trasladó a Suiza y luego a Londres a dirigir. En esa ocasión, Strauss ya tenía 83 años, un periodista le preguntó sobre sus planes a futuro, a lo que respondió ¡Solamente morir!! Lo que sucedió el 8 de septiembre de 1949 tras una serie de ataques cardiacos.

SÍNTESIS 2. *Richard Strauss nació en Munich el 11 de junio de 1864 en un ambiente familiar estrechamente vinculado a la música. Su padre era uno de los mejores ejecutantes de trompa, instrumento antecesor del corno, y tenía una familia con parientes que tocaban diversos instrumentos. Comenzó a estudiar el piano a los 4 años y a los 7 el violín. Antes de los 10 ya había compuesto su primera obra para piano, algunas canciones y una obertura para coro y orquesta. A los 17, estrenaba con éxito su primera sinfonía. Su carrera de compositor fue un éxito desde un inicio. Hans von Bülow lo invitaba a dirigir constantemente porque desde la primera vez notó que se encontraba ante un director de orquesta nato. Strauss aprovechó la confianza de Bülow para acercarse a los principales músicos de las orquestas de quienes aprendió mucho a partir de sus experiencias. Gracias a eso, conoció muy bien la música de Wagner, Berlioz y Brahms. Fue director de orquestas importantes de Europa. Fundó la Asociación de Compositores Alemanes, institución que marcó los primeros lineamientos para la protección de los derechos de autor. Como compositor, sus contribuciones en el ámbito orquestal fueron importantes, pero no al grado de lo que fueron sus aportaciones a la ópera. Durante el régimen nazi ocupó el puesto de Presidente de la Cámara Musical del Tercer Reich, pero fue destituido cuando la GESTAPO lo sorprendió encargando composiciones a un libretista alemán no ario. Richard Strauss murió de 83 años el 8 de septiembre de 1949.*

Loc.: Semionovo es una localidad ubicada a unos 400 kilómetros al este de Moscú. Dicen que este asentamiento fue fundado a mediados del siglo XVII por un comerciante ambulante y un monje fugitivo de un monasterio. A fines del S. XVIII, ya había alrededor de 3000 habitantes que trabajaban los bosques que rodeaban este lugar, haciendo mercancías de la madera para sí mismos y para la venta. Muchos de estos objetos eran juguetes para sus niños, pero en poco tiempo dejó de ser una simple diversión y con pronto convirtió en un buen negocio. Semionovo actualmente es famoso por sus artículos de madera, juguetes, adornos de mesa y a hacia 1920 comenzaron a fabricarse unas muñecas de madera que tienen una peculiaridad. Son huecas y guardan dentro de sí otras iguales, pero más pequeñas. Son las famosas matryoshkas. Pues en esta ciudad, a finales del siglo XIX, vivía una familia acaudalada que disfrutaba de todos los beneficios de la tierra. Ella, Liubov Petrovna Butakova, había recibido una nutrida herencia para casarse con él, Vasili Arcadieievich Rachmaninoff. No tenían restricciones económicas hasta que Vasili, derrochó hasta el último centavo de su familia. Sólo pudieron salvar una propiedad, Oneg, en la provincia de Novgorod en donde pasó su primera infancia Sergei Rachmaninoff.

OP.

Loc.: Cuando tenía unos cuatro años, Sergei Rachmaninoff recibió la visita de su abuelo paterno. Tocaba el piano y le enseñó algunas cosillas con las que se divirtieron mucho, pero esa diversión bastó para que la familia notara que Sergei tenía facilidad para la música. En 1880, Rachmaninoff tenía seis o siete años, su padre decidió abandonar a la familia, pero antes de partir le pidió a su suegro que hiciera todo por que Sergei se dedicara a la música. El abuelo lo llevó con Anna Ornatzkaia, una maestra, egresada del conservatorio de San Petesburgo, que le dio toda la base teórica y ejercicios serios para el piano. En una ocasión llegó de visita un primo Alexandr Ziloti, pianista que estudiaba con Liszt. Sergei tenía menos de diez años y sorprendió a su primo. Éste, ni tardo ni perezoso, le dijo a su tía que ese talento debía aprovecharse enviando al chamaco con un buen profesor de piano. Así, la mamá lo mandó a Moscú con el profesor Nikolai Zverev. Un profesor muy estricto que vivía con su hermana y tenía un sistema de enseñanza del piano muy especial. Él aceptaba entre tres y cinco alumnos pero los llevaba a vivir a su casa para vigilarlos estrechamente. Sólo así podía asegurar que desde la primera lección memorizaran a la perfección hasta el más sencillo ejercicio. Así pasó algunos años conviviendo con otros discípulos de Zverev, como Alexander Scriabin, a quien nos referiremos en el próximo programa. Y llegó el momento de abandonar la casa de Zverev y entonces se fue al conservatorio, en donde recibió clases de su primo Ziloti, de Sergei Taneiev y de Antón Arensky. Rachmaninoff se graduó a los 20 años con su ópera *Aleko* como trabajo final y siendo un excelente pianista. En la graduación recibió una medalla de oro, lo que pocos obtenían y se ganó la admiración y el apoyo de un músico que presenció el examen: Tchaikovsky.

OP.

Loc.: Después de que Rachmaninoff se graduó emprendió una exitosa gira por algunas ciudades rusas, regresó a San Petersburgo, se hizo cargo de una cátedra en el Conservatorio y tomó la dirección de la Ópera Imperial. Ahí conoció a Feodor Chaliapin, un cantante de origen muy humilde que se volvió un gran intérprete y entrañable amigo de Rachmaninoff. Pues entonces decidió presentar su primera sinfonía en 1897. No había cumplido 24 años, y la recepción del público fue fatal. Lo abuchearon y la crítica del periódico, escrita por César Cui, el teórico del “grupo de los cinco” fue avasalladora. Lo despedazo diciendo que era una sinfonía digna para presentarse en el infierno. Eso condujo a Rachmaninoff a una profunda depresión de la que no saldría sino hasta casi tres años después, tras recibir apoyo del doctor Nikolai Dahl mediante un tratamiento de autosugestión e hipnotismo. Rachmaninoff se recuperó y decidió componer un concierto para piano y orquesta dedicado al Doctor Dahl, poco después viajó a Italia en donde permaneció varios meses en el año de 1900.

OP.

Loc.: Al parecer el tratamiento del doctor Dahl para fortalecer la autoestima y combatir la depresión, fue muy efectivo. Rachmaninoff regresó a Rusia y presentó el concierto No. 2 para piano. La reacción del público confirmó la seguridad y el entusiasmo con que lo había hecho. Al poco tiempo se dispuso a enfrentar otro obstáculo. Se había enamorado de una prima y necesitaba la autorización de la parentela y la dispensa del Zar para vencer la oposición de las normas morales, civiles y religiosas para consumar el matrimonio con Natalia Alexandrovna Satina. En 1904 asumió la dirección musical del Teatro Bolshoi para hacer el montaje de *Una Vida por el Zar* de Glinka para conmemorar el centenario de su natalicio. En 1908 renunció y se fue a Italia con su familia. Tuvo la oportunidad de escuchar *Salomé* de Strauss, obra que le causó gran impresión. Su prestigio ya era tal que, realizó numerosos conciertos por Europa y Estados Unidos, tocando, dirigiendo y presentando sus propias obras. Regresó a Rusia nuevamente y se refugió en una finca de su propiedad a componer manteniéndose al margen de la actividad política.

OP.

Loc.: Después del estallido de la Primera Guerra Mundial, los movimientos sociales se precipitaron en Rusia. En medio de la Revolución Bolchevique, Rachmaninoff recibió la invitación para hacer una gira de conciertos por Noruega. Partió y después de cumplir los compromisos se embarcó con su familia a Estados Unidos en donde se estableció sin dejar de sentir por el resto de su vida una tremenda nostalgia por su país. Gran pianista; prestigiado director de orquesta, alternó desde entonces su residencia entre Europa y América. Rechazó en un par de ocasiones la Dirección de la Orquesta Sinfónica de Boston, pero tocaba y dirigía con frecuencia cobrando bastante bien cada una de sus presentaciones. Murió plácidamente en su soleada residencia de Beverly Hills en marzo de 1943.

SÍNTESIS 3. *Sergei Rachmaninoff nació el 1º abril de 1873 en Semionovo, una localidad rusa famosa en la actualidad por la elaboración muñecas de madera conocidas como matryoshkas. Su primer acercamiento a la música fue a los 4 años por conducto de su abuelo paterno pero empezó a estudiar formalmente música hasta que lo enviaron a vivir a casa del maestro Nikolai Zverev, con quien vivió algunos años. Posteriormente ingresó al Conservatorio y se graduó con honores a los 20 años. Habiendo concluido sus estudios, Rachmaninoff viajó por algunas ciudades rusas y a su regreso a San Petersburgo tomó la dirección de la Ópera Imperial. Cuando presentó su primera sinfonía, el público lo abucheo, lo que condujo a Rachmaninoff a una profunda depresión de la que no saldría sino hasta casi tres años después. Viajó a Europa y cuando regresó a Rusia presentó el concierto para piano No. 2 con rotundo éxito. En lo sucesivo su vida fue una escalada constante aumentando su fama y demanda para tocar y dirigir por Europa y América. En medio de la Revolución de octubre, Rachmaninoff recibió la invitación para hacer una gira de conciertos por Noruega. Nunca más regresaría a Rusia. Después de cumplir los compromisos se embarcó con su familia a Estados Unidos en donde se estableció sin dejar de sentir jamás una tremenda nostalgia por su país. Murió el 28 marzo de 1943.*

FIN DEL CUADRAGÉSIMO QUINTO PROGRAMA

PROGRAMA CUADRAGÉSIMO SEXTO (4 DE 6) “SCRIABIN Y MAHLER”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En el programa anterior hablamos de la vida de Richard Strauss. Formado en un ambiente familiar rodeado de músicos, comenzó a estudiar el piano muy pequeño. A los 10 años ya había compuesto música para piano, canciones, una obertura para coro y orquesta, y tocaba el piano y el violín.*

Siendo muy joven Strauss, Hans von Bülow se dio cuenta que tenía un talento especial para la dirección de orquesta y lo promovió para que fuera su asistente, gracias a ello aprovechó las oportunidades para acercarse a los principales músicos de las orquestas de quienes aprendió mucho a partir de sus experiencias y pudo conocer la música de Wagner, Berlioz, Brahms y muchos otros grandes compositores de la época. Fue director de orquestas importantes de Europa. Fundó la Asociación de Compositores Alemanes, institución que marcó los primeros lineamientos para la protección de los derechos de autor. Como compositor, sus contribuciones en el ámbito orquestal fueron importantes, pero no al grado de lo que fueron sus aportaciones a la ópera. Durante el régimen nazi ocupó el puesto de Presidente de la Cámara Musical del Tercer Reich, pero fue destituido cuando la GESTAPO lo sorprendió encargando textos a un libretista alemán no ario. Richard Strauss murió de 83 años el 8 de septiembre de 1949.

También comentamos de la vida de Sergei Rachmaninoff. Su primer contacto con la música fue a través de su abuelo paterno con quien jugaba a tocar melodías en el piano desde los cuatro años. Cuando su padre abandonó a la familia en 1880, le dejó encargado a su suegro que hiciera todo por que Sergei se dedicara a la música. El abuelo siguió la recomendación y le procuró una buena formación. Una vez que tenía bases sólidas, lo enviaron a Moscú con el profesor Zverev con quien vivió algunos años para después ingresar al conservatorio de donde egresó a los 20 años de edad con excelentes notas. En el año de 1900, cuando tenía 27 años había viajado por Europa y vivido temporadas largas fuera de Rusia. Cuando regresó fue para sorprender a sus paisanos con los avances como intérprete y como compositor. En 1904 asumió la dirección musical del Teatro Bolshoi hasta 1908. La Primera Guerra Mundial precipitó los movimientos sociales en Rusia. Rachmaninoff salió de su país en 1918, recibió la invitación para hacer una gira de conciertos por Noruega, pero nunca más regresó a Rusia. Se estableció en Estados Unidos en donde llevó una vida de gran pianista añorando su tierra hasta el final de sus días en 1942. El día de hoy continuaremos con otro músico Ruso. Para esto, los dejo con el maestro RF.

Loc.: Qué tal. Por lo general los oficios y las actividades que alguien desarrolla son a partir de las cualidades, talentos y hasta capacidades físicas o particularidades específicas. Así, cuando vemos a un joven muy alto, es común que quienes lo están conociendo le comenten que debería practicar el basquet-ball y así sucede con otras cualidades que son evidentes. Por otro lado, en muchas disciplinas para que se acepte el desempeño de alguien, se señalan ciertas características que se requieren porque se presupone que quienes no cumplan con esos requisitos no podrían desempeñarse de la mejor manera. En este caso podríamos poner como ejemplo los requisitos que se piden para...digamos...un piloto aviador. Se requiere entre otras cosas que tenga agudeza visual y auditiva impecable. Con los músicos sucede una situación similar. Hay ciertas características básicas: sentido rítmico, ser capaces de discriminar auditivamente y ser afinados. Pero también hay casos en los que en principio podríamos poner en duda ciertas particularidades y que con el paso del tiempo, entrenamiento especializado y adecuado, se desarrollen. ¿Cuáles serían las características para un futuro pianista? Capacidad para memorizar, capacidad de análisis, para poder leer muchas notas simultáneamente, y con frecuencia se refiere la gente al tamaño de las manos. Hay muchas obras para piano que requieren mano grande porque las extensiones que piden compositores como Schumann, Liszt o Chopin son de considerar. ¿Puede una persona con mano pequeña ser un gran pianista? Pues tendría que trabajar más y buscar alternativas diferentes, pero sí puede. Y para muestra un botón. Alexander Scriabin.

OP.

Loc.: Alexander Scriabin pertenecía a una familia aristocrática de Moscú, de una tradición militar que su padre, Nikolay Alexandrovich rompió al dedicarse a las leyes, pero su madre, Lyubov Petrovna era una talentosa pianista alumna de Leschetitzky en el conservatorio de San Petersburgo y también alumna preferida de Anton Rubinstein. Scriabin fue el único hijo del matrimonio y nació el día de navidad, el 6 de enero de 1872 de acuerdo al antiguo calendario. Su madre murió de tisis y a partir de ese momento su padre se dedicó a trabajar para los servicios consulares hasta el final de su vida, básicamente en Turquía. Por esta razón Scriabin fue criado con su abuela, una tía abuela y otra tía. Las tres se dedicaron con pasión a cuidar al muchachito consintiéndolo a más no poder convirtiéndolo en un insoportable niño mimado y egocéntrico y ya más grande en un joven excesivamente afeminado. De complexión delgada y muy pequeño; jamás imaginaron que pronto desarrollaría sus aptitudes musicales convirtiéndose en uno de los miembros de una generación de pianistas rusos extraordinarios junto con Rachmaninoff, Lhevinne y Metner. A pesar de que su mano era muy pequeña y tenía muchas dificultades para alcanzar la extensión de una octava. La octava en el piano, para quienes no conocen un teclado, es cuando se toca una nota al mismo tiempo que su homónima. Como sabemos la escala musical es cíclica. Si empezamos en re

OP.

Loc.: en orden ascendente sigue mi, luego fa, sol, la, si, do, y después re nuevamente. (Tocar y decir las notas simultáneamente) para continuar con la misma secuencia.

OP.

Loc.: y en orden descendente es lo mismo

OP.

Loc.: Pues en el piano es muy común que se toquen octavas, dos re, o dos mi, extendiendo la mano. Se le llama octava porque al ser siete notas, la octava nota es la que tiene el mismo nombre y el mismo sonido, pero más agudo o más grave, con relación a la primera que se tocó. Escuchemos una octava ascendente

OP.

Una octava descendente

OP.

Al mismo tiempo

OP.

Ahora una escala con octavas

OP.

Loc.: Es muy probable que ante el reto de lograr una extensión que le permitiera tocar como gran pianista, Scriabin haya escrito poco más de 20 estudios para piano muy complicados en los que se nota la importancia que para él representaba el dominio de las octavas.

OP.

Loc.: El primer acercamiento de Alexander Scriabin a la música fue con todo el afecto y cariño de su tía, que le impuso los primeros ejercicios mecánicos en el piano. Al los 10 años ingresó al cuerpo de cadetes de Moscú, en donde permaneció cinco años. También tomó clases con otro profesor pero cuando lo escuchó Taneyev, el gran compositor ruso, lo recomendó de inmediato con Zverev. Ya en el programa anterior platicamos que Rachmaninoff también fue alumno de Zverev, y que solamente daba clases a grupos de cinco o seis alumnos a quienes llevaba a vivir a su casa para darles clase diario y estudiar con ellos minuciosamente. En esta época Scriabin y Rachmaninoff fueron compañeros de clase. Mucho se habló en la prensa rusa de la rivalidad de los dos pianistas, aunque en muchos casos no necesariamente tiene que haber conflicto, simplemente una competencia que conduce a un enriquecimiento permanente que yo creo que en algunos aspectos artísticos y deportivos es común y en muchos casos más bien fomentado por los entrenadores y profesores. El caso es que Scriabin tuvo esa formación independiente y a los 13 años Taneyev, director del Conservatorio y que lo había recomendado con Zverev, empezó a darle clases de teoría durante unos tres años. De esta época datan una serie de composiciones orquestales y pianísticas de las que se tiene noticia a partir de correspondencia y algunos apuntes, pero desafortunadamente gran parte del material se extravió. También en estos años Scriabin escribió algunos poemas. En 1888, a los 16 años, ingresó al conservatorio manteniendo las clases con Taneyev pero también con Anton Arensky. Cuatro años después terminó su formación en el conservatorio habiendo obtenido la segunda medalla de oro. Recordemos que también en 1892 egresó Rachmaninoff, quien fue el que se llevó la primera medalla. Ambos eran grandes pianistas pero Scriabin se había lastimado la mano izquierda un año antes de salir mientras estudiaba obras de Balakirev y recuerdos de Don Juan, escrita por Franz Liszt. De este incidente, Scriabin compuso las dos piezas op. 9 para la mano izquierda, aunque están fechadas en 1894, fecha en que se publicaron, dos años después.

OP.

Loc.: Las obras de Scriabin se publicaban conforme las terminaba de componer y su editor le empezó a entregar dinero inmediatamente. Lo promovió para que viajara por Europa, visitando Alemania, Suiza, Italia, Bélgica, París, Bruselas, Berlín, Ámsterdam y Roma. Fueron dos años de giras sin dejar de entregar a su editor preludios, sonatas

y estudios para piano. Al regresar a Moscú se comprometió en matrimonio con Vera Ivanovna Isaakovich, una pianista brillante que conoció en el conservatorio con quien se casó diez meses después, en verano de 1897. De inmediato salieron de viaje nuevamente, para estrenar el concierto para piano op. 20 y la sonata No. 3. Entonces Scriabin entró en una fase en la que se dedicó a la música orquestal. El lenguaje que empleó fue tan innovador y rico como en la música para piano, pero se complicó aun más porque se interesó mucho en la filosofía, especialmente en la obra de Nietzsche. Por eso planeó una ópera filosófica a la que iba a titular *Mysterium*, pero solamente quedaron bocetos; nunca la escribió. Seis años estuvo casado con Vera, en los que tuvieron cuatro hijos pero repentinamente, en la época filosófica, decidió abandonar a su familia e irse seis años fuera de Rusia, pero no sólo. Se fue con una pianista muy joven hija de un profesor del Conservatorio, Tatiana Schloetzer. Entonces compuso su poema *El éxtasis y Prometeo*, obras que impactaron a los compositores de la época por su propuesta orquestal. Yo pienso que quedó bastante satisfecho de su incursión en la música orquestal, porque después de esta obra retomó las composiciones para piano. Scriabin no dejó de presentar conciertos presentando siempre obras nuevas exitosamente a pesar de que había estallado la primera guerra mundial. En 1914 llegó a Londres en donde se le presentó por primera una molestia en el labio superior. Un tumor que necesitaba atenderse de inmediato pero antes tenía que cumplir con una serie de conciertos que ya estaban comprometidos.

OP.

Loc.: Yo creo que pocos músicos llegaron a ser tan famosos durante su curso de la vida, y al mismo tiempo tan rápidamente olvidado después de su muerte. Me refiero a nivel mundial, porque en Rusia nunca ha dejado de estar presente en el repertorio de los pianistas y de los estudiantes de música. Scriabin escribió tres sinfonías, y tres poemas sinfónicos. Un concierto para piano y dos piezas orquestales en forma libre. La obra para piano de Scriabin es muy vasta pero tiene una particularidad para los pianistas: es tal vez lo más difícil para memorizar. Centenares de preludios, estudios y poemas son obras maestras del período de transición del siglo XIX al XX. Sus composiciones son consideradas por algunos como el antecedente de la dodecafonía y de la música atonal que florecería unos años más tarde. Seguramente Scriabin, de no haber muerto sorpresivamente a los 43 años a causa de una septicemia derivada de una serie de operaciones en el labio, pudo haber impulsado, más aun, un estilo nuevo para la composición de obras para piano.

SÍNTESIS 2. *Alexander Scriabin nació el 6 de enero de 1872 en el seno de una familia aristocrática de Moscú era hijo único y a la muerte de su madre y la residencia de su padre en el servicio diplomático, fue criado con su abuela, y dos tías, quienes le proporcionaron todos los cuidados y su iniciación musical. Primeramente en casa, luego con Taneyev ya de una manera rigurosa con Zverev, también maestro de Rachmaninoff. A los 13 años ya tomaba clases de composición y teoría musical con el profesor del conservatorio y a los 16 ingresó a la institución. Scriabin egresó del Conservatorio a los 20 años habiendo obtenido la segunda medalla de oro de la generación, el primer sitio correspondió a Rachmaninoff. La obra de Scriabin para piano es clave en la literatura pianística de la transición de los siglos XIX al XX. Scriabin murió en abril de 1915 a los 43 años.*

OP.

Loc.: Gustav Mahler es un compositor del que se ha escrito mucho. Hay mucha bibliografía al respecto, se trata de un compositor que ha influido en la vida de músicos, filósofos y mucha gente que ha encontrado en su música una fuente de expresión humana con pasajes ilustres que en un programa como este no podríamos sintetizar. Necesitaríamos muchas horas solamente para escuchar las sinfonías. Dado el formato de este diplomado, escuchamos con regularidad movimientos, piezas cortas representativas o fragmentos. En este caso la magnitud de las obras nos limita aun más dada la extensión y la gran diversidad de material temático que se puede encontrar en cada obra. Y no digamos en cada sinfonía completa, sino en cada movimiento de sinfonía. Pero de todo lo que se ha escrito, son tres autores los que de alguna manera son prácticamente obligados para poder tener una visión mínima sobre la obra y la vida del compositor. Sobre todo porque son tres personas que escribieron sobre él, teniendo una relación muy cercana. La primera es su esposa Alma Mahler-Werfel, que dejó dos publicaciones, la primera *Gustav Mahler, recuerdos y cartas*, publicado en 1939 y otro que se llama *Mi vida*, aunque en la versión en español lleva el título de *mi vida amorosa*. Otro autor es Bruno Walter, director de orquesta que conoció a Mahler en Viena en 1901 y estrenó algunas obras del compositor, y finalmente Natalie Bauer-Lechner, su confidente en la juventud. Compañera de Mahler en el conservatorio cuando él tenía 17 años. El libro se llama *recuerdos de Gustav Mahler* y recoge aspectos de la juventud del compositor, detalles de entre los años de 1880 y 1890 y después continúa como una especie de diario de la vida de Mahler desde los 30 a los 41 años. En estos libros junto con otros tantos que han sido escritos sobre la vida de nuestro compositor, no es nada difícil encontrar algunos datos contradictorios, sobre todo de la época de su infancia en que hubo mucha

movilidad de judíos a causa del antisemitismo que se desató en Bohemia y en las regiones aledañas desde mediados del siglo XIX.

OP.

Loc.: Al igual que otros padres de músicos ilustres, Bernard Mahler se dio cuenta del talento de su hijo cuando a los cuatro años lo sorprendió intentando sacarle unas melodías al piano de la casa del abuelo materno. Esto lo motivó para buscar de inmediato una posibilidad para la formación de su segundo hijo, que entonces era el mayor, pues el primero habría muerto al año siguiente de haber nacido. Consiguió entonces que Kappelmeister de Jihlava, la localidad en donde vivían, impartiera a Gustav sus primeras clases de piano y a los ocho el propio Gustav fue capaz de tomar un alumno de siete al que abandonaría porque no ponía atención. Un niño de esa edad y tan exigente, nos habla de un ser humano con firmeza y seguridad en los conocimientos que ha adquirido. Gustav dio su primer recital de piano a los 10 años, el 13 de octubre de 1870. A pesar de lo que algunos biógrafos digan respecto a la imagen paterna de Mahler, porque se asegura que era un tirano con su esposa, la madre de Gustav, y un mujeriego desobligado, sí se esmeró en procurarles una buena formación a sus hijos. Por eso Bernard envió a Gustav a Praga a casa de la familia Grünfeld para que estudiara el piano. Aunque si tuvo algunos avances, el maltrato fue significativo y Bernard hizo que su hijo regresara a Jihlava para que continuara sus estudios en paz. Hasta que un músico de nombre Gustav Janowitz sugirió a Bernard que hiciera lo posible por enviar a su hijo a Viena. Y así fue. Llegaron al conservatorio y solicitaron una prueba para su ingreso. El director de la institución Julios Epstein pidió a Mahler que tocara algunas obras. Las que quisiera, que podían ser de otros autores o propias. Prácticamente no lo dejó terminar. Epstein se dirigió al padre de Mahler y le dijo que estaban ante un músico nato, porque a los 15 años no es común escuchar a un joven con composiciones de ese nivel interpretadas por él mismo. Entonces fue admitido para ingresar a la institución el 20 de septiembre de 1875, en donde permanecería tres años. Años en que hubo un crecimiento brutal, porque si bien la vida cultural en su pueblo Jihlava no era nula y había teatro y orquesta, no era nada comparado con lo suntuoso de Viena de finales del siglo XIX. Fue la oportunidad de ver a Liszt dirigir obras de Beethoven para recaudar fondos. Pudo oír a Anton Rubinstein tocar las 32 sonatas de Beethoven para los alumnos del conservatorio. Una experiencia que fue determinante, porque después de escucharlo, tomó la decisión de que su camino no sería el de virtuoso del piano. No obstante, Epstein nunca dejó de apoyarlo, inclusive económicamente. Además ahí estaban Hanslik, Bruckner, Brahms. También en Viena, Mahler encontró a Wagner. Fascinado acudió a la presentación de Tannhäuser pero más fascinado salió. Había descubierto un mundo diferente que representaría para él un trabajo de análisis sobre el acontecer musical de su tiempo. A pesar de haberse considerado a partir de ese momento adepto al wagnerianismo, una de las dos posiciones antagónicas en el mundo de la música de su tiempo, pues la otra era ser partidario de Brahms, nunca despreció la música de este último. Esas dos posiciones implicaban aceptar la música nueva, Bruckner y Wagner, o sostener las formas conservadoras, con Brahms. Mahler fue muy hábil. Sostuvo una excelente relación con Bruckner y se ganó el respeto y la admiración de Brahms. El primero lo llamaba para que tocara al piano los temas de sus sinfonías y el segundo lo llegó a recomendar en 1897 para que le fuera asignado el puesto de director de la ópera de Viena.

OP.

Loc.: Al finalizar el primer año en el Conservatorio, Mahler participó en el concurso de piano y en el de composición. En ambos ganó el primer lugar. El de piano con la sonata en la menor de Schubert y el de composición con un quinteto para piano, aunque algunos biógrafos ponen en duda la autoría de esta obra. No olvidemos que era el primer año de estudio en el conservatorio y además que siempre componer para un concurso implica sujetarse a ciertas bases, que en ocasiones son muy rígidas. El segundo año, Mahler volvió a participar en el concurso de piano ganando nuevamente el primer lugar, pero en esta ocasión con la Humoreske de Robert Schumann. En esta ocasión no tuvo derecho a participar en el concurso de composición por haber acumulado faltas en la clase de contrapunto. Situación que le sirvió para darse cuenta de la importancia de esta materia. En el tercer año ya no participó en el concurso de piano, pues había dejado de tomar la clase pero se inscribió en el de composición y volvió a ganar el primer lugar, con otro quinteto para piano. También se inscribió en un concurso de Lied, pero en éste no quedó ni en la calificación de la primera eliminatoria. Aunque en su momento Mahler no manifestó disgusto alguno, estuvo muy pendiente del desarrollo del concurso. Como lo demostró unos veintidós años después, cuando siendo ya director de la ópera de Viena, al finalizar una presentación se acercó a él un hombre ya maduro....

OP.

-Maestro....probablemente no me recuerde usted pero...

-Claro que me acuerdo de usted. Su nombre es Ludwig. Hace 20 años usted ganó el concurso de Lied en el conservatorio en el que yo no figuré en lo más mínimo. Lo recuerdo a usted y también la obra con la que ganó. Aun recuerdo perfectamente la melodía y parte de la letra. Comenzaba así. Tra la la....

OP.

Loc.: Y comenzó a tararear la pieza ganadora. Esto se podría interpretar de dos formas al menos. Una, que el haber quedado fuera del concurso, significó mucho para Mahler aunque en su momento no lo hubiera manifestado. Y otra que, le hubiera afectado o no, Mahler tenía una capacidad mnemotécnica impresionante. Porque no es fácil aprenderse una canción después de escucharla solamente una vez y recordarla después de 20 años. En los tres años que estuvo en el conservatorio Mahler tuvo amistades, tal vez el más cercano fue el compositor Hugo Wolf. Amistad que conservó aun después de salir de la institución. Mahler regresó a casa en 1878 y estuvo componiendo en la tranquilidad de la campiña, dos años después decidió regresar a Viena para ingresar a la Universidad para estudiar arqueología, arte clásico, historia del renacimiento y filosofía de Schopenhauer. A finales de ese año sucedería un incidente entre él y Wolf, que rompería la amistad entre ambos. Wolf le comentó a Mahler sobre la idea de hacer un texto sobre un cuento de hadas para posteriormente hacer una ópera. Mahler, con el afán hacerle una broma, se puso a elaborar el boceto para el libreto y dos semanas después se lo mostró a Wolf, éste se molestó acusando a Mahler de robarle la idea. Por más que Mahler le trató de explicar que no era nada serio, Wolf dejó de hablarle. A final de cuentas Wolf jamás se ocupó del cuento de hadas y Mahler desechó el boceto iniciado.

OP.

Loc.: En 1880 le ofrecieron a Mahler dirigir opereta en un pequeño poblado en Austria. Apoyado nuevamente por su anterior maestro de piano Julios Epstein, que lo impulsó diciéndole que era una oportunidad para adquirir experiencia y un ingreso, que aunque poco no era nada despreciable, Mahler aceptó el ofrecimiento. Esto implicó para el compositor el inicio de su carrera de director de orquesta. Aunque la primera experiencia en este teatro fue más bien como asistente, de alo le sirvió para recibiera la invitación para dirigir *Il Trovatore* de Verdi y al iniciar 1882 lo invitaron a dirigir un teatro. A partir de ese momento su carrera fue en ascenso paulatino. Poco a poco se fue apropiando de los podios de diferentes teatros dirigiendo entre otras obras, *El cazador furtivo*, *Don Giovanni*, *El Rapto de Serrallo*, *la valkiria*, en Praga. Y decidió ir a Leipzig, ciudad con más renombre y más proyección artística. Pretendía ir a la presentación del anillo del Nibelungo que por primera vez se presentaría en esta ciudad en su versión íntegra, y después de la primera ópera, *El oro del Rihn*, el director cayó enfermo y Mahler se encontró ante la oportunidad de dirigir el resto de la tetralogía. Un golpe de suerte que acabó por proyectarlo como un gran director, prestigio que conservó hasta el final de su vida. Tuvo que tomar decisiones por conveniencia y actuar de manera política. Decisiones que pueden ser altamente cuestionadas, según el enfoque de cada persona. Como la decisión de convertirse al catolicismo y bautizarse el 23 de febrero de 1897. Pero era el único obstáculo que tenía para ser director de la ópera imperial. Su percepción no fue equivocada. Dos meses después del bautizo le fue otorgado el nombramiento. Mahler se decía un hombre libre, que no podría sujetarse a ninguna atadura y no había considerado casarse, hasta que conoció en una fiesta a la mujer más bella de Viena: Alma Schindler, hija del pintor Jakob Emil Schindler. Se conocieron en noviembre de 1901. Mahler se encontró dos veces más en ensayos y la invitó a salir. En esa ocasión le dijo que le gustaba, ella le correspondía, pero Gustav le advirtió que él no servía para el matrimonio porque un hombre como él no podía renunciar a su libertad. Se casaron en marzo de 1902, cinco meses después de que se vieron por primera vez. Juntos vieron de manera solidaria el ascenso de Mahler en Europa y en América. En julio de 1908, María la primera hija de Gustav y Alma cayó enferma de escarlatina, dos semanas después la enterraban sin haber cumplido los seis años de edad. Derivado de esto Alma sufrió un paro cardíaco. El doctor llegó de emergencia a visitarla, y medicarla. Alma sobrevivió y murió en 1964 a los 85 años de edad, pero en esa ocasión Gustav Mahler bromeó con el médico para levantarle el ánimo a Alma y le pidió que lo auscultara también a él. El médico siguiendo la broma oyó su corazón descubriendo de manera casual que Mahler padecía una endocarditis subaguda, enfermedad de origen bacteriano. La noticia no lo frenó y siguió, tal vez con más fuerza que nunca. Mahler luchó hasta el último momento sin dejar de dirigir hasta que fue humanamente imposible. Mahler murió el 18 de mayo de 1911.

SÍNTESIS 3. *Gustav Mahler inició sus estudios musicales a la edad de cuatro años después de que su padre lo descubrió intentando sacar unas melodías al piano de la casa del abuelo materno. Lo llevó con el maestro de capilla de Jihlava, localidad en donde vivían. Dio su primer recital de piano a los 10 años. Posteriormente Bernard, su*

padre, lo envió a Praga con una familia de músicos para que estudiara el piano, pero tuvo que regresar pronto debido a los malos tratos. Entonces buscó la manera de que ingresara al conservatorio de Viena, lo cual consiguió sin dificultad, gracias a que uno de los profesores Julios Epstein, quien apoyaría a Mahler toda la vida, se dio cuenta de la facilidad que tenía. En Viena tuvo la oportunidad de conocer músicos y música gracias al acceso que tenía a los montajes porque no tenía para asistir a las funciones. Aunque fue admirador de Wagner, no rechazó la música de Brahms, en una ciudad y una época en la que el wagneriano era necesariamente contrario a la música de Brahms. En los tres años que estuvo en el conservatorio ganó en dos ocasiones el primer premio en el concurso de piano y en otras dos el de composición. Pronto destacó como director de orquesta sin dejar la composición. Sus estudios en filosofía le dieron una visión diferente del concepto presentando en sus composiciones un concepto diferente de la forma musical. En marzo de 1902 contrajo matrimonio con Alma Schindler, quien se convertiría en una de sus principales biógrafos. A Mahler le detectaron una enfermedad cardíaca de origen bacteriano tres años antes de su muerte. El deterioro fue constante a partir de ese momento sin que por eso dejara de cumplir compromisos de dirección y composición de obras.

Loc.: Hasta la próxima. Nos despedimos con un fragmento de la segunda sinfonía de Mahler.

FIN DEL CUADRAGÉSIMO SEXTO PROGRAMA

PROGRAMA CUADRAGÉSIMO SÉPTIMO (5 DE 6) “IVES Y STRAVINSKY”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). En la sesión pasada comentamos que Alexander Scriabin pertenecía a una familia aristocrática de Moscú. Su madre era pianista, alumna de Leschetitzky y alumna preferida de Anton Rubinstein. Después de su muerte, siendo aun muy pequeño, quedó a cargo de su abuela y dos tías, ya que su padre se dedicó al servicio consular. Su formación musical sería comenzó a los 13 años. Sergei Taneyev lo escuchó, comenzó a darle clases de teoría y lo recomendó para el piano con Zverev, entonces también maestro de Rachmaninoff. En 1888, cuando tenía 16 años, ingresó al conservatorio. A partir de ese momento su editor lo promovió para que diera a conocer su propia obra por Europa difundiendo también sus composiciones orquestales en donde también empleó un lenguaje innovador. Hay quienes afirman que sus composiciones son el antecedente de la dodecafonía y de la música atonal que florecería unos años más tarde. En la segunda parte de programa nos referimos a Gustav Mahler, un compositor de quien se ha escrito mucho. Destacan tres autores que son básicos: Alma Mahler-Werfel, su esposa, que dejó dos publicaciones; Bruno Walter, director de orquesta, amigo de Mahler que estrenó algunas de sus obras, y Natalie Bauer-Lechner, compañera en el conservatorio y su confidente en la juventud. La idea de que Mahler estudiara música surgió de su padre, después de que lo veía con frecuencia a los cuatro años explorar el piano en la casa del abuelo para sacar algunas melodías. Gustav dio su primer recital de piano a los 10 años, el 13 de octubre de 1870. A los 15 años su padre lo envió a Viena a estudiar, en donde tuvo la oportunidad de enriquecer su visión y sus conceptos al estar en contacto con otros artistas en esta ciudad, que a finales del siglo XIX seguía siendo un punto en el que confluían muchas expresiones culturales gracias a su ubicación geográfica. Ahí pudo ver a Liszt dirigir y a Anton Rubinstein tocar las 32 sonatas de Beethoven y a muchos otros compositores, personalmente y a través de su música. En los tres años que estuvo en el conservatorio ganó dos veces los concursos de piano y composición. Pero desistió de ser concertista y su vida se encaminó hacia la dirección de orquesta. Mahler viajó por Europa y América, dirigiendo ópera y dando a conocer su propia obra. Murió el 18 de mayo de 1911. Ahora vayamos al programa correspondiente a este día. Los dejo con el maestro RF.

Loc.: Hola, qué gusto estar nuevamente con ustedes. Desde hace varios programas hemos incursionado poco a poco en el siglo XX, pero aun no hemos planteado el hecho de que estemos hablando de la música de ese nuevo siglo. Ya habíamos comentado acerca de lo difícil que es señalar el fin de una época en la historia y el inicio de otra. Ahora, ¿Cómo le llamaremos a la música del siglo XX? En una etapa en la que los cambios en la concepción musical, manejo de armonías, formas musicales, concepto de melodía, y diferentes recursos que se empezaron a utilizar para que el compositor pudiera expresar sus ideas, ya no nada más con los instrumentos musicales convencionales. El hecho es que las técnicas de composición, al igual que la tecnología y los avances científicos empezaron a cambiar cada vez más rápido. Si consideramos todos los años que estuvo vigente el canto gregoriano, más de diez siglos, y luego los trovadores, tres o cuatro siglos; el barroco, un par de siglos, y así cada vez menos tiempo. Al llegar al siglo XX, la difusión de la música sufre un cambio drástico al vislumbrarse la industria discográfica. Los conceptos artísticos musicales fueron desechando los principios tradicionales. Fueron revolucionando a la par de la idea de un hombre diferente plantada por Nietzsche, diferente como el misterio del

laberinto en la mente del ser humano como lo expuso Freud; tan controvertido como el planteamiento dialéctico de Karl Marx.

Hemos comentado también que muchos compositores e intérpretes se interesaron por dar a conocer su obra y sus ejecuciones no sólo en Europa, sino también empezaron a presentarse en América. Pero ¿Qué en Estados Unidos sólo eran espectadores, o compradores de música europea? Se puede decir que hacia 1900 sí. Pero empezaron a surgir figuras en este país que buscaban una forma de expresión diferente. Tenía que ser. Los músicos europeos habían ido creciendo con toda una herencia centenaria de formación académica, y en Estados Unidos habían empezado a conocer la música desde un punto muy avanzado. Llegaban los conciertos, óperas; maravillosas ejecuciones hechas por los propios compositores. Pero surgía la inquietud hacer una música propia que arrancaba con una visión diferente. El estadounidense no había sido partícipe del proceso de construcción de los lenguajes musicales y conocía una música ya con instrumentos, argumentos, libretos y tradiciones. Ahora quería su propio lenguaje y comenzaron a construirse los primeros trabajos propios. En este tenor surge la figura de Charles Ives, estudiante de órgano que incursiona el campo de la composición.

OP.

Loc.: Cuando nació Charles Ives el 20 de octubre de 1874, en Danbury, Conecticut, su padre George Edward, era director de la banda de música local. Su labor al frente de las orquestas era innovador y con muchos trabajos experimentales, inquietud que le trasmitió a su hijo. George tenía la idea que no necesariamente había que tocar la música como hasta ese momento se hacía, siguiendo una línea melódica y un ritmo específico en la tonalidad que estaba señalada. Se requería que la música sonara por sí misma de acuerdo al momento y no como un cliché o algo que siempre debe sonar de la misma manera. Por lo tanto experimentó aprovechando que tenía el conjunto instrumental a su disposición. Una de las pruebas que hizo fue tocar dos piezas simultáneamente y hacer coincidir las cadencias. Para explicarlo de otra manera buscaba que hubiera puntos de reposo en ambas piezas y los hacía coincidir. Claro que lo difícil era seleccionar el tipo de piezas, por eso resultaba más fácil en un momento dado componer las piezas para establecer los puntos de reposo en donde el compositor quiere. Otro de sus experimentos fue la utilización de tonalidades diferentes en una misma obra. Esto lo podríamos explicar utilizando una pieza conocida de la siguiente manera.

Hagámoslo con una canción popular mexicana, "las mañanitas". Escuchémosla en do mayor.

OP.

Loc.: Ahora el mismo fragmento en mi bemol

OP.

Loc.: Ahora, con la mano derecha tocaré la melodía en mi bemol y con la izquierda el acompañamiento en do mayor

OP.

Loc.: Suena extraño pero no suena mal. Con estos experimentos de su padre, Charles Ives vivió su formación musical. Desde pequeño participaba en la banda de su padre y entusiasta gozaba de las ejecuciones. Asimiló la idea de su padre en el sentido que prefería una ejecución disonante pero con fuerza y personalidad propia, que una ejecución aparentemente perfecta pero sin ímpetu ni pasión. Charles tocaba el tambor en la banda desde los 12 años. Como asistían a los servicios religiosos, a los 13 años Charles ya colaboraba haciendo arreglos en los que influyeron los experimentos del papá, la religiosidad y, sobre todo el pensamiento filosófico trascendentalista sobre la base de la teoría de Emerson. Conjunta la idea panteísta heredada de la filosofía alemana, viejas ideas socialistas, el individualismo, teorías económicas necesarias para ese momento y la religiosidad. Una filosofía que surge en Estados Unidos hacia mediados del siglo XIX como una reacción al materialismo. De hecho este pensamiento es lo que caracteriza la obra de Ives, junto con la actividad profesional que desarrolla después de la muerte de su padre, quien fallece de manera sorpresiva cuando Charles tenía 20 años.

OP.

Loc.: Charles Ives ingresó a Yale. Ahí tuvo la oportunidad de seguir en los talleres opcionales de música en donde se encontró con el profesor Horatio Parker con quien trabajó la musicalización de salmos, cuartetos de cuerda, su

primera sinfonía, piezas para piano, sin dejar de estudiar su carrera universitaria. Al egresar, tomó la decisión de hacer una brillante carrera profesional pero no de compositor, sino de agente de seguros. La actuaría era una actividad prometedora de acuerdo al pensamiento norteamericano, en una sociedad nueva en pleno crecimiento, con una configuración capitalista en la que surgían nuevos tipos de propiedad y que el negocio de los seguros se incorporaba rápidamente al sector de los servicios. Por lo tanto ingresó a la Mutual Life Insurance Co. de Nueva York ganando un salario de cinco dólares diarios. Era el inicio de una brillante carrera de agente de seguros. Nueve años después fundaba su propia compañía asociado con John Myrick con cuya hermana contraería matrimonio. Sus trabajos los realizó sobre estructuras politonales, armonías superpuestas y la utilización de una afinación diferente con cuartos y tercios de tono. La vida artística de Ives fue insólita, pues desarrolló su vida como un actuario profesional y escribió tratados sobre venta de seguros, hizo escritos sobre superación personal, desarrolló teorías sobre la aplicación del impuesto progresivo sobre la renta, y se dedicó en cuerpo y alma a la composición por las noches y fines de semana. Su obra fue reconocida ampliamente por compositores en los años 30, aunque Mahler estuvo a punto de estrenar su tercera sinfonía de no haber fallecido en 1911. De su matrimonio no hubo hijos pero adoptaron una pequeña. Fue de salud precaria. De hecho su primer ataque cardíaco lo tuvo antes de casarse. Desafortunadamente los últimos 25 años de su vida ya le impidieron seguir los impulsos que su vitalidad mental generaba, ya que el corazón, las cataratas y la diabetes se lo impedían. Ives murió cinco meses antes de cumplir 80 años en mayo de 1954, y pese a que su vida de compositor fue prácticamente una actividad que desarrollaba prácticamente en su tiempo libre, sin tener que hacerlo bajo presiones para poder vivir de ello, Ives compuso muchas obras: 43 obras orquestales, casi 25 obras para música de cámara, 23 obras para teclado, poco más de 40 obras corales y 151 canciones.

OP.

SÍNTESIS 2. *Al plantear cuál es la música del siglo XX difícilmente podemos establecer una referencia clara porque los cambios se empezaron a dar en muchas partes simultáneamente, cambiando los enfoques de la composición musical. Otro hecho que nos ubica ya en otra etapa de la composición musical es cuando surgen los compositores en América, que conocen directamente a los compositores europeos pero que no tienen en su formación el peso de un historial familiar, académico o de intercambio entre músicos con enorme tradición. Surgen entonces en Estados Unidos compositores como Charles Ives, que aprende la música en casa con su padre, pero estudia y ejerce una profesión nueva ante la demanda de los nuevos empresarios, la de agente de seguros, que le permite no tener presiones económicas de ningún tipo y se dedica a la composición meramente por placer en una sociedad que conceptualiza las relaciones sociales, laborales, y filosóficas desde otro enfoque. Ives aplica en sus composiciones los experimentos de su padre usando superposición de melodías diferentes con cadencias rítmicas similares, armonía politonal y la utilización de teclados especiales afinados en tercios y cuartos de tono. Charles Ives muere en Nueva York a los 79 años de edad.*

Loc.: Si buscamos Oranienbaum en el atlas o en la enciclopedia para ubicar geográficamente el lugar de nacimiento en 1882 de Igor Feodorovich Stravinsky probablemente no lo hallemos, porque esta población cambió de nombre y adquirió el de un escritor ruso de la primera mitad del siglo XVIII que hizo trabajos importantes sobre la gramática del ruso y además fue uno de los que llevó a Rusia el pensamiento de la Ilustración. El nombre actual entonces es Lomonostov, una pequeña población de veraneo en el Golfo de Finlandia muy cercana San Petersburgo. El apellido Stravinsky deriva del nombre del río Strava, una afluente del río Niemann en Polonia oriental de donde era originaria la familia que emigró a Rusia durante el reinado de Catalina la Grande. El padre de Stravinsky estudió en el Conservatorio de San Petersburgo canto y al egresar se fue a vivir a Kiev en la actual República de Ucrania. Allí adquirió buena reputación debido a sus habilidades dramáticas y el especial timbre natural de bajo. Después de contraer matrimonio con Ana Jolodovsky, se trasladó nuevamente a San Petersburgo para ocupar un puesto en la Ópera Imperial. Llegaron a vivir en un departamento del tercer piso de un edificio que se ubicaba muy cerca del teatro Marinsky. Dato importante, porque ahí Stravinsky y sus tres hermanos disfrutaban ver pasar los decorados del teatro cada vez que había cambios en la escenografía. De manera que viviendo con un bajo malhumorado que ensayaba horas y horas en casa para presentar los papeles principales de óperas como *el barbero de Sevilla*, *Guillermo Tell*, *Rigoletto*, *Mefistófeles*, *Una Vida por el Zar*, y divertido con el ir y venir de las escenografías del teatro en donde disfrutaría de niño la Bella Durmiente de Tchaikovsky, Stravinsky vivió los primeros años de su vida en su queridísima y siempre añorada San Petersburgo.

OP.

Loc.: La infancia de Stravinsky no parece haber sido una época muy feliz, según podemos ver en sus apuntes que llamó *crónicas de mi vida*. Se describe como un niño solitario y maltratado por sus dos hermanos mayores. Pero

por otro lado también relata que desde los cinco años se sentía músico cuando se fascinaba escuchando los cantos de las aldeanas al regresar de sus labores, pero su formación musical la inició hasta los nueve cuando empezó a darle clases la señorita Kashperova, exdiscípula de Anton Rubinstein. Y a pesar de que ya sabía lo esencial de muchas óperas simplemente por escuchar los ensayos del padre y las prácticas de su maestra en reducciones para piano, su primera experiencia en la ópera fue hasta los 11 años, cuando quedó maravillado al escuchar *Una vida por el Zar* de Glinka, al igual que cuando escuchó la sexta de Tchaikovsky dirigida por el propio compositor. El ambiente en que se había formado desde niño era musical. Estudiaba arduamente con su maestra y tocaban reducciones de óperas de Rimsky-Korsakov a cuatro manos. También pronto empezó a tocar obras de Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann y el concierto para piano en sol menor de Mendelssohn. También visitaba con frecuencia a un anciano tío, Alexander Lelachich, apasionado de Beethoven. Con quien tocaba también a cuatro manos y le descubrió el velo que le ocultaba la música de Brahms, Bruckner y Wagner. Y empezó a escribir sus primeras composiciones sin una formación académica fuerte en contrapunto y armonía. Por eso su manera de aprender fue haciendo transcripciones y arreglos para piano de las obras de Alexander Glazunov. En una ocasión, terminado uno de sus arreglos, fue con el compositor, que conocía a su padre y le llevó ese y algunos de sus trabajos. En realidad nadie se lo había presentado, pero lo recibió, aunque fríamente. Vio con detenimiento las obras y sin piedad le dijo que estaba frente a piezas carentes de musicalidad. Stravinsky se retiró decepcionado, pero eso no impidió que siguiera componiendo, pues era algo que realmente le apasionaba. En cuanto pudo, todo el tiempo que tenía libre se la pasaba en el teatro Marinsky porque su papá le había conseguido un pase especial para que asistiera a los ensayos operísticos. No era entonces nada extraño que a los 16 años, Stravinsky pasara al menos cinco noches a la semana en el teatro. Lo que sí resultó un poco extraño es que sus padres no le hayan dejado seguir una carrera musical. Ellos esperaban que Igor fuera un abogado criminalista y que estudiara filosofía del derecho. Tenía ya 18 años, ingresaba a la facultad de Derecho y veía con desgano el cambio de siglo condenado a sentarse frente a un pizarrón en donde las clases le aburrían profundamente. De hecho nunca fue excelente estudiante, la única materia que le ilusionaba, eran las matemáticas, y aquí no tenía muchas esperanzas de encontrar algo interesante. Pero no cabe duda que hay coincidencias. De repente sintió entusiasmo por asistir a la escuela, cuando descubrió que uno de sus compañeros era Vladimir Rimsky-Korsakov.

OP.

Loc.: Stravinsky entabló cierta amistad con Vladimir Rimsky-Korsakov y en una ocasión durante el verano de 1902, le presentó a su padre. Igor le mostró algunas partituras y el viejo marino le dio una opinión objetiva sobre sus trabajos. Le comentó que

-mmmm ...no está mal...tiene idea, originalidad pero.... Definitivamente es necesario e imprescindible trabajar la armonía y el contrapunto.

Stravinsky quedó un tanto desanimado, pues cómo hacerle sin estar inscrito en el conservatorio. Aunque los comentarios no fueron tan severos como los de Glazunov, Stravinsky se sintió herido. Pero Rimsky-Korsakov seguramente vio algo especial. Le recomendó que no intentara ingresar al conservatorio, que sería mucho mejor una clase particular. Entonces le ofreció trabajar con él. Hay que recordar que Rimsky-Korsakov fue prácticamente un autodidacta, pues él solo tuvo que hacer estudios de armonía cuando, sin tener una formación muy sólida le ofrecieron la cátedra en el Conservatorio. De ahí que haya escrito su famoso tratado de Armonía. Terminado el verano regresó a San Petersburgo con mucha tarea y muchos ánimos para trabajar para subsanar la deficiencia del conocimiento teórico musical. Pero ese regreso se vio empañado por la repentina muerte de su padre a causa de un cáncer diagnosticado tardíamente. Este suceso hizo que Stravinsky se encerrara en sí mismo dedicando tiempo sólo a la composición musical y a sus visitas a su nuevo maestro. Fueron tres años de trabajo en los que de manera paralela había un movimiento cultural en Rusia generado por un rico mecenas llamado Marmontov, apasionado por el arte griego e italiano. Coincidió con la formación de un grupo de compositores rusos que se propusieron a organizar veladas musicales para dar a conocer sus obras y a la vanguardia europea. En este ambiente Stravinsky daría a conocer sus primeras obras interpretadas por miembros del grupo junto con música de Debussy, Rachmaninoff, Ravel y muchos más. Simultáneamente en Rusia se desencadenaban movimientos sociales derivados de los planteamientos marxistas, la creciente industrialización y en consecuencia el crecimiento del sector proletario. En 1898 se había formado el partido socialdemócrata el cual se dividió en dos tendencias a partir de 1903, los bolcheviques o mayoritarios dirigidos por Lenin y los mencheviques o minoritarios dirigidos por Martov, uno de los fundadores del Partido. Inconformes con el imperio reaccionario zarista y la represión, se fue creando el ambiente propicio para la Revolución. Hacia 1905, tras la disolución pacífica de los obreros, estallaron huelgas y atentados terroristas, lo que condujo a que el Zar aceptara un régimen constitucional. Esto tranquilizó un tiempo a la clase trabajadora debilitándola con una reforma agraria en la que establecía la concesión de pequeña

propiedad a los campesinos, lo que debilitó a la clase obrera y favoreció nuevamente la represión. Pero la creciente industrialización aumentó la clase proletaria descontenta por los desastres militares derivados de la intervención rusa en la primera guerra mundial. Aunado a las intrigas de la corte, ascensión y asesinato de Rasputín, el Zar es depuesto en febrero de 1917 lo que condujo a la Revolución de octubre.

OP.

Loc.: Stravinsky consideró que su adolescencia llegó a su fin en 1906 cuando contrajo matrimonio con su prima hermana Caterina Nossenko, en medio de un conflicto familiar, pues evidentemente dos hermanas se oponían a ser consuegras. También hubo problemas legales porque la Ley impedía el matrimonio con esa relación de parentesco hasta que encontraron un sacerdote que ofició el servicio prescindiendo de la documentación requerida para el caso. En esos primeros años de matrimonio, Stravinsky preparó un número de obras que él ya consideró importante, entre ellas los *Fuegos Artificiales*, dedicada a la hija de Rimsky-Korsakov con motivo de su futura boda. Terminadas las composiciones armó un paquete y lo envió por correo para que su maestro le diera su opinión. A la vuelta recibió un telegrama en el que le anunciaban la muerte de Rimsky-Korsakov ocurrida unos días antes. Ese mismo año un discípulo de Franz Liszt interpretó la música que jamás revisó el maestro de Stravinsky en San Petersburgo. En las butacas se hallaba Sergei Daghiliev, quien sorprendido por la obra de Stravinsky, de inmediato acudió a él para pedirle que orquestara un ballet basado en *Las Sílfiges* de Chopin, que estaba contemplado para presentarse en París por los Ballets rusos el dos de junio de 1909. Hicieron la gira pero Stravinsky se quedó en San Petersburgo, cuando recibió un telegrama de Daghiliev pidiéndole que empezara a trabajar sobre un ballet que titulara *el pájaro de fuego*, para presentarlo en la temporada de 1910. El estreno fue apoteósico. Los bailarines no estaban contentos porque la rítmica era innovadora y desconcertante, sin embargo Daghiliev quiso seguir hasta el final; a él le gustaba. Ni Anna Pavlova quiso bailar semejantes necedades, pero Stravinsky, con el Pájaro de Fuego terminaría un tanto con el vedetismo de las primeras bailarinas, los *pas de deux*, y el *tutú*. Ahora es el compositor el que se luce más que los bailarines en escena. El siguiente ballet fue *Petrushka*, para la temporada de 1911 con Nijinsky en el papel principal. Después fue *La consagración de la primavera*, aunque jamás imaginaron previo al estreno el escándalo que se desencadenaría en medio de la representación cuando un grupo de gente trataba de interrumpir la función reclamando por la música y otro grupo pidiendo silencio y respeto ante la maravilla que estaban escuchando. El tiempo reivindicaría a Stravinsky. A partir de este momento el compositor se volvió un viajero constante. Desde 1907 se había establecido con su familia en Suiza pero recibía invitaciones constantes para presentar sus obras. En 1920 inicia un periodo neoclasicista en el que retoma los temas del clasicismo para la composición de música escénica y conserva las formas musicales tradicionales con un enfoque actualizado. Escribió en total 21 obras dramáticas entre ballets y operas además de música orquestal, y de cámara coral. Tras la muerte de su hija Ludmilla en 1938 y de su esposa y su madre en 1939, recibe una invitación para dictar conferencias en la Universidad de Harvard. A causa de la Segunda Guerra Mundial y se establece en Estados Unidos. En donde muere a la edad de 88 años en 1971.

OP.

SÍNTESIS 3. *Igor Feodorovich Stravinsky nació Orainembaum actualmente Lomonosov el 17 de junio de 1882 y muere en Nueva York el 6 de abril de 1971. Su padre era un cantante de ópera reconocido que tenía un puesto en la ópera imperial de San Petersburgo. Conociendo muchas óperas desde niño gracias a la actividad profesional del padre, desarrolló un gusto por la música que cultivó de manera personal en sus clases de piano y buscando él solo los caminos intrincados de la composición. Sus padres lo inscribieron en la Universidad para que terminara la carrera de abogado criminalista pero nunca se graduó. Por su lado tuvo la oportunidad de conocer personalmente a Rimsky-Korsakov, padre de Vladimir Rimsky-Korsakov, compañero de la escuela. El prestigiado compositor ruso observó sus trabajos creativos y le señaló ciertas deficiencias, pero se ofreció a trabajar con él para subsanarlas. Menos de un lustro trabajaron juntos clases y discusiones repletas de grandes enseñanzas que encontraron tierra fértil en el entusiasta Igor Stravinsky. Su música fue apreciada por el director de ballets rusos Sergei Daghiliev que supo explotar la genialidad del compositor dándole a conocer al mundo entero con los montajes que llevó a cabo para hacer las giras por Europa. Stravinsky fue un viajero, fumador empedernido que vivió los últimos años de su vida en estados Unidos componiendo y presentando conferencias sobre estética musical.*

FIN DEL CUADRAGÉSIMO SÉPTIMO PROGRAMA

PROGRAMA CUADRAGÉSIMO OCTAVO (6 DE 6) "BUSONI Y MAX REGER"

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). Desde hace varios programas hemos incursionado poco a poco en el siglo XX. Los compositores e intérpretes europeos se interesaron por dar a conocer su obra y sus ejecuciones no sólo en el continente, sino también fueron a presentarse en Norteamérica, en donde empezaron a surgir figuras de este país que buscaban una forma de expresión diferente. En los Estados Unidos se conocía muy bien la música europea. Llegaban los conciertos, óperas; maravillosas ejecuciones hechas por los propios compositores. El estadounidense no había sido partícipe del proceso de construcción de los lenguajes musicales y conocía una música ya con instrumentos, argumentos, libretos y tradiciones. Ahora quería su propio lenguaje y comenzaron a construirse los primeros trabajos propios. Surgen entonces compositores como Charles Ives.

Ives nació en Danbury, Connecticut el 20 de octubre de 1874. Su padre George Edward, era director de la banda de música local, agrupación con la que experimentó algunas técnicas nuevas de armonización e instrumentación. Charles Ives se formó musicalmente hablando en ese ambiente, de manera que en sus composiciones utiliza melodías simultáneas superpuestas, politonalidad y cuartos o tercios de tono. Su aportación a la música fue importante a pesar de que se dedicaba a la composición por las noches y fines de semana pues su desempeño profesional era como actuario, promotor de seguros de todo tipo en una sociedad en la que este producto era una novedad en el sector de los servicios.

También comentamos la vez pasada acerca de Igor Stravinsky. Que nació en un poblado cerca de San Petersburgo, en el golfo de Finlandia en 1882. Su padre era cantante, con una tesitura natural de bajo; tenía un puesto fijo en la Ópera Imperial. Comenzó a estudiar piano a los nueve años y se hizo aficionado a la ópera desde muy joven cuando ya componía piezas para piano. A pesar de las cualidades y al ambiente musical en el que se desarrollaba, sus padres quisieron que ingresara a la Universidad a estudiar Derecho, lo cual lo aburría tremendamente. Por fortuna, coincidió en la Universidad con Vladimir Rimsky-Korsakov, éste lo invitó a conocer a su padre un verano y ahí se inició una buena relación de la que Stravinsky sacaría mucho provecho convirtiéndose en un gran músico, compositor de ballet y música orquestal. Hacia 1920 utilizó para sus obras composiciones, temas y estructuras clásicas enriqueciéndolas con técnicas compositivas modernas adoptando en consecuencia un estilo neoclasicista. Continuemos con el mtro. R.F., para concluir con esta emisión el séptimo módulo del diplomado.

Loc.: ¿Cómo están? Con frecuencia hemos encontrado personalidades excepcionales en diversas áreas, que destacan porque son capaces de visualizar las actividades de su campo de acción con un enfoque diferente. Digamos que con una perspectiva distinta y, además retoman el trabajo de sus antecesores y replantean algunos aspectos imprimiéndoles el sello personal. Sin duda alguna este es el caso de Ferruccio Busoni. Un fenómeno musical más que un genio, capaz de ver con antelación el desarrollo subsecuente de la música y sintetiza lo anterior para poder hacer una serie de experimentos arriesgados para innovar en la música de finales del siglo XIX con el mejor de los espíritus neoclasicistas. Busca la perfección sin apasionamientos huecos que pretenden esconderse en la sensualidad calificándolo en muchas ocasiones de un fácil sentimentalismo romántico. También evita a toda costa el subjetivismo. El compositor debe tener perfectamente claro lo que quiere y hacia donde va. Busoni dice:

El camino hacia la objetividad, el recogimiento del autor ante su obra, un camino que purifica, una prueba del fuego y del agua...

Y más adelante dice que el músico debe lograr

... el dominio, el examen y el aprovechamiento de todas las conquistas de experiencias anteriores, la inclusión de las mismas en formas sólidas y bellas.

Busoni estudia a Bach y a Mozart no sólo como un proceso escolástico sino como un patrón a seguir en el que las estructuras rígidas y las formas probadas son la mejor manera para expresarse en un compositor. Es fundamental ajustarse a las reglas antiguas del contrapunto lineal. No está en contra de una forma progresista de ver la música pero está convencido que el progreso se obstruye al forzarlo de manera desconsiderada; sin sustento. El progreso debe estar fundamentado y es un enriquecimiento permanente y no se da por el hecho de cambiar los recursos o los medios de expresión. No es posible innovar por innovar. Quienes así lo hacen, primero reniegan criticando lo que ya existe y acaban por eliminarlo. Busoni piensa diferente. Hay que partir de lo que ya existe y sobre eso buscar la nueva conquista; busca construir, en lugar de destruir. Él estaba plenamente seguro de que el tiempo es el mejor depredador de los errores y se encarga de manera rápida y eficaz de eliminar lo superfluo.

OP.

Loc.: Ferruccio Busoni nació en un pequeño poblado al oeste de Florencia, Italia el 1º de abril de 1866. Su padre se llamaba Ferdinando y era un connotado clarinetista. Anna Weiss era el nombre de su madre y era una muy buena pianista descendiente directa de alemanes. Sobra decir que su formación inicial se forjó en casa, aunque sí cabe mencionar que sus críticos padres notaron un talento inusual en Ferruccio fomentándolo para que antes de que cumpliera los ocho años ya estuviera tocando su primer recital en Trieste, ciudad natal de su madre. Poco tiempo después Busoni fue escuchado por Anton Rubinstein, quien siguió con interés su desempeño artístico subsecuente. Esta percepción del primer encuentro no estuvo equivocada, pues Busoni cubrió las expectativas de la gente, sus padres y sus maestros primero como intérprete, aunque su desempeño como compositor y revisor de la obra de compositores anteriores como Bach, Beethoven, Mozart, entre otros, ha sido fundamental para los pianistas. Esta revisión consistió, en el caso de los compositores del periodo barroco, por ejemplo, en adaptar al piano moderno la obra que originalmente había sido compuesta para clavecín o para órgano. Estas transcripciones fueron muy criticadas por conservadores contemporáneos a Busoni, pero posteriormente han sido ejecutadas con frecuencia. Como el caso de la Tocatta y Fuga en re menor de Bach, conocida por todos pero generalmente la escuchamos en órgano, instrumento para el que fue compuesta. Gracias a Busoni muchos pianistas la han hecho parte de su repertorio. Escuchemos la Tocatta, la primera parte, de la Tocatta y fuga en re menor BWV 565 de Johann Sebastian Bach en la adaptación que Busoni hizo para piano moderno.

OP.

Loc.: Aunque la patria de Busoni era Italia, vivió prácticamente en el extranjero y podemos decir que eligió Alemania como el país en donde residiría definitivamente. Estudió composición en Leipzig y como se distinguió primeramente como ejecutante, recibió ofertas de trabajo para varias escuelas de otros países, de manera que impartió la cátedra de piano en los conservatorios de Helsingfors, actualmente Helsinki, un puerto muy importante por encontrarse en la ruta de San Petersburgo hacia el resto de Europa por mar en el golfo de Finlandia. También ocupó las cátedras de piano en Moscú y Boston. Como maestro de composición estuvo trabajando en la Academia de Bellas Artes de Berlín. También fue dos años director del Liceo Musical de Bolonia. De manera que solamente con esta brevísima reseña de los lugares en que se desempeñó en el ámbito laboral, nos podemos dar una idea de la importancia de Busoni en su época, además de todos los éxitos que tuvo como pianista en muchas ciudades de Europa. Hay algo que es incomprensible. No hay musicólogo o pianista que no reconozca la importancia de Busoni como crítico, intérprete, compositor y revisor, sin embargo muchas de sus obras no han sido editadas y otras tantas jamás han sido grabadas. Lo que más se conoce son las revisiones y comentarios de la obra de Johann Sebastian Bach. La edición que tiene Peters, una de las más importantes casas editoras de música en Alemania, del clave bien temperado, revela un estudio minucioso y exhaustivo de Busoni para lograr la comprensión de la obra del compositor más prolífico del periodo barroco. Pero sus revisiones y arreglos también abarcaron otros compositores, los cuales Busoni utilizó para estudiar y entender la evolución de la música y con esto, recreó las obras haciéndolas propias y componiendo música basada en ellos.

OP.

Loc.: La producción de Busoni comprende cincuenta obras numeradas y otras veinte aproximadamente sin numerar. Entre ellas encontramos composiciones vocales, instrumentales para piano, o para pequeños conjuntos de cámara, obras sinfónicas y música coral. También escribió óperas, la última de ellas es *Doctor Faust*, la cual dejó inconclusa pero su connotado alumno Felipe Yarnach la concluyó, gracias a lo cual la obra se representó de manera póstuma en 1925. Lo más destacado de su producción orquestal es su poema sinfónico conocido como fantasía de concierto. También el concierto en re mayor para violín y orquesta, los preludios op. 37 y la fantasía contrapuntística, basada en un prelude coral de Johann Sebastian Bach, que concluye con una fuga en la que utiliza cuatro temas del mismo Bach. Pero sin lugar a dudas uno de los retos más impresionantes que tuvo este compositor en su vida fue el haberse comprometido a retomar el tema del doctor Fausto. En sus cartas trata de explicar ampliamente el hecho de exponer la temática. Un argumento ya explotado por muchos compositores con anterioridad pero que cada uno de ellos ha tratado de expresar desde su propio ser la ilusión de ser eterno. ¿A alguno de nosotros no se nos ha ocurrido la idea de mantenernos siempre jóvenes para poder rehacer todas las cosas que en nuestra juventud hicimos o hacer las que no hicimos? Muchas cosas que habríamos hecho de otra forma si hubiéramos contado con la experiencia. La obra de Busoni a primera vista no parece algo extraordinario, pero en ella hay un reto constante que hace que el compositor plantee y replantee sus conceptos estilísticos de composición y conceptualización en sus formas de expresión musical. Su análisis sobre la obra de otros compositores y el hecho de retomar temas ya explotados, algunos muy cercanos a él como el caso de su versión de Turandot. Reto monumental al tratar de imprimir una versión propia del argumento ya llevado a escena exitosamente por Puccini. Aun corriendo esos riegos, después de Turandot compuso Arlecchino, una versión

propia de lo que fuera la *comedia del'arte*, origen de la ópera moderna, pero trasladada al siglo XIX, en la que la trama es menos importante que los propósitos filosóficos y caricaturescos ocultos, manejados como una parodia musical. Los elementos principales son la infidelidad conyugal, la cuestionable cura de almas a cargo del abate y la del cuerpo en manos del médico alcohólico. El personaje más cómico pero que en el fondo resulta el único serio es el Arlequín, quien en su mensaje final nos dice que se sabe hacer valer quien se conforma permaneciendo fiel a sí mismo; quien, aun vestido con ropas remendadas, conserva su entereza y no se inclina ante nadie.

Ferruccio Busoni vivió con esta personalidad hasta los cincuenta y ocho años, cuando de manera sorpresiva abandonó este mundo en Berlín el 27 de julio de 1924.

SÍNTESIS 2. *Hay personas excepcionales que destacan porque son capaces de visualizar de manera diferente la obra de otras personalidades. Son capaces de retomar el trabajo de sus antecesores y replantean algunos aspectos imprimiéndoles el sello personal. Este es el caso de Ferruccio Busoni. Un fenómeno musical que, más que un genio, fue capaz de ver con antelación el desarrollo subsecuente de la música y sintetiza lo anterior para poder hacer una serie de experimentos arriesgados para innovar en la música de finales del siglo XIX con el mejor de los espíritus neoclasicistas. Busca la perfección sin apasionamientos huecos que pretenden esconderse en la sensualidad calificándolo en muchas ocasiones de un fácil sentimentalismo romántico. Estudia a Bach y a Mozart no sólo como un proceso escolástico sino como un patrón a seguir en el que las estructuras rígidas y las formas probadas son la mejor manera para expresarse en un compositor. Él pensaba que hay que partir de lo que ya existe y sobre eso buscar la nueva conquista; construir en lugar de destruir, porque el tiempo es el mejor depredador de los errores y se encarga de manera rápida y eficaz de eliminar lo superfluo. Nació en un pequeño poblado al oeste de Florencia, Italia el 1º de abril de 1866 pero vivió prácticamente toda su vida en el extranjero. Gran pianista, crítico, revisor, excelente maestro y gran compositor. Su obra comprende alrededor de cincuenta obras numeradas y otras veinte aproximadamente sin numerar. Busoni vivió cincuenta y ocho años y abandonó este mundo en Berlín el 27 de julio de 1924.*

Loc.: La carrera de Max Reger es del mismo nivel de prominencia que la de otros músicos más afamados. Claro que el trabajo de Max Reger se distinguió en primer término por la importancia que él le dio a las composiciones para órgano. Desde joven fue un crítico severo de su propio trabajo. Sus composiciones tienen un especial significado porque mantiene una liga muy cercana, al menos en Alemania, con la relación de la música que se ejecuta en las iglesias con la liturgia, manteniendo esa correspondencia entre los contenidos musical y espiritual. No sé hasta qué punto es fácil entender esta relación, porque hoy en día prácticamente no existe, o más bien ya no se toma en cuenta. No es común ver que en cada fiesta litúrgica haya una composición nueva o que haya un compositor que presente nuevos materiales al menos una vez al mes. La gente va al templo a escuchar el servicio religioso y son muy pocos los casos en que investiga quién es el organista y más raro aun quien se interesa en saber si el organista está presentando composiciones propias. A menos de que se trate de un concierto que se lleve a cabo de manera especial en algún templo. Es más, en muchos casos la gente que asiste a los templos está esperando que en cada parte, sobre todo en el formato de la iglesia católica, se ejecute la misma pieza para cantar con el acompañamiento del órgano y en algunos casos con acompañamiento instrumental. Ya cada vez es más raro que haya quien vaya al templo a disfrutar de la música que se ejecuta durante el servicio religioso y que además se percate que lo que se toca tiene que ver con la liturgia desde el punto de vista musical. Esa estrecha relación entre música y liturgia era lo que distinguía la música de Reger, en contraste con la música de Mendelsohn o Liszt, que nadie cuestiona la perfección y la técnicas de composición, pero la mayoría fueron hechas en otro contexto y aunque se usan en las iglesias, no tienen la característica de haber sido hechas para un momento en especial. Mucha gente oye la música de órgano e inmediatamente la asocia con música de iglesia, independientemente de que se trate de una composición profana o simplemente un ejercicio o una mezcla de acordes sin sentido alguno.

OP.

Loc.: Esto no fue más que una secuencia de acordes, no fue ningún fragmento de nada, pero sí lo relacionamos con algo que tiene que ver con un servicio religioso. Pero Max Reger, contemporáneo de Strauss, representa para Alemania también una figura moderna en el campo de la música sinfónica e instrumental de cámara. Muy similar a la postura de Brahms, Reger también busca reaccionar en contra de la inflación de un romanticismo excesivo que rayaba en una forma barroca de presentar un exceso de imágenes sonoras muy evidentes. Trata de regresar a formas clásicas de construcciones homogéneas que se vinculan con el romanticismo de su época sin exagerar las sonoridades. Hay en la música de Reger una combinación entre la forma clásica que evita las simetrías pero que a la vez busca un encuentro con las formas atonales, cromáticas y polirrítmicas que anuncian los estilos que están por venir.

OP.

Loc.: Max Reger nació en Brand, Baviera el 19 de marzo de 1873, y recibió las primeras enseñanzas de su padre, Joseph Reger, maestro de escuela, aficionado a la ejecución del oboe, el clarinete y el contrabajo, asegurándose que su hijo aprendiera a tocar el piano y varios instrumentos de cuerda. Pero el aprendizaje inicial de Max fue desordenado. Aun así, a los once años fue capaz de tocar una marcha militar de manera impecable de memoria, pero sus padres no reconocían un talento especial. Pero Adalbert Lindner, amigo de la familia, organista de Leiden, una pequeña ciudad en donde vivían, se interesó en el jovencito y lo tomó por alumno para enseñarle aspectos básicos de la ejecución e interpretación musical e inició su educación musical formal. Por esta razón los primeros experimentos en composición Reger los hace en el órgano. De hecho Lindner publica en 1922 una reseña detallada del avance de Reger en sus primeros años. En esa publicación Lindner explica diferentes actitudes y comportamientos de Reger, su personalidad, sentido del humor y muchos detalles que revelan la inquietud de un joven que aprende de la música la esencia y constantemente busca la manera de imitar para asimilar de la mejor manera posible los modelos para desarrollar sus propias ideas. Así, maestro y alumno trabajan sobre la obra de Beethoven, Clementi, Bach haciendo arreglos de sonatas, agregando otro instrumento para convertir las piezas para piano solo en piezas de música de cámara.

Cuando tiene 15 años asiste al festival de Bayreuth, experiencia que le confirma su vocación musical. Entonces Lindner le sugiere que envíe algunas de sus composiciones a Hugo Riemann, un compositor e investigador musical que escribe tratados sobre fenomenología musical y analiza los efectos importantes de la frase musical y su relación con el tiempo y el espacio. Las composiciones llaman la atención de Riemann y Reger se vuelve su discípulo. Por alguna razón, en esta época Reger se aficiona a la bebida, hábito que no abandona jamás. De hecho, adquiere la fama de ser el compositor que siempre componer completamente tomado.

Max Reger compone gran cantidad de piezas para órgano, música orquestal, de cámara, música vocal y piezas para piano solo. También realiza arreglos sobre música de Bach, Wolf, Schubert, Brahms y sobre motetes y canciones renacentistas. Escribe algunos libros entre los que destaca uno que se llama *degeneración y regeneración de la música*. Especial atención merecen sus variaciones sobre un tema de Mozart, la última producción sinfónica importante publicada en 1914. Max Reger muere repentinamente a los 43 años el 11 de mayo de 1916.

OP.

Loc.: Para finalizar mencionaremos a un compositor y director de orquesta: Franz Schreker. Este hombre prácticamente no tiene una obra musical prolífica, pero su presencia como director formador de coros, orquestas y director de la escuela superior de música de Berlín lo hacen merecedor de una mención. Hablamos de un músico cuya presencia en el ambiente musical en su tiempo era fundamental aunque ahora, con el paso del tiempo su nombre ya se haya perdido. Nació en Múnaco en 1878 y estudió violín y composición en el conservatorio de Viena. Siendo alumno aun, en 1896 se estrenó su primera obra en Londres a cargo de la Orquesta de la ópera de Budapest, pero tal vez haya sido la única ejecución ya que la partitura se extravió. A partir aquel estreno, sus obras eran esperadas y recibidas con gran entusiasmo y en su momento, los estrenos eran espectaculares, equiparables a lo que sucedía con las obras de Richard Strauss. Sus óperas eran muy originales porque en ellas el fenómeno musical tenía un papel... podríamos decir protagónico. Para Schreker el valor de la obra empieza en el sonido mismo. Es necesario primeramente un sonido puro sin prejuicios que nos remita a una idea. Un sonido imaginario, libre de las rígidas normas de la armonía tradicional. Ese sonido debe ser la forma de expresión melodramática antes de cualquier otro elemento como sería una melodía que identifique a un personaje o una escena determinada. La época cumbre de su vida se desarrolló durante la década de los 20's tanto por ser la cabeza de la escuela más importante de música en Alemania, como por las óperas que compuso al final de la década. Como ustedes se imaginarán, al llegar el Tercer Reich, Scherker fue obligado a renunciar a la dirección de la escuela y los estrenos de sus dos últimas óperas fueron cancelados. Esto era inminente ya que Schreker era judío. Sin embargo todavía en 1933 tomó una cátedra especial en la Academia de Artes de Prusia, pero también fue obligado a dimitir. Esta situación le afectó anímicamente y derivó en un ataque cardíaco que lo condujo a la muerte el 21 de marzo de 1934.

SÍNTESIS 3. *Max Reger, contemporáneo de Strauss, representa para Alemania una figura moderna en el campo de la música para órgano, sinfónica, e instrumental de cámara. Al igual que Brahms, Reger busca reaccionar en contra de la inflación de un romanticismo excesivo que rayaba en una forma barroca de presentar un exceso de imágenes sonoras muy evidentes. Trata de regresar a formas clásicas de construcciones homogéneas que se vinculan con el romanticismo de su época sin exagerar las sonoridades. Hay en la música de Reger una combinación entre la forma*

clásica que evita las simetrías pero que a la vez busca un encuentro con las formas atonales, cromáticas y polirrítmicas que anuncian los estilos que están por venir. Nació en Brand, Baviera el 19 de marzo de 1873, es discípulo de Hugo Riemann. Compone gran cantidad de piezas para órgano, música orquestal, de cámara, música vocal y piezas para piano solo. También realiza arreglos sobre música de Bach, Wolf, Schubert, Brahms y sobre motetes y canciones renacentistas. Escribe libros sobre teoría y análisis musical. Muere a los 43 años en mayo de 1916.

Por su lado Franz Schreker, compositor y director de orquesta, se ha perdido en la historia pero en su momento destacó como formador de coros, orquestas y fue director de la escuela superior de música de Berlín, una de las más importantes a principios del siglo XX. Experimenta sobre la base de la importancia del sonido mismo antes que la melodía y la armonía, sentando bases importantes para las nuevas corrientes musicales. Con la llegada del nazismo al poder es aislado de la vida musical por ser judío. Nació en Múnaco en 1878 y murió en Berlín el 21 de marzo de 1934.

Loc.: Con este programa concluimos el módulo VII, y los esperamos la próxima semana para iniciar el último de nuestro diplomado. Hasta pronto.

OP.

FIN DEL CUADRAGÉSIMO OCTAVO PROGRAMA Y DEL SÉPTIMO MÓDULO

OCTAVO MÓDULO

“HACIA EL VÉRTIGO DEL SIGLO XX”

PROGRAMA CUADRAGÉSIMO NONO (1 DE 5) “HINDEMITH, BARTOK, SCHÖMBERG”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *El programa anterior fue el último del Módulo VII, en él comentamos sobre la obra de tres compositores cuyas aportaciones fueron muy importantes en su momento para las corrientes musicales que se vislumbraban claramente hacia el siglo XX. Ferruccio Busoni, Max Reger y Franz Schreker. El primero de ellos, Busoni hizo muchos experimentos arriesgados para innovar en la música de finales del siglo XIX buscando la perfección sin apasionamientos huecos. Consideraba importante evitar el subjetivismo. Un compositor debe tener perfectamente claro lo que quiere y hacia donde va. Para lograrlo, Busoni estudió a Bach y a Mozart no sólo como un proceso escolástico sino como un patrón a seguir en el que las estructuras rígidas y las formas probadas son la mejor manera para expresarse en un compositor. No está en contra de una forma progresista de ver la música, pero está convencido que el progreso se obstruye al forzarlo de manera desconsiderada. No es posible innovar si sólo se reniega criticando lo que ya existe y se acaban por eliminarlo. Busoni piensa que hay que partir de lo que ya existe y sobre eso buscar la nueva conquista; hay que construir, en lugar de destruir. Aunque Busoni nació en Italia, vivió prácticamente en el extranjero. Estudió composición en Leipzig e impartió la cátedra de piano en Helsinki, Moscú y Boston. Como maestro de composición estuvo en Berlín y Bolonia.*

El segundo compositor fue Max Reger un compositor poco conocido pero tan prominente como otros músicos más afamados, como Mahler o Richard Strauss. Reger representa para Alemania una figura moderna en el campo de la música sinfónica, instrumental de cámara y para órgano. Reacciona en contra del romanticismo excesivo con exceso de imágenes sonoras. Trata de regresar a formas clásicas de construcciones homogéneas que se vinculan con el romanticismo de su época sin exagerar. En la música de Reger hay una combinación entre la forma clásica, en un concepto moderno; evita las simetrías y busca formas atonales, cromáticas y polirrítmicas que anuncian los estilos que estaban por llegar. Establece una buena relación con Hugo Riemann, un compositor e investigador musical que escribe tratados sobre fenomenología musical y analiza los efectos importantes de la frase musical y su relación con el tiempo y el espacio. Juntos hacen investigaciones y escriben libros de teoría musical.

Al final del programa mencionamos de manera muy breve a Franz Schreker. Compositor, director de coros, orquestas y director de la escuela superior de música de Berlín. Un músico cuya presencia en el ambiente musical en su tiempo fue fundamental. Schreker fue bloqueado por el régimen nazi debido a que era judío. Iniciemos pues, el VIII módulo del diplomado, los dejo en compañía del mtro. RF.

Loc.: ¿Cómo están? Desde hace varios programas hemos hablado de músicos que vivieron parte de su vida a partir de la segunda mitad del siglo XIX y hasta principios del siglo XX. En este último módulo, la mayoría de los músicos nacieron ya cerca del final del siglo y vivieron la madurez de su vida en el siglo XX. Tomaremos a algunos músicos que han hecho propuestas para la formación de corrientes posteriores y cuyas aportaciones han incidido en diferentes campos, como la pedagogía, investigación sonora, fenomenología musical, acústica y todas las áreas que siempre han estado vinculadas a la música pero que muy poco se había tratado al respecto. Claro que desde Pitágoras se había planteado el fenómeno sonoro a partir de la división matemática de la oscilación y la generación del sonido por la vibración de una cuerda, pero a partir de ahí, que es de donde se desprende la teoría musical occidental de la división de una gama sonora en la escala musical que ha prevalecido hasta nuestros días, y que sigue vigente, las otras divisiones no han establecido una configuración diferente sino han sido propuestas para una forma de organización diferente como técnica de composición. Se ha cambiado la afinación de los instrumentos pero prácticamente no se ha perdido la referencia porque aunque se hable de tercios o cuartos de tono, no dejan de ser fracciones de una división que ya está establecida. Aunque sí hay algunas propuestas de división de una escala en partes diferentes sin la referencia del tono, pero se han quedado como propuestas aisladas y han sido utilizadas únicamente por esos compositores. Algunos de ellos los mencionaremos en el último programa de perspectivas, o sea dentro de cuatro semanas.

Hoy comenzaremos con Paul Hindemith. Un compositor alemán, teórico de la música, violinista y compositor. El músico más importante de su generación en Alemania. Hindemith es la figura central de la música y el estudio de la misma en el período comprendido entre las dos guerras.

OP.

Loc.: Hindemith nació en un poblado llamado Hanau, cerca de Frankfurt el 16 de noviembre de 1895. Su padre era pintor de casas, y un buen día decidió trasladarse a Frankfurt con su esposa y sus tres hijos, Toni, Rudolf y Paul, tal vez a causa de los problemas que se desencadenaron a causa de un conflicto religioso debido a que el abuelo paterno de Paul Hindemith era protestante y la abuela católica. Los padres de Paul optaron por seguir la religión protestante pero el conflicto no cesó. El papá de Hindemith era aficionado a la cítara. Era un hombre raro que no era amigable con la gente y tenía un aspecto huraño. Las relaciones familiares eran extrañas. Tenían problemas financieros constantemente y al parecer nunca resolvieron los conflictos religiosos. Sin embargo siempre les inculcó a sus hijos el amor por la música.

Paul Hindemith comenzó a estudiar violín a los nueve años. En 1907 se hizo alumno de Anna Hegner, una maestra del conservatorio Hoch en Frankfurt. Le dio clases particulares y antes de que ella se mudara a otra ciudad, consiguió que Hindemith entrara al conservatorio de 12 años pagando una colegiatura y al año siguiente fue becado. Los tres primeros años estudió violín y a partir de 1912 comenzó a estudiar composición sin dejar de tocar porque tenía facilidad no sólo para el violín, también tocaba el piano, el clarinete y la viola. En 1915 se integró a un cuarteto, en el mismo año en que su papá se enlistó en un regimiento de voluntarios para combatir en la primera guerra mundial y fue muerto en combate. Hindemith permaneció en el conservatorio hasta 1917, cuando tenía 21 años.

OP.

Loc.: Hindemith es sinónimo de musicalidad orientada en el sentido de un movimiento que se propagaba en Italia, Francia y en la propia Alemania: el neoclasicismo.

Recuperar la forma, el dominio del contrapunto y una vez que se conocen a la perfección todos los elementos técnicos, sin que haya que pensar en la teoría. Procedemos a escribir. Como el matemático que es capaz de resolver los más intrincados problemas sin tener que detenerse a pensar cómo se resuelve una ecuación o estudiar el procedimiento independientemente del problema. O como el orador que de manera natural discurre sin detenerse a buscar el significado de las palabras ni pensar en las reglas de la semántica y la sintaxis. Hindemith se esmera por no tener que pensar en los elementos teóricos y técnicos, sino escribir animado por el gozo de hacer música, en donde el instrumento musical es un brazo articulado unido al propio compositor y no es algo ajeno. Claro y concreto, sin sobreentendidos ni figuraciones surrealistas o interpretaciones. Entonces maneja todos los elementos temáticos con maestría utilizando melodías propias o inclusive elementos temáticos de tradiciones y canciones populares, de manera que podemos recordar a Bartók, del cual hablaremos un poco más adelante. La música de Hindemith no es tortuosa ni compleja. Es un juego, para él, una diversión.

Comenzó a escribir música antes de ser estudiante de composición, por eso cuando presenta las obras ante sus compañeros lo hace de forma sencilla, sin arrogancias. Esta naturalidad hizo que pronto los editores se interesaran en publicar sus obras, situación que sorprendió a maestros y alumnos del conservatorio, pues muchos compositores pasaban su vida esperando a que se publicara algún trabajo. No es como en la actualidad, que con una computadora y un programa se imprime como cualquier documento del procesador de textos. Y el hecho de tener un trabajo publicado implica su difusión. Presentó su primer concierto en público con su música el 2 de junio de 1919 ya con clarísimo estilo personal, cosa que muchos compositores logran hasta después de muchos años. El prestigio lo hizo merecedor de una invitación para que impartiera la cátedra de composición en la escuela de Música Hoch de Berlín. Tal era el espíritu de libertad de Hindemith que al llegar los nazis al poder, no dejó de trabajar con músicos judíos, integrándolos a los cuartetos de música de cámara o proporcionando música a grupos de judíos que ya estaban segregados. También, cuando tenía oportunidad de dirigir, ejecutaba música de compositores judíos. Esto provocó que el partido nazi lo censurara. Hubo músicos que salieron en su defensa, como Wilhelm Fürtwangler lo que provocó que éste fuera separado de la dirección de la Filarmónica de Berlín. Goebels le hizo marcate personal a Hindemith para evitar que favoreciera a músicos judíos. Ante la impotencia, Paul Hindemith salió de Alemania en 1937 y se estableció en Estados Unidos. Aquí dio clases y se esmeró en trabajar libros de metodología para el entrenamiento de músicos basados en el sentido musical y no en un estudio mecánico de notas. Obtuvo la nacionalidad norteamericana en 1946. Al siguiente año regresó a Europa en donde

le llovieron ofertas para que se integrara a diversas universidades, escuelas y conservatorios. Finalmente aceptó un cargo en Zurich y desde entonces alternaba su tiempo entre esta ciudad y Yale. Los últimos años de su vida hizo giras como director de orquesta por Europa, Estados Unidos y Japón. Murió de pancreatitis el 15 de noviembre de 1963.

SÍNTESIS 2. *A partir de este programa y a lo largo del módulo 8, haremos una semblanza de los músicos más relevantes de las nuevas corrientes musicales el siglo XX. Muchos de ellos han abarcado otras áreas y han relacionado sus estudios con diferentes campos, como la pedagogía, investigación sonora, fenomenología musical y acústica. Tratamos ya el caso de Paul Hindemith, alemán, teórico de la música, violinista y compositor a quien se le considera el músico más importante de su generación en Alemania. La figura central de la música en el período comprendido entre las dos guerras. Originario de un poblado pequeño cerca de Frankfurt, comenzó a estudiar violín a los nueve años, y aunque su padre sólo era un pintor de casas aficionado a la cítara, supo inculcarle amor por la música. Desde que ingresó al conservatorio obtuvo una beca por su destacado desempeño y antes de la Primera Guerra Mundial ya tocaba en grupos de cámara. Hindemith desde un inició buscó dominar todos los aspectos teóricos para poder componer sin obstáculos siempre al servicio de la musicalidad, explotando las formas musicales y manejando con destreza el contrapunto y la armonía. Derivado de su discrepancia con el régimen Nazi, se trasladó a Estados Unidos y se nacionalizó. Al finalizar la Guerra, viajó constantemente, dando conciertos e impartiendo cátedras entre Suiza Estados Unidos y Japón.*

Loc.: Béla Bartók fue gran músico, estudioso de las formas, antecedentes de teoría; un musicólogo completo y además pianista excepcional, amante del nacionalismo musical. Era un artista comprometido, un socialista, honrado, sentimental y gran patriota incapaz de vender sus convicciones por nada. Nació el 25 de marzo de 1881, en Nagyszentmiklós, en la Transilvania húngara que se incorporó a Rumania en 1920. Su padre era director de una escuela de agricultura, y tocaba en sus ratos libres el violoncello en una pequeña orquesta de aficionados. Su madre tocaba el piano. La infancia de Bela Bartók, tenía todos los elementos para calificarla de tranquila, en la que la música era un elemento constante. Todo iba bien hasta que su padre muere repentinamente en 1888. Bartók tenía siete años. La dinámica familiar se transformó drásticamente. Cambios de domicilio e inestabilidad económica. La viuda se la pasaba buscando alumnos, pues las clases de piano se volvieron prácticamente la única manera de obtener recursos para el sustento familiar. Hasta que después de cinco años la madre de Bartók con sus dos hijos, Bela y Elsa se instalaron a finales de 1893 en la actual Bratislava, hoy en día perteneciente a Eslovaquia, un gran centro comercial y cultural. Aquí, Bartók empezó a tomar clases de piano y armonía, evolucionando rápido. Posiblemente habría estudiado en Viena pero decidió inscribirse en el Conservatorio de Budapest, posiblemente convencido por un amigo Erno von Dohnanyi y el nacionalismo exacerbado que privaba en ese entonces. Hacia 1899, Bartók estaba integrado a diferentes orquestas debido a su gran habilidad como instrumentista. Por eso no es de extrañar que en 1901 le haya sido otorgado el Premio Liszt de piano, con un beneficio adicional de doscientos florines, dinero que lo ayudó a estabilizarse, porque implicó un buen complemento al escaso ingreso que recibía dando clases de piano y de teoría musical.

OP.

Loc.: Los estudios y análisis que hizo Bartók sobre música folklórica hicieron que su trabajo se proyectara a nivel internacional en los albores del siglo XX, contrastando con lo que al respecto se hacía en Alemania. Las investigaciones de Bartók sobre música popular tenían un carácter científico y serio. En 1902 compuso la primera obra que conservó y no consideró necesario desecharla, como hasta entonces había hecho. Se trató de un Scherzo, y en 1903 el poema sinfónico nacionalista Kossuth. Con este reconocimiento era mucho más fácil ser admitido en Viena y poder convivir con los maestros que estaban concentrados en aquel centro cultural, sin embargo, una vez más prefirió Budapest. Fue hasta 1903 cuando decidió trasladarse a Berlín, donde dio algunos conciertos y conoció a Busoni. Interpretó obras propias y el Concierto n° 5 para piano y orquesta de Beethoven. Al regresar en 1904, Bartók ahondó aun más sus estudios musicológicos y profundizó el estudio de la música de los campesinos de Hungría. La repercusión de este trabajo fue haber encontrado una veta para la construcción de la música nacional. El trabajo no fue fácil y parte de éste lo realizó con otros músicos interesados en el área de investigación como Zoltan Kodali. Juntos publicaron en 1906 la primera colección de veinte canciones campesinas húngaras. En 1905 participó en París en el Premio Rubinstein para piano y composición, y aunque no ganó ninguna presea, el haber estado en la Ciudad Luz abrió para Bartók nuevos horizontes, sólo por el hecho de haberse involucrado con el círculo de artistas radicados en París.

OP.

Loc.: Las investigaciones que llevó a cabo Bartók con Kodali llamaron la atención de muy pocos músicos en aquel momento. El problema es que para seguir con sus trabajos y difundirlos ampliamente, se requería que fueran los acaudalados los interesados en las investigaciones, lo cual no sucedió, o sea, tenía muy pocos recursos para viajar y obtener los registros fonográficos. Pero ambos compositores no sucumbieron y continuaron trabajando en la academia. 1909 fue un año importante para Bartók por dos razones: Contrajo matrimonio con Marta Ziegler, una alumna que había conocido dos años antes, cuando ella tenía 14, y la segunda razón es que conoció la música de Debussy. Ahora tenía que conocer al músico francés, esto fue lo que lo motivó para regresar a París y ahora, recién casado, sintió tristemente un contraste entre el cálido recibimiento en Francia y la hostilidad de sus paisanos, entendía ya la razón por la cual no había sido posible formar una asociación de músicos que se dedicara a tocar en gran medida la música de su país. Ese contraste estimuló a Bartók para seguir con sus investigaciones sobre música folklórica tal vez con el propósito de lograr el reconocimiento de sus coterráneos. La difícil transición de la Primera Guerra Mundial aceleró el proceso de maduración de Bartók y seguramente de toda la generación, además, el fin del conflicto bélico significó también la caída del imperio austrohúngaro y por ende la división de los pueblos de la región que habían estado integrados en la doble monarquía. Justamente Hungría fue la primera nación que obtuvo su independencia. Los años 20's, esa paz que de manera controvertida acabó con la grandeza imperial de Hungría que se adhirió al modelo soviético en donde Bartók jugaría un papel fundamental al organizar el mundo musical socialista. Surgen sus obras escénicas, *El Castillo de Barba Azul*, *El príncipe de madera* y *El mandarín milagroso*, y empieza a escribir sus cuartetos. En 1925 se graba su primera obra, el cuarteto No. 2 con Paul Hindemith tocando la viola. Este acontecimiento culminó una serie de sucesos de la vida personal de Bartók: el rompimiento con su esposa, sus segundas nupcias y el nacimiento de su hijo Peter.

OP.

Loc.: La década de los 30's fue para Bela Bartók la consolidación de todo lo recopilado y aprendido con anterioridad y sobre todo, los logros de la década pasada. Pero políticamente el panorama no era muy halagador. Los alemanes iban ganando espacio poco a poco y se imponía un régimen excluyente y totalitario. Se vislumbraba una Hungría en manos de los germanos y todos se cuestionaban ¿De qué había servido hacer un desgastante proceso de independencia de un imperio para caer en otro régimen totalitario? Para Bartók esta situación significó el rompimiento con la posibilidad de seguir un proceso creativo artístico en su propio país. De manera que siguió sus estudios e investigaciones musicales en Turquía y consiguió que le editaran sus obras en Inglaterra. En 1939 se estableció en Suiza la nación aislada del conflicto. Él tenía todavía la firme intención de permanecer en Europa. Sin embargo ese mismo año muere su madre y con ello, comprendió que ese era el único el vínculo que lo retenía. Partió con su segunda esposa y su hijo a Estados Unidos a una gira de conciertos pero sin perder de vista que tenía que hacer todos los preparativos para quedarse definitivamente en América. Llegaron a Nueva York el 30 de octubre de 1940 pero el exilio, lejos de su amada patria, sin poder seguir recopilando la música húngara, la muerte de su madre y la indiferencia de los norteamericanos a su música, lo llevaron a dejar de componer en una época en la que estaba en pleno auge su capacidad creadora. Empezaba a levantarse cuando aparecieron los males de una enfermedad rara nunca diagnosticada. Tenía 61 años y dejó de componer. Hasta el último año de su vida volvió a recibir encargos para hacer una sonata para violín solo. También concibió y escribió casi todo el concierto para piano No. 3 para piano que lo dedicó a su esposa para que lo tocara. Desafortunadamente no se recuperó de la enfermedad. Tenía la esperanza de volver a su tierra porque la Guerra había concluido pero ya no pudo más. Bartók sucumbió el 26 de septiembre de 1945, dejándonos la herencia de sus trabajos sobre música folklórica, recopilaciones y metodología para la catalogación, escritos de musicología, teoría musical, artículos periodísticos de comentarios y crítica musical, y su música, que aunque no muy abundante, de excelente calidad artística.

SÍNTESIS 3. *Béla Bartók fue gran investigador musical extraordinario y además pianista excepcional. Nació en marzo de 1881 en la Transilvania húngara que se incorporó a Rumania en 1920. Bartók empezó a tomar clases de piano y armonía a los 12 años e ingresó al Conservatorio de Budapest. Hacia 1899, Bartók estaba integrado a diferentes orquestas debido a su gran habilidad como instrumentista y en 1901 le fue otorgado el Premio Liszt de piano. Los estudios y análisis que hizo Bartók fueron importantes para el rescate y la preservación de la música de su país. Dejó gran cantidad de escritos sobre las investigaciones de música folklórica, proyectando su trabajo a nivel internacional con un carácter científico y serio. Sus obras más relevantes son los ballets *El castillo de barba azul* y *El Mandarín Maravilloso*, la sonata para dos pianos y percusiones, la obra para piano solo, la serie de cuadernos pedagógicos *mikrokosmos* y los cuartetos de cuerda. Durante la segunda Guerra Mundial se exilió en Estados Unidos en donde murió en septiembre de 1945.*

Loc.: Cuando hablamos de la escuela vienesa generalmente nos referimos a aquella que floreció en la época clásica, a partir de Mozart y gran parte del siglo XIX, y que influyó de manera decisiva en el romanticismo. Pero hay

una segunda escuela vienesa de música que se formó a finales del 1800 cuyo fundador fue Arnold Schönberg. El padre era zapatero y provenía de Bratislava. Con los cambios de territorios en Europa oriental y la organización de los países a partir de la caída del imperio Austrohúngaro puede resultar complicado decir de qué nacionalidad era nuestro compositor. Schönberg nació en Viena; recordemos que la conformación de los países antes de la primera guerra mundial era muy distinta a la que se dio después de 1920. Él se asumía por la herencia familiar de nacionalidad húngara pero adquirió la nacionalidad Checa al formarse el estado de Checoslovaquia en 1918. Claro que 23 años después cambió nuevamente de nacionalidad al adquirir la ciudadanía estadounidense en 1941.

OP.

Arnold Schönberg tuvo una formación autodidacta. Básicamente porque la situación económica en la que vivió en su infancia y juventud era bastante precaria. Ni pensar acceder al piano, pues ese era un instrumento al que sólo tenía acceso la gente de la clase media. No tenía parientes músicos. Schönberg recuerda al tío Fritz, del que recibió gran influencia cuando niño. Era poeta y le enseñó francés. El hijo del tío Fritz años más tarde se convertiría en un buen cantante profesional. Las dificultades económicas se agudizaron cuando murió el padre se Schönberg. Entonces se vio obligado a dejar la escuela para trabajar como empleado en un banco privado, en donde permaneció cinco años. Arnold perseguía los libros, la filosofía y la música por las noches, interés que se acrecentó por la cercanía con dos amigos de su misma edad David Josef Bach y Oskar Adler. El primero le insistió siempre que si quería ser artista lo lograría algún día y el segundo fue en realidad su primer maestro de música. Adler era un buen violinista pero a Schönberg no le interesaba ese instrumento. Él prefería el cello, de manera que adaptó la técnica del amigo, consiguió un violoncello y aprendió sólo. Entonces formaron un ensamble amateur y comenzaron a explorar el mundo de la música clásica ejecutando lo que podían dependiendo de las partituras que encontraran. Adler también apoyó a Schönberg a entrenar el oído mientras tocaban y aprovechaban cualquier momento, duda, o comentario para aprender las nociones elementales de armonía. Schönberg por su lado resolvió el conocimiento de teoría y las formas musicales leyendo artículos y notas de la enciclopedia. Así, ejecutando la música en grupo fueron aprendiendo juntos, pero para Schönberg resultó la posibilidad de tener una especie de taller de experimentación sonora porque en cuanto empezó a tocar el cello, comenzó a componer sus propias obras copiando los modelos de las composiciones que fueron integrando su primer repertorio y después el ensamble también estuvo en posibilidad de tocar lo que Schönberg componía. Sus primeras obras importantes las hizo después de que cumplió 20 años, obras basadas en el estilo wagneriano. Después logró asimilar el formalismo de Brahms y sintetizar el conocimiento de los germanos. El avance de Schönberg entre 1900 y 1914 fue impresionante. Reconocido ampliamente, empezó a ganarse la vida ya no como oficinista, sino como ejecutante y profesor de música dando clases en Viena y en Berlín.

OP.

Loc.: La aportación más importante de Schönberg a la música fue el dodecafonismo. En verano de 1922 el compositor les comentaba a sus alumnos que había ideado una técnica de composición que daría a Alemania el liderazgo musical por los siguientes 30 años. Era algo realmente innovador pero que desgraciadamente no tuvo la aceptación en el mundo como pretendía Schönberg. Pero no fue culpa de él, sino de las atrocidades que cometería Hitler y que en el mundo entero se asociaron con un lenguaje de violencia y en gran medida mucha gente lo hizo extensivo durante mucho tiempo a todos los alemanes. A eso hay que agregar el cine hollywoodense que aprovechó al máximo los argumentos para unificar la visión estadounidense en los aspectos que le convino: todos los rusos son comunistas, por lo tanto no creen en Dios y dañan nuestra sociedad y el otro mito: Todos los alemanes cometen atrocidades. Pero no. Ahora nos queda claro que son estrategias de medios exitosas con intereses económicos muy fuertes que sirven para consolidar empresas y poder de estados Unidos en el mundo. El dodecafonismo lo podemos explicar de una manera simple y breve, pero no por eso significa que es fácil. La gama de sonidos que se usa de manera convencional utiliza básicamente doce. O sea las doce notas de un teclado, incluyendo las negras. Un compositor coloca los doce sonidos en un orden determinado que pueden ser leídos y ejecutados en diferentes órdenes empezando en diferentes puntos. Todo se va haciendo más complejo al involucrar otros instrumentos las combinaciones se multiplican. Schönberg utilizó poco esta técnica pero sus alumnos la explotaron mucho. Con la llegada de Hitler fue aislado y calificado de degenerado, no tanto por la música sino por ser judío. Entonces se vio obligado a abandonar Alemania. Quiso establecerse en París, pero le fue imposible. No le quedó otra que emigrar a Estados Unidos apoyado por Marc Chagall. Se estableció en Los Ángeles en donde dio clases siguió componiendo y escribió sus libros de teoría musical en los que reforzó sus teorías y su nuevo concepto del manejo de la armonía.

SÍNTESIS 4. *Arnold Schönberg nació en Viena el 13 de septiembre de 1874 y murió en Los Ángeles California el 13 de julio de 1951. Es el fundador de una segunda escuela vienesa. Su formación musical fue autodidacta apoyándose en los conocimientos de sus amigos que sí eran músicos. Con ellos aprendió armonía y teoría musical y formó un conjunto de cámara en el que Schönberg tocaba el cello. Las dificultades económicas fueron una constante en la vida del compositor. Desde muy joven fue reconocido su talento y su visión diferente sobre la composición musical. Su aportación más importante al mundo de la música fue el dodecafonismo, una técnica de composición en la que se utilizan los doce sonidos en que está dividida la escala musical que se usa convencionalmente en occidente en un orden determinado. Arnold Schönberg se exilió en los Estados Unidos a causa de la Segunda Guerra Mundial en donde vivió los últimos años de su vida, dando clases componiendo y escribiendo.*

FIN DEL CUADRAGÉSIMO NONO PROGRAMA

PROGRAMA QUINCUAGÉSIMO (2 DE 5) “HONEGGER, MILHAUD, POULENC, WEBERN Y BERG”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *Con el programa anterior iniciamos el último módulo del diplomado, en el que estamos haciendo una semblanza de los músicos más relevantes de las corrientes musicales de principios del siglo XX. Comenzamos ya con tres músicos Paul Hindemith, Béla Bartók y Arnold Schönberg. El primero de ellos Paul Hindemith, era alemán, teórico de la música, violinista y compositor a quien se le considera la figura central de la música alemana en el período comprendido entre las dos guerras. Originario de un poblado pequeño cerca de Frankfurt, comenzó a estudiar violín a los nueve años y desde que ingresó al conservatorio obtuvo una beca por su destacado desempeño tocando desde muy joven en grupos de cámara. Desde el inicio buscó dominar todos los aspectos teóricos para poder componer sin obstáculos siempre al servicio de la musicalidad, explotando las formas musicales y manejando con destreza el contrapunto y la armonía. Derivado de su discrepancia con el régimen Nazi, se trasladó a Estados Unidos. Al finalizar la Guerra, viajó constantemente, dando conciertos e impartiendo cátedras entre Suiza Estados Unidos y Japón.*

Béla Bartók fue investigador musical extraordinario y además pianista excepcional. Nació en marzo de 1881 en Transilvania cuando era aun territorio húngaro. Comenzó a tomar clases de piano y armonía a los 12 años e ingresó al Conservatorio de Budapest. A los 18 Bartók tocaba con diferentes orquestas desempeñando un papel destacado gracias a su gran habilidad como instrumentista, dos años más obtuvo el Premio Liszt de piano. Los estudios y análisis que hizo Bartók fueron importantes para el rescate y la preservación de la música de su país. Dejó gran cantidad de escritos sobre investigaciones de música folklórica, proyectando su trabajo a nivel internacional con un carácter científico y serio. Sus obras más relevantes son los ballets El castillo de barba azul y El Mandarín Maravilloso, la sonata para dos pianos y percusiones, la obra para piano solo, la serie de cuadernos pedagógicos mikrokosmos y los cuartetos de cuerda. Durante la segunda Guerra Mundial se exilió en Estados Unidos en donde murió en septiembre de 1945.

Arnold Schönberg nació en Viena el 13 de septiembre de 1874 y murió en Los Ángeles California el 13 de julio de 1951. Es el fundador de una segunda escuela vienesa de música. Su formación musical fue autodidacta, apoyándose en los conocimientos de sus amigos que ya eran músicos. Con ellos aprendió armonía, teoría musical y formó un conjunto de cámara en el que Schönberg tocaba el cello y analizaba las obras que tocaban, aprendiendo así las formas musicales y técnicas de composición de otros autores. Desde muy joven se reconoció su talento y visión diferente sobre la composición musical. Su aportación más importante al mundo de la música fue el dodecafonismo, una técnica de composición en la que se utilizan los doce sonidos en series para ejecutarse en un orden determinado. Durante la Segunda Guerra Mundial Schönberg se exilió en los Estados Unidos en donde vivió los últimos años de su vida. Continuemos ahora con músicos contemporáneos de Schönberg y algunos alumnos de este destacado compositor para lo cual cedo el micrófono al maestro...

Loc.: ¿Qué tal? En la transición del siglo XIX al XX el intercambio entre naciones se fue haciendo más complejo. Ya había habido un auge en cada uno de los países que en un momento dado buscaron una manera de identificar a su nación con su producción artística. Posteriormente se formaron bloques que buscaban consolidar el estilo de cada país y conseguir un liderazgo. Por ejemplo, los franceses que nacieron a finales del siglo XIX siguieron los estilos musicales que se habían ido consolidando en la música de César Franck, Gounod, Fauré, Debussy. Más adelante, debido al prestigio de las escuelas de música, como el Conservatorio de París, hubo concentraciones de músicos que buscaron ingresar para aprender teoría e instrumento, considerando que en esos centros también estaban los mejores maestros. Hemos mencionado a muchos músicos que en algún momento de su vida vivieron en París

justamente por eso, porque ahí estaban no sólo buenos maestros, sino también se habían concentrado otros músicos y el ambiente e intercambio entre ellos fue enriquecedor. Lo mismo sucedió en otras ciudades, como Berlín, Leipzig o San Petersburgo.

Al iniciar el siglo XX, se fue haciendo más común el intercambio, y en consecuencia sinergias entre los músicos que llegaban de diferentes puntos, provocando la adopción de estilos musicales de otras regiones generando nuevas corrientes. Las aportaciones de Stravinsky necesariamente tuvieron un impacto no sólo en donde él vivió o estudió. Al llegar su música a diferentes salas de concierto y escuelas, incidió en los nuevos compositores. Lo mismo sucedió con las nuevas técnicas de composición de Arnold Schönberg. Éste último manifestaba entre sus alumnos, que su aportación en el campo de la composición, el dodecafonismo, daría Alemania el liderazgo durante muchos años, y en gran medida fue cierto, pero no de la manera en que él lo esperaba. Cuando comenzó, Schönberg nunca pensó que serían sus compatriotas los principales detractores, y eso que cuando niño no profesaba la religión judía, sino la ortodoxa, pero sus ancestros sí eran judíos y ese conocimiento hizo que él mismo volviera al judaísmo, sin importarle las consecuencias que a final de cuentas lo obligaron a exiliarse. La teoría de Schönberg fue explotada por compositores de otra nacionalidad que de manera personal tomaron para aplicar a sus propias obras. El lenguaje atonal resultaba una veta muy amplia por explorar. Los franceses fueron algunos de los que vieron en este campo las posibilidades de crear, bajo otros parámetros y con la posibilidad de explorar otros ambientes sonoros. Podemos mencionar seis músicos a quienes se les denominó “el grupo de los seis”, pero no por una decisión de ellos, sino porque el crítico musical Henri Collet se encargó de hacer una publicación con una pequeña obra para piano de cada uno de ellos. El mismo crítico les había empezado a llamar así, a partir de un concierto en el que estaban programadas obras de ellos. Los músicos eran Georges Auric, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger, Darius Milhaud y Francis Poulenc. De ellos seis mencionaremos brevemente a los tres últimos. Arthur Honegger era de origen Suizo y era el compositor más independiente del grupo. De hecho se hizo famoso en París porque lo incluyeron en ese grupo pero nunca estuvo de acuerdo en que lo incluyeran. Siempre fue un amante de la música de Bach en el sentido de admirar la forma en que manejó el contrapunto y la armonía, para poder exponer de manera precisa lo que él quería. Honegger tomó la idea del manejo de la armonía a la manera de Bach pero para la composición de música moderna utilizando la superposición de melodías y con un esquema politonal y dodecafónico. Otra particularidad de Honegger fue el manejo de temas diferentes en una sola obra pero asignados a cada instrumento. Como si cada uno tuviera una personalidad específica o un papel determinado. Un instrumento no ejecutaría nunca el tema del otro. Entonces podemos imaginar que si en una pieza de Cámara había cinco instrumentos diferentes, también habrá igual número de temas, siempre ejecutados por el instrumento al que le fue asignado el tema desde un inicio. También fue uno de los pioneros en hacer música incidental para radio y cine, medios que en aquella época comenzaban y se apenas se valoraba la importancia de la música.

OP.

Loc.: Darius Milhaud estudió en el Conservatorio de París. Pero no había nacido en esta ciudad. Él siempre hacía énfasis en llamarse francés de Provenza. Tiene una gran producción que fue de gran influencia en los países latinos. Él tenía ya una forma muy clara de expresarse desde muy joven, antes de que lo identificaran con ese grupo de los seis, ya desde entonces empleaba la politonalidad y tonalidades simultáneas. Discrepaba bastante de los planteamientos de Stravinsky y de Schönberg. Aunque en teoría usaba los mismos recursos atonales. Decía que jamás pretendería la ruptura con el sistema tonal sino enriquecerlo con un enfoque atonal, entonces estudió muchas posibilidades sobreponiendo dos tonalidades diferentes observando los resultados de las sonoridades que resultaban, buscando las soluciones y alternativas posibles. Con este enfoque realmente se abrían miles de posibilidades armónicas, consiguiendo sutilezas en los momentos en los que requería dulzura y conseguía un efecto violento cuando la música lo pedía. Milhaud logró una instrumentación muy particular porque incluyó gran número de percusiones destacando la utilización de la batería. Otra innovación de Milhaud fue la composición de lo que él llamó la ópera-minuto. De este tipo compuso tres: El rapto de Europa, El abandono de Ariadna y la Liberación de Teseo, ninguna de las cuales dura más de ocho minutos. Pero su mayor éxito lo logró en 1930 con su ópera Cristóbal Colón. La música de Milhaud tiene además elementos de otras regiones porque vivió un tiempo en Brasil y posteriormente se exilió en Estados Unidos. A partir de 1948 desarrolló su actividad pedagógica entre California y París, y los siguientes 20 años compuso obras importantes entre las que destacan sus ballets. El más conocido de ellos es tal vez El Buey sobre el tejado, sobre un argumento de Jean Cocteau.

OP.

Loc.: El tercer músico al que nos referiremos del grupo denominado de los seis, es Francis Poulenc, el más joven del grupo. Su música de estilo neoclasicista y tiene una gran influencia de Stravinsky y Darius Milhaud. Una de las diferencias mayores con el grupo que lo identificaban era su gusto por la simplicidad y claridad; temas concisos, seguramente influido por Satie. A propósito de la denominación del grupo de los seis, Poulenc expresó:

No fue en sus orígenes otra cosa que una agrupación de amistades y no de tendencias. Luego, poco a poco, las ideas comunes que fuimos desarrollando hicieron que nos sintiéramos íntimamente ligados en la reacción contra lo vago, el retorno a la melodía, el retorno al contrapunto, la simplicidad, la precisión. El buen aspecto de nuestro grupo se debía a que, vinculados por ideas muy generales, éramos en cambio sumamente diferentes en cuanto a la realización de nuestras obras.

Con este comentario tal vez nos queda más claro qué tanto tenían en común y que tanto de diferente los del grupo de los seis. Henri Collet los llamó así y ellos lo dejaron pero les sirvió para darse a conocer y se mantuvo mientras fue vigente por razones publicitarias, En consecuencia, nunca hubo una constitución de grupo ni un rompimiento del mismo.

La música de Poulenc tiene apartados muy específicos. Las piezas para piano, los ballets, en su mayoría escritos para los ballets rusos de Diaghilev, en los que la fantasía y la ternura se expresan con espontaneidad. También destaca de manera especial la música sacra en la que logra transmitir plenamente su sentimiento religioso. Escribe también más de cincuenta canciones, cinco libros y diversos artículos periodísticos.

SÍNTESIS 2. *A finales del siglo XIX había ciudades en donde se concentró la actividad artística, como Berlín, Leipzig, San Petersburgo y París. En estas ciudades se intercambiaban las opiniones sobre el trabajo de los músicos más destacados y controvertidos, como Stravinsky y Arnold Schönberg. Había trabajos independientes, pero también se formaron algunos grupos con ideas afines, como en París sucedió con el grupo de los seis. De aquí mencionamos a tres Arthur Honegger, Darius Milhaud y Francis Poulenc. Honegger nació en Le Havre el 10 de marzo de 1892 y murió en París el 27 de noviembre de 1955. De origen Suizo, era el compositor más independiente del grupo. Admirador de Bach, buscó la manera de componer al estilo de este músico pero de una manera moderna, utilizando la superposición de melodías, esquemas politonales y dodecafónicos. Fue uno de los pioneros en hacer música incidental para radio y cine, medios que en aquella época comenzaban y se empezaba a valorar su importancia interdisciplinaria.*

Darius Milhaud nació en Provenza en 1892 y murió en Ginebra en 1974. Se formó en el Conservatorio de París. Él tenía ya una forma muy clara de expresarse desde muy joven empleando la politonalidad y la atonalidad pero discrepaba de los planteamientos de Stravinsky y de Schönberg. Decía que no pretendía la ruptura con el sistema tonal sino enriquecerlo con un enfoque atonal. En los últimos 20 años de su vida desempeña una labor pedagógica alternando su residencia entre California y París.

Por su parte, Francis Poulenc, el más joven del grupo muestra un estilo neoclasicista con gran influencia de Stravinsky y Milhaud, aunque prevalece la simplicidad y claridad. Poulenc es el más prolífico de los del grupo con el que lo identificaron. Entre sus obras destacan las composiciones para piano, los ballets, la música religiosa, más de cincuenta canciones, un cuento para narrador y piano, cinco libros y diversos artículos periodísticos. Poulenc nació en París en 1899 y murió en esta misma ciudad en 1963.

Loc.: Además de haber sido autodidacta en teoría de la música y el aprendizaje del Violoncello, una vocación de Arnold Schönberg fue la de la enseñanza y uno de sus alumnos destacados fue Anton Webern, hijo de un ingeniero en minas y de una pianista de quien recibió los rudimentos en música. Por supuesto comenzó en el piano pero pronto se inclinó por el violoncello sin dejar el teclado y también empezó a componer al igual que muchos compositores que hemos mencionado en esta serie: a partir de la imitación de los clásicos. Sus obras más antiguas que se conservan son de cuando Webern tenía 16 años, aunque se puede suponer que hubo algunos trabajos previos. Claro que al plantarle a su padre la posibilidad de dedicarse a la música, recibió un no contundente, aun así siguió firme y siguió componiendo obras modestas, pero tomando como modelo a Wagner, Liszt y Richard Strauss. Cuando tenía 21 años conoció en casa de un amigo a Schönberg y empezó a tomar clases con él. Más tarde conocería a otro alumno en casa del maestro, Alban Berg con quien establecería una entrañable amistad. Concluyó sus estudios en 1908 y siguió componiendo con modestia y empezó a trabajar como director de orquesta y coros aceptando todos los puestos y renegando con frecuencia de la vulgaridad de los públicos y de los malos gustos de la gente aficionada a la opereta y a la música ligera.

OP.

Loc.: Las primeras obras de Anton Webern eran evidentemente al estilo de Schönberg, sin embargo a partir de las señaladas con el op. 5, el alumno marcó un estilo absolutamente personal abandonando radicalmente la forma clásica, eliminando la simetría completamente, evitando todo tipo de repeticiones y el desarrollo temático y sustituyendo el tema por motivos breves y concisos.

OP.

Loc.: Poco antes de casarse con su prima en 1911, su situación económica fue mejorando. Tomó el cargo como director de un teatro pero al poco tiempo se trasladó a Berlín. Siguió trabajando como director de orquesta pero en sus cartas queda de manifiesto el desagrado que le causaba atendiendo la demanda de la gente que se esmeraba en escuchar trivialidades, pero así permaneció por dos años, quejándose de que no tenía tiempo para componer y que sentía que se agobiaba por estar desempeñando un trabajo frívolo, hasta que sufrió una crisis depresiva y regresó a Viena para empezar un tratamiento de psicoanálisis. Pero no había dejado de escribir. Justamente en esa época que regresó a Viena escribió sus piezas para orquesta op. 6, única obra para gran orquesta, en las que ya se refleja la personalidad del compositor.

OP.

Loc.: Webern era un compositor que lograba atrapar al público en un ambiente en donde se requiere que haya total atención entre el oyente y el intérprete. No es música de fondo. Son muchas veces piezas breves que sintetizan una idea en un mundo sonoro diferente. Ahora no está la atención en la melodía ni en un movimiento rítmico simétrico y constante. Ahora es la relación entre cada uno de los sonidos y la combinación del timbre de los instrumentos lo que crea la expectativa del público. Schönberg escribió en una ocasión que Webern era capaz de sintetizar toda una novela en un suspiro. En sus composiciones se organizan los sonidos como un total en donde no se separan los elementos de la música porque no es posible separar un ritmo de una melodía de una tonalidad, la música es un todo y el desarrollo de la pieza es un total cromático que debe escucharse con criterios radicalmente nuevos. Crea tensiones en la que el silencio juega un papel fundamental en el mundo sonoro. Con Webern no se puede concebir un acompañamiento para voz. Ambos actúan como instrumentos que comulgan para crear la música, y el texto no juega el mismo papel. La música se hace con base en el texto pero para destacar el concepto; el sentido poético.

OP.

Loc.: Anton Webern vivió y padeció las dos guerras. En la primera fue voluntario en la cruz roja porque debido a su pésima vista no podía haber desempeñado ninguna otra actividad. En la segunda guerra mundial fue aislado por los nazis y tuvo que dedicarse a la albañilería. Su última obra fue la instrumentación de la *fuga ricercata* a seis voces de la *ofrenda musical* de Johann Sebastian Bach, a quien admiraba profundamente. El siguiente segmento musical será un fragmento de esta obra con la que concluiremos esta sección. A los 62 años, huyó a pie de Viena en pleno bombardeo y llegó hasta las montañas cerca de Salzburgo. La guerra ya había terminado. Era el 15 de septiembre de 1945 y había librado todos los bombardeos. Caminando se encontró de frente con un soldado estadounidense que completamente borracho lo asesinó por equivocación.

OP.

Loc.: Con Alban Berg concluimos este programa y también terminamos con los tres vieneses, Schönberg, Webern y Berg. Y aunque fue alumno del primero e íntimo amigo del segundo, el resultado de las composiciones de Alban Berg es muy diferente al de los otros dos. Para empezar Berg comenzó desde pequeño una formación musical tradicional sin problemas económicos porque su familia tenía holgura debido a que eran comerciantes prósperos. Cuando tenía 15 años, las reuniones familiares se amenizaban con las composiciones de Alban y todos las cantaban, en consecuencia sus padres no tenían ningún inconveniente si él optaba por dedicarse a la música. Lo cual decide cuando su madre recibe una millonaria herencia y renuncia a un trabajo administrativo que acababa de tomar. La decisión coincidió con el encuentro con Arnold Schönberg. Yo creo que a Alban Berg no se le había ocurrido buscar al maestro, pero a su hermana sí. Ella entusiasta del talento de su hermano encontró en la calle un letrero que anunciaba las clases de Schönberg y le avisó a su hermano Charly, quien tomó las partituras de su hermano y se las llevó a Schönberg. Éste al mirarlas se entusiasma con el talento del muchacho y lo admite como alumno.

OP.

Loc.: Alban Berg trabaja bajo la tutela de Schönberg entre 1904 y 1910. En este tiempo contrae matrimonio a pesar de la feroz oposición de su futuro suegro porque no veía en Alban un hombre respetable y confiable económicamente, a pesar de la fortuna de su madre. En esos seis años Berg pudo aprender ya el nuevo lenguaje musical que contrastaba con la formación que había recibido en su infancia. Desde la primera obra que hace bajo la tutela de su maestro, de la cual acabamos de escuchar un fragmento se nota que está la mano de Schönberg, pero también está definida la personalidad de Alban porque, en contraste con su maestro y su compañero de clase, Berg no busca romper con las formas clásicas ni la ruptura con lo lineal, sino encontrar los puntos comunes de la realidad musical entre lo clásico y lo moderno que permitieran establecer un puente entre lo anterior con la nueva propuesta. Como encontrar la relación entre lo que aprendió de niño y lo que encontraba ahora con su maestro particular. A partir de que deja la tutela de Schönberg, Berg encuentra con más libertad su propio lenguaje sorprendiendo a su maestro desde sus primeras composiciones fuera de su guía. En sus primeras canciones, logra mantener el sentido y la tensión del texto original y maneja la música con un elemento dramático que permite destacar enfáticamente el sentido de la poesía.

OP.

Loc.: Aunque la obra de Alban Berg No es muy abundante tiene un respaldo teórico muy bien pensado. Hizo obras de diferentes géneros, y de algunos únicamente una pieza. Una sonata para piano, un cuarteto para cuerdas, un concierto para piano pero muchas canciones. Destaca su ópera Wozzeck, el concierto de cámara que dedicó a Schönberg con motivo de su cumpleaños No. 50, la suite Lírica, el concierto para violín y orquesta y la ópera Lulú que no pudo terminar. Después de concluir el segundo acto de la ópera, se le formó un absceso en la espalda, lo cual se atribuye a la picadura de un insecto, la infección que se desarrolló fue muy aguda y el 24 de diciembre de 1935 murió de septicemia. La obra de Berg está hecha con un minucioso trabajo matemático en la que se hace un análisis de las equivalencias numéricas de las relaciones interválicas, de forma y rítmicas. De suma complejidad sin perder la expresividad. Obras accesibles a un oyente sensible.

SÍNTESIS 3. *Arnold Schönberg tuvo dos discípulos que fueron sus alumnos más destacados y que aprendieron de él la nueva propuesta para componer y después cada uno de ellos siguió su camino creando un estilo absolutamente personal. Anton Webern y Alban Berg. Webern estudió piano, cello y trabajó mucho tiempo como director de orquesta. Era un compositor que lograba atrapar al público. Pero a aquel capaz de relacionarse con el ejecutante. Su música sintetiza una idea en un mundo sonoro diferente. Ahora no está la atención en la melodía ni en un movimiento rítmico simétrico y constante; se trata de la relación entre cada uno de los sonidos y la combinación del timbre de los instrumentos. En sus composiciones se organizan los sonidos como un todo en donde no se separan los elementos de la música porque no es posible separar un ritmo de una melodía de una tonalidad, la música es un todo y el desarrollo de la pieza es un total cromático que debe escucharse con criterios radicalmente nuevos.*

Alban Berg inició su formación musical tradicional sin problemas económicos. Por iniciativa de sus hermanos Schönberg conoció sus primeras composiciones y lo recibió como alumno y permaneció seis años bajo su tutela. A diferencia de Webern y su maestro, Berg no busca romper con las formas clásicas ni la ruptura con lo lineal, sino encontrar los puntos comunes de la realidad musical entre lo clásico y lo moderno que permitieran establecer un puente entre lo anterior con la nueva propuesta. De los tres vieneses, Alban Berg era el más joven y el que muere primero a causa de una infección en la sangre.

FIN DEL QUINCUAGÉSIMO PROGRAMA

PROGRAMA QUINCUAGÉSIMO PRIMERO (3 DE 5) “BRTITTEN, ORFF, MENOTTI”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *A finales del siglo XIX la actividad artística se concentró en algunas ciudades como Berlín, Leipzig, San Petersburgo y París propiciando la comunicación y el intercambio entre músicos importantes. En la primera parte del programa anterior mencionamos a tres que coincidieron en París: Arthur Honegger, Darius Milhaud y Francis Poulenc. Honegger, de origen Suizo, nació en Le Havre el 10 de marzo de 1892 y murió en París el 27 de noviembre de 1955. Buscó la manera moderna de componer con la técnica de Bach, utilizando la superposición de melodías, esquemas politonales y dodecafónicos. Fue pionero en hacer música incidental para radio y cine. Darius Milhaud nació en Provenza en 1892 y murió en Ginebra en 1974. Desde muy joven empleó la politonalidad y la atonalidad, pero decía que no pretendía la ruptura con el sistema tonal sino*

enriquecerlo con un enfoque atonal. Francis Poulenc, compone en un estilo neoclasicista con gran influencia de Stravinsky y Milhaud, aunque en su música prevalece la simplicidad y claridad. Compositor prolífico en cuya obra incluye composiciones para piano, ballet, música religiosa, más de cincuenta canciones, un cuento para narrador y piano, cinco libros de teoría y crítica, además de diversos artículos periodísticos. Nació en París en 1899 y murió en esta misma ciudad en 1963.

La segunda mitad del programa estuvo dedicada a dos compositores alumnos de Arnold Schönberg: Anton Webern y Alban Berg. El primero estudió piano, cello y trabajó mucho tiempo como director de orquesta. Su música sintetiza la idea musical en un mundo sonoro diferente. La atención no está en la melodía ni en la simetría. Se organizan los sonidos en un todo en el que no se separan los elementos de la música porque no es posible separar un ritmo de una melodía de una tonalidad. El desarrollo de la pieza es un total cromático que debe escucharse con criterios radicalmente nuevos. Su música logra atrapar al público cuando se establece un vínculo con el ejecutante.

Alban Berg recibió las nociones de música a través de su madre y comenzó a componer muy joven. Sus hermanos llevaron a Schönberg las primeras composiciones y éste lo recibió como alumno. A diferencia de Webern y su maestro, Berg no buscó romper con las formas clásicas ni la ruptura con lo lineal, sino encontrar los puntos comunes de la realidad musical entre lo clásico y lo moderno que permitieran establecer un puente entre lo anterior con la nueva propuesta. De los tres vieneses, Alban Berg era el más joven pero es quien muere primero a causa de una septicemia. En seguida el maestro Ricardo Fuentes continuará con el módulo VIII de este diplomado.

Loc.: Hay obras musicales que aunque pertenecen al género denominado comúnmente de la “música clásica”, son tan populares que si los compositores cobraran regalías por la ejecución, serían algo más que multimillonarios. ¿Qué me dicen de “El Cascanueces”? ¿Y la novena de Beethoven? Todos conocen Para Elisa ¿No? ¿Qué tal la Tocata y Fuga en re menor de Bach? La cuarenta de Mozart no se queda atrás ¿verdad? Pues hoy comenzaremos con un compositor que escribió una de las obras más conocidas, populares y exitosas. No hay vez que se presente y no se agoten las localidades. El inicio de la obra, que en realidad es lo que se conoce, lo hemos escuchado en películas, programas de televisión, comerciales, adaptaciones para danza y otros espectáculos escénicos. La obra la identificarán de inmediato, el compositor, Carl Orff.

OP.

Loc.: Carl Orff pertenecía a una noble familia de Bavaria en cuyo seno siempre hubo amplias manifestaciones de gusto por la música y el arte en general. Nació en Munich el 10 de julio de 1895 e inició sus estudios musicales aprendiendo el cello, órgano y piano. En la academia de música de Munich en donde se graduó en 1914. Desde el inicio de su formación mostró un interés especial en componer canciones. Ya graduado se hizo cargo de la orquesta de cámara de Munich. Ahí permaneció dos años y los siguientes dos, alternó como director de los teatros de Mannheim y Darmstadt. Una vez que terminó la Primera Guerra Mundial, cuando Orff tenía 23 años regresó a su ciudad natal en donde tomó clases con Kaminski. Su maestro lo llevó por los caminos del estudio del contrapunto y la polifonía tomando como base el análisis detallado de la obra de los compositores barrocos y en especial de Johann Sebastian Bach. Este trabajo influyó de manera considerable en toda su producción artística. Fue casi una década de estudio e investigación en la que mostró un especial interés en encontrar nuevas alternativas para la enseñanza musical. Por esta razón, en 1930 publica su método de enseñanza musical para niños conocido actualmente como el método *Orff-Schulwerk*, que se traduciría como taller para la escuela de Orff. Este método está basado en los principios rítmicos planteados por Jaques-Dalcroze, un compositor y pedagogo suizo que nació en Viena en 1865. Dalcroze, discípulo de Anton Bruckner, estudió en los conservatorios de Ginebra, París y Viena, escribió varios libros entre los que destacan el *método para el desarrollo del instinto rítmico, del sentido auditivo y tonal* y *El ritmo, la música y la educación*. La Rítmica Dalcroze, también conocida como euritmia, es un método para la formación musical y propone relacionar la movilidad y la audición, el dinamismo y el espacio, la música y la danza. La finalidad es lograr la conciencia del ritmo y del sonido, facultad que permite la representación de la melodía y el ritmo con sus matices agógicos, o sea de velocidad y dinámicos, o sea de volumen a partir de la vivencia corporal. Todo comienza con el desplazamiento regular del cuerpo y tomando conciencia del movimiento se establece la coordinación de la velocidad de la música que técnicamente se le llama **tempo** y la noción de acentuación regular y natural intrínseca en la música. Una vez logrado, se trabajan diferentes valores rítmicos, siempre a partir del desplazamiento. Con estos ejercicios se desarrolla el equilibrio y el traslado del peso corporal, así como la tonicidad muscular adecuada para cada caso. Con base en este planteamiento Carl Orff diseña su metodología la cual ha sido adaptada y utilizada prácticamente en todo el mundo utilizando la percusión como base del sistema.

OP.

Loc.: Carl Orff presentó *Carmina Burana* en 1937, fecha en la que se considera que inició su carrera como compositor, aunque eso no quiere decir que no haya compuesto con anterioridad. Desde 1911, cuando tenía 16 años había publicado sus primeras canciones sobre textos de Franz Werfel, un escritor checo exiliado en Praga por ser judío y que se casó con Alma, la viuda de Gustav Mahler. Sobre textos del mismo Werfel, Orff compuso unas cantatas en 1930. También había hecho un concierto para clavicémbalo y una pieza para órgano y orquesta. Sin embargo, en 1935 Orff mandó retirar todo lo que había compuesto hasta entonces, incluyendo la primera versión de *Catulli Carmina*. La causa de tal decisión fue que Orff conoció una colección de versos de los goliardos que datan del siglo XII la cual fue hallada a principios del siglo XIX en un monasterio Bávaro. Una colección de alrededor de doscientos cincuenta versos, la mayoría en latín y otros tantos en alemán con la utilización de alocuciones en latín o francés. Llevaban el título de *Carmina Burana*, mismo título que Orff dejó a la obra que escribió inspirado en algunos poemas de la colección. Poemas anónimos que cantan al vino, al amor y a la naturaleza. Seguramente los monjes que los hicieron llevaban una vida más libre que en otros monasterios porque en los textos se destacan los instintos más primitivos del ser humano como la lujuria, la gula y el sexo, en contraste con los ideales monacales de la Edad Media. Esta obra fue la que marcó en adelante el estilo característico de Orff. A partir de ese momento comenzó a componer con cierta regularidad generalmente basándose en la literatura, en algunas ocasiones tomando aspectos populares de la región en que nació, desde luego en la poesía medieval, la poesía contemporánea, como el caso de las canciones sobre la obra de Werfel. Tomó también textos de la antigüedad clásica en latín, concretamente las poesías de Catulo para escribir *Catulli Carmina*, y algunas obras más de la literatura griega inspirándose también en la obra de Sófocles. Desde antes del periodo barroco, a las obras que se derivaron de textos o poesías se identificaron como canciones, cantatas, y más adelante óperas a las piezas que tenían el carácter dramático. Pero las obras de Orff no fueron tituladas o clasificadas como alguno de estos géneros digamos... convencionales. Tal vez para algún otro compositor hubiese sido más lógico llamar *cantata Carmina Burana*, o *El triunfo de Afrodita*, ópera en un acto, pero Orff no. Él señaló muy claramente títulos como *canciones profanas para solistas y coro con acompañamiento de instrumentos e imágenes mágicas*. Y en otros casos llamó a las piezas *juegos escénicos* o *concierto escénico*. La explicación que yo encuentro es que Carl Orff concibió una estructura musical distinta con una relación diferente entre el texto y la música que no se ajustaba a los géneros musicales conocidos. Ahora, una vez que se escucha la música escénica de Orff no es absolutamente nada difícil identificar el estilo orffiano. Esquivo en el que la orquesta queda marginada en algunas ocasiones a la introducción o a algunos pasajes intermedios y encontramos de manera profusa instrumentos de percusión ya conocidos y otros que fueron inventados por él para lograr la sonoridad precisa y de acuerdo a la concepción original de la obra.

OP.

Loc.: La música de Carl Orff integra el elemento escénico de manera que hace que la palabra en la que se basó para la concepción general de la obra se relacione íntimamente con el gesto, sin convertir la composición en música descriptiva. Es música llevada al teatro o teatro con música en donde no intervienen elementos morales o espirituales, ni hay la necesidad de que el espectador se retuerza buscando un perfil psicológico, o se tenga que encontrar al culpable del crimen o al bueno de la escena. El que roba lo hace porque surge en ese momento la posibilidad hacerlo sin que haya nada malo en ello, simplemente lo toma; quien que ama, ama porque se deja llevar por un impulso inmediato, simple y está frente al objeto del deseo. Las piezas son el desbordamiento del sensualismo a partir del sentimiento más simple del ser humano. Encontramos un desenfreno bacanal en *Die Kluge, la chica lista; canciones eróticas en Carmina Burana, una orgía en El triunfo de Afrodita* y el desenfreno sexual en *Catulli Carmina*. La obra de Orff... una experimentación constante, construida a partir de esquemas armónicos y melódicos medievales; simples y llanos que en aquel contexto nos parecen pobres para explotar y ahora los retoma para un ensamble sonoro instrumental que no era posible siglos atrás. Orff deja a un lado el contrapunto, el dodecafonismo y el serialismo. Sin compilaciones intelectuales explotando la belleza de lo simple. Música difícil de comprender cuando por fuerza se quiere buscar un fondo inexistente; música que se disfruta cuando simple y sencillamente se está en disposición de dejarse llevar por el placer. La naturaleza nos brinda placeres maravillosos y extraordinarios que no nos exigen más que la disposición para esperar su momento dejando que las cosas fluyan. La perfección de una telaraña, una luna llena en la playa...la simpleza de una puesta de sol...

OP.

Loc.: De todos los músicos que hemos mencionado a la fecha, probablemente del que no podremos pasar por desapercibida la fecha de nacimiento es de Benjamín Britten, pues nació el 22 de noviembre de 1913, día de Santa Cecilia Patrona de los músicos, en Lowestoft, un poblado ubicado en el punto más al este de Inglaterra. Pero aquí lo mencionamos no por la fecha de nacimiento, sino por que estamos hablando del principal compositor británico de su generación. Su padre era dentista y su madre era aficionada al canto, pero ambos se encontraron sumamente gratificados por la inclinación de su hijo hacia la música cuando a los cinco años comenzó a hacer sus primeras composiciones sin guía técnica alguna.

OP.

Loc.: Cuando Britten tenía 11 años, hubo un festival en la ciudad más importante de la región, Norwich. Ahí tuvo la oportunidad de escuchar la música de varios compositores que presentaron sus obras, algunas nuevas y otras ya antes escuchadas en los teatros londinenses. Entonces sucedió un incidente. El joven compositor autodidacta escuchó una obra llamada *El Mar*, de Frank Bridge. La obra produjo un fuerte impacto en Britten que lo cautivó. El jovencito se acercó a Bridge y le dijo su opinión de la obra. También le mostró algunas cosas que había compuesto y al experimentado compositor, que para entonces ya tenía cerca de cincuenta años, le llamó la atención la claridad en la percepción musical de un joven de once años además de reconocer en las obras que le mostró, un talento especial, a pesar de que en las piezas había una evidente falta de técnica y conocimiento teórico de la armonía y el contrapunto. Un par de años más tarde Britten empezó a tomar clases con Frank Bridge, convirtiéndose pronto en su alumno más destacado. Pasaban muchas horas trabajando. Britten recordaba muchos años después que llegaba a casa del maestro a las diez y media de la mañana y comentaba que pasadas las cinco de la tarde, la esposa de Bridge interrumpía las sesiones comentándole a su marido

Frank, ¿No sería conveniente que dejaras descansar al muchacho?

Pero esas largas sesiones no representaban ningún sacrificio para Benjamín. También empezó a asistir al Conservatorio y al cumplir 14 años ya había compuesto 10 sonatas para piano, 6 cuartetos para cuerda, un oratorio y un poema sinfónico. Un buen comienzo para un joven sin tradición musical profesional familiar. Al joven compositor le despertó el interés de ir a estudiar a Viena con Alban Berg, tal vez porque parte de las enseñanzas de Bridge estaban basadas en un amplio conocimiento de las obras de Bartók y Schönberg. Entonces solicitó una beca para trasladarse al continente, pero le fue negada. Nunca sabremos qué tan positivo o negativo fue el hecho de que no le autorizaran la beca. Lo que sí podríamos asegurar es que la música de Britten habría sido completamente diferente, pues lo que caracteriza a la obra de este compositor es el desarrollo del sistema tonal clásico, buscando siempre adecuar sus temas sobre estructuras que no tienen nada que ver con el estilo de Berg. Pero su trabajo fue reconocido y empezó a recibir encargos para escribir música para cine al lado del poeta W.H. Auden hasta que éste partió a España para participar como camillero voluntario en las filas republicanas. Entonces Britten entabló una amistad entrañable con el tenor Peter Pears. Comenzaron a trabajar juntos, Britten componiendo y Pears interpretando, hasta que, fastidiados por el maltrato de la prensa británica hacia su música, decidieron embarcarse como muchos otros europeos a América.

OP.

Loc.: En Estados Unidos, Britten y Pears interpretaron las composiciones del primero, pero no fueron muy bien recibidas, tal vez por las diferencias idiomáticas, pero por el contrario, la música orquestal de Britten sí fue recibida con gran entusiasmo. Una de las obras fue la *sinfonía da réquiem*, originalmente encargada por el gobierno de Japón para conmemorar el 2,600 aniversario de la dinastía Mikado, pero jamás fue estrenada por los asiáticos. Sin embargo Koussevitzky la dirigió en Boston e intrigado le preguntó al compositor la razón por la cual no había escrito hasta ese momento ninguna ópera de envergadura. La respuesta de Britten fue contundente: Para eso se requiere dinero. Esa respuesta bastó para que el director de orquesta le encargara, o más bien le financiara una ópera, y así comenzó su primera gran obra operística Peter Grimes, basada en el texto de un poeta de Suffolk la región de su ciudad natal y de Aldenburgh, ciudad en la que vivió en diferentes etapas de su vida. Y es muy probable que al tomar los textos del escritor, lo haya invadido la nostalgia porque en 1942 en plena guerra, él y su amigo Pears consiguieron un pasaje en un barco neutral sueco y regresaron a Inglaterra y se establecieron en un viejo molino de viento en el poblado de Snape muy cerca de Aldenburgh. Aquí terminó muchas obras y la ópera, la cual se estrenó en un teatro de Londres provocando el entusiasmo extasiado de un público que presenciaba la primera ópera que se estrenaba después de la guerra y marcaba no sólo el fin del conflicto, sino el regreso a la música sin temor de bombardeos. A partir de ese momento Britten escribió una serie de obras magníficas. Tomando textos de todo tipo y de diversas épocas, desde la antigua Roma y de la poesía moderna, incluyendo

diversos géneros, obras de terror y para niños. En la obra de Britten también destaca la ópera de Cámara, un género poco explotado e, inclusive hasta nuestros días, pocas veces llevado a escena.

En este periodo de grandes resultados creativos, surge la necesidad de difundir más la música considerando que los festivales que se llevaban a cabo en otras ciudades europeas cumplían su cometido, no sólo para enriquecer la vida cultural de los lugares en donde se organizaban, sino servían para proyectar la música de los compositores de la región al resto del mundo. De aquí surge la idea de organizar el festival de Aldenburgh. El festival absorbió mucho tiempo del compositor y logró su cometido estableciéndolo para que en lo sucesivo se organizara con regularidad. Además, le sirvió para su reconocimiento a nivel internacional como promotor cultural además de compositor. A partir de entonces Britten viajó y tuvo la oportunidad de relacionarse con muchos músicos y dirigir orquestas con las que presentaba, además de su música, obras de otros compositores. Su última ópera fue *Muerte en Venecia*, sobre la novela de Tomas Mann, una obra que apenas y pudo concluir debido a la complicación de los problemas cardiacos. Fue estrenada en 1973 con su amigo Peter Pears en el papel principal. En la opinión de éste, *Muerte en Venecia* se coronaba como la obra cumbre de Britten. Aunque no fue lo último que escribió. Todavía pudo componer un cuarteto al final antes de su apacible muerte Aldenburgh en 1976.

OP.

Loc.: Brevemente comentaremos de un compositor Italiano que nació en Cadegliano, Italia el 7 de julio de 1911, Gian Carlo Menotti. Aunque actualmente se le identifica claramente como músico estadounidense, porque en 1928, después de la muerte de su padre, él y su madre se trasladaron a Estados Unidos en donde se quedaron definitivamente y adoptaron la nueva nacionalidad. Menotti ingresó gracias al apoyo de Arturo Toscanini al instituto de Música de Curtis en Philadelphia. Sobresale por ser un compositor eminentemente escénico y desde sus primeros trabajos, a los 11 años de edad, manifestó su predilección por ese género cuando adaptó dos hermosos cuentos de Hans Christian Andersen para escenificarlos con música de su autoría: La muerte de Pierrot y la sirenita. Los orígenes de Menotti, habiendo iniciado sus estudios en Milán y asimilado en gran medida el estilo de Puccini, hicieron de sus composiciones en Curtis fueran por demás notorias y siempre bien recibidas. Su desempeño se hace notorio aunque tímidamente a partir del estreno de su ópera *Amelia va baile*. Pero en lo sucesivo su operas fueron ganando siempre adeptos y esperadas por el público. Las obras más destacadas de este compositor son: El teléfono, una pieza escénica muy breve, la Medium, una ópera que es garantía de éxito, el Cónsul, y la ópera navideña Amhal y los visitantes nocturnos. Un compositor que sintetiza en su obra una gran variedad de estilos. Ecléctico pero con una gran claridad en su estilo personal que puede ser criticado pero jamás cuestionado por la calidad artística de su obra.

SÍNTESIS 2. *En el programa de hoy hablamos de tres compositores muy diferentes entre sí. Un bávaro, Carl Orff, un Inglés Benjamin Britten y un Italiano nacionalizado norteamericano, Gian Carlo Menotti. Orff nació en Munich el 10 de julio de 1895. Aunque desde muy joven componía canciones y piezas sencillas, inició su carrera musical más bien como director de orquestas desde los 16 años y fue hasta 1937, cuando presenta su obra Carmina Burana que él se considera ya un compositor. La concepción de esta obra hizo que él mismo retirara y desconociera todas las composiciones que hasta ese momento había realizado. En sus composiciones utiliza básicamente patrones rítmicos con la utilización de instrumentos de percusión y la orquesta desempeña un apoyo más espaciado pero definido y reservado a puntos climáticos. Utiliza también instrumentos de percusión que adapta o inventa para lograr la sonoridad deseada. Otra aportación importante de Orff al mudo de la música es su metodología para la enseñanza musical para niños, el Orff-Schulwerk, conocida, adaptada y utilizada actualmente en muchos países en el mundo entero.*

El segundo compositor fue Benjamin Britten. Nació el 22 de noviembre de 1913 en un poblado ubicado en el extremo este de Inglaterra. Se trata del principal compositor británico de su generación. Realizó sus primeras composiciones sin guía técnica a los cinco años. A los 13 empezó a tomar clases con Frank Bridge, con quien trabajaba en largas sesiones convirtiéndose pronto en su alumno más destacado. Al cumplir 14 años ya había compuesto 10 sonatas para piano, 6 cuartetos para cuerda, un oratorio y un poema sinfónico. La obra de Britten se basa en el desarrollo del sistema tonal clásico. Desde muy joven empezó a recibir encargos para escribir música para cine. Benjamin Britten entabló una fuerte amistad el tenor Peter Pears con quien trabajó y viajó prácticamente hasta el final de su vida. En Estados Unidos dio a conocer su primer trabajo operístico y a partir de entonces Britten emprendió una serie de trabajos destacados viajando por diversos países. Su última ópera fue Muerte en Venecia, sobre la novela de Tomas Mann, en opinión de su amigo Peter Pears que interpretó el papel principal, ésta fue la obra cumbre de Britten. Al final mencionamos de forma breve al nacido en Italia, nacionalizado norteamericano Italia Gian Carlo Menotti. Nació el 7 de julio de 1911. Un compositor

eminentemente escénico que desde los 11 años de edad compuso magníficas obras adaptando cuentos infantiles. Menotti fusiona el estilo que aprendió en su país natal con diversos estilos que se conjuntaron en Estados Unidos en el período de la Segunda Guerra Mundial. Sus óperas más importantes son: El teléfono, la Medium, el Cónsul, Amhal y los visitantes nocturnos.

FIN DEL QUINCUAGÉSIMO PRIMER PROGRAMA

PROGRAMA QUINCUAGÉSIMO SEGUNDO (4 DE 5) “PROKOFIEV, SCHOSTAKOVICH Y GERSHWIN”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). *En el programa anterior comentamos que Carl Orff nació en Munich el 10 de julio de 1895 en el seno de una noble familia de Bavaria, en la que había gusto por la música y el arte en general. Inició sus estudios musicales aprendiendo el cello, órgano y piano. Se graduó en 1914. En los cuatro años siguientes se hizo cargo de la orquesta de cámara de la ciudad, y fue director de los teatros de Mannheim y Darmstadt. Al finalizar la Primera Guerra Mundial, Orff regresó a su ciudad natal a estudiar contrapunto, las bases polifónicas de los compositores barrocos y en especial de Johann Sebastian Bach, lo que influyó de manera considerable en toda su producción artística. También inició sus investigaciones dirigidas hacia la enseñanza musical. En 1930 publica su método de enseñanza musical para niños conocido actualmente como el método Orff-Schulwerk, que se traduciría como taller para la escuela de Orff, inspirado en los principios rítmicos planteados por Jaques-Dalcroze. La metodología de Orff ha sido adaptada y utilizada prácticamente en todo el mundo, en ella se emplea la percusión como base del sistema. Carmina Burana la obra más conocida y representativa de Orff, fue presentada en 1937, fecha en la que él consideró el inicio su carrera de compositor, aunque ya hubiese escrito canciones con anterioridad. Sus composiciones están hechas sobre la base de patrones rítmicos y utiliza eminentemente instrumentos de percusión, con una orquesta que desempeña un papel de apoyo más espaciado pero definido y reservado a puntos climáticos. Utiliza también instrumentos de percusión que adapta o inventa para lograr la sonoridad deseada.*

De Benjamín Britten comentamos que nació el 22 de noviembre de 1913, en el extremo este de Inglaterra. Desde niño mostró su predilección por la música. Cuando tenía 11 años, hubo un festival en la Ciudad más importante de la región, en donde tuvo la oportunidad de escuchar a varios compositores, entre ellos Frank Bridge de cuya música quedó cautivado. Dos años más tarde Britten empezó a tomar clases con Bridge, convirtiéndose pronto en su alumno más destacado. A los 14 años había compuesto más de 15 obras muy importantes y extensas. La música de Britten se caracteriza por el desarrollo del sistema tonal clásico. Un gran amigo de este compositor fue el tenor Peter Pears. Juntos trabajaron, hicieron música y viajaron a muchos países. Pears haría en muchas ocasiones los papeles importantes de óperas y música escénica de Britten. La primera de ellas le fue encargada mientras viajaban por Estados Unidos, lo que significó la primera de 17 que compondría a lo largo de su vida sin contar la música incidental. Britten será recordado por este tipo de obras, otras dedicadas a jóvenes y niños, y por haber instaurado el festival de Aldenburgh ciudad en la que murió en 1976.

Finalmente hablamos brevemente de Gian Carlo Menotti, de origen italiano, nacionalizado estadounidense desde 1928. Un compositor eminentemente escénico. A los 11 años se reveló cuando adaptó dos cuentos de Hans Christian Andersen para escenificarlos con música. Menotti fusiona los estilos de la primera mitad del siglo con la formación que tuvo en su primera etapa de compositor cuando vivía en Italia habiendo recibido una formación tradicional de la escuela de Milán. Sus obras más conocidas son: El teléfono, la Medium, el Cónsul, y Amhal y los visitantes nocturnos. Ahora, cedo el micrófono al maestro RF.

Loc.: *En el transcurso del diplomado hablamos de la evolución de la música en Francia, Alemania, Italia y en otros países de Europa. Claro, pues ese era el planteamiento desde un inicio. Sin embargo al llegar a la segunda mitad del siglo XIX no pudimos hacer a un lado a la música rusa. El desarrollo de la música en este país estuvo sujeto a la decisión de los gobernantes porque en el régimen absolutista en el que se vivía, la decisión de modos de vida, costumbres y hábitos de todo tipo, dependía de la decisión del soberano. Comento esto porque antes del siglo XII el arte musical en Rusia tenía buenas perspectivas y había buenos principios, que tal vez hubieran cambiado la historia de la música radicalmente si no hubiera sido por Turovski, arzobispo y poeta de Bielorusia. Un día tuvo un extraño sueño en el que la música era una manifestación demoníaca. Al despertar estaba plenamente convencido de que su sueño era un signo divino. Desde ese momento condenó la música y a todo aquel que osara ejecutarla por considerarla una emanación del infierno. La música de las altas esferas murió repentinamente y en Rusia las manifestaciones se redujeron a cánticos populares y festividades tradicionales. Consecuentemente la música*

occidental fue penetrando poco a poco en los círculos aristocráticos de manera muy discreta. Fue hasta 1613, que el Zar Miguel, primero de la dinastía Romanov, invitó a cantantes y clavecinistas franceses y alemanes, aunque su hijo, el Zar Alexis nuevamente censuró la música ordenando la destrucción de todos los instrumentos musicales. Nuevamente la música cobró auge hacia 1690 cuando Pedro I el grande tomó el poder en Rusia y abrió las fronteras al mundo occidental. Fundó una ciudad importante en el norte y la convirtió en el punto comercial más importante a la que llamó, derivado de su nombre, San Petersburgo. El avance artístico occidental fue creciendo hasta la aparición de Glinka en el siglo XIX, lo cual ya comentamos en su momento, pero en esencia, tomó el estilo occidental mezclándola con el folklore ruso como única fuente de inspiración nacional para sentar bases importantes hacia el nacionalismo. Después vino el grupo de los cinco, y otros músicos célebres como Tchaikovsky, Scriabin, Glazunov. Todos ellos fueron la base sólida de la formación musical de un joven que tenía 9 años cuando iniciaba el siglo XX. Me refiero a Sergei Prokofiev.

OP.

Loc.: Prokofiev fue un músico controvertido cuyo estilo fue considerado por algunos, revolucionario y por otros, neoclásico. Lo cierto es que pudo combinar aspectos tradicionales, otros románticos y desde luego tomó muchos elementos del lenguaje musical contemporáneo. Nació el 23 de abril de 1891 en Sontsovka, Ucrania. Su padre era agrónomo, su madre era muy buena pianista y seguramente muy buena maestra. Ella no era partidaria de saturar a su hijo de ejercicios monótonos pero era inflexible en el estudio diario; detallado y minucioso de piezas sencillas pero bien tocadas. Buscando encontrar la habilidad de los dedos en los pasajes de las obras de Mozart y sonatas fáciles de Beethoven. María Griogrievna, su madre, le enseñó algunas cosas elementales acerca de las estructuras básicas de lo que día con día iban aprendiendo. Gracias a eso, Sergei pudo a los 6 años componer su primera pieza. Un galop hindú en fa mayor sin la tecla negra que requería, un si bemol, debido a que los pequeños dedos no le alcanzaban para ejecutarlo. Era tan clara la vocación del pequeño, que sus padres decidieron enviarlo a Moscú a estudiar con un alumno de Taneyev.

OP.

Loc.: Claro que para un chamaquito de 9 años resulta un poco difícil separarse de la casa materna para ir a estudiar a otra ciudad. Aunque Moscú fuera la ciudad natal de su padre y hubiera familiares con quien estar. Poco duró la estancia y regresaron a la metodología empleada desde un inicio por su madre. Pero ella no era compositora. Si bien le había enseñado aspectos elementales de la composición, era porque un ejecutante debe saber cómo está estructurada una pieza, dónde inician y terminan las frases, la articulación y las diferentes secciones que conforman una obra musical. A Sergei Prokofiev le interesaba la composición pero no quería ir a estudiar fuera de casa. La solución sería entonces buscar al maestro que fuera a Sontsovka a enseñarle, ¡y vaya el maestro que llegó! Reingold Gliere, un músico poco conocido, un repertorio de pocas composiciones pero de riqueza inigualable. Muy popular su concierto para arpa y orquesta, casi ignoradas sus óperas, ballets, piezas sueltas de música de cámara; sus romanzas para violín mmm!... Gliere, siendo aun estudiante de música, fue invitado entonces a vivir una temporada en Sontsovka para dar clases a Prokofiev. Cuando llegó, Sergei tenía 11 años, se encontró con las composiciones de su nuevo alumno: dos óperas y muchas obras cortas para piano solo. Tenía mucho trabajo. No se trataba de enseñar a un ser humano común y corriente. Se trataba de ordenar y dirigir el talento creador nato de un artista. Había que enseñar teoría pero, irse a las bases rigurosas sería una pérdida de tiempo. Tal vez por eso cuando Prokofiev ingresó al conservatorio no aguantó las metódicas clases de Rimski-Korsakov. En los tres meses que estuvieron juntos conocieron el campo, caminaron por la orilla del río y Gliere tuvo la sensibilidad de dar este singular compositor la base para que encontrara sólo su camino. Prokofiev hizo en ese ambiente su primera canción. Después compondría más de cincuenta. Y con cautela, le enseñó armonía y la orquestación. Esto fue suficiente para que en un trimestre, con ese excelente maestro, terminara una sinfonía en sol mayor de cuatro movimientos. Esa obra no fue publicada pero siguió el modelo y fueron los elementos que le sirvieron para más tarde, componer toda su música orquestal e ingresar sin ningún problema al Conservatorio. Aquí estuvo hasta que recibió un diploma de artista libre y decidió salir de la institución buscando con maestros particulares lo que necesitaba. Había llegado a la conclusión que para componer lo que quería tenía que aprender por sí mismo. A los 18 años ya era muy conocido en Rusia viajó a Londres premiado por su madre por haber ganado el concurso Rubinstein, visitó Italia y presentó su concierto para piano, Diaghilev le encargó un ballet, regresó a su país y en breve se encontró en un país en plena agitación política. A él no le interesaba el movimiento social; tampoco la contrarrevolución. Emigró. Fueron más de 15 años de vida errante buscando un lugar en donde pudiera componer. Se casó, tuvo dos hijos y estuvo viviendo en Alemania, Italia, Francia, Estados Unidos, Chicago, Canadá, Cuba, hasta que regresó y se estableció en Moscú en 1936.

OP.

Loc.: Varias razones fueron las que tuvo Prokofiev para regresar a Rusia. Entre otras, su desinterés por el modelo occidental de las composiciones que prevalecían en Europa y Estados Unidos, y las dificultades económicas para componer sin presiones. En Rusia, Prokofiev tenía garantizado el sustento, vivienda y tranquilidad que el régimen otorgaba a los artistas para que desarrollaran su obra. Entonces se dedicó a componer, aunque si tuvo que hacer música encargada para ensalzar al partido y al modelo socialista, como la cantata para conmemorar el aniversario de la Revolución Rusa con textos de Stalin, Lenin y Marx. Aunque accedió a escribir obras de este tipo, no podía vender totalmente su idea creadora, por lo que poco después de que Alemania declaró la guerra a Rusia en 1941, Prokofiev se enfrentó al régimen "Stalinista". El comité Central del Partido Comunista declaró que la obra de varios compositores, entre los que mencionaron a Prokofiev, Kachaturian, y Shostakovich, revelaba desviaciones formalistas y tendencias musicales antidemocráticas extrañas al pueblo soviético y a sus gustos artísticos. Pero aunque su obra fue criticada por tener defectos de tipo ideológico y artístico, no dejó de ser apoyado y protegido. Prokofiev murió el 5 de marzo de 1953. Pocos se enteraron de su muerte porque ese mismo día se anunció la enfermedad de Stalin. Poco más tarde el Estado realizaría un homenaje *post mortem* reconociendo el valor de un gran músico.

OP.

Loc.: Es común que los padres enseñen a sus hijos el oficio propio. Lo hemos comentado en muchas ocasiones porque aquí hemos hablado de hijos de compositores, de pianistas u otros instrumentistas. Sofía Vasilieva, la mamá de Dimitri Dmitrievich Shostakovich no fue la excepción. Ella era pianista y tuvo tres hijos de su matrimonio con el químico Dmitri Boleslavovich. Pero evidentemente quiso comenzar las clases con la primogénita María, que a los 10 años se sentaba al piano tomar sus primeras lecciones. Junto se paraba el segundo hijo Dimitri. Curioso, atento, ávido de absorber lo que para él todavía no se consideraba adecuado. Hasta que cumplió diez años su madre determinó que ya era el momento de que iniciara las clases como la hermana. Divertida, Sofía escuchó desde el primer momento a su pequeño cuando le pidió: *-Mami quiero tocar una pieza completa.*

La mamá trató de explicarle que primero tenía que enseñarle cuáles son las notas, cómo se miden, cómo se llaman, que un piano tiene tantas teclas, pero Dimitri le dijo que él ya sabía porque había aprendido mientras su hermana tomaba sus clases. Complaciente y con paciencia la mamá le puso una partitura de una obra sencilla de Haydn para de que el niño se daría cuenta de la dificultad, y que necesitaba una instrucción detallada y múltiples explicaciones. Cuál va siendo la sorpresa de Sofía al escuchar como, tímida y lentamente, Shostakovich, colocando con dificultad sus manitas en el teclado leía y tocaba la pieza completa. La mamá lo dejó, sacó otra pieza un poco más difícil y lo mismo. Dos días después, Dimitri Shostakovich tocaba el Álbum para niños de Tchaikovsky.

OP.

Loc.: Dimitri Shostakovich nació el 25 de octubre de 1906 en San Petersburgo. Después de haber demostrado su evidente facilidad para la música, su madre buscó al más prestigiado maestro de la ciudad para que se hiciera cargo de su formación pianística. Llamó a Ignaz Glasser, famoso por los brillantes alumnos que tenía a su cargo. Sin embargo con Shostakovich no hubo posibilidad. El niño tocaba la lección con facilidad y cumplida la lección le llevaba al maestro esbozos de composiciones para obtener la opinión del distinguido profesor. Pero Glasser no toleraba que los alumnos compusieran. Él pensaba que primero requerían una formación sólida y ya después, podían dar rienda suelta a su creación artística. Por esta razón, la sensible madre buscó a la que fuera su maestra, la Señora Rozanova para que se hiciera cargo del niño. Era un lujo. Iban de visita con amigos y la atracción principal era escucharlo; cómo improvisaba y mostraba sus composiciones, sencillas pero complejas y de buen gusto. Asistían poetas, músicos, dramaturgos, bailarines y artistas plásticos. En una ocasión estaba presente el director del Conservatorio, Alexander Glazunov y recibió la sugerencia de otros invitados de que apoyara al jovencito para que ingresara a la institución. La respuesta de Glazunov fue contundente.

El conservatorio se honra en aceptar a un estudiante cuyo talento está al nivel de un Wolfgang Amadeus Mozart...

Y facilitó su acceso eximiéndole de todas las pruebas y requerimientos a las que se sometían con regularidad los aspirantes. Decisión a la que nadie se opuso porque desde un inicio demostró con creces que la decisión del director era justa. Se volvió alumno predilecto de todos los maestros, incluyendo Rimsky-Korsakov. Tenía un magnífico oído interno porque era capaz de saber exactamente los sonidos de una partitura al leerla sin necesidad de ejecutarla y fácilmente tocaba en el piano las obras para orquesta haciendo la reducción a primera vista.

Era 1919. Dimitri Shostakovich tenía 13 años y había adquirido conciencia y compromiso político a raíz de haber presenciado el asesinato de un niño en manos de la policía zarista y cómo un joven apenas unos meses mayor que él, moría desangrado a media calle después de una tremenda golpiza que le propinaron por repartir propaganda a favor del movimiento social. El pequeño compositor se asumió como hijo de la Revolución y a sus 13 años ya había compuesto algunas piezas, *el soldado*, *Himno a la libertad* y una *Marcha fúnebre en memoria de las víctimas de la Revolución de octubre*.

OP.

Loc.: Todo iba bien hasta que llegó el año de 1922. El padre de Shostakovich muere y el joven compositor plantea a la familia abandonar sus estudios para poder hacerse cargo del sustento familiar. Pero el director del conservatorio hizo las gestiones para que se le asignara una beca a través de la fundación Borodin; su mamá también consiguió un empleo en una oficina gubernamental. La situación parecía componerse pero antes del año se le diagnosticó tuberculosis broncolinfática. Tenía que ser operado y lo enviaron a Crimea, Ucrania para su recuperación. Habiendo librado la enfermedad, tenía que buscar un empleo y ante esta necesidad ingresó como pianista en una sala de cine. Recuerden que en ese entonces no había banda sonora y los filmes eran musicalizados en vivo con un pianista dentro de la sala que tocaba siguiendo el argumento de la película.

Al iniciar la década de los 20's hubo una apertura cultural. En la época leninista, Rusia abre sus puertas y llegan al país las corrientes artísticas provenientes de Francia, Alemania e Italia. Se estrenaron obras que causaban furor en Europa y se difundía la producción cinematográfica internacional. Eisenstein realizó su película *el acorazado Potemkin*, y Shostakovich compone su primera sinfonía. Esta obra se mostró al Director de la Orquesta Sinfónica Estatal y se estrenó públicamente el 12 de mayo de 1925. El éxito fue contundente y la euforia de los medios artísticos se desbordó. La obra también fue estrenada en Berlín y en Filadelfia, dirigida por Bruno Walter y Leopold Stokowsky respectivamente. Se trataba de un compositor ruso del nuevo régimen formado íntegramente por la Revolución, orgullo del régimen socialista. Por eso sus obras eran recibidas con gusto por músicos y público en general. Pero no todo fue del gusto de los poderosos. El autoritarismo y el mal gusto estuvieron por encima del respeto a la concepción creadora. En mayo de 1932 se estrenó simultáneamente en Leningrado y Moscú la ópera *Lady Macbeth*. Había gran expectación. Un estreno aplaudido y ponderado por todos los círculos hizo que la obra se representara en varias ocasiones. Hasta que Stalin acudió a una función. Todo cambió. Stalin censuró la obra calificando a Shostakovich de *querer hacerse el moderno sin importarle cuál será el precio....* Y dijo que *este compositor debe saber que la música teatral debe evocarnos la gran ópera tradicional, y que la música sinfónica debe ser clara y explícita, simple y directa.*

La disciplina de Shostakovich se impuso y transformó sus obras haciéndolas más conservadoras sin usar el lenguaje que el comité del Partido pudiera considerar antidemocrático. Pero ya no cesó de ser cuestionado a pesar de haber ganado reconocimientos y haber viajado a Estados Unidos por petición de Stalin como un ejemplo viviente de la fecundidad cultural y creativa de la Unión Soviética. Fue hasta después de la muerte de Stalin, cuando asume el poder Niñita Kruschev, que los artistas recobran en gran medida su libertad. Suceso que al lado de otros acontecimientos cambiaron la perspectiva del mundo. Acontecimientos como la doctrina de Juan XXIII y el Concilio Vaticano II. Shostakovich viajó representando a su país conociendo otros músicos siempre ponderando los beneficios para los artistas dentro del sistema socialista, considerando "normal" de cualquier gobierno, no importando el régimen, la censura de todo lo que pueda afectar los intereses de la nación. Destaca en la obra de Shostakovich la música para cine y sus 13 sinfonías. Escribió música hasta el último momento de su vida, pues en el lecho de muerte, el 9 de agosto de 1975, momentos antes de su muerte, corregía algunos pasajes de la sonata para viola.

OP.

Loc.: Ya hablamos en una ocasión de la música norteamericana o cómo, tras recibir a los artistas europeos surge poco a poco una forma de expresión diferente. Claro que esta expresión no sólo se dio en el ámbito musical, también a finales del siglo XIX fueron surgiendo figuras importantes como Mark Twain, Edgar Allan Poe y Walt Whitman por citar a algunos en el campo de la literatura. En la música surge, en 1898 la figura de un compositor que logra la expresión musical estadounidense fusionando estilos jazzísticos que han caracterizado en gran a la música de los Estados Unidos. George Gershwin, cuyo apellido originalmente era Gershovitz, nació en Nueva York el 26 de septiembre de 1898. Hijo de Morris y Rosa Gershwin, que habían llegado de San Petersburgo en 1891 y se

integraron rápidamente a un país que a principios de Siglo XX despuntaba como la futura poderosa nación. Desde luego que su infancia, en las calles de los barrios de Nueva York, en medio de las manifestaciones populares del naciente Jazz, no pudo ser ajena a su concepción musical. Gershwin insistía tocar el piano de manera autodidacta desde antes de cumplir los 12 años pero su padre le dijo que si quería, tenía que estudiar seriamente. Comenzó primeramente con algunos vecinos pero el aprendizaje no fue muy significativo que digamos, hasta que conoció en 1912 a Charles Hambitzer, quien le enseñó no sólo el piano, sino también los fundamentos de teoría musical, armonía y composición. Gershwin empezaba así su búsqueda para complementar su formación para poder componer y realizar todas las ideas musicales que rondaban por su cabeza.

OP.

Loc.: George Gershwin nunca destacó como lector de partituras. En 1914 abandonó los estudios comerciales y consiguió empleo en una especie de empresa promotora. Su labor consistía en tocar el piano para ensayos y presentaciones en el mismo establecimiento. Tenía 18 años cuando publicó su primera canción lo que significó su primer contacto con Broadway. Gershwin sabía que no podía dejar de estudiar para perfeccionar sus habilidades y constantemente buscaba maestros que enriquecieran sus conocimientos. Pronto dejó la empresa y empezó a tocar en el City Fox, un teatro de Nueva York. En breve lo contrataron para la empresa Harms como compositor de canciones y al año siguiente presentaba en Broadway su primera comedia musical *La Lucille*. Gershwin tenía 21 años, la Primera Guerra Mundial concluía dejando un viejo continente desgastado y muy dolido; en consecuencia se erguía un Estados Unidos poderoso con capacidad industrial, gran potencia militar, alternativa alucinante para los europeos emprendedores que buscaban un sueño. América para los europeos representaba la prosperidad y era observada con sumo interés, sobre todo los avances con pasos agigantados de la industria cinematográfica y una nueva música que surgía de la fusión de diversas músicas callejeras: El jazz. Una manera diferente de hacer música en los años 20's, cuando surgen personajes legendarios como Louis Armstrong.

OP.

Loc.: George Gershwin empieza a escribir canciones junto con su hermano Ira, y a realizar algunos trabajos de tipo operístico como Blue Monday Blues. En 1924 hubo un momento en que el nombre de Gershwin se tornó controvertido a causa de su participación en un concierto en el que se encontraba Stravinsky. En el programa había música de Schönberg y Elgar el final era ejecutado por Gershwin acompañado por una Big Band: Rhapsody in Blue. ¿Qué será? Rapsodia en azul como se conoce popularmente o rapsodia triste como otros la traducen. Hubo opiniones de que la música era genial y otras de que se trataba de algo frío, trivial, ingenua o superficial. De ahí recibió muchos consejos de que se dedicara a la música en serio y dejara a un lado la comedia, las canciones, el cine y el negocio de los cabarets. Entre 1925 y 1927 hubo grandes éxitos y algunos tropezones que sin duda lo ayudaron a madurar y decidir viajar a Europa en donde sabía, residían algunos personajes como Ravel, Prokofiev, Milhaud a quienes les pediría clases para mejorar. Pero ninguno de ellos aceptó tomarlo como alumno. El estilo era radicalmente diferente. También conoció a Alban Berg y lo único que consiguió fue que le aconsejara que siguiera adelante con esa manera tan peculiar y personalísima de hacer música. Así dio a conocer obras como Strike up the Band, Treasure Girl y una obra inspirada en su viaje por Europa: Un Americano en París. Regresó a Estados Unidos y superó la crisis del 29 concibiendo óperas y sátiras que eran bien recibidas por el público. En 1932 la madurez del compositor se palpaba claramente en sus canciones como Mine y en la música instrumental las variaciones I got Rhythm, mientras empezaba con un proyecto de mayor envergadura: Porgy and Bess que finalmente se estrenó en 1935. Gershwin tenía 37 años. Al año siguiente 1936 lo dedicó con su hermano a escribir música para cine, y elaborando los planes a futuro llegó el fatal 1937. Cuando era ya reconocido plenamente como un gran músico y se revelaba ante el mundo como la gran promesa norteamericana, aparecieron los síntomas de un tumor cerebral que lo condujeron a la muerte el 11 de julio de 1937. Gershwin se unía así a la larga lista de grandes compositores que dejaron de existir muy jóvenes dejando pendiente una próspera carrera.

SÍNTESIS 2. *Este programa inició con una muy breve reseña de la evolución de la música en Rusia y cómo fue que se mezcló con el estilo Europeo para dar como resultado lo que conocimos en programas anteriores cuando hablamos de los nacionalistas y llegamos hasta Sergei Prokofiev, un músico controvertido cuyo estilo fue considerado por algunos, revolucionario y por otros, neoclásico, porque combinó aspectos tradicionales, románticos con elementos del lenguaje musical de sus contemporáneos. Nació el 23 de abril de 1891 en Ucrania. Su madre le enseñó lo más elemental para el estudio del piano y lo básico para poder hacer análisis musical, con lo que pudo componer su primera pieza a los 6 años. Al los 11 años recibió clases de Reingold Gliere, quien supo aprovechar el gran potencial de un joven talentos y empujarlo para que lograra años después, ser un gran compositor. Posteriormente hablamos de otro ruso, Dimitri Shostakovich, originario de San Petersburgo, que*

aprendió a leer música y a tocar el piano a través de las lecciones que su madre daba a la hermana mayor, para demostrarlo cuando llegó el momento de recibir clases, cuando leyó perfectamente sin esperar la primera lección. Su madre no dudó y de inmediato lo canalizó con otros maestros que explotaran de manera efectiva el talento del niño que tenía apenas 10 años. Shostakovich fue admitido desde pequeño al Conservatorio sin pasar los rigurosos exámenes y sin que se le cuestionara la edad, menor por supuesto a la requerida para ingresar, debido a la forma en que demostró sus habilidades. El director de la institución lo comparó con Mozart y la comunidad lo recibió de inmediato convirtiéndose en poco tiempo en el favorito de todos los maestros. Disciplinado, Shostakovich se dedicó a componer música que enaltecía los ideales de la Revolución sin reclamar siquiera cuando el gobierno Stalinista censuró su obra por considerarla antidemocrática y antisocial porque se consideraba un hombre privilegiado de la política cultural del socialismo. A la muerte de Stalin, cuando asume el poder Niñita Kruschev, Shostakovich retomó el estilo anterior siendo capaz de expresar con mayor libertad al igual que un gran número de artistas. Finalmente comentamos acerca de la música norteamericana para ubicar a George Gershwin, un músico que fue capaz de fusionar en su obra los estilos jazzísticos que hacia los años 20' pululaban en las calles de Nueva York nació en 1898 y vivió apenas 38 años en los que pudo heredarnos una gran cantidad de canciones, música para cine, comedias musicales óperas y un estilo que marcó claramente la personalidad del norteamericano de la música de concierto del período comprendido entre las dos guerras.

FIN DEL QUINCUAGÉSIMO SEGUNDO PROGRAMA

PROGRAMA QUINCUAGÉSIMO TERCERO (5 DE 5) “LATINOAMÉRICA / MÉXICO”

SÍNTESIS 1 (DEL PROGRAMA ANTERIOR). En el programa anterior hicimos una breve reseña de la evolución de la música en Rusia para llegar hasta Sergei Prokofiev, en donde señalamos la influencia de los estilos anteriores a él y así, entender cómo fue capaz de assimilarlos desde niño para poder combinar aspectos tradicionales y románticos con el lenguaje musical contemporáneo. Nació el 23 de abril de 1891 en Sontsovka, Ucrania. Compuso su primera obra a los 6 años, lo cual motivó a sus padres para que estudiara con el excelente compositor Reingold Gliere. Prokofiev a los 11 años ya había concluido dos óperas, obras cortas para piano solo, su primera canción y una sinfonía de cuatro movimientos, con lo que demostró tener bases sólidas para la comprensión de la armonía y la orquestación. A los 18 años ya era muy conocido. En Rusia ganó el premio Rubinstein. Durante la Revolución de octubre se casó, tuvo dos hijos y estuvo en viviendo en Alemania, Italia, Francia, Estados Unidos, Chicago, Canadá, Cuba, hasta que regresó y se estableció en Moscú en 1936. Prokofiev murió el 5 de marzo de 1953.

También comentamos acerca de Dimitri Shostakovich, que sorprendió a toda la familia cuando a los 10 años mostró que tocaba obras que había aprendido mientras su hermana tomaba clases de piano. Nació el 25 de octubre de 1906 en San Petersburgo. Ingresó al Conservatorio antes de la edad permitida, una vez que el director, Alexander Glazunov lo escuchó y lo igualó al talento mozartiano. Fue el alumno predilecto de Rimsky-Korsakov. A los 13 años había adquirido conciencia y compromiso político, y desde entonces compuso piezas alusivas al régimen socialista como la Marcha fúnebre en memoria de las víctimas de la Revolución de octubre. Destacó componiendo música para cine en la década de los 20's y su nombre se proyectó a nivel mundial, pero durante el mandato de Stalin su música fue censurada por considerarse antidemocrática por ser de difícil entendimiento para las clases populares. Afortunadamente fue revalorado al asumir el poder Nikita Kruschev, cuando los artistas recobran en gran medida su libertad mermada por la intolerancia del régimen Stalinista.

Concluimos el programa con una semblanza de George Gershwin, sin duda alguna un ícono de la música norteamericana de principios del siglo XX. Nació en Nueva York el 26 de septiembre de 1898. Descendiente de una familia rusa, se establecieron a finales del siglo XIX en la gran metrópoli sin que el Jazz pasara desapercibido desde su infancia, penetrando en sus venas desde antes de que cumpliera 12 años. Su formación fue en un principio autodidacta y a partir de 1912 aprendió armonía, contrapunto, técnica pianística y composición con Charles Hambitzer. Hizo canciones con textos de su hermano, incursionó en la ópera e hizo piezas orquestales. Toda su música tiene una mezcla de la complejidad armónica de sus contemporáneos europeos, pero con una singular mezcla con las armonías y los ritmos del naciente jazz, dando como resultado un estilo nuevo, personal, que se reflejó en los musicales de Broadway, en el cine y en general como una rúbrica de la música norteamericana previa a la Segunda Guerra Mundial.

El día de hoy llegamos al final del diplomado de acuerdo a los contenidos señalados hace 52 semanas. Los dejo con el Maestro RF para que juntos disfrutemos de esta última emisión.

Loc: Gracias. Me da gusto saludarlos nuevamente y al mismo tiempo que nos den la oportunidad de despedirnos a lo largo de este programa. Efectivamente hoy terminamos este diplomado que tuvo como objetivo presentar y comentar los aspectos más relevantes e importantes de la música occidental, desde sus orígenes y hasta 1940. Hemos hablado en varias ocasiones lo difícil que es marcar en la historia el final de una época, de un período, estilo o corriente y difícilmente se pueden establecer fechas precisas, salvo aquellas que se han vuelto simbólicas porque marcan el inicio de un movimiento político social con sus consecuencias en muchos otros ámbitos. Hacia 1940 hay una serie de acontecimientos que me llevaron a señalar esa década como el fin de esta serie. Claro que en este último módulo hemos mencionado a compositores que murieron después de esa fecha y hablamos de corrientes musicales que se siguieron desarrollando después. Hacia 1940 inicia la Segunda Guerra Mundial, cuando cierto tipo de música fue etiquetada como degenerada y algunos compositores tuvieron que vivir en el exilio, como Hindemith, Berg, Webern y otros que residen definitivamente en Estados Unidos, como Stravinski, Schönberg, Milahud, Schönberg y muchos artistas e intelectuales que convirtieron a ese país en el nuevo centro de la música y el arte occidental. Ese conflicto bélico transforma radicalmente las relaciones entre los pueblos del mundo. Todo cambió después de la Segunda Guerra Mundial. Mmm... no sé... Se desarrolla la aviación, se establecen nuevas alianzas comerciales, aparecen los instrumentos electrónicos. Surge la música nacionalista en América. Y me refiero a todo el continente y no nada más a los Estados Unidos como muchos europeos y los propios estadounidenses le llaman. Estos compositores americanos o latinoamericanos también tienen una formación musical basada en el sistema occidental ya impuesto en todo el mundo, compositores como Carlos Chávez Mexicano, renuente a realizar estudios en Europa, Heitor Villalobos Brasileño y Alberto Ginastera Argentino.

OP.

Loc: Después de la Segunda Guerra Mundial también nos encontramos con el monumental desarrollo de las comunicaciones a nivel mundial y con el fenómeno de la globalización de la cultura. La “aldea global” da lugar a una cultura pluralista y a un gran eclecticismo, especialmente a partir de los años 60. Los movimientos culturales y artísticos se reemplazan y superponen de un año para otro o incluso surgen tendencias novedosas y muy distintas de manera simultánea y cada vez más rápidamente. En la plástica surgen corrientes como el *Pop art*, Minimalismo, Arte conceptual, Realismo fotográfico, Neoexpresionismo y en la música hay un desarrollo parecido. En la década de los 50 predomina el serialismo y en los 60 surge el minimalismo, la música textural, la ambiental, puntillismo, la neotonalidad, etcétera. También hay una especie de adopción de elementos derivados de fuentes étnicas incorporándolos a la música del occidente. Muchos artistas buscan así la forma de no alinearse y buscan una cultura o formas de expresión alternativas. Una contracultura no sujeta al mundo global. Por lo tanto, podríamos decir que una característica importante del desarrollo cultural y musical a partir de la Segunda Guerra Mundial fue la inexistencia de una estética central. Han surgido una gran variedad de manifestaciones estilísticas, algunas similares, variadas y otras antagónicas entre sí. Cada una con un desarrollo en particular lo que provocó que en un momento dado llegara haber una total desconexión entre ellas, por lo tanto dejó de haber la unidad de estilo que caracterizó a la cultura occidental en otras épocas.

En la posguerra encontramos un aislamiento entre el compositor y el público. El neoclasicismo dejó de ser atractivo para los compositores, puesto que ya no encontraron la posibilidad de aplicar a las nuevas técnicas los fundamentos de un lenguaje musical anterior, lo que implicó romper totalmente con todas las nociones musicales anteriores referentes a cómo se debía componer y cómo debía sonar. Desde el inicio del siglo XX había intentos de utilizar la estructura y la expresión musical digamos...tradicional para los nuevos conceptos de melodía y armonía en vez de replantear la música tomando como base nuevos principios que le dieran sustento a sus creaciones musicales. Fue necesario entonces realizar un tratamiento consistente de todos los elementos musicales, y ver desde otro enfoque la melodía, el ritmo, la dinámica, las texturas y se establece una nueva formalidad. Un caso en particular es el serialismo que no tenía ninguna relación con ningún presupuesto musical anterior. Stockhausen comentó: “el principio Schönbergiano de la serie temática se ha roto... Lo esencial ha dejado de ser un único tema o motivo escogido por el compositor. Ahora todo se basa en una secuencia de proporciones melódicas, de duraciones y sonoridades.”

El serialismo integral se dio después de la Segunda Guerra Mundial pero es una técnica iniciada por un compositor francés de la generación anterior, Olivier Messiaen, con el que estudiaron Boulez y Stockhausen quienes explotaron el estilo e innovaron aplicándolo a sistemas electrónicos. En la Música de Messiaen la melodía, ritmo, dinámica y timbre son componentes individuales. Cada uno de ellos aparece con sus características estructurales propias y específicas en toda forma completamente desarrollada.

OP.

Después de que se dio a conocer la música de Anton Webern muchos compositores jóvenes adoptaron para sus obras el serialismo. Como decía al inicio, ya no se podía considerar como el mismo estilo, corriente o técnica, porque aunque todos utilizaron y concibieron sus obras a partir de series, los elementos de cada país eran muy variados y los resultados muy diversos. En este programa mencionaremos a algunos compositores, no por eso significa que sean los más importantes y en ningún momento el hecho de que no mencione a otros significa que no haya, en un momento dado, producido importantes contribuciones en el mundo de la música con sus obras. De entre los que nacieron después de 1915 podemos mencionar al húngaro Gyorgy Ligetti, al polaco Witold Lutoslawsky, pionero de la música moderna en su país y que compuso entre otras cosas una extraordinaria música fúnebre (Trauermusik) y retomando de una manera muy especial el tema del capricho de Paganini hace su versión utilizando las técnicas en boga. También de Polonia está Krystof Penderecky que provocó en 1966 un tremendo impacto en Alemania cuando presentó su versión de "La Pasión Según San Lucas", el italiano Luciano Berio y los estadounidenses Lucas Foss, y John Cage, de quien comentaremos algo un poco más adelante.

De Stravinsky ya hablamos, pero él, al final de su vida toma un papel importante dentro de la corriente serialista. La adopción de esta corriente significa su tercera y última etapa creadora. Esta época es de hecho ya en la década de los 50.

Otro compositor europeo muy influyente es Karheinz Stockhausen. Incursiona en el serialismo buscando romper los distintos elementos musicales en escalas de relaciones separadas entre sí e individualmente combinadas por medio de operaciones seriales. Stockhausen crea un amplio esqueleto estructural lo cual le permite definir claramente el desarrollo de la obra, toma segmentos largos como unidad básica y los divide para lograr valores individuales, de esta manera crea un método basado en operaciones seriales pero flexible y diferenciado.

OP.

Loc: Otra técnica de composición hacia la mitad del siglo XX es la indeterminación. Se basa en la utilización intencionada del azar en la composición y/o interpretación. Tuvo mucha aceptación en la década de los 50 entre compositores y oyentes, por la influencia de un único compositor, John Cage. En un principio, Cage recibió la influencia de Edgar Varese, interesándose por los sonidos no convencionales realizados sobre pianos preparados o por la utilización de una forma musical que denominó "contenedor vacío". En ésta busca estructuras temporales estrictamente medidas que segmentan la música en unidades esquemáticas y se relacionan entre sí proporcionalmente. Pero aquí, Cage dio especial importancia a la arbitrariedad en la elección del material para la estructura temporal establecida por lo que se adquiere un claro matiz improvisatorio.

La idea de Cage de que cada sonido o lugar en el que debería haber un sonido, porque aquí se incluyen los ruidos y los silencios, tenía un valor en si mismo, sin relación alguna con otros, le llevó a la convicción de que la música carecía de propósito; y buscó expresamente este despropósito adoptando de este modo la indeterminación. El compositor llegó a pensar que se debía desechar cualquier intervención humana en el proceso compositivo, sacando al compositor "de las actividades de los sonidos" y haciendo que simplemente fueran "ellos mismos". Busca entonces algunos métodos u operaciones casuales en sus composiciones, como eligiendo la estructura musical de una pieza utilizando los hexagramas del I Ching, una especie de oráculo chino que se consulta lanzando monedas y tras la combinación de seis lanzamientos se llega a un texto que nos resuelve preguntas formuladas de antemano. Los lanzamientos nos remiten a alguno de las 64 combinaciones posibles capítulos o hexagramas que constituyen el libro, conocido también como "el libro de las mutaciones". Cage traduce las combinaciones en una composición musical en la que llega a suprimir los valores de tempo, ritmo, dinámica, número de instrumentos, intérpretes, etc...con lo que daba a sus obras una gran libertad de ejecución en todos los aspectos y de cambio entre una representación y otra, que podían variar absolutamente. Con la misma lógica que hay en una ejecución o actuación teatral sabemos que nunca se interpretará exactamente igual, aunque tradicionalmente el intérprete buscaba mediante el estudio lograr la interpretación idónea como si realmente la hubiera.

La influencia de Cage y la indeterminación recayó en otros compositores estadounidenses como él, por ejemplo Morton Feldman, Earle Brown o Christian Wolff, que en sus composiciones presentan grados extremos de indeterminación y de abandono de la figuración musical "normal" por figuraciones gráficas y figurativas. Claro que Cage también influyó a compositores serialistas europeos como Boulez o Stockhausen, y pese a que aparentemente son concepciones antagónicas, porque uno busca la predeterminación y el otro la indeterminación hay un punto en el que coinciden porque resulta que cuanto más precisa era la predeterminación de los elementos

musicales más casuales y producto del azar tendían a sonar porque siempre va a haber un intérprete. Otro aspecto relacionado con la indeterminación es la adopción de métodos gráficos y visuales, en contra de la notación musical tradicional, muchas veces en busca de un efecto visual, estético en sí mismo y hasta provocativo. Posiblemente un pentagrama convencional no permita expresar más que notas colocadas en un sistema métrico en el que se varían las alturas pero no existe la posibilidad de manejar una imagen visual que transmita con ciertos símbolos, no necesariamente musicales, una idea emotiva del compositor, que el ejecutante interpretará dependiendo del momento, lugar, y estado de ánimo que tenga en ese preciso instante. Un juego visual que no se podría precisar con instrucciones al margen de la partitura.

OP.

Loc: Como es de suponer, en el S XX hubo innovaciones en la forma y la textura, por lo que es evidente el derrumbamiento de la estructura musical tradicional tal y como se había desarrollado durante más de dos siglos de práctica común. Las nociones de melodía, de la frase musical concisa, clara y evidente; de armonía, con sus relaciones tonales con base a una nota principal como eje para la organización estructural de cualquier obra; de textura, con la búsqueda de la compactación orquestal y el interés por enriquecer el sonido de los instrumentos se rompen en la búsqueda de una nueva y revolucionaria estilística en la creación musical. La utilización de todas las notas musicales, que se denomina cromatismo, la atonalidad, la asimilación de la disonancia como recurso válido e incluso pretendido, son algunas de las innovaciones que intentan desechar el pasado musical por un nuevo lenguaje estético. Claro que es justamente después de la 2ª G.M. cuando este cambio radical se lleva a cabo en su totalidad y en su máxima expresión con el serialismo integral y la indeterminación. Además de que cada compositor llevó a cabo un tratamiento personal, por lo que hubo algunos recursos que destacaron como la composición de grupo o por grupos en donde el principio de una obra es relativo. Digamos que hay un inicio y un final pero a lo largo de la pieza hay varios puntos de partida y finales conformados por segmentos una especie de suite modernista a esto se le llamó también puntillismo

Hay una tendencia que se denominó *música textural* representada esencialmente por K. Penderecki y G. Ligetti y parte de la idea anterior de concebir la música como un “todo”, atendiendo a sus atributos sonoros más amplios, atendiendo especialmente a la textura de la obra musical. Es un concepto en el que se concibe que un sonido tiene una textura dependiendo cómo sea ejecutado y esa textura se puede modificar con la utilización de diferentes instrumentos simultáneamente en donde se construirá un solo sonido unificado con todos los que participan. Como cuando estamos en un lugar en el que hay mucha gente. Pensemos en un restaurante, con sonidos de platos, vasos, murmullos, los meseros que toman la comanda un niño que llora, y todo lo que puede darse. Todos esos sonidos juntos se amalgaman en un sonido que es lo que crea un ambiente, por tanto el compositor quiere crear ese ambiente a partir de la textura que se logra. No hay melodía porque se puede decir que la melodía es precisamente la posibilidad de escuchar claramente ese ambiente. Aquí se justifica plenamente ese refrán de cuando nos encontramos con algo que nos gusta mucho decimos *eso es música para mis oídos*, sin importar que sea música o no. Sólo es algo que es su conjunto nos significa algo. A este efecto se llama “cluster” y supone la percepción de estos sonidos que acompañan al principal como una sola masa sonora indiferenciada, con lo que se consigue el efecto de “ruido”. En una concepción tradicional de escuchar música. Por tanto es absolutamente necesario cambiar la forma de escuchar música. Con todas estas nuevas técnicas no es posible escuchar una obra buscando una melodía con un acompañamiento armónico y un ritmo definido. Habrá veces que lo encontraremos pero en esencia el compositor que hace música de una manera diferente requiere un auditorio que también cambie la forma de escucharla.

OP.

Loc: Otro cambio necesario fue la aceptación y uso de recursos instrumentales inconcebible en otras épocas, como los objetos sonoros, productores de sonido o ruido, o el cambio de uso de los instrumentos de siempre de una manera diferente. La utilización del ruido como elemento musical válido como cualquier otro sonido ha permitido su incorporación en obras para lograr sonoridades extrañas y originales, mediante el uso de cualquier material: cacerolas, pitos, botellas, y cualquier otra cosa, además de sonidos grabados en cinta, etc... Resulta asimismo característico el uso de instrumentos convencionales de una forma de un modo absolutamente no convencional e inusual. Los ejemplos son innumerables y van desde el uso “cluster” de los instrumentos de cuerda hasta el uso de instrumentos de viento-madera “multifónicos”, tocándolos sólo con la boquilla sin tener armado el instrumento completamente. En este aspecto, el italiano Luciano Berio compuso una serie de obras para un instrumento solista sin acompañamiento, denominadas *Sequenza* en las que explora con nuevas posibilidades tímbricas y sonoras de instrumentos como el piano, el acordeón o el saxofón. Hay una pieza para voz sola, donde

la cantante, además de cantar, ríe, bosteza o grita en un ejercicio de verdadero virtuosismo y dominio de la voz humana. Poco a poco se han incrementado los recursos porque se han ido incorporando los recursos inclusive ya en reacción al serialismo cuando se hacen las primeras pruebas con la computadora y al incorporar la estadística matemática a la hora de realizar la obra sonora. Por lo tanto es hacia 1960 que hay abandono del serialismo y de la indeterminación como aglutinadores de las ideas estéticas y formales de la creación musical. A partir de esa década, el panorama musical mundial va a estar caracterizado por una abundante experimentación en todos los campos y aspectos de la música. También destaca la incorporación de la música de otras culturas como la música africana en una especie de eclecticismo entre éstas y la música occidental.

Esta explosión de material disponible para el compositor ha llevado a muchos a cuestionarse si acaso se debe volver atrás o seguir adelante en busca de nuevas directrices y realidades musicales. La discusión se puede tornar acalorada ante la gran variedad de respuestas. Otro recurso que nos hace pensar en este planteamiento el uso de Citas y collages. A partir de los años 60 muchos compositores han utilizado para sus obras músicas prestadas de otros compositores de todas las épocas, dándoles normalmente un carácter propio y consecuente con la estética presente y no como meras copias de este material. A veces se usan multitud de fuentes distintas y de muchas épocas, creándose obras "collages" y de un marcado carácter ecléctico.

OP.

Evidentemente hay una gran influencia del jazz y el rock. Muchos compositores han intentado fusionar estas tendencias más cercanas al público con la música llamémosle "cultura". En muchas ocasiones, la obra más allá de lo estrictamente musical dando lugar a espectáculos multimedia. Pero también se han incorporado fuentes étnicas exóticas, de las que se toman ritmos, modos melódicos, instrumentos, al ir descubriendo la riqueza de otras culturas y filosofías- sobre todo orientales. Por tanto este hecho se ha hecho extensivo a diferentes aspectos de la cultura como música, teatro, multimedia, ópera, etc... En un claro intento de unir la cultura con la realidad, con la política mundial. Y aquí podríamos entrar en una nueva discusión. ¿Hay que defender de manera férrea la música de cada cultura, región y país? O Sí es válido hacer esta mezcla en medio de una globalización que plantea que vivimos en un solo planeta en el que el ser humano es un ente social y variado en sus formas y en sus realidades y actividades. Pero aquí necesariamente se involucra el interés mercantilista, económico y político que llega a utilizar el arte y la cultura para beneficio corporativo y de penetración ideológica. Y esa es la discusión que dejamos en el aire. Pero volvamos a 1960. Hay otras tendencias que surgen y que son interesantes. Hay un regreso a lo simple: el *minimalismo*, movimiento que apuesta por una música más sencilla y clara, muy directa. Se limita a utilizar un material muy reducido, además de una acusada influencia oriental, una estructura tonal estática y que se limita a uno o muy pocos acordes distintos y repetitivos, la insistencia de ritmos aditivos, la consistencia textural o la constante repetición temática. En fin, el minimalismo es una reacción absoluta a los excesos de las creaciones de la posguerra, y un intento de volver a la claridad y la sencillez de la obra.

Esta tendencia surgió principalmente en EEUU de manos de compositores como La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich o Philip Glass. Ya hacia los años 70's, el eclecticismo favoreció el interés por la reconsideración de las posibilidades y características de la tonalidad tradicional. Ésto dio lugar al resurgimiento de la tonalidad clásica, cosa que para algunos no estaba obsoleta y era perfectamente aplicable. Este movimiento muestra el gusto de muchos por las características estilísticas del siglo XIX. Sin embargo, no se debe pensar que se trate sólo de la "copia" de las características compositivas decimonónicas, sino más bien de una reestructuración de la tonalidad y un lenguaje "clásico" a partir de los presupuestos que una vez unieron a la totalidad de los compositores europeos. Algunos compositores que se adhirieron a esta tendencia fueron David Del Trecidi, Penderecki o Henze.

La búsqueda de nuevas tonalidades o afinaciones distintas a la temperada a tenido ejemplos y estudios como la *microtonalidad*. La expansión microtonal, o sea la división del tono en más de dos partes cuartos de tono e incluso en divisiones más pequeñas, a lo que llamamos microtonalidad temperada, y otras formas de afinar los instrumentos con la ayuda de aparatos electrónicos de alta precisión. La asimilación de fuentes étnicas de otras culturas ha propiciado también la investigación sobre la construcción de instrumentos tradicionales que no tenían como base la escala musical occidental y se ha utilizado esa afinación de manera alternativa y que nos han brindado la ocasión de oír progresiones interválicas desconocidas y sorprendentes para el oído occidental.

Como en todas las áreas, la aplicación y uso de la electrónica, cibernética y computación es cada día más común y su avance es cada vez más vertiginoso. Los instrumentos virtuales trajeron a las nuevas técnicas de composición, sonoridades nuevas y muy originales. La primera manifestación de la música asistida por medios electrónicos es la *música concreta*. Esta música parte del ruido o los sonidos naturales, al igual que el futurismo. Su origen se

remonta a 1948, cuando en el Estudio de la Radio en Francia, Pierre Schaeffer ofreció sus *Estudios de ruidos*. En estos estudios, el compositor crea la música concreta al grabar sonidos del exterior, de la naturaleza y transformándolos mediante complicadas técnicas de laboratorio, variando la velocidad, invirtiendo la cinta, etc..., hasta que los sonidos no fueran “ni un recuerdo de lo que eran”. Mediante estas técnicas, el compositor pretendía desnaturalizar la música, crear un mundo sonoro abstracto, “surrealista” que, acorde al espíritu de postguerra, se alejara lo más posible de la realidad y la historia. Pronto se adhirieron otros compositores a esta tendencia como P. Henry, Messiaen, Varese, Boulez, que desarrollaron aquel planteamiento y generaron gran cantidad de nuevos estudios.

En 1952 se crea en Darmstadt el primer estudio exclusivo de *música electrónica* a cargo de Herbert Eismert. Esta música está exclusivamente con sonidos producidos electrónicamente y parte de lo que se llama “tono sinusoidal”, un sonido puro, sin armónicos, que es físicamente desagradable y hay que elaborar con aparatos muy complicados. Además de grabar, en estos estudios se producen sonidos electrónicos mediante osciladores y generadores de ruido. Esta técnica fue explotada por Stockhausen. El compositor crea sonidos combinando distintas ondas de forma indefinida- sonidos puros, sin armónicos- y además utilizando una notación original para poder escribir la obra.

La música electrónica creó descontento en los compositores desde el principio porque si bien permitía un control exacto y una precisión absoluta sobre la obra, ésta resultaba pobre tímbricamente, como si se tratara de música sin vida. En consecuencia muchos compositores unieron la música concreta y la electrónica para crear un género que gozará de gran popularidad desde entonces por muchos años y que hasta los albores del siglo XXI sigue plenamente vigente: la **música electroacústica**. El vértigo de los avances tecnológicos hizo que pronto se incorporaran los sintetizadores y se utilizaran diferentes fuentes sonoras mediante técnicas de laboratorio con uso de computadoras, sonidos sintetizados y pregrabados con secuenciadores y permite componer mediante un programa musical, dando lugar a la música por computadora o cibernética, que se convirtió en todo un espectáculo el montaje de equipos para su ejecución en vivo.

A final de cuentas, hoy por hoy, el panorama musical mundial se caracteriza por un pluralismo cultural pero se ha abierto un abismo entre compositor y público es hoy más acusado que nunca y la música “cultura” parece haberse distanciado irremediablemente de los gustos y preferencias del público, cada vez más e interesado por la música popular y comercial, imbuida a través de la televisión. La música de ha desarrollado de manera paralela a partir de la Segunda Guerra Mundial. Muchos años hace que hay un tipo de música que se compone pero que no hay forma precisa de llamarle. Llamarla como música culta excluye a todos lo demás, sería tampoco porque la de más no se hace de broma, de concierto, clásica, estarán de acuerdo que ese término está completamente rebasado, pero que en general entendemos a qué se refiere. Con esto concluimos el programa de hoy y todo el diplomado esperando que juntos hayamos aprendido y sobre todo que tengamos una visión diferente para apreciar la música. Agradezco a Maria Eugenia Pulido su participación constante con las síntesis.

Locutora: Ha sido un placer

Loc: A Lulú Müggemburg, Antonio Fernández, Antonio Calderón, Oscar Guerra, a los alumnos inscritos por su participación a todos aquellos que de alguna manera han colaborado para el buen desarrollo de este proyecto. A todos ellos se les informará por correo electrónico el día de la evaluación final así como el día, hora y lugar para la entrega de diplomas. Muchas gracias y hasta pronto.

FIN DEL QUINCUAGÉSIMO TERCER PROGRAMA Y DEL OCTAVO MÓDULO

FIN DEL DIPLOMADO

Perspectivas de desarrollo

A partir de esta experiencia, pude constatar que la participación de los alumnos fue constante y entusiasta. Las posibilidades de llevar a cabo otros proyectos de manera similar son muy amplias.

De la lista de alumnos que originalmente tuvieron la intención de inscribirse y establecieron comunicación (apéndice 2), concluyeron el diplomado las dos terceras partes (apéndice 5). Ellos fueron los que recibieron su diploma el día que nos conocimos personalmente. Todos menos tres, ya que Luis Antero hizo el diplomado en Venezuela y España y Venecia Romanillo estuvo en Italia los dos últimos módulos.

También se hace una transcripción del “chat”, en donde se evidencia que la aplicación es efectiva y puede utilizarse como un recurso muy útil para la discusión. Cabe mencionar que este recurso no se puede hacer de manera presencial, pues al tener la impresión se puede conocer exactamente todo lo que se discutió en los diferentes grupos relacionado con el tema. También se puede identificar si se trataron aspectos ajenos al tema o si hubo conversaciones simultáneas entre dos o más independientemente del trabajo conducido por el profesor.

Al concluir este documento, la idea es desarrollar un proyecto para el aprendizaje de la notación musical interactivo. No para formar músicos profesionales, sino para dotar de herramientas a los profesores de música que, sin saber leer, han enseñado a sus alumnos a cantar y a tocar música popular, coros y ensambles de música en jardines de niños, escuelas primarias y secundarias.

APÉNDICES

Apéndice 1. Comentarios previos a la salida al aire

Durante la fase de promoción, se escucharon algunos pasajes y entrevistas para comentar el sentido y los objetivos del diplomado. Se recibieron los siguientes comentarios de los radioescuchas. Algunos de ellos recibieron su diploma catorce meses más tarde.

1.- El radio es un miembro más de la familia y es muy grato encontrarse con esta posibilidad de llevar un Diplomado a la radio y sobre un tema que básico en nuestra formación como individuos.

Ana Santos

2.- ¿Saben? Una vez un maestro en la universidad nos pregunto si acaso pensábamos que Radio Educación eran clases por radio o algo así. Y bien, no es precisamente eso pero esta idea de un diplomado vía la radio es una excelente idea ya que la radio de nuestros días no es muy dada a apelar a nuestra inteligencia.

Los felicito por esta idea y por favor cuéntenme entre los radioescuchas que harán el diplomado

3.-...es muy loable este tipo de actividades a través de la radio en una época en que la radio (sobre todo, la comercial), insulta la inteligencia de los radioescuchas.

Venecia Romanillo

4.- Me parece tan original esta idea de que la radio (mi medio de comunicación favorito) sea mas interactiva y fomente la curiosidad por saber mas y mejor.

Marisol Solorio

5.- Creo que la educación artística, se debe enseñar de manera profesional, y ser obligatoria en todas los niveles que se tengan en preescolar, primaria, secundaria, licenciatura, pues es el arte lo que nos hace sensibles, y cuando las personas seamos mas sensibles la educación será mucho mas fácil, y por consecuencia el desarrollo humano, físico y mental de cualquier individuo.

Andrés Hernández (Oaxaca)

6.- La formación artística en la educación de todo ser humano debe impartirse desde 20 años antes de nacer (parafraseando a Napoleón)

Abraham Blanco (Venezuela)

7.- Radico ahora en Canadá pero trato de mantenerme al día en las actividades de radio educación en línea. Para mi esto es importante también como parte de mi deseo de seguir participando como mexicana en las actividades culturales de México.

Esperanza García (Canadá)

8.- Me encantaría tomar este diplomado porque es muy importante para mí conocer más acerca de música clásica. Felicito a Radio Educación y a los organizadores de esta actividad.

Jessica Trejo Gómez

Apéndice 2. Lista de alumnos

ciudad	Nombre	
Zacatecas	Aguilar Luis Antero	antero1167@hotmail.com
	Alanís R Celia Mercedes	cm.alanis@ebc.edu.mx , mechstar21@hotmail.com
	Álvarez M Jorge R	jorgericardo@gmail.com
	Aranguren Álvaro	arangurencaso2000@yahoo.com arangurencaso@hotmail.com
Venezuela	Blanco B Abraham	abeblanc@hotmail.com
	Camacho R José Fco.	camrom@hotmail.com
	Camargo Guzmán Guillermo	jardinesreales@yahoo.com
Jalapa, Ver.	Carranza G Brenda	cgbrenda@yahoo.com
	Cortés H Ma. Guadalupe	pitacor@avantel.com
	Cortés L Alma	
	Cortés L Angélica	anco1999@yahoo.com
Edo Mex	Delgado S Mónica	mondelgado@prodigy.net.mx
	Díaz G Elizabeth	just_elisa@yahoo.com
	Domínguez L Hilda	hildayoland@yahoo.com.mx
	Fernández N Miguel	anaranjo@radioeducacion.edu.mx
	Fuentes G Víctor	vicalfuego@hotmail.com
	Gabucio A N Vania	vgabucio@yahoo.com.mx
	Galindo M Ricardo	galindo1010@hotmail.com
British Columbia, Canadá	García M Esperanza	espergarmar@yahoo.es
	García R Daniel	danielgarob@hotmail.com
	García S Eréndira	manitaeren@yahoo.com.mx
	Garzón M Lourdes	lourdesgarzon68@hotmail.com
	Guerrero B C Enrique	arvo45@hotmail.com
	Gaytán D Beatriz	beatrizgaytan@hotmail.com
	Hernández G Andrés	hegaf@hotmail.com , hegaff@yahoo.com.mx
	Holguín C Saúl	quijotezco@yahoo.com
	Juárez V Erick O	e7tecpatl@yahoo.com
	Laorrabaquio S Georgina	ginasaad@hotmail.com ginasaad@yahoo.com
San Lorenzo Cacaotepec, Oaxaca	López G Jani	somijadama@hotmail.com
	López Pérez Erika	erikalp@radioeducacion.edu.mx
	Malacara V Fernando	fmalacara@hotmail.com
	Martínez G Úrsula	Unomi85@yahoo.com.mx
	Monroy M Ana Lilia	anamonroy30@hotmail.com
	Montes A Elizabeth	zaliema@yahoo.com.mx zaliema13@hotmail.com
	Montuy Adriana	zutzotproducciones@yahoo.com.mx
	Moreno A Rosa A	docaud@yahoo.com.mx
	Nájera R Roberto	naiera_rob@hotmail.com naieraroberto@hotmail.com
	Oaxaca C Bárbara	oaxacalaca@hotmail.com
	Ortiz Monasterio de G Eduardo J	eomonas@prodigy.net.mx
	Pérez Goodman Luis E	joetolucoe@hotmail.com
	Pérez V Ana Leticia	analetiv@yahoo.com
	Quintana Fernández del V Antonia	antoniaqom@yahoo.com
	Quintana I María	mariaquintanaibanez@yahoo.com.mx
Quintana I Pilar	quintai@mexis.com	
Ramírez M Diana	Mariscal_diana@yahoo.com.mx	

Monterrey, N.L.	Ramírez Sandoval Georgina Rodríguez Gumaro Rodríguez N Israel Rodríguez V M. del Rocío Romanillo E Venecia Sánchez C Iván Sandoval R Rafael Santos P Ana Solorio P Marisol Sosa M Gabriela	<u>sandovalgeo@hotmail.com</u> <u>gumaro.rodriguez@cox.net</u> <u>zurdo-power@hotmail.com</u> <u>vitemar@ife.org.mx</u> <u>veneciaradio@yahoo.com.mx</u> <u>amara1320@yahoo.com.mx</u> <u>sandoxval@att.net.mx</u> <u>lahojarascamx@yahoo.com.mx</u> <u>solecitomich@hotmail.com</u> <u>tomatitogab@yahoo.com.mx</u>
Oaxaca, Oax.	Tamayo R Rosa Ma. Torrentera G Lilia Trejo G Jessica Vásquez Sena Marcos Villanueva G Mauricio	<u>Muostaki@aol.com</u> <u>Liliatorrentera@yahoo.com.mx</u> <u>moriait@yahoo.com.mx</u> <u>elvaporchileno@hotmail.com</u> <u>mvillanueva@bosquereal.com</u>

Apéndice 3. Formulario (ejemplo).



I. IDENTIFICACIÓN DE LA SOLICITUD

No. de Registro

Fecha

21 de julio del 2004

II. DATOS GENERALES DEL SOLICITANTE (REPRESENTANTE LEGAL DEL GRUPO, EN SU CASO)

apellido paterno

apellido materno

nombre(s)

AGUILAR

LUIS ANTERO

nacionalidad:

fecha de nacimiento

MEXICANA

11 DE JULIO DE 1967

Sexo: MASCULINO

Registro Federal de Contribuyentes (RFC):

AULU670711C97

Clave Única de Registro de Población (CURP):

AUXL670711HXSGXS08

Calle

número exterior

Número interior

Colonia

GALEANA

12

CENTRO

Delegación o municipio

Estado

Código postal

MIGUEL AUZA

ZACATECAS

98330

Correo(s) electrónico(s):

antero1167@hotmail.com

Trabajo o actividad actual del aspirante:

Institución pública

Empresa privada

Independiente

Especificar actividad y lugar de trabajo:
de Haro"

Docente en la Escuela Primaria "María Guadalupe Ruiz

Puesto que desempeña: Docente

Estado civil: casado(a) soltero (a) otro

¿Tiene hijos? si no ¿Cuántos? 2

Teléfono(s), fax y correo electrónico

Tel. 01-433-98-4-07-87 y e-mail: antero1167@hotmail.com

III. FORMACIÓN ACADÉMICA

Disciplina: Actualmente Maestro en Comunicación y Televisión Educativa y estudiante del Doctorado en Educación.

Secundaria

Preparatoria

Estudios Culturales

Licenciatura

Posgrado

Otros cursos

Especialidad de licenciatura:

Especialidad de posgrado:

Televisión y Educación.

¿Realiza alguna de las siguientes actividades?

música

pintura

literatura

escultura

cine

TV

danza teatro
 radio X Fui fundador de los Encuentros Internacionales de Diexismo, ahora con participantes de más de 10 países relacionados con la radio, el próximo Encuentro será del 2 al 4 de agosto en Veracruz.
 diseño
 multimedia Otras Especifique:
 ¿Toca algún instrumento musical? NO ¿Cuál? 1. aficionado 2. profesional

Mencione qué es para usted la cultura:

Es todo aquello que el hombre ha creado en interacción con sus semejantes y con sus contextos sociales y naturales

¿Considera usted necesaria la formación artística en la educación de todo ser humano? ¿ A partir de qué edad?

Desde la educación preescolar en lo formal, pero obviamente, desde la familia en lo relacionado a la educación no formal.

Comente brevemente las razones por las que estaría interesado en tomar el Diplomado en Historia de la Música:

Si pudiera dedicarme a otra actividad me gustaría:

¿Cuántos libros al año lee aproximadamente? Mencione los títulos de los últimos tres

¿Con qué frecuencia asiste al teatro? Mencione la última obra a la que fue? Comente

¿Con qué frecuencia asiste conciertos de música y de qué tipo? Mencione el último programa que escuchó

En mi población jamás han existido conciertos de música, sin embargo, cuando mis condiciones me permiten acudo a la ciudad de Zacatecas y lo más reciente que pude escuchar fue a Betsy Pecanins con sus estupendas interpretaciones de jazz en la ciudad de Zacatecas

¿Con qué frecuencia asiste a funciones de danza?

No puedo mentir, aunque es una de mis aficiones, sólo lo puedo hacer en mi contexto local, donde básicamente se trata de danza folklórica, y es que mi población es originaria de una llamada “La danza de los pardos”, en cuanto a otras modalidades de la danza, sólo la podemos gozar por medio de alumnos que llegan a radicar a este lugar y es que Miguel Auza anteriormente se llamaba “San Miguel de Alhambra” y tiene algunos antecedentes árabes.

Mencione el nombre del compositor de su preferencia (cualquier género)

Como buen zacatecano me agrada el fresnillense Manuel M. Ponce y su “Sobre las olas”.

Mencione al intérprete de su preferencia (en caso de que tenga uno de su preferencia, no importa el género)

M gusta sobre todo el jazz que se hace en Zacatecas, sobre todo el que interpreta Pablo Quezada que también es un caricaturista local muy importante que firma como “El Yo”

Comentarios adicionales:

Sé que es difícil que me acepten por los pocos antecedentes culturales, sin embargo, mucho apreciaría que me permitiesen ingresar a su diplomado, aunque sea en calidad de observador, ya que con ello podré traer conocimientos a m comunidad.

Me comprometo a enviar a Radio Educación la presente solicitud firmada, así como la documentación comprobatoria que he declarado en la presente,. Asimismo manifiesto mi disposición para presentar los originales en caso de ser requerirlo y me comprometo a cursar el diplomado escuchando las emisiones semanales, consultando la página electrónica y cumplir con las lecturas, investigaciones que se indiquen para poder acreditar cada uno de los módulos.

Documentación comprobatoria que se anexa a la solicitud (copias)

CON LA FIRMA DE LA PRESENTE SOLICITUD Y BAJO PROTESTA DE DECIR VERDAD, ACEPTO LAS BASES GENERALES Y REQUISITOS DE PARTICIPACIÓN.

Luis Antero Aguilar
FIRMA

México, D.F., 2004
FECHA

Apéndice 4. Exámenes.

MÓDULO I

1.- ¿De qué manera se han obtenido datos sobre los orígenes de la música?

- a) Pinturas Rupestres
- b) Restos arqueológicos de utensilios
- c) Manuscritos antiguos
- d) composiciones musicales antiguas

2.- Algunos musicólogos plantearon que la música se originó a partir de:

- a) La necesidad de bailar
- b) Para tener algo con qué entretenerse
- c) Una necesidad de comunicación
- d) La creación de instrumentos musicales

3.- En el libro de Diario de un naturalista alrededor del mundo, Darwin narra que en la Patagonia los habitantes

- a) Eran excelente mímicos y repetían inmediatamente las actitudes de los expedicionarios.
- b) Las aventuras de un joven científico
- c) Eran excelentes cantantes
- d) Elaboraban tambores gigantes

4.- Los elementos de la música son el sonido y el ritmo, estos a su vez tienen cualidades que son:

- a) Las que hacen que la música sea el lenguaje universal
- b) Atractivos para el ser humano
- c) notas, pentagrama e instrumentos musicales
- d) Timbre, velocidad, duración intensidad y altura

5.- Se deduce que en un principio la estructura de las melodías musicales eran sobre cinco o siete sonidos a partir de:

- a) El número de planetas descubiertos en la antigüedad
- b) El número de cuerdas de los instrumentos de cuerda u orificios de las flautas.
- c) Los días de la semana
- d) El ciclo lunar

6.- Se deduce que en las culturas de la antigüedad la música era muy importante a partir de:

- a) Las grabaciones elaboradas en la actualidad
- b) Los instrumentos encontrados
- c) La observación de relieves y grabados antiguos con músicos
- d) Las partituras halladas en cuevas

7.- Son tres instrumentos de la cultura judía que se mencionan en la Biblia aunque a veces con otros nombres dependiendo de la traducción.

- a) tambor, cuerno y xilófono
- b) nebal, kinnor y schofar,
- c) babar, kabul y nepal
- d) schofar, karma y abdalá

8.- Improvisación musical característica de la cultura indú:

- a) Shiva
- b) Shankar
- c) raga
- d) ragú

9.- Particularidad especial del sistema de doce escalas en China

- a) tonos masculinos y femeninos
- b) subdivisión en dos
- c) tonos pares y nones

d) tonos y semitonos

10.- Tipo de música japonesa relacionada con el arte escénico

- a) Sashimi
- b) Sushi
- c) Kabuki
- d) Pi-pa

11.- La palabra música del griego musiké significa:

- a) ritmo
- b) baile
- c) la pasión por los sonidos emitidos por instrumentos musicales
- d) El arte de combinar sonidos

12.- En la antigua Grecia el Helicón y el Parnaso eran:

- a) bibliotecas
- b) parques públicos para que se reunieran a tocar instrumentos musicales
- c) cumbres en donde habitaban las musas
- d) instrumentos musicales

13.- En la antigua Grecia qué era la Kitharodia

- a) un canto acompañado por instrumento de cuerda
- b) una plaza donde se escuchaba la poesía
- c) una canción que hablaba mal de los políticos
- d) un instrumento de cuerda que se ejecutaba después de adorar a los dioses

14.- En la antigua Grecia dijo: “La canción consta de tres elementos, la palabra, la armonía y el ritmo, pero la armonía y el ritmo deben seguir a la palabra”;

- a) Aristóteles
- b) Pitágoras
- c) Platón
- d) Homero

15.- Canto dedicado a Apolo generalmente acompañado con una Cítara o Kithara;

- a) Apolinar
- b) recital
- c) Pean
- d) kitarascantus

16.- Instrumento de hueso considerado por los romanos como el instrumento Nacional en la antigüedad

- a) el oseáfono
- b) la tibia
- c) Chirimías de costillas
- d) cubítono

17.- El canto de los salmos, salmodia, proviene:

- a) del rito judío
- b) del mar del norte
- c) del mar caspio
- d) de Jerusalén

18.- Primeros signos que pretendían marcar claves para definir las líneas melódicas, interpretados y traducidos por el maestro del coro con movimientos que señalaban a los cantores la dirección melódica.

- a) batutas
- b) notas
- c) puntos y contrapuntos
- d) Neumas

19.-Uno de los primeros tratados de música de la edad media

- a) musicalis cantorum
- b) Musica Enchiriadis
- c) salmodias
- d) cantus firmus

20.-Monje que asigna las primeras sílabas del himno a San Juan Bautista para denominar nombres a las notas musicales

- a) San Judas Tadeo
- b) Benedicto primero
- c) Gregorio Magno
- d) Guido D'Arezzo

21.- Lugar en donde se origina el movimiento de Trobadores y Troveros

- a) París
- b) Normadía
- c) Aquitana al sur oeste de Francia
- d) Calesa de Provenzia

22.- Primera forma polifónica de la Edad Media

- a) coros
- b) organum
- c) partitura full score
- d) Harmonika

23.- La cantinela, la Ballade, el Rondeau y el Virelai, eran formas musicales características de:

- a) Francia
- b) Ars Antiqua
- c) Ars Nova
- d) Las cortes

24.- Músico Inglés muy importante de Inglaterra de finales del siglo XIV, que influyó de manera importante a otros compositores europeos

- a) Ricardo Corazón de León
- b) John Dunstable
- c) Ivanhoe
- d) Lord Charleston

25.-El más importante de los compositores holandeses del Siglo XV

- a) Van der Weiden
- b) Josquin des Prez
- c) Van Dick
- d) Josquin van Gogh

26.- Compositor Italiano del S. XVI cuyas composiciones religiosas corales son renacentistas pero que sentaron precedente para el estilo barroco.

- a) Ferruccio Busoni
- b) Bellini
- c) Felici Martorelli
- d) Palestrina

27.- Compositor que vincula los estilos renacentista y barroco, compositor de música religiosa pero también interesado en la literatura y música profana

- a) Orlando di Lasso
- b) Palestrina
- c) Giovanni

d) Vivaldi

28.- Forma musical de finales del siglo XVI que representaba el esplendor de la composición musical.

- a) cantata
- b) Sonata
- c) Madrigal
- d) Coral

29.- Género musical resultado de la combinación de las formas de expresión de los madrigalistas, la necesidad escénica y la integración de los instrumentos musicales.

- a) Madrigal
- b) Kabuki
- c) Ópera
- d) Drama

30.- Reuniones en Florencia a finales del S. XVI de un grupo de filósofos, poetas, intelectuales y músicos que se reúnen para buscar la creación de un nuevo arte en el que se conjuntaran diversas disciplinas.

- a) Camerata Florentina
- b) Tertulia
- c) Cantata di Firenze
- d) Musica reservatta

31.- Compositor de Dafne y del drama per musica titulado Euridice, representado el año 1600.

- a) Vincenzo Galilei
- b) Jacopo Peri
- c) Giovanni Perluigi da Palestrina
- d) Gluck

32.- Compositor Italiano más importante del barroco primitivo considerado el primer genio de la historia de la ópera

- a) Giovani Perluigi da Palestrina
- b) Domenico Gabrielli
- c) Giovanni Gabrielli
- d) Claudio Monteverdi

MÓDULO II

1.- Composición para teclado, clavecín, u órgano, muy libre, que puede o no tener fugas o secciones imitativas; surgen

- a) Cantata
- b) Sonata
- c) Tocatta
- d) Fermata
- e) Balada

2.- Compositor danés que influyó de manera importante en muchos compositores alemanes en el período Barroco

- a) Frescobaldi
- b) Buxtehude
- c) Telemann
- d) Vivaldi
- e) Rembrandt

3.- Composición del período barroco que consiste en una melodía llamada sujeto que se presenta y después es imitada por otra y esta a su vez por otra, alternándose reiteradamente con otras melodías a las que se les llama contrasujeto.

- a) fuga
- b) canon

- c) tocatta
- d) cantata
- e) sonata

4.- Composición contrapuntística para órgano en donde las voces se mueven simultáneamente.

- a) misal
- b) Coral
- c) comparsa
- d) vaiven
- e) cantata

5.-Compositor más famoso del período barroco en aquella época cuya característica principal era formación autodidacta

- a) Vivaldi
- b) Bach
- c) Telemann
- d) Buxtehude
- e) Haendel

6.-Aportación de Rameau a la teoría musical

- a) Enciclopedia
- b) Libro de piezas para clavecín
- c) El arte de afinar los clavecines
- d) Tratado de armonía
- e) artículos periodísticos.

7.- ¿Con qué personaje importante Rameau tiene conflictos a partir de sus artículos periodísticos?

- a) Napoleón
- b) Luis XVI
- c) Víctor Hugo
- d) Lamartine
- e) Rousseau

8.-Compositor del barroco innovador cuyas composiciones al parecer no tienen influencia de ningún otro compositor y considerado por algunos musicólogos el ascendente espiritual de Mozart.

- a) Domenico Scarlatti
- b) Antonio Vivaldi
- c) Buxtehude
- d) Telemann
- e) Alessandro Scarlatti

9.- En otro campo tuvieron repercusiones importantes las aportaciones de Telemann fuera de lo relacionado con la música

- a) La formación de escuelas
- b) La industria siderúrgica
- c) La construcción de templos protestantes
- d) La revolución industrial
- e) La industria editorial

10.- ¿Qué influyó a Domenico Scarlatti para que compusiera más de 500 sonatas para teclado?

- a) Ser hijo de Alessandro Sacrlatti
- b) Estudiar el contrapunto de sus antecesores
- c) Conocer la obra de Pachelbel
- d) Conocer a Bartolomeo Cristofori
- e) Haber sido organista principal a los 16 años

11.- ¿Cuál es la colección de conciertos de Vivaldi más importante?

- a) Las cuatro estaciones
- b) El Gloria
- c) L'estro Armonico
- d) La Srtavaganza
- e) Los conciertos para cello

12.-¿Qué eran los conservatorios en Venecia en el siglo XVIII?

- a) Escuelas de música
- b) Orfanatorios
- c) Hospitales
- d) Salas de conciertos
- e) Las primeras industrias de conservas.

13.- ¿Quién utilizó por primera vez en la historia la palabra concierto?

- a) Los hermanos Gabrielli
- b) Antonio Vivaldi
- c) Arcangelo Corelli
- d) Giovanni da Palestrina
- e) Juan Sebastián Bach

14.- ¿Qué era el ritornello?

- a) Cuando en una obra la orquesta regresa al tema principal
- b) Cuando el compositor regresa a su hogar
- c) Cuando el compositor vuelve a componer después de muchos años
- d) Una forma musical del barroco
- e) Cuando usa el mismo tema en una composición diferente.

15.- ¿Por qué razón se piensa que la familia Bach haya tenido tantos músicos en la familia?

- a). Porque el abuelo ya tocaba el arpa
- b) Porque era una tradición que los niños aprendieran música desde muy pequeños
- c) Porque todos demostraron tener un gran talento desde niños
- d) Porque si no aprendían música los corrían de su casa
- e) porque todos los luteranos deben saber música como una de las obligaciones de la religión para estar en paz con Dios.

16.- ¿Qué es lo que Bach descubre y estudia al lado de su amigo Johann Gottfried Walter?

- a) El arte de escribir fugas
- b) El concierto al estilo italiano
- c) El arte de improvisar
- d) Cómo hacer corales en el órgano
- e) El canon al estilo Buxtehude.

17.- ¿Por qué Bach es admitido a trabajar en Leipzig?

- a) Porque era un gran compositor
- b) Porque era un gran improvisador
- c) Porque se compromete a impartir clases de Latín
- d) Porque se lleva bien con Graupner
- e) Porque se acababa de casar y necesitaba el trabajo para mantener a su esposa e hijos.

18.- ¿Cómo fue que Haendel inició sus estudios formales de música?

- a) Porque a su padre le encantaba la música
- b) Porque su hermano Karl lo impulsó
- c) Porque un Conde lo escuchó y persuadió al padre
- d) Porque estaba escrito en el destino
- e) Porque antiguamente todos los niños estudiaban música de pequeños.

19.- ¿Cuál es el mayor beneficio para Haendel durante su estancia en Italia?

- a) Conocer a la familia de Medicis
- b) Conocer la cuna del renacimiento
- c) conocer a la mujer de sus sueños
- d) Conocer el arte de los maestros italianos
- e) Salir de Alemania para buscar otros horizontes en donde pudiera ganar más dinero

20.- ¿Cuál es la obra que compuso Haendel que le valió una pensión que le permitió vivir cómodamente en Londres?

- a) Rinaldo
- b) La música acuática
- c) El Mesías
- d) La oda al cumpleaños de la Reina
- e) Los Concerti Grossi op. 6.

21.- ¿Cuál es considerada la obra orquestal más importante de Haendel?

- a) Rinaldo
- b) La música acuática
- c) El Mesías
- d) La oda al cumpleaños de la Reina
- e) Los Concerti Grossi op. 6.

22.- ¿Cuál es considerada la obra más famosa de Haendel?

- a) Rinaldo
- b) La música acuática
- c) Los concerti Grossi op. 6
- d) La oda al cumpleaños de la Reina
- e) El Mesías.

23.-Pieza vocal de la ópera que interpreta uno o dos cantantes

- a) Aria
- b) canción
- c) solo de ópera
- d) concierto
- e) recitativo

24.- ¿De qué manera se lograba que un ensamble instrumental de finales del barroco ejecutara una pieza y que todos los músicos tocaran al mismo tiempo?

- a) Con la batuta
- b) Con la ejecución del clavecín
- c) Gracias al director de orquesta
- d) Cada quien leyendo su partitura
- e) porque había un lacayo que les contaba los tiempos.

25.- ¿Qué característica de la ópera italiana es la que hace a Gluck pensar en modificar el estilo de composición para este género?

- a) Brillantez superficial e instrumentación basada en las cuerdas
- b) La utilización de temas relacionados con dramas griegos
- c) Que los cantantes se lucían mucho con sus trajes lujos durante las presentaciones
- d) Que era un género pasado de moda
- e) Que Gluck era un hombre veleidoso que consideraba que él era el único que podría mejorar el ambiente musical de su época.

MÓDULO III

1.- Período aproximado en el que se puede ubicar la época de la música clásica

- a) S.III A.C. hasta nuestros días
- b) 330 a 1525

- c) 1150 a 1650
- d) 1750 a 1810
- e) 1650 a 1940

2.- Forma musical del barroco que consistía en una secuencia de varias piezas en un orden fijo que influyó en la estructura característica del clasicismo

- a) sonata
- b) tocata
- c) cantata
- d) suite
- e) danzón

3.- Estilo arquitectónico y pictórico que utiliza conchas y piedrecillas alrededor de imágenes de la nobleza que se deriva del barroco y sustituye la monumentalidad y la solemnidad suntuosas por la finura y los tonos pastel.

- a) Rococó
- b) Clásico
- c) Barroco tardío
- d) Renacentista
- e) Cursi

4.- Forma musical característica del clasicismo

- a) Sonata
- b) Suite
- c) concierto grosso
- d) Poema sinfónico
- e) Ópera

5.- Compositor descendiente de una familia de músicos cuya obra fue muy importante en el proceso hacia el clasicismo; sucesor de Telemann en Hamburgo.

- a) Johann Christian Bach
- b) Karl Philipp Emanuel Bach
- c) Domenico Scarlatti
- d) Bartolomeo Cristofori
- e) Ludwig van Beethoven

6.- Forma instrumental del clasicismo con la misma estructura de la sonata

- a) Suite
- b) Contradanza
- c) Sinfonía
- d) Vals
- e) Soneto

7.- Compositor austriaco considerado uno de los más influyentes en el desarrollo de la música del clasicismo cuya formación musical inició a los seis años a partir del descubrimiento de su voz excepcionalmente bella para el canto

- a) Mozart
- b) Haydn
- c) Beethoven
- d) Wilhelm Friedmann Bach
- e) Domenico Cimarosa

8.- Ciudad europea que hacia 1700 se convirtió en la más importante del mundo musical de la época gobernada por la emperatriz María Teresa.

- a) Viena
- b) Berlín
- c) París
- d) Venecia
- e) Roma

9.- Célebre libretista cuyos textos fueron utilizados por muchos compositores de la época que ayudó a Franz Joseph Haydn a establecerse una vez que se independizó.

- a) Antón Esterházy
- b) Pietro Metastasio
- c) Vincenzo Bellini
- d) Carl Philipp Emanuel Bach
- e) El Barón von Fürnberg

10.- ¿Cuál era la relación laboral entre un músico y sus contratantes a principios del siglo XVIII?

- a) Honorarios asimilables a salarios
- b) Como sirvientes
- c) Se contrataban a través de una empresa de servicios múltiples
- d) Como miembros de la corte
- e) No había relación laboral

11.- ¿Cuál era la razón por que Haydn no realizaba composiciones fuera de Austria?

- a) Porque era de espíritu nacionalista
- b) Porque tenía firmado un contrato de por vida con los Esterházy
- c) Porque nadie lo conocía
- d) Porque sus composiciones eran revolucionarias
- e) Porque las innovaciones de Haydn al mundo de la música no fueron apreciadas hasta muchos años después de su muerte.

12.- ¿Por qué Haydn viajó a Londres a componer sinfonías?

- a) Por que lo enviaron como comisionado diplomático
- b) Porque ganó una beca gracias a sus méritos
- c) Por invitación de Johann Peter Salomón, violinista y empresario
- d) Por órdenes del Rey Jorge I que era amante de la música
- e) Porque en Londres convocaron a un concurso internacional de composición musical

13.- Mozart tenía cinco años cuando presentó su primer concierto en la Universidad de Salzburgo, ¿Qué fue lo que más sorprendió al público asistente?

- a) La presencia de un niño de tan corta edad en el escenario
- b) Su capacidad analítica de la estructura musical de las piezas que ejecutó
- c) Su capacidad para leer música e improvisar.
- d) La facilidad de palabra al expresarse delante del público
- e) La limpieza de su escritura plasmada en las notas escritas en la partitura.

14.- Durante la primera gira importante que Mozart realizó con su padre y su hermana buscando apoyos de la realeza, ¿Cuál fue el apoyo que recibieron de la Emperatriz María Teresa de Austria?

- a) Una beca para financiar los estudios del niño.
- b) Un clavecín construido por el mejor fabricante de la época.
- c) Papel pautado que en esa época era muy difícil de conseguir.
- d) Un traje de gala que sirvió para que lo retrataran con su hermana.
- e) Un diploma y un paquete de libros.

15.- ¿Qué tipo de composiciones fueron las primeras que realizó Mozart de niño antes de los ocho años?

- a) Sonatas
- b) Óperas
- c) Conciertos para piano y orquesta
- d) Canciones infantiles
- e) Minuetos

16.- Durante la segunda gira a París en 1763, ¿Cuál es la labor que desarrolla Leopold Mozart en cada una de las ciudades para aprovechar al máximo el recorrido?

- a) Visitar a viejos conocidos para presentarles a sus hijos

- b) Buscar al mejor promotor artístico de cada localidad
- c) Vender boletos para las entradas a las presentaciones ante asociaciones de caridad
- d) Asistir a los conciertos y representaciones escénicas más importantes como parte fundamental de la formación integral de sus hijos.
- e) Promotor y representante artístico

17.- ¿Quién apoyó a la familia Mozart para pudieran llegar a Versalles para llegar ante el Rey Luis XV?

- a) Melchior von Grimm
- b) Antón Esterházy
- c) Salieri
- d) Adolph Hasse
- e) La Emperatriz María Teresa

18.- En 1764 Mozart, de nueve años, visitó Londres en donde conoció a Johann Christian Bach. ¿Qué otro suceso importante aconteció en esta ciudad?

- a) Haber conocido a un hijo de Bach
- b) El estreno de su primera ópera
- c) Haber conocido al Rey de Inglaterra
- d) Salir de Europa y cruzar el canal de la Mancha
- e) componer y estrenar sus primeras sinfonías

19.- ¿Qué obra importante se estrenó en Salzburgo encargada a Mozart cuando tenía once años de edad?

- a) La ópera *Apollo et Hyacinthus*
- b) La primera Sinfonía
- c) El primer concierto para piano y orquesta
- d) El primer cuarteto para cuerdas
- e) Las danzas Alemanas dedicadas al Rey de Francia

20.- Durante el tercer viaje a Viena, después de la epidemia de viruela, hubo una serie de sucesos que impedían que se conociera ampliamente el trabajo creativo de Mozart. ¿Qué hecho permitió que el retorno a Salzburgo fuera un éxito rotundo?

- a) El estreno de *Bastian y Bastiana*
- b) El encargo y la ejecución de la música para la consagración de una nueva iglesia
- c) La boda de la María Gabriela, hija de la emperatriz María Teresa de Austria
- d) El encargo de la ópera bufa *La Finta Semplice*
- e) El haber contraído la viruela

21.- En Europa en el siglo XVIII ¿Qué es una capilla?

- a) Un grupo de músicos asalariados perteneciente a la corte
- b) Un templo pequeño adjunto a un templo mayor
- c) Una compañía de ópera bufa dependiente de una iglesia
- d) Una serie de piezas instrumentales que se utilizaban para acompañar los servicios religiosos
- e) Una mujer que pretendía un hombre casado

22.- Forma operística de Alemania sencilla antes de antes del año 1800

- a) Lieder
- b) Singspiel
- c) Minesinger
- d) Kapellmeister
- e) Auf Wiederseh'n

23.- Nombre por el que se conocía a la autoridad mayor de un grupo de músicos, que hacía las veces de director de orquesta

- a) Kapellmeister
- b) Meistersinger
- c) Minnesang
- d) Singspiel

e) Luftschiff

24.- ¿Por qué razón Mozart viaja sólo con su madre y no con su padre a París en 1777?

- a) Porque Mozart prefería la compañía de su mamá que de su papá
- b) Porque el Arzobispo de Salzburgo despidió a Wolfgang y al padre lo mantuvo en su puesto.
- c) Porque Leopold Mozart ya estaba harto de acompañar a Wolfgang a todos lados
- d) Porque pensaron que la compañía de una mujer era mejor para promover a Mozart en París
- e) Porque Leopold Mozart había caído gravemente enfermo.

25.- ¿Con qué sobrenombre se conoce la sinfonía K. 297 que estrenó Mozart en la gira de 1777?

- a) Sinfonía Mannheim
- b) Sinfonía Aloysia
- c) Sinfonía Paris
- d) Sinfonía a mi madre
- e) Sinfonía Weber

26.- ¿Cuál es la razón de que en el repertorio mozartiano existan las *misas brevis*?

- a) Porque la gente se aburría.
- b) Porque a Mozart no le gustaban las misas largas
- c) Porque su padre le pidió que prefería que compusiera obras que no excedieran de una hora
- d) Porque el arzobispo de Salzburgo le exigió misas que no excedieran de cuarenta y cinco minutos
- e) Porque una misa requería más reflexión que música

27.- ¿Qué importante obra compone Mozart después de contraer matrimonio que refleja una faceta nueva del compositor en la que se refleja la influencia de Glück?

- a) *Così fan Tutte*
- b) *La Flauta Mágica*
- c) *Bastian y Bastiana*
- d) *El Rapto de Serrallo*
- e) *Idomeneo*

28.- Obra que le fue encargada a Mozart después del éxito en Praga de *Las Bodas de Fígaro*

- a) *La Flauta Mágica*
- b) *La Finta Semplice*
- c) *Don Giovanni*
- d) *El Rapto de Serrallo*
- e) *El Director de Escena*

29.- ¿Qué fue lo que Mozart dejó sin concluir a causa de su muerte?

- a) *La Flauta Mágica*
- b) La sinfonía No. 41
- c) El último de sus cuartetos
- d) Una misa de difuntos
- e) *La Clemenza de Tito*

30.- A diferencia de la infancia de Bach y de Mozart, Beethoven vive en la música

- a) Estudiando en la mejor escuela de música de Bonn
- b) En un internado encerrado en un cuarto estudiando custodiado por los maestros
- c) Con una presión brutal de su padre y de una manera violenta, la mayor parte del tiempo encerrado en un cuarto.
- d) Rodeado de sirvientes que lo proporcionaron todo lo que necesitaba
- e) Estudiando con su padre quien pacientemente dedicaba todo el tiempo que requería Ludwig para comprender el arte del contrapunto y la armonía

31.- Fue una persona que encontrando en Beethoven el talento creador, lo ayudó, enseñó la obra de Bach, manda imprimir su primera composición y lo induce a la lectura.

- a) Carl Philipp Emmanuel Bach
- b) Johann van Beethoven

- c) Nikolaus Esterházy
- d) Christian Gottlob Neefe
- e) El Conde Waldstein

32.- Cuál era el concepto de Haydn sobre Beethoven

- a) Un hombre temperamental, voluble, rebelde y sombrío pero con talento
- b) Un hombre desaseado que con el paso del tiempo llegaría a componer algo importante
- c) Un hombre sin carácter pero con capacidad para componer óperas
- d) Un ser indomable cuya música era incomprensible
- e) El hombre más brillante hasta ese entonces conocido.

33.- Beethoven escribe una carta en 1802 que se conoce como *El Testamento de Heiligenstadt*. ¿A quién esta dirigida?

- a) A sus hermanos
- b) A su padre
- c) A su sobrino
- d) A la amada inmortal
- e) A Neefe

34.- Pese a su carácter, ¿Qué fue lo que le permitió a Beethoven tener buenos ingresos económicos para sostenerse?

- a) Su capacidad para improvisar
- b) La presentación de recitales en las salas de conciertos
- c) La amistad con algunos políticos y personalidades de la nobleza
- d) La herencia de su padre
- e) La habilidad para relacionarse con los empresarios y promoverse como intérprete ante la sociedad vienesa

35.- Qué hecho importante cambia radicalmente la vida de Beethoven en los últimos días de su vida.

- a) Las invasiones napoleónicas
- b) La esperanza por recuperar la audición
- c) La adopción de su sobrino Karl
- d) El descubrimiento de la carta dirigida a *La Amada Inmortal*
- e) El encuentro con Goethe

36.- ¿Cuál es su opinión de la obra de Goethe en el contexto de la vida musical, artística y filosófica de la época?

MÓDULO IV

1.- Compositor nacido en Bonn considerado como el último de los clásicos y el primero de los románticos.

- a) Franz Joseph Haydn
- b) Luigi Bocherini
- c) Ludwig van Beethoven
- d) Bernardo Bertolucci
- e) Wolfgang Amadeus Mozart

2.- Es una característica del romanticismo en la música.

- a) Las baladas románticas
- b) Toda la música que se ejecutaba en privado y que era dedicada al amor de una mujer.
- c) La música instrumental que siempre era compuesta sobre textos relacionados con las pasiones humanas
- d) Era la música que se compuso en rebelión por las constantes guerras que había en Europa.
- e) Una forma de expresión con un lenguaje que va más allá de las palabras; lo que no se puede decir en un lenguaje común.

3.- Corriente literaria que tiene sus raíces en el pensamiento místico en contra de la intelectualidad que dominaban las corrientes protestantes calvinista y luterana en Alemania. Es una reacción contra el racionalismo clásico y contra la filosofía de las luces, de donde surgen extraordinarias obras literarias y filosóficas.

- a) Protestantismo

- b) Heiligenstadt
- c) Románticos Alemanes, A.C.
- d) Pasión y Rebelión.
- e) Tormenta e Ímpetu

4.- Destacado dramaturgo alemán perteneciente a la corriente del *Sturm und Drang* autor del texto que tomó Beethoven para el coral cuarto movimiento de la Novena Sinfonía

- a) Federico Schiller
- b) Johann Wolfgang Goethe
- c) Martín Lutero
- d) Immanuel Kant
- e) Edmund Burke

5.- Los compositores en el romanticismo buscan en sus obras:

- a) Componer con base en un texto y la música estará supeditada a éste manteniéndose en segundo plano.
- b) Componer con base en un texto y la música adquiere un papel preponderante enfatizando el sentido de las palabras.
- c) Componer con base en un texto y la música es sumamente expresiva y contrasta con el texto de manera que se convierten en formas de expresiones diferentes y ajenas.
- d) La música es completamente ajena a cualquier texto
- e) Vender más composiciones sin importar el texto ni la música.

6.- Una razón por la cual la música de Schubert era prácticamente desconocida en Viena

- a) Escribía composiciones basadas en temas políticos que hacían que el Estado lo reprimiera.
- b) Su estilo era pasado de moda y muy trillado.
- c) Sus composiciones se estructuraban sobre una estructura armónica compleja que era muy avanzada para la época en que Schubert vivió.
- d) Pasó una infancia y juventud relacionándose prácticamente sólo con los vecinos y su familia no lo presionó para que se diera a conocer como niño prodigio.
- e) No quería dedicarse a la música

7.- Profesor de composición de Schubert a quien se le califica injustamente como mal músico.

- a) Beethoven
- b) Michael Holzer
- c) Louis Spohr
- d) Antonio Salieri
- e) Nikolaus Esterházy

8.- ¿Por qué las primeras obras de Schubert que se conocen (1810) son de muy buena calidad y están técnicamente muy bien acabadas. a) Porque desde niño escribió perfecto y sin errores

- b) Porque seguramente sus primeros trabajos los destruyó por considerar que no tenían un mínimo de calidad.
- c) Porque las primeras composiciones las hizo en realidad su Maestro y las firmaba Schubert.
- d) Porque vivía amenazado de recibir tremendos castigos si no componía manteniendo la calidad
- e) Porque plagió la obra de otro compositor y muchos años después se descubrió el verdadero origen de las obras.

9.- Muchos compositores recibieron apoyos de grandes personalidades, pero en el caso de Schubert, ¿Cuales fueron sus mejores apoyos?

- a) Sus padres
- b) Sus maestros
- c) Sus amigos
- d) Sus amantes
- e) Los intereses que recibió por el dinero que obtuvo de la herencia de su tío

10.- Composición musical medieval poco explotada en el clasicismo que resurge en el romanticismo en Alemania y que Schubert retoma creando un género musical.

- a) Balada
- b) Cantus Firmus

- c) Lied
- d) Minnesinger
- e) Cantigas

11.- Género musical que Schubert admiraba pero al que nunca pudo penetrar.

- a) La ópera
- b) La sinfonía
- c) El lied
- d) El cuarteto de cuerda
- e) Los cantares de gesta

12.- ¿Qué importancia tiene la ópera *El Cazador Furtivo* de Weber?

- a) Porque el argumento de la ópera retrata una actividad tradicional de la cultura alemana
- b) Es una obra que le da identidad a la ópera alemana.
- c) Denuncia la depredación de los animales en peligro de extinción.
- d) Utiliza la obertura para iniciar la ópera.
- e) Logra imitar a la perfección el estilo de la ópera italiana.

13.- ¿Qué hecho de la vida de Weber influyó para que pasara a la historia como “el primer director de orquesta”?

- a) Haber sido primo hermano político de Mozart.
- b) La trágica muerte de Jean Baptiste Lully
- c) Que su padre era director de teatro
- d) La sordera de Beethoven
- e) La invención de la batuta

14.- En una orquesta, ¿Hay alguien que se encargue de que todos los músicos que tocan instrumentos de cuerda muevan el arco en la misma dirección?

- a) No. Lo hacen así por sentido común.
- b) Si. Un coreógrafo.
- c) No. Está señalado en la partitura.
- d) Si. El concertino
- e) Si. El maestro de ceremonias.

15.- ¿Qué hecho de la vida de Schumann influyó para que en sus “Lieder” haya una selección de poesía tan selecta?

- a) El haber tenido una abuela que le contaba cuentos antes de dormir.
- b) Haber conocido la obra de Schubert
- c) Es falso, los “Lieder” de Schumann tienen una música espléndida pero la selección del texto es mala.
- d) Que su padre le seleccionaba los textos y Robert les ponía música.
- e) El oficio de su padre.

16.- Schumann escribe poesía y compone su primera obra musical a los 11 años. Después de la muerte de su hermana y de su padre ¿Qué va a hacer a Leipzig?

- a) A estudiar piano
- b) A estudiar composición
- c) A estudiar literatura
- d) A poner una librería
- e) A estudiar derecho

17.- ¿Qué hecho hace que Schumann tome la decisión de dedicarse únicamente a la composición musical?

- a) El haber compuesto su primera obra a los 11 años
- b) Conocer la obra de Jean Paul, Schiller y Hoffmann
- c) Haber escuchado a Paganini
- d) La parálisis de un dedo
- e) El temor por entrar en competencia con otros pianistas como Chopin y Liszt.

18.- ¿Qué era lo que más temía Schumann en su juventud?

- a) No volver a tocar el piano.
- b) A su maestro de piano.

c) Volverse loco

d) Enamorarse de la hija de su maestro.

e) No poder vender sus composiciones.

19.- ¿Cómo es que Robert Schumann puede contraer matrimonio con Clara Schumann?

a) Porque el papá de Clara veía en Schumann un buen marido para su hija

b) Porque le ganan un juicio Friedrich Wieck

c) Porque se escapan y se casan a escondidas

d) Porque ella quedó embarazada

e) Porque el matrimonio lo arreglaron entre la mamá de Robert y el papá de Clara.

20.- ¿Qué composiciones son las que colocan a Schumann como uno de los más importantes compositores del romanticismo alemán?

a) La obra para canto y piano.

b) Las sinfonías.

c) Su ópera.

d) La música de cámara.

e) Las sinfonías.

21.- En el último año de la vida de Schumann, ¿Cuándo se dice que tenía los momentos de lucidez?

a) Cuando Brahms iba a tocarle el piano.

b) Cuando sus hijos lo visitaban.

c) Cuando lo visitaba su esposa.

d) Cuando se ponía a componer.

e) Cuando tocaba el piano en público.

22.- Cómo se le llama a la cualidad que tienen algunas personas para identificar una nota musical sin necesidad de escuchar una referencia previa.

a) Oído absoluto

b) Afinación precisa

c) Diapasón auditivo

d) Oído afinado

e) Lírico

23.- ¿A quién le dedicó Brahms su concierto para violín y orquesta?

a) A Eduard Marxen

b) A Joseph Joachim

c) A su padre

d) A Clara Schumann

e) A Reményi

24.- ¿Quién le otorgó el título a Brahms de “la tercera B alemana”?

a) Robert Schumann.

b) Ede Reményi.

c) Hans von Bülow.

d) Joseph Joachim.

e) Eduard Marxen.

25.- ¿Cuál es la primera gran obra de tipo sinfónico que compone Johannes Brahms?

a) La primera sinfonía

b) El Réquiem Alemán

c) El doble concierto

d) La sinfonía No. 4

e) El Concierto para piano y orquesta No. 1

26.- En la primera presentación que Chopin tuvo en público en Viena a los 19 años, ¿Qué fue lo que llamó la atención de los asistentes?

- a) El virtuosismo que desarrolló en sus propias composiciones.
- b) La influencia de Liszt.
- c) El tipo de sonoridad que manejaba en la ejecución.
- d) La forma de toser mientras tocaba.
- e) El extraordinario parecido con su padre.

27.- Seudónimo de la novelista francesa que se enamoró de Chopin y lo cuidó de su enfermedad

- a) Aurore Dupin
- b) Madame Dudevant
- c) María Wodzinsky
- d) George Sand
- e) Solange Dudevant

28.- ¿Qué es lo que Brahms, Schumann, Liszt y Rachmaninoff tomaron de Paganini para componer temas con variaciones?

- a) El temperamento de Paganini.
- b) La personalidad de Paganini.
- c) Un capricho de Paganini.
- d) La fortaleza de Paganini.
- e) El virtuosismo de Paganini.

29.- ¿Qué fue lo que Abraham Mendelssohn pensó como formación para Felix una vez que aceptó que se dedicara a la música considerando que un artista debe ser completo?

- a) Que estudiara Historia del Arte.
- b) Que estudiara con Zelter.
- c) Que conociera lo mejor de la literatura Rusa.
- d) Que estudiara dibujo y pintura.
- e) Que compusiera canciones sin palabras.

30.- ¿Qué personaje importante influyó en Mendelssohn para que entendiera la música de los clásicos con base en el entendimiento de las ideas filosóficas de la época?

- a) Franz Liszt
- b) Nicolo Paganini
- c) Kart Friedrich Zelter
- d) Marie Bigot
- e) Johann Goethe

31.- ¿Cuál era el propósito del viaje que en 1829 Felix Mendelssohn realiza durante tres años?

- a) Buscar una esposa comprensiva.
- b) Conocer a los amigos banqueros de su padre.
- c) Promover sus propios conciertos
- d) Conocer a otros compositores, su música y el lugar en donde fue compuesta.
- e) Conocer los museos de Europa.

32.- ¿Cuál es el motivo principal por el cual Mendelssohn es recordado en la historia de la música?

- a) La afición por tocar música en las bodas.
- b) Que los hijos de los banqueros también pueden ser músicos.
- c) Por divulgar la obra de otros compositores importantes, en especial la de Bach.
- d) Por componer sinfonías con el nombre de las ciudades que visita.
- e) Por haber tenido una hermana pianista y compositora que no destacó debido a su condición de mujer.

33.- Compositor autor de *La Condenación de Fausto* con base en el texto de Johann G. Goethe.

- a) Felix Mendelsohn.
- b) Fryderyk Chopin.
- c) Hector Berlioz.
- d) Franz Liszt.
- e) Nicolo Paganini

34.- Cuando Paganini supo que Berlioz estaba en dificultades, le envió una carta de apoyo y un obsequio. ¿Qué obsequio era?

- a) Un violín de su colección autografiado.
- b) 20,000.00 francos.
- c) Una invitación para que hiciera una serie de conciertos por Europa.
- d) Las llaves de su casa para que dispusiera de ella cuando necesitara
- e) Un reloj de oro

35.- La contribución importante de Berlioz a los géneros musicales con base en textos literarios y su significado en la música.

- a) La sinfonía fantástica.
- b) La sinfonía de programa.
- c) El cuarteto de cuerdas duplicando el número de instrumentos.
- d) La obertura al estilo francés.
- e) La ópera lírica

36.- Compositor famoso por autor sus de libros de ejercicios para pianistas, más que por sus sinfonías y otras composiciones para piano y música de cámara. Alumno de Beethoven, considerado como un enlace entre los grandes del clasicismo y la escuela del romanticismo.

- a) Karl Czerny.
- b) Nicolo Paganini.
- c) Felix Mendelssohn.
- d) Fryderyk Chopin.
- e) Hector Berlioz.

37.- Desde muy joven, Franz Liszt tenía inclinaciones para desarrollar una actividad que no pudo llevar a cabo sino hasta después de que cumplió 50 años.

- a) Dirección de coros.
- b) Dar clases como maestro de primaria.
- c) Tomar las órdenes religiosas.
- d) Estudiar historia de arte Griego.
- e) Ser cantante de ópera

38.- Ciudad en la que Liszt estableció su residencia desde 1848, convirtiéndola en una especie de reino propio y donde constantemente recibía visitantes músicos para él diera su opinión sobre sus composiciones.

- a) Roma.
- b) París.
- c) Berlín.
- d) Londres.
- e) Weimar

MÓDULO V

Relacione las columnas

I. Solo vocal en la que uno de los personajes expresa sus ideas. Puede ir o no después de un recitativo.	A. Dueto
II. Parte instrumental que se ejecuta previo al inicio de una ópera	B. Aria
III. Se identifica con el primer momento importante en la historia de la ópera	C. Cavatina
IV. Es considerado el máximo exponente del Bel canto	D. Orfeo
V. Importante compositor francés cuyas obras se identifican con la frivolidad de los <i>vaudeville</i> parisinos.	E. Werther
VI. La Urraca ladrona	F. Bellini
VII. Compositor francés que hizo una ópera, quizá la más representativa de España, sin haber estado nunca en ese país	G. Recitativo
VIII Parte cantada por dos personajes en una ópera en las que expresan sus ideas ó dialogan	H. Puccini

IX. Massenet	I. Ópera
X. Drama o libreto llevado a escena con música	J. Obertura
XI. Madama Butterfly	K. Rossini
XII. Forma existente en Francia en el S. XIX además de la ópera seria.	L. Bizet
XIII. Expresión acuñada por Rossini en la que el cantante se expresa de una manera natural cantando con el mínimo esfuerzo	M. Offenbach
XIV. Participación hablada con un acompañamiento parco que en la ópera se usa para unir diferentes partes del argumento	N. Opera Comique
XV. Parte vocal en la que el personaje interpreta una idea breve, generalmente es después de un recitativo	O. Bel canto

I	B		IX	E
II	J		X	I
III	D		XI	H
IV	F		XII	N
V	M		XIII	O
VI	K		XIV	G
VII	L		XV	C
VIII	A			

1. Qué era lo que Bizet tenía en la cabeza desde pequeño y al final de su vida llevó a cabo aunque en su momento fracasó.

 - a) Una ópera
 - b) La idea de ganar el gran premio de Roma
 - c) Ser el compositor más representativo de la música francesa
 - d) Triunfar con sus ejecuciones al piano
 - e) Encontrar a una mujer como "Carmen".
2. ¿Qué hizo Georges Bizet para poder ingresar al Conservatorio a pesar de que no tenía la edad mínima requerida?

 - a) Pudo ser capaz de repetir exactamente lo que el profesor había tocado en el piano
 - b) Pagó una cuota extraordinaria para que le permitieran el acceso
 - c) Acudieron con un amigo que era influyente y con una recomendación le dieron el acceso
 - d) Falsificaron el acta de nacimiento para que pensarán que tenía más edad
 - e) Tuvo que hacer el boceto de una ópera
3. ¿Qué personaje se hizo cargo de la formación musical de Bizet en el conservatorio e influyó de manera determinante en su estilo para componer?

 - a) Marmotel
 - b) Charles Gounod
 - c) Franz Liszt
 - d) Héctor Berlioz
 - e) Goethe
4. ¿Qué fue lo que Bizet hizo de manera notable a los 17 años?

 - a) Componer tres sonatas para piano y una ópera
 - b) Componer una sinfonía y una obertura para orquesta.
 - c) Componer Tres estudios sinfónicos en los que se basó para escribir su ópera Carmen muchos años después
 - d) Pedir la mano de la mujer a la que amaba
 - e) Ganar el primer premio en el concurso de piano.
5. Dícese de las canciones silábicas muy sencillas con acompañamiento de laúd de Francia a finales del siglo XVI

 - a) Airs du coeur
 - b) Opera comique
 - c) Tragédie Lyrique
 - d) Vers Mesuré

e) Chansons syllabiques

6. ¿Por qué Georges Bizet entraba gratis a todos los teatros de París?

- a) Porque ganó el segundo lugar en el Premio de Roma
- b) Porque era ya famoso como compositor
- c) Porque era un muchacho muy apuesto
- d) Porque escribía composiciones por encargo a cambio de los boletos
- e) Porque una admirador secreto financió todas las entradas como agradecimiento a su labor creativa.

7. ¿Qué incidente hubo entre Berlioz y Bizet en la segunda vez que participa en el Premio de Roma?

- a) Berlioz le pide que concurse con *Le Docteur Miracle* y Bizet no lo acepta
- b) Bizet se niega a participar al enterarse que Berlioz es Jurado.
- c) Berlioz le otorga el primer premio por ser amigo de los organizadores del certamen
- d) Bizet se enfurece y amenaza a Berlioz si no le otorga el premio
- e) Berlioz era miembro del jurado que no aceptó en primera instancia a Bizet como ganador

8. ¿Por qué durante su estancia en Roma Bizet dejó la mayoría de sus obras inconclusas?

- a) Porque extrañaba a su mamá y ella era la única persona que lo comprendía cada vez que quería componer una obra
- b) Porque no tenía al maestro de composición que siempre lo asesoraba
- c) Porque el papel pautado era muy difícil de conseguir
- d) Porque lo que más le gustó de Roma era la vida nocturna y prefería convivir con los italianos que dedicarse a la composición
- e) Porque era muy exigente consigo mismo en cuanto al valor estético de sus obras y tenía constantes depresiones

9. Término musical que se refiere a una forma de expresión en el canto mediante la ejecución de melodías libres, ligeras con voz natural procurando el menor esfuerzo, elegante y con ornamentaciones.

- a) Scapigliatura
- b) Recitativo
- c) Aria da capo
- d) Bel canto
- e) Drama per musica

10. ¿Qué era lo que desagradaba a los compositores italianos de las primeras obras de Rossini?

- a) Que amaba la música de Mozart
- b) Que empezó a componer desde pequeño
- c) Que había nacido en Pesaro
- d) El exceso de instrumentos que utilizaba en la orquestación de las óperas
- e) Que lo único que le interesaba era escribir ópera.

11. Primera ópera exitosa de Rossini que le permitió prepararse para lanzarse a la composición de sus grandes óperas.

- a) L'equivoco stravagante.
- b) La Cambiale di Matrimonio
- c) Quando vuol sentir mia voce
- d) Ardi cor mio
- e) L'Italiana in Algeri,

12. ¿Qué sucedió después de que Rossini compuso Guillermo Tell?

- a) Se murió
- b) Le propuso matrimonio a Isabelle Colbrand
- c) Se va a vivir a París
- d) Obtiene un contrato para componer óperas exclusivamente para el Teatro de París
- e) Deja de componer misteriosamente

13. ¿Por qué cuando Vincenzo Bellini se va a estudiar al conservatorio de Nápoles le asignan una habitación individual?

- a) Porque estas habitaciones se otorgaban a los mejores alumnos
- b) Porque pagaba una mensualidad muy alta
- c) Porque era Siciliano y a todos los que provenían de la Isla tenían trato especial
- d) Porque el conservatorio solamente tenía habitaciones individuales
- e) Porque los cuartos se asignaban por región y él era el único de Sicilia

14. I Capuletti e I Montecchi, es un ópera de Bellini basada en un texto de:

- a) Schiller
- b) Shakespeare
- c) Arrigo Boito
- d) Schopenhauer
- e) Rinuccini

15. Si Donizetti era de condición muy humilde, ¿Cómo es que logra salir a estudiar composición a Bolonia?

- a) Porque solicitó una beca al Rey
- b) Porque se comprometió a componer cuatro óperas por año
- c) Porque demostró sus habilidades improvisando sobre una farsa de su maestro de composición
- d) Porque había un programa especial de apoyo a los niños talentosos de su pueblo
- e) Porque Bartolomeo Merelli necesitaba gente nueva y joven que fuera a trabajar para musicalizar sus libretos

16. Donizetti fue un compositor muy prolífico, en su juventud llegó a componer óperas en un promedio de

- a) dos al año
- b) una al año
- c) cinco al año
- d) cuatro al año
- e) Una cada dos años

17. ¿A qué se atribuye que Donizetti no haya festejado con júbilo el éxito de su ópera Lucia de Lammermoor?

- a) Debido a la muerte de Vicenio Bellini
- b) Debido a que el argumento no era del todo de su agrado
- c) Debido a que su ópera preferida era El elixir de Amor
- d) Debido a que se enfermó de gripa
- e) Debido a que él esperaba más aplausos

18. ¿Cuántas óperas compuso Donizetti en su vida?

- a) 35
- b) 22
- c) 17
- d) 50
- e) 71

19. Compositor francés de gustos refinados y elegantes en sus composiciones con pasajes sumamente conmovedores y sensuales. Dentro de sus composiciones más importantes está la "Werther" basada en el personaje de Johann Goethe,

- a) Jacques Offenbach
- b) Charles Gounod
- c) Georges Bizet
- d) Jules Massenet
- e) Héctor Berlioz

20. ¿Quién le dio las primeras clases de piano a Wagner?

- a) Su hermano Julius
- b) Mina Planner
- c) Carl María von Weber
- d) Richard Geyer
- e) Wilhelmine Schröder-Devrient

21. Después de tomar sus primeras clases de contrapunto, Wagner quería
- Escribir sinfonías como las de Beethoven para seguir con el estilo Alemán
 - Escribir ópera y consolidar el estilo alemán
 - Estudiar contrapunto con dedicación para definir el estilo alemán
 - Ser director de orquesta para rescatar las obras representativas del estilo alemán
 - Buscar la esencia del estilo alemán en la literatura
22. ¿Qué sucedió cuando Wagner preparó el montaje de *Don Giovanni* de Mozart?
- Entendió la esencia de la ópera vienesa
 - Se inspiró para componer *El Holandés Errante*
 - Tomó la decisión de que lo que más le interesaba en la vida era escribir óperas
 - Se dio cuenta de que la ópera mozartiana era lo más alejado a su estilo
 - Se enamoró de Mina Planner y se casó con ella.
23. Nombre de la versión francesa de *El Holandés Errante*.
- Le Hollandais Errant*
 - Rienzi*
 - El Buque Fantasma*
 - Tanhäuser*
 - La Fuga Secreta*
24. Primera ópera wagneriana en la que consigue satisfactoriamente plasmar un estilo alemán
- Rienzi*
 - El Buque Fantasma*
 - Tanhäuser*
 - Lohengrin*
 - El Holandés Errante*
25. ¿Por qué Wagner tiene que exiliarse durante once años?
- Por haber hecho una ópera al estilo alemán sin autorización del Rey
 - Por haber reestrenado *La Pasión Según San Mateo* sin autorización del clero
 - Por participar en el movimiento revolucionario con el gran anarquista Mihail Bakunin
 - Por haber participado en un atentado contra la realeza
 - Por deudas fiscales
26. Después del estreno de *Los Maestros cantores de Nüremberg* Wagner se ganó la admiración de
- Cosima Liszt
 - Friedrich Nietzsche
 - Hans von Bülow
 - Franz Liszt
 - Mina Planner
27. ¿Qué es la tetralogía?
- El oro del Rin*
 - La Valkiria*
 - El Anillo de los Nibelungos*
 - Rienzi, Tanhäuser, El buque fantasma y Los Maestros Cantores.*
 - Una enfermedad del corazón
28. Qué músico famoso acudió al estreno de la Tetralogía en Bayreuth en 1876, y envió una crónica detallada a su país de cada ópera y del festival.
- Liszt
 - von Bülow
 - Rossini
 - Tchaikovsky
 - Manuel de Falla

29. Última ópera de Wagner

- a) *El Ocaso de los Dioses*
- b) *El Oro del Rin*
- c) *Parsifal*
- d) *Tannhäuser*
- e) *La Valkiria*

30. Hombre rico que apoyó la carrera de Giuseppe Verdi desde pequeño.

- a) Ferdinando Provesi
- b) Antonio Barezzi
- c) Pietro Masini
- d) Bartolomeo Mereli
- e) Temistocle Solera

31. ¿Cuál es la razón por la que Verdi abandona sus estudios musicales en Milán?

- a) Porque muere Fernando Provesi y proponen a Verdi como sustituto pero lo rechazan y se queda como maestro municipal
- b) Porque muere Fernando Provesi y Verdi se queda como titular de la plaza con el apoyo del Clero
- c) Porque Muere Fernando Provesi y deja estipulado en el testamento que le deja su fortuna como herencia siempre y cuando se quede en su lugar
- d) Porque muere su padre
- e) Para casarse

32. Qué decisión tomó Giuseppe Verdi después de la muerte de su esposa y sus dos hijos

- a) Dedicarse a la pintura
- b) Ser un pianista virtuoso
- c) Componer *Vaudeville* para los teatros de París
- d) Suicidarse
- e) No volver a componer música y perderse en el anonimato

33. ¿Quién le entregó a Verdi el libreto de Nabucco y prácticamente lo obligó para que hiciera la ópera?

- a) Bartolomeo Merelli
- b) Ferdinando Provesi
- c) Antonio Barezzi
- d) Pietro Masini
- e) Temistocle Solera

34. ¿Cuántas óperas compuso Giuseppe Verdi?

- a) 12
- b) 15
- c) 35
- d) 20
- e) 28

35. De las habilidades artísticas de Puccini, ¿Cuál era la que se distinguía?

- a) La pintura
- b) La improvisación
- c) La composición de música de cámara
- d) La composición de óperas líricas
- e) El virtuosismo en el teclado

36. ¿Por qué renunció Puccini a su derecho a ocupar el puesto de maestro de capilla que heredaría de su padre?

- a) Porque era ateo
- b) Porque prefirió ir a ver *Aída* de Verdi
- c) Porque no se llevaba bien con el cura de la iglesia
- d) Por ir a estudiar música a Milán

e) Porque era una actividad pasada de moda.

37. Ópera representativa del *verismo* por excelencia

- a) *La Gioconda*
- b) *Caballería Rusticana*
- c) *La Traviata*
- d) *Tosca*
- e) *La Bohème*

38. ¿Quién apoyó a Puccini asignándole una cantidad mensual y apoyándolo para la realización de sus libretos?

- a) Giuseppe Verdi
- b) Emil Zolá
- c) Pietro Mascagni
- d) Giulio Ricordi
- e) Rugiero Leoncavallo

39. ¿Cuál fue la primera ópera de Puccini con la que triunfó?

- a) *Tosca*
- b) *La Boheme*
- c) *Manon Lescaut*
- d) *Edgar*
- e) *Madama Butterfly*

40. ¿Cuál es la obre de Puccini que más se identifica con el *verismo*?

- a) *Madama Butterfly*
- b) *Cavllería Rusicana*
- c) *Tosca*
- d) *Manon Lescaut*
- e) *La Boheme*

MÓDULO VI

1.- Lugar de nacimiento de Anton Bruckner

- a) Linz, Austria
- b) Viena, Austria
- c) Salzburgo, Austria
- d) Brucknersburgo, Austria
- e) Ansfelden, Austria

2.- ¿Por qué razón Anton Bruckner querría que al morir sus restos fueran enterrados debajo del órgano de la abadía de San Florian?

- a) Porque en esa Abadía se formó desde niño y ahí pasó gran parte de su vida
- b) Porque ahí estaban los restos de sus antepasados.
- c) Porque había adquirido una cripta familiar.
- d) Porque recibió una herencia que lo condicionaba a dejar sus restos ahí permanentemente
- e) Porque era más barato que llevarlo al panteón.

3.- ¿Por qué no admitieron en primera instancia a Cesar Franck en el Conservatorio de Música de París?

- a) Porque no tenía la edad mínima
- b) Porque se pasaba de la edad requerida
- c) Porque no aceptaban niños
- d) porque reprobó el examen de admisión
- e) Porque no tenía la nacionalidad francesa

4.- ¿Qué significa en música, transportar?

- a) Cambiar una pieza musical de un tono a otro diferente

- b) Llevar los instrumentos musicales de un lado a otro
- c) Imaginar algo hermoso mientras se escucha la música
- d) Trasladarse anímicamente a otro plano para sentir la música de manera diferente
- e) Medir el compás de una melodía según la longitud de la misma

5.- ¿Qué fue lo que le impresionó a Franz Liszt de César Franck?

- a) La calidad de las óperas que compuso
- b) La forma de improvisar espléndidamente en el órgano
- c) Su forma de interpretar el violín
- d) Los conciertos que compuso para órgano y orquesta
- e) Su actitud tan devota hacia la iglesia y su religiosidad

6.- ¿Quiénes influyeron de manera determinante para construcción del primer teatro de ópera en Moscú?

- a) Los constructores de órganos franceses
- b) Los constructores de órganos holandeses
- c) Los constructores de órganos alemanes
- d) Los constructores de órganos italianos
- e) Los constructores de órganos mongoles

7.- Compositor a quien se le considera el “padre” del movimiento nacionalista ruso

- a) Mily Balakirev
- b) Peter I. Tchaikovsky
- c) Mihail Glinka
- d) Alexander Dargomijsky
- e) Stanislavsky

8.- ¿Quién de los músicos rusos que formaban el “grupo de los cinco” era médico?

- a) Mihail Glinka
- b) Nicolai Rimsky-Korsavoff
- c) Alexander Borodin
- d) Cesar Cui
- e) Mily Balakirev

9.- ¿A qué escuela ingresó Tchaikovsky cuando tenía 12 años?

- a) Al Conservatorio de Moscú
- b) A la Escuela de Jurisprudencia
- c) A la Escuela de Danza
- d) A la escuela de Arte Dramático
- e) A la Escuela de Medicina

10.- ¿Por qué era criticado Tchaikovsky por el llamado “grupo de los cinco”?

- a) Por su homosexualismo
- b) Por sus tendencias a la música occidental en sus composiciones
- c) Porque utilizaba demasiadas campanas en sus obras
- d) Porque duró muy poco tiempo casado.
- e) Por envidia

11.- ¿Quién de los músicos rusos que formaban el “grupo de los cinco” era marino?

- a) Mihail Glinka
- b) Cesar Cui
- c) Alexander Borodin
- d) Nicolai Rimsky-Korsavoff
- e) Mily Balakirev

12.- ¿En qué momento Mily Balakirev decide dedicarse a la música?

- a) Cuando toca el concierto en mi bemol de Chopin
- b) Cuando conoce la música de Berlioz

- c) Cuando conoce a Franz Liszt
- d) Cuando conoce a Mihail Glinka
- e) Cuando se aburre de estudiar matemáticas

13.- ¿Cuál fue la labor social de Mily Balakirev?

- a) Rescatar la música del Cáucaso
- b) Formar el “Grupo de los Cinco”
- c) Vincular las matemáticas con la música
- d) Incluir dentro de sus composiciones temas checos
- e) Enseñar música a gente de escasos recursos

14.- Obra de Mussorgsky que orquestó Maurice Ravel en 1922.

- a) Cuadros de una Exposición
- b) Una noche en la árida montaña
- c) Boris Godunov
- d) El ciclo de las cinco canciones rusas
- e) El Scherzo sinfónico a la manera clásica

15.- Según Rimsky-Korsakoff, ¿cuál era la mejor manera de estudiar el contrapunto y las formas musicales?

- a) En el conservatorio de Moscú
- b) Con las composiciones que hicieron en el “Grupo de los Cinco”
- c) Viajando por todas las regiones de Rusia
- d) Estudiando la música
- e) A través de la obra de Beethoven y Bach

16.- ¿Qué provocó en Bedrich Smetana el gusto por componer música nacionalista?

- a) La imitación de la música húngara de Liszt
- b) El haber oído acerca de las composiciones nacionalistas de Glinka
- c) El gusto por los instrumentos de la región
- d) Su participación en la rebelión checa de 1847
- e) Escuchar las óperas rusas

17.- ¿Qué personaje fue para Smetana como un modelo a seguir dadas las características dramáticas de sus composiciones?

- a) Katerina Kolárova
- b) Josef Proksch
- c) Antonin Dvořák
- d) Robert Schumann
- e) Franz Liszt

18.- ¿Qué género musical es la obra “Mi Patria” de Smetana?

- a) Una sinfonía
- b) Una ópera
- c) Un poema sinfónico
- d) Una suite
- e) Una novela

19.- ¿Qué es lo que más deseaba el padre de Antonin Dvořák para su hijo como profesión?

- a) Violinista
- b) Carnicero
- c) Abogado
- d) Compositor
- e) Director de orquesta

20.- Obra que compuso Antonin Dvořák después de viajar a Norteamérica

- a) La sinfonía del nuevo mundo
- b) La ópera cómica *Cabezas Duras*

- c) La ópera *Rusalka*
- d) Las *danzas eslavas*
- e) Los hermosos cuartetos en La bemol mayor y en sol mayor

21.- ¿De qué nacionalidad era Edvard Grieg?

- a) Sueco
- b) Alemán
- c) Noruego
- d) Danés
- e) Finlandés

22.- ¿Qué músico influyó en Grieg para que se encontrara con el nacionalismo?

- a) Chopin
- b) Mendelssohn
- c) Moscheles
- d) Rikard Nordrak
- e) Weber

23.- ¿Quién calificó a Grieg como un ser capaz de transmitir los sentimientos nacionalistas escandinavos, razón por la cual el mundo no podía quedarse sin la oportunidad de conocer su música?

- a) Johannes Brahms
- b) Jean Sibelius
- c) Richard Wagner
- d) Felix Mendelssohn
- e) Franz Liszt

24.- Para Sibelius, ¿Cuál fue el conflicto que tuvo hasta antes de los 30 años?

- a) Ser concertista o dedicarse a la composición
- b) Estudiar derecho o música
- c) Vivir en Rusia o en Finlandia
- d) Vivir en Suecia o en Dinamarca
- e) Casarse o no.

25.- ¿Cuál fue la mayor ventaja que tuvo Sibelius cuando se fue a estudiar a Berlín?

- a) Tocar las sonatas de Beethoven
- b) Conocer a Brahms
- c) Conocer la obra de Wagner, Strauss y Debussy
- d) Conocer a su futura esposa
- e) Componer su primer poema sinfónico

26.- ¿Por qué Elgar tuvo la oportunidad de conocer y tener una buena relación con los músicos que vivían en la ciudad?

- a) Porque su padre tocaba muy bien el órgano
- b) Porque su padre tenía una tienda de instrumentos musicales
- c) Porque era un chico muy simpático
- d) Porque improvisaba muy bien en el órgano
- e) Porque tenía muchos hermanos y eso lo hizo muy popular

27.- ¿Por qué Elgar decidió ir a Estudiar a Londres y no a otro lugar?

- a) Porque era la escuela de música de su propio país
- b) Porque ahí estaban los mejores maestros
- c) Porque no tenía dinero para ir a Leipzig
- d) Porque su padre le dio la orden
- e) Porque le quedaba cerca de su casa

28.- Cuando a Elgar lo intervinieron quirúrgicamente, realizó una actividad mas relajada durante la convalecencia

- a) Jugar ajedrez

- b) Componer música de cámara
- c) Componer ópera
- d) Hacer arreglos de música popular
- e) Dar clases de música

29.- ¿A qué se dedicó Gustav Holst cuando le fue imposible tocar el piano a causa de una neuritis en el brazo?

- a) A dirigir coros
- b) A componer óperas
- c) A dirigir orquestas
- d) A tocar el trombón
- e) A vender música impresa

30.- Nombre de otro compositor que junto con Elgar y Holst representan la música inglesa de finales del siglo XIX y principios de XX.

- a) Arthur Sullivan
- b) Adolphe Pollitzer
- c) August Jaeger
- d) Ralph Vaughan Williams
- e) Henry Purcell

31.- ¿Por qué no aceptaron a Isaac Albéniz del Conservatorio de París?

- a) Porque no sabía leer y escribir
- b) Porque aun no alcanzaba los pedales del piano
- c) Porque la madurez que se requería para un principiante no correspondía a la edad del pequeño de acuerdo a los nuevos estudios sobre pedagogía musical
- d) Porque se consideraba que era antipedagógico que un niño comenzara tan pequeño la presión de ejecutar profesionalmente el piano
- e) Porque rompió un vidrio.

32.- ¿Qué fue lo que Albéniz siempre quiso hacer y nunca pudo?

- a) Tocar el trombón
- b) Quedarse a vivir en Italia
- c) Tocar rapsodias húngaras de Liszt
- d) Viajar a Nueva York
- e) Triunfar con obras dramáticas en los escenarios españoles

33.- ¿Qué es lo que le dio a Granados la posibilidad de estudiar música con buenos maestros?

- a) Tener el apoyo de Eduardo Conde y Carmen Miralles
- b) Tener el apoyo del rey de España
- c) Contar con la herencia de la familia
- d) Ganar una beca de los programas de gobierno
- e) Sacarse la lotería

34.- ¿Por qué no estrenó Granados su ópera en España?

- a) Porque la comprometió para Nueva York
- b) A causa de la primera Guerra Mundial
- c) Debido a que quería presentarla primero en el extranjero
- d) Porque no la consideraba una obra a la altura de España
- e) Porque su esposa lo presionó para que no lo hiciera

35.- Compositor al que conocieron Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla y que los acercó a la Zarzuela

- a) Franz Liszt
- b) Georges Bizet
- c) Felipe Pedrell
- d) Claude Debussy
- e) Gabriel Fauré

36.- ¿Cuál era el interés de Manuel de Falla cuando se acercó a la Zarzuela?

- a) Quería conocer a los autores de la música tradicional.
- b) Quería componer zarzuela para darle gusto a su mamá
- c) Quería desarraigar la gran influencia de la música francesa e italiana España
- d) Admiraba a una gran cantante de zarzuela y la buscó para establecer una relación amorosa con ella
- e) Quería estudiar canto e interpretar uno de los papeles principales.

37.- En dónde se estreno *la Vida Breve* de Manuel de Falla

- a) París
- b) Madrid
- c) Barcelona
- d) Niza
- e) Cádiz

38.- Obra de Manuel de Falla inspirada en la música de Chopin

- a) El sombrero de Tres Picos
- b) El Amor Brujo
- c) Noches en los Jardines de España
- d) La Atlántida
- e) El fuego Fatuo

39.- Señale una razón por la cual los españoles preferían la Zarzuela a la ópera

- a) Porque la armonía de la ópera es muy compleja
- b) Porque los operistas italianos nunca estuvieron de acuerdo en llevar ópera a España
- c) Porque los teatros españoles no eran adecuados para presentar ópera
- d) Porque las compañías de ópera de Italia y Francia no llevaban las producciones operísticas debido a que era sumamente complicado atravesar los pirineos
- e) Porque los españoles preferían escuchar los textos en español

40.- Si la zarzuela era un género musical que originalmente estaba dirigido al público sencillo de las clases no acomodadas, ¿Por qué es que a finales del siglo XX el público de zarzuela es justamente el de las clases acomodadas y el llamado "culto"?

- a) Porque la comedia musical y el cine desplazaron a la zarzuela
- b) Porque las clases acomodadas condicionaron las producciones a la exclusividad
- c) Porque es un género que debía desaparecer por anacrónico
- d) Porque la calidad de las composiciones era demasiado elaborada para que lo entendieran los que no tienen formación musical.
- e) Porque los boletos eran muy caros.

MÓDULO VII

1.- En pintura, ¿A qué se refería el término *impresionismo* Originalmente?

- a. Algo impresionante
- b. Algo incompleto, inacabado
- c. Algo maravilloso
- d. Algo impreciso
- e. Algo que se imprime.

2.- ¿Cómo es que Claude Debussy se vincula con el poeta Paul Verlaine?

- a. Porque el poeta era muy amigo del papá de Debussy
- b. Porque desde niño conoció sus escritos
- c. Porque el padre de Debussy se hizo amigo del cuñado del poeta en la prisión.
- d. Porque el poeta estaba preso junto con su padre
- e. Porque casualmente se encontró con él cuando fue a visitar a su padre

3.- ¿Con quién tomó clase de piano Debussy cuando ingresó al Conservatorio de París?

- a. Isaac Albeniz

- b. Geroge Bizet
- c. Nadieschda von Meck
- d. Antoine Francis Marmontel
- e. Rosalie Teixir

4.- Nombre del autor del texto de *Pelléas y Mélisande*

- a. Rosalie Teixir
- b. Maurice Maeterlink
- c. Mary Garden
- d. Georgette Leblanc
- e. Nadieschda von Meck

5.- ¿Cuál es la primera obra que Diaghilev y Nijinsky le encargan a Debussy para un montaje coreográfico?

- a. *Suite Bergamasque*
- b. *El rincón de los niños*
- c. *Preludio a la siesta de un fauno.*
- d. *El libro I de los preludios*
- e. *Claro de Luna*

6.- Región de Francia en la que nació Erick Satie.

- a. Bretaña (Bretagne)
- b. París (Paris/Ile de France)
- c. Aquitana (Aquitaine)
- d. Normandía (Normandie)
- e. Borgoña (Bourgogne)

7.- ¿Cómo se llama la obra más conocida de Erick Satie?

- a. *Le Chat Noire*
- b. *El hijo de las estrellas*
- c. *L'Auberge du clou*
- d. *Ballet Parade*
- e. *Gimnopedias*

8.- ¿Por qué Maurice Ravel tenía gusto por la música española?

- a. Porque todos los veranos iba a España
- b. Porque Admiraba a Don Quijote
- c. Porque admiraba Carmen de Bizet
- d. Porque era costumbre de los franceses de finales del siglo XIX componer música española
- e. Porque su madre era de origen Vasco

9.- ¿En qué se puede relacionar Ravel con Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Satie, y Debussy?

- a. Que tomó como modelo su obra para componer la propia
- b. Que fueron sus maestros
- c. Que fueron sus alumnos
- d. Que formaron una asociación de músicos para promover la música por toda Europa
- e. Que hizo arreglos orquestales a sus obras

10.- ¿Qué acontecimiento propició que Ravel, Debussy y Satie conocieran la música oriental?

- a. La Primera Guerra Mundial
- b. La Guerra Franco-Prusiana
- c. La Revolución Industrial
- d. La Exposición Universal de París
- e. Un viaje que realizaron juntos para conocer el lejano oriente

11.- ¿Gracias a quién Strauss conoció la música de Wagner y se convirtió en un músico con gran porvenir?

- a. Johannes Brahms
- b. Hans von Bülow

- c. Alexander Ritter
- d. Franz Liszt
- e. Héctor Berlioz

12.- Controvertida ópera de Richard Strauss que fue censurada por tratar el tema del incesto.

- a. Feuersnot
- b. Salomé
- c. Elektra
- d. El caballero de la Rosa
- e. Guntram

13.- ¿Quién llevó a Rachmaninoff con su primera maestra de piano?

- a. El abuelo paterno
- b. Un primo.
- c. Su padre
- d. El abuelo materno
- e. su madre

14.- Nombre de un cantante gran amigo de Rachmaninoff, padre de su primer biógrafo

- a. Antón Arensky
- b. Nikolai Zverev
- c. Feodor Chaliapin
- d. César Cui
- e. Nikolai Dahl

15.- ¿Por qué hubo algunos problemas por el matrimonio de Rachmaninoff con Natalia Alxejandrovna Satina?

- a. Porque era una mujer divorciada
- b. Porque era su prima hermana
- c. Porque era la amante del zar
- d. Porque había escrito críticas muy severas desacreditando la música de Rachmaninoff
- e. Porque ella era comunista partidaria del partido bolchevique y no quería salir de Rusia.

16.- Profesor de piano de Scriabin y Rachmaninoff

- a. Zverev
- b. Taneyev
- c. Rubinstein
- d. Lhevine
- e. Tchaikovsky

17.- ¿Qué aconteció en 1914 en la vida personal de Scriabin?

- a. Le detectaron un tumor en el labio
- b. Cayó en una depresión a causa de la Primera Guerra Mundial
- c. Contrajo matrimonio
- d. Conoció la obra de Federico Nietzsche
- e. Interpretó sus piezas para la mano izquierda después de que se lastimó la derecha

18.- ¿Qué hizo Gustav Mahler después de que escuchó a Anton Rubinstein interpretar las 32 sonatas de Beethoven?

- a. Decidió componer algunas piezas para piano.
- b. Decidió no dedicarse al piano
- c. Decidió tomar clase con él
- d. Decidió escribir una obra para que Rubinstein la interpretara
- e. Decidió estudiar minuciosamente la obra de Beethoven porque había descubierto la riqueza creativa en las interpretaciones de Rubinstein.

19.- Al finalizar el primer año en el conservatorio, ¿Qué concurso ganó Gustav Mahler?

- a. El concurso de piano

- b. El concurso de composición
- c. Ningún concurso
- d. El de piano y el de composición
- e. EL concurso de oratoria sobre la filosofía de Nietzsche

20.- ¿Por qué razón Mahler dirigió en Leipzig solamente la segunda tercera y la cuarta ópera de la tetralogía de Wagner?

- a. Porque así firmó el contrato originalmente
- b. Porque el director original (Nikisch) cayó gravemente enfermo y Mahler lo sustituyó
- c. Porque la experiencia de Mahler como director no estaba aun reconocida
- d. Porque la primera ópera del Anillo del Nibelungo había sido censurada
- e. Porque a Mahler no le gustaba la primera ópera

21.- ¿Por qué Charles Ives tuvo un contacto tan cercano con los conjuntos instrumentales?

- a. Porque su padre vendía instrumentos musicales
- b. Porque aprendió a tocar varios instrumentos musicales desde pequeño
- c. Porque en el barrio donde nació había una banda de música y su padre lo llevaba a escucharla todos los domingos
- d. Porque su padre era director de una banda de música
- e. Porque su padre adquirió uno de los primeros fonógrafos con grabaciones de grupos instrumentales

22.- ¿Cuál era la actividad principal de Charles Ives?

- a. Pianista
- b. Compositor
- c. Actuario y vendedor de seguros
- d. Arreglista
- e. Trombonista

23.- ¿Cómo se define Igor Stravinsky en su autobiografía cuando era pequeño?

- a. Como un niño solitario y maltratado por sus hermanos mayores
- b. Como un niño feliz por vivir cerca de un teatro
- c. Como un genio de la música similar a Mozart
- d. Como un niño alegre que sólo se preocupaba por jugar
- e. Como un niño uraño, enfermizo y retraído

24.- Igor Stravinsky tocaba el piano desde pequeño, su papá era cantante de primera línea y en la adolescencia prácticamente vivía en el teatro. ¿Qué es lo que los Padres de Stravinsky querían que su hijo estudiara?

- a. Coreógrafo
- b. Compositor
- c. Pianista
- d. Cantante
- e. Abogado criminalista

25.- Ballet de Stravinsky que fue rechazado por los bailarines más prestigiados y muchos años después es uno de los más aceptados por público y artistas.

- a. *Las Sílfiges*
- b. *La Consagración de la Primavera*
- c. *El Pájaro de Fuego*
- d. *La Historia del Soldado*
- e. *Petruschka*

26.- ¿Cuál era el punto de vista de Busoni con relación al papel del compositor?

- a. Partir de lo anterior respetando las reglas del contrapunto y enriquecer
- b. Que el compositor actúe libremente de acuerdo a sus impulsos creadores
- c. Que es necesario innovar como principio fundamental
- d. Que cada época tiene su corriente estilística y el compositor debe considerar que los elementos anteriores ya son obsoletos en la época en la que vive

e. Que el compositor debe responder exclusivamente a lo que los editores y el público le pidan para poder subsistir de esta actividad.

27.- ¿Qué trabajos de Busoni son ampliamente reconocidos como grandes aportaciones al mundo de la música

- a. Sus óperas
- b. Sus sonatas para piano
- c. La crítica musical
- d. El análisis cualitativo de la obra del artista con relación a la percepción del público en el momento del estreno de la obra
- e. Sus revisiones y transcripciones

28.- ¿Quién se percató del talento de Max Reger y estimuló su gusto por la música

- a. Su padre
- b. Su madre
- c. Hugo Riemann
- d. Adalbert Lindner
- e. Richard Strauss

29.- Según Franz Schreker, ¿Qué es lo primordial en una composición?

- a. La melodía
- b. La armonía
- c. El contrapunto
- d. El sonido
- e. La polifonía

30.- Defina esos tres conceptos

Impresionismo:

Neoclasicismo:

Politonalidad:

MÓDULO VIII

Para la evaluación VIII escribir un ensayo de una cuartilla el impacto de las dos guerras con relación a la música en Europa y la proyección que hubo en América, particularmente en los Estados Unidos.

Apéndice 5. Evaluaciones.

Nombre	1a eval.	2a eval.	3a eval.	4a eval.	5a eval.	6a eval.	7a eval.	8a eval.
Aguilar Luis Antero	9.7	9.1	9.6	9.9	9.7	9.5	9.7	9.5
Álvarez Brenda	7.7	8.6	8.7	8.7	9.1	9.0	9.0	8.8
Blanco B Abraham	9.2	8.4	9.6	9.1	8.7	8.5	9.4	8.8
Camacho R José Fco.	9.3	8.6	9.7	9.0	9.0	9.3	9.7	9.3
Carranza G Brenda	9.0	9.3	8.7	8.7	8.6	8.0	8.5	8.5
Cortés H Ma. Guadalupe	7.9	9.8	9.9	9.9	9.8	10.0	9.8	10.0
Cortés L Angélica	8.9	9.5	10	8.9	9.3	9.0	9.5	10.0
Delgado S Mónica	7.7	9	9.2	9.1	8.9	8.3	8.2	9.0
Díaz G Elizabeth	9.0	8.4	8.3	8.7	8.9	9.3	8.8	9.5
Domínguez L Hilda	9.7	8.4	9.3	8.3	8.5	9.0	9.0	9.0
Fernández N Miguel	8.5	8.6	9.2	8.8	8.6	9.0	9.8	8.8
Gabucio A N Ana	10.0	9.5	9.5				8.3	7.5
García R Daniel	9.3	8.8	8.6	8.3	8.8	9.0	8.8	8.0
García S Eréndira	9.0	8.8	8.9	8.1	8.1	8.5	8.8	8.0
Garzón M Lourdes	8.9	8.8	8.1	8.3	8.6	8.5	9.1	8.0
Gaytán D Beatriz	9.3	9.5	9.7	9.2	8.6		9.2	10.0
Guerrero B C Enrique	10.0	10	10	9.3	9.8	10.0	8.8	8.0
Hernández G Andrés	8.0	8.8	8.2	8.6	8.8	9.0		8.9
Holguín C Saúl	8.9	8.6	8.7	8.5	8.8	8.4	9.3	9.8
Laorrabaquio S Georgina	8.6	10	9.7	9.2	8.9	9.0		
Lavalle Luis	4.0							
López G Jani	4.5	9.6	8.4	9.9	9.1	9.5	9.0	9.3
López Pérez Erika	9.0	8.6	9.2	8.2	8.3	9.0	9.3	8.8
Malacara V Fernando	9.3	9.5	8.9	9.2	9.3	9.3	8.0	9.3
Martino Dona	5.9	7.9	8.7	8.6	8.7	8.5	7.7	8.8
Medellín Juan	8.7	9.2	8.9	9.9	9.2	10.0	9.3	9.0
Miramontes Betsabé	9.2	8.9	7.7	9.2	9.0	9.5	8.7	9.3
Monroy M Ana Lilia	9.0	9	9	8.7	8.9	8.5	9.0	8.8
Montes A Elizabeth	8.9	8.6	8.9	8.5	8.9	8.5	9.2	8.8
Montuy Adriana	7.0	9	8.7	9.0	8.9	9.5	9.1	9.3
Moreno Rosa	9.2	9.3	8.9	8.8	8.3	9.0	9.3	8.8
Nájera R Roberto	8.9	8.6	9	9.3	8.6	9.0	9.5	9.0
Oaxaca C Bárbara	8.3	8.8	9.3	8.5	8.6		9.5	9.3
Ortiz Monasterio Eduardo J	8.2							
Pérez Goodman Luis E		8.6	7.3	7.6	8.2	7.5	8.3	8.8
Pérez V Ana Leticia	8.6	8.2	8.2					
Quintana Fdez. del V Antonia	7.9	7.7	9	8.4	8.7	8.8	7.2	8.3
Ramírez M Diana	8.8	8.6						
Ramírez Sandoval Georgina	8.8	8.2	8.5					
Rodríguez Gumaro	9.5	9.3	8.7	8.1				
Rodríguez N Israel	8.5	9.3	7.4	8.7	8.5	8.0	7.7	
Rodríguez V Ma. del Rocío	8.0	8.3	9.1	8.2	8.5			
Romanillo E Venecia	9.2	9.5	9.8	9.7	9.3	9.0	9.5	10.0
Salazar H Mariela	9.0	9.1	9.6	8.1	9.5	9.5	8.0	9.0

Sandoval Georgina				8.4	8.7	8.5	7.2	10.0
Santillán Flores Catalina Ixchel	7.6	9.3						
Solorio P Marisol	9.8	9.1	9.9	9.2	8.9	9.8	9.2	9.8
Sosa M Gabriela	3.0							
Tamayo R Rosa Ma.	10.0	9.1	8	8.7	8.7	10.0	9.3	9.0
Torrentera G Lilia	7.4	9.3	8.7	8.6	8.8	9.5	8.3	8.0
Trejo G Jessica	9.2	9.6	9.5	9.3	9.5	10.0	9.8	10.0
Vázquez Sena Marcos	8.5	8.8	8.4	8.4	8.5	8.0	9.4	8.8

Apéndice 6. Transcripción de Chat.

```
<!DOCTYPE HTML PUBLIC "-//W3C//DTD HTML 4.0 Transitional//EN">
<!-- saved from url=(0231)http://65.54.244.250/cgi-
bin/getmsg?curmbox=F00000001&a=bf2fd9a205dd6a3b090305019be70b31&msg=MSG1094731954.32&start=1
08179&len=163198&mimepart=7&disk=65.54.244.69_d1285&login=fuentesricardo&domain=hotmail%2ecom&_la
ng=ES&country=MX -->
<HTML><HEAD>
<META http-equiv=Content-Type content="text/html; charset=windows-1252">
<META content="MSHTML 6.00.2600.0" name=GENERATOR></HEAD>
<BODY><PRE>&gt;&gt; Someone just logged on line 0 from: 172.17.33.2
[Main][0]carlos: prueba 03092004
[Main][0]betsabe: Hola grupo tres, voy saliendo del trabajo espero encontrarlos en el chat de las 20, saludos
[Linux Talk][0]fernando: hola, soy fernando malacara del grupo 3, ¿hay alguien allí?
[Main][1]Enrique: Hola Luis, eres de radio educación?
[Main][0]Luis Antero Aguil: No, estoy a la espera del inicio del chat del Diplomado en Música que será dentro de
media hora.
[Main][1]Enrique: Ok
[Main][1]Enrique: bueno, nos vemos en 30 min...
[Main][0]Luis Antero Aguil: Ok
[Main][3]Abe: buenas noches Mexico!
[Main][4]hilda: hola, hay alguien ahí?
[Main][0]Luis Antero Aguil: Buenas España - Venezuela
[Main][3]Abe: gracias, gracias!!!
[Main][3]Abe: que hay de nuevo?
[Main][0]Luis Antero Aguil: De momento todo tranquilo, a la espera de la llegada de l@s moderador@s.
[Main][3]Abe: ah entiendo...
[Main][4]hilda: Me podrian explicar la dinámica a seguir?? entiendo que tenemos que reunirnos con el grupo que
nos corresponde, no es así?
[Main][3]Abe: es salas distintas
[Main][4]hilda: y como le hago?
[Main][3]Abe: a que grupo pertences?
[Main][4]hilda: al primero
[Main][3]Abe: justo encima de este recuadro, puede ver la opcion de "channels"?
[Main][4]hilda: no, en realidad no la veo
[Main][3]Abe: ah bueno si eres grupo 1 yo tambien, entonces nos quedamos en este que es "main"
[Main][4]hilda: chido
[Main][2]euridice: Hola
[Main][3]Abe: so far... bueno la semana pasada nos quedamos aqui...
[Main][0]Luis Antero Aguil: Vaya que los del 1 somos puntuales.
[Main][3]Abe: eso!
[Main][2]euridice: Ya estamos+
[Main][4]hilda: por eso somos los numero 1
[Main][2]euridice: hola otra vez
[Main][3]Abe: somos el Alfa! por eso somos los numero 1
[Main][5]Mariela: Alguien sabedonde se van a reunir los del equipo cinco
[Main][0]Luis Antero Aguil: Bien Eurídice, estamos varios del 1, ¿A dónde nos dirigimos?
[Main][4]hilda: euridice, eres radio educacion?
[Main][3]Abe: hey Euridice que tal?
[Main][2]euridice: Abe, ¿En donde estas
[Main][3]Abe: E sabe la distribucion...
[Main][3]Abe: Madrid
[Main][2]euridice: bien
[Main][2]euridice: tienen alguna duda?
[Main][4]hilda: compañeros del 1, no se vayan sin mi!!!!
[Main][5]Mariela: Si no se a donde se deben de dirigir los del grupo cinco
[Main][3]Abe: mmmmm acerca del programa de complemento de los domingos...
[Main][6]VENECIA: HOLA!!!
```

[Main][4]hilda: hola venecia

[Main][6]VENEZIA: Cómo estás?

[Main][4]hilda: *abe, que querias decir de los programas del domingo?*

[Main][2]euridice: *vamos a esperar un ratito para que los que lleguen se vayan a su canal*

[Main][3]Abe: *a mi manera de ver falto relacionarlos mas, con los contenidos de la clases...*

[Main][6]VENEZIA: *Cuántos somos?*

[Main][0]Luis Antero Aguil: *Euricide... aunes de que esto de "desborde", puedes decir los canales de cada grupo?*

[Main][2]euridice: *somos seis hasta ahora'*

[Main][4]hilda: *a si, opino lo mismo, aunque me parece una gran idea tener mas material*

[Main][2]euridice: *siete*

[Main][3]Abe: *la locutora dio mas info de la grabacion que de los compositores y tecnicas... y ejemplos de desarrollo musical...*

[Main][6]VENEZIA: *euridice: no recuerdo mi cuarto*

[Main][2]euridice: *es que lo del dominfo no es un programa, solamente un espacio para oir musica complementaria*

[Main][4]hilda: *OK*

[Main][2]euridice: *ahora se los digo. son los mismos pero....el grupo uno va a cambiar*

[Main][3]Abe: *tan solo apenas nombro a Cabezon... y una referencia de un musicologo local*

[Main][4]hilda: *cuales seran los cambios?*

[Main][4]hilda: *yo estoy en el uno*

[Main][2]euridice: *solo el grupo uno*

[Main][7]Roberto: *Buenas noches a todos.*

[Main][4]hilda: *hola robetr*

[Main][1]Enrique: *Hola Euridice, soy Enrique del equipo 3...*

[Main][8]cuetzpalin: *Buenas noches*

[Main][6]VENEZIA: *hola*

[Main][2]euridice: *hola*

[Main][1]Enrique: *Aque hora comenzamos?*

[Main][4]hilda: *hola a todos!!*

[Main][2]euridice: *20:00*

[Main][3]Abe: *"No siempre que vamos a los mismos rios, nos banañamos con las mismas aguas" Heraclito*

[Main][3]Abe: *Que viva el cambio!!!*

[Main][4]hilda: *Euridice, cuales son los cmbios del grupo 1?*

[Main][9]Diana: *Buenas tardes chic@s*

[Main][3]Abe: *mmmmmmmmmm ninguno*

[Main][10]Brenda-Eric: *hola*

[Main][2]euridice: *vamos a crear un cuarto para que los que vayan entrando esten en el principal*

[Main][2]euridice: *si no, los que llgan tarde van metiendose en donde estan los del uno*

[Main][3]Abe: *ah bueno si, Brenda te puede hablar de sus progresos*

[Main][4]hilda: *sin importar el grupo?*

[Main][2]euridice: *el que entra al chat, entra al main*

[Main][1]Enrique: *ok*

[Main][4]hilda: *Perdon mi ignorancia,pero, que se supone que debo hacer?*

[Main][2]euridice: *si el uno se queda en el main, todos los que entran entran en donde esta el uno*

[Main][2]euridice: *ya que se vayan a sus cuartos les digo, es facil*

[Main][6]VENEZIA: *a dónde me tengo que ir?*

[Main][6]VENEZIA: *al mismo de la vez pasada?*

[Main][2]euridice: *si*

[Main]>> [5]Mariela went to channel Linux Talk.

[Linux Talk]>> [5]Mariela has joined.

[Main][1]Enrique: *Euridice, nos reuniremos de nuevo en el canal que nos tocó la otra vez? y bueno el equipo 3 es masquerade, no recuerdo, sorry, si?*

[Main][2]euridice: *si*

[Main][4]hilda: *y los del 1, a donde nos vamos?*

[Main]>> [9]Diana went to channel FreeBSD.

[FreeBSD]>> [9]Diana has joined.

[Main][1]Enrique: *ok*

[Linux Talk][5]Mariela: *Hola aquí están los del equipo cinco.*

[Main][6]VENECIA: perdón ! pero los del 5, a dónde se van?
 [Main][3]Abe: 1 = MAIN
 [Main][2]euridice: en un momento les digo sus cuartos
 [FreeBSD][9]Diana: Hola
 >> [11]MARISOL just left!
 [Main][4]hilda: abe, osea que no tengo que hacer nada?
 [Main][6]VENECIA: 5 ??????
 [FreeBSD][9]Diana: Hay alguien del grupo 4
 [Main][2]euridice: para que no haya problema, lo vamos a poner en la seccion de avisos
 [Main][10]Brenda-Eric: ¿cuál es tu apellido Hilda?
 [Main][4]hilda: Dominguez
 [Linux Talk][5]Mariela: Hola Marisol
 [Main]>> [6]VENECIA went to channel Windows Room.
 [Windows Room]>> [6]VENECIA has joined.
 [Main][10]Brenda-Eric: no estás anotada en la lista del gpo. 1
 [Main][3]Abe: E! pasara lo mismo de la semana pasada, todos los niñitos van a llegar preguntando a donde van y en eso se nos van a ir 25 minutos...
 [Windows Room][6]VENECIA: este es el 5???
 [Main][2]euridice: buenas noches
 [Main][10]Brenda-Eric: buenas noches
 [Main][4]hilda: estoy en el grupo cuya moderadora es Vania
 [Windows Room][6]VENECIA: hola, este es el 5?
 [Main][2]euridice: cuatro grupos mandaron sus opiniones y comclusiones
 [Main][10]Brenda-Eric: ella no es del gpo 1
 [Main][2]euridice: las cuales estan ya en la libreta de apuntes de la pagina del diplomado
 >> [9]Diana just left!
 [Main][2]euridice: hilda eres grupo 2
 [Main][4]hilda: Gracias, ahora, a donde me voy??
 [Linux Talk][5]Mariela: Parece que de mi equipo y canal no ha llegado nadie, administrador podría decirme si estoy en el cuarto adecuado.
 [Main][11]Jéssica: Hola a todos,
 [Main][10]Brenda-Eric: el grupo 1 ya mandó sus conclusiones
 [Main][2]euridice: el grupo uno es el unico que no ha mandado sus conclusiones
]>> [6]VENECIA went to channel Main.
 [Main][10]Brenda-Eric: sí ya fueron enviadas
 [Main][3]Abe: grupo uno???
 [Main][10]Brenda-Eric: sí
 [Main][4]hilda: hay alguien ahi del grupo 2 que me diga a donde irme???
 [Masquerade]>> [5]Mariela went to channel Masquerade.
 [Main]>> [13]VENECIA went to channel Windows Room.
 [Main][11]Jéssica: nos vamos a dónde corresponde el grupo 5?
 [Main][2]euridice: grupo 2 masquerade
 [Main][3]Abe: hey Brenda, que paso? somos los primeros todo!!!
 [FreeBSD]>> [5]Mariela went to channel FreeBSD.
 [Main][4]hilda: gracias!!!!!!
 [Main]>> [2]euridice went to channel Windows Room.
 [Windows Room][13]VENECIA: Alguien está leyendo
 [Main][3]Abe: jejejejejejejejejeje
]>> [5]Mariela went to channel Windows Room.
 [Main]>> [4]hilda went to channel Masquerade.
 [Windows Room][2]euridice: grupo tres linux
 [Main]>> [9]carlos went to channel Masquerade.
 [Main]>> [11]Jéssica went to channel Windows Room.
 [Windows Room][2]euridice: grupo 4 free...
 [Masquerade][4]hilda: hola, ya estoy en el grupo 2???
 [Main]>> [12]Saúl Cuevas went to channel Masquerade.
 [Main]>> [7]Roberto went to channel FreeBSD.

[Windows Room][11]Jéssica: hola!
[Windows Room][2]euridice: grupo cinco windows
[FreeBSD][7]Roberto: ¿Aquí está el grupo 4?
[Masquerade]>> [9]carlos went to channel Main.
[Main][10]Brenda-Eric: eurídice, el grupo 1te confirma que ya enviamos nuestras conclusiones
[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Gracias
[Main]>> [15]MARISOL went to channel Windows Room.
[Windows Room][2]euridice: todos a sus cuartos y regresamos al principal a las 20:45
[FreeBSD][14]Eli: sí, aquí es, buenas noches
[Windows Room][5]Mariela: Hola a todos soy Mariela y soy del equipo cinco
[Windows Room]>> [13]VENEZIA went to channel Main.
[Main]>> [13]VENEZIA has joined.
>> [13]VENEZIA just left!
[FreeBSD][7]Roberto: Buenas noches Eli...
[Masquerade][4]hilda: hola, hay alguien en el grupo 2?
[Windows Room][11]Jéssica: hola Maricela,
[Windows Room][15]MARISOL: HOLA!
[Windows Room]>> [2]euridice went to channel uno.
[uno]>> [2]euridice has joined.
[FreeBSD][7]Roberto: ¿Cuántos somos?
[Main]>> [16]beatriz went to channel Masquerade.
[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Buenas noches soy Muostaki(Rosa Ma Tamayo)
[Windows Room][5]Mariela: Hola Jéssica y Marisol
[Main]>> [13]diana went to channel FreeBSD.
[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Aquí Saúl Cuevas del grupo 2
[FreeBSD][14]Eli: creo que por el momento tu y yo
[Main]>> [17]VENEZIA went to channel Windows Room.
[Windows Room][11]Jéssica: hola chavas
[FreeBSD][13]diana: Hola
[Masquerade][4]hilda: hola saul, empezaba a sentirme sola!!!
]>> [2]euridice went to channel Main.
[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Hola
[Windows Room][17]VENEZIA: HOLA
[FreeBSD][7]Roberto: Hola, Diana...
[Main][0]Luis Antero Aguil: Abe: ¿Ya sabes a qué canal vamos los del 1?
[Windows Room][17]VENEZIA: Este es el 5?
[Main][2]euridice: a los del grupo uno
[Windows Room][11]Jéssica: si
[Main][2]euridice: vasn las inicaciones
[Masquerade][4]hilda: que se supone que debemos hacer? Es la primera vez que entro
[Main][3]Abe: Main
[FreeBSD][14]Eli: hola, ya somos tres
[Windows Room][15]MARISOL: BUENO, PUES COMO VEN A LA RELIGION Y LA MUSICA?
[FreeBSD][13]diana: Que tal chic@s oigan no me llegaron las preguntas para hoy,
[Windows Room][17]VENEZIA: gracias. Me la compu me sacó tres veces al intentar cambiar la sala
[Masquerade][4]hilda: estas ahí, vania??
[Main][1]Enrique: y los del 3'
[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Todo es confuso, pero esperemos, me parece que quedamos de vernos aquí
[Main][2]euridice: van a poner en su maquina .cuno enter y se creara un nuevo grupo temporal para esta sesion
[FreeBSD][13]diana: pero quizas podamos ponernos de acuerdo
[Main][2]euridice: entendido
[Windows Room][17]VENEZIA: estrechamente unidas
[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Realmente ha sido muy importante la iglesia en la evolución de la música
[Windows Room][11]Jéssica: pues definitivamente van de la mano,
[Main][2]euridice: anoten .cuno enter
[Masquerade][4]hilda: te pusiste en contacto con vania y los demas la vez pasada? que paso?
[FreeBSD][7]Roberto: Creo que ustedes también enviaron sus conclusiones, ¿no?

[Main]>> [10]Brenda-Eric went to channel uno.

[Main][2]euridice: estaran en el canal uno

[Main]>> [2]euridice went to channel uno.

[FreeBSD][14]Eli: a mí si me llegaron pero hasta hoy las leí,

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: La mayoría de recopiladores fueron religiosos

[uno][2]euridice: hola

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Para la primera sesión, no pude asistir a la segunda

[Main]>> [3]Abe went to channel uno.

[uno][2]euridice: estamos en el canal uno

[Main][1]Enrique: y los de lequipo 3 a que canal?

[Windows Room][17]VENECIA: sobre todo cuando la Iglesia tuvo un pioderío político que no se escondía

[Main][19]euridice: Hola, somos Eduardo y Antonia

[Masquerade][4]hilda: y que paso en la primera?

[uno][10]Brenda-Eric: hola ya estamos aquí

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Las escuelas se encontraban en monasterios o catedrales

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: charlamos hasta agotarnos

[Windows Room][15]MARISOL: YO TAMBIEN CREO ESO. EL QUE HAYA METIDO SUS MANOS PARA "REGLAMENTAR EL COMO SE TENIA QUE CANTAR Y HACER LA MUSICA" FUE IMPORTANTE INCLUSO PARA QUE HUBIERA UNOS REBELDES QUE HICIERAN LAS COSAS DIFERENTES

[uno][3]Abe: probando 1,2,3... probando

[Windows Room][5]Mariela: Coincido con ustedes, sin embargo es importante que para contestar esta pregunta se entienda cual ha sido la evolución de la música , ya que la regligión durante la edad amedia tuvo un papel fundamental para la difusión de esta.

[Masquerade][4]hilda: osea, hasta que horas??

[Main]>> [18]FRANCISCO CAMACHO went to channel uno.

[uno][2]euridice: hola en el canal uno estamos los del equipo uno, asi los que llegan tarde no se entrometen en la discusion

[Main]>> [0]Luis Antero Aguil went to channel uno.

[uno]>> [2]euridice went to channel Windows Room.

[FreeBSD][13]diana: A mi no me llegaron, pero Roberto ya vi que ati si cuales fueron las preguntas?

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Por una hora

[FreeBSD][14]Eli: Diana las preguntas son El papel de la religión en la evolución de la música ha sido: 1. ha sido importante, 2. ha ayudado, 3. ha perjudicado, y 4 ha sido necesario

[Windows Room][2]euridice: hola grupo cinco

[Windows Room][5]Mariela: hola eurídice

[Masquerade][4]hilda: yo estoy en un cafe Internet y la verdad que los horarios son una bronca

[Windows Room][17]VENECIA: hola

[Windows Room][15]MARISOL: hola!

[Main]>> [9]carlos went to channel uno.

[uno][0]Luis Antero Aguil: Hola

[Masquerade][4]hilda: tu tienes mail en tu casa??

[Windows Room][11]Jéssica: la religión ayudo a que se desarrollara en un ámbito pero hubo un momento (la contrarreforma) lo que determinó la separación y evolución por separado de la música popular y la música sacra

[uno][10]Brenda-Eric: leyeron las respuestas que les envié

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Lo siento, estoy en casa, pero nos podemos poder de acuerdo en una hora que convenga a todos

[Windows Room][2]euridice: el dia de hoy necesitamos que viertan sus iopiniones con el proposito de mejorar el diplomado.

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Los testimonios que conocemos son de religiosos, los impulsores de las escuelas han sido religiosos como dice Mariela, en la edad media fue fundamental

[uno][0]Luis Antero Aguil: Sí.

[Windows Room][15]MARISOL: yo creo que siempre existio esa separacion

[uno][3]Abe: si y el conjunto de 5 respuestas tambien

[uno][18]FRANCISCO CAMACHO: si

[Main]>> [20]rosa went to channel FreeBSD.

[Masquerade][4]hilda: Gracias!! Y cuéntame, a que te dedicas?

[FreeBSD][13]diana: Creo que ha sido fundamental para l musica ya que debido a la rebeldía de muchos monjes se creo

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Soy maestro de prepa, de chicos malos

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Pero en el período que estudiamos era básico

[Windows Room][17]VENEZIA: cómo?

[FreeBSD][13]diana: la musica sacra

[uno][3]Abe: que paso con tu msn Brenda? lo ejecutaste?

[Windows Room][2]euridice: hay que tomar en cuanta que la proxima semana entra en foro y el 25 es el examen del modulo 1

[FreeBSD][13]diana: que también ha sido fundamental

[Masquerade][4]hilda: que horror!!!que dios te bendiga

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Muy bien

[uno][10]Brenda-Eric: sí, ya estás en mi lista

[FreeBSD][13]diana: y tu que opinas Eli

[Windows Room][5]Mariela: Probablemente siempre hubo disidentes, que buscaban otros temas, otras formas de concebir el mundo

[Main][8]cuetzpalin: el equipo de Marisol Solorio, ¿cuál es?

[Windows Room][2]euridice: voy a otros cuartos

[uno][3]Abe: wow! felicitaciones!!!

[Masquerade][4]hilda: que materia impartes???

[Windows Room]>> [2]euridice went to channel FreeBSD.

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: no son tan malos, son mas bien flojillos

[Main]>> [19]euridice went to channel Windows Room.

[FreeBSD][2]euridice: hola grupo 4

[FreeBSD][20]rosa: hola

[uno][3]Abe: "un pequeño paso para el hombre, un gran paso para la humanidad

[Main][1]Enrique: Hola a los del eequipo 3...

[uno][0]Luis Antero Aguil: ¿Iniciamos?

[uno][10]Brenda-Eric: les parece que comentemos sobre los temas vistos?

[uno][3]Abe: jejejejejejejeje

[FreeBSD][2]euridice: cuantos hay del grupo 4

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: literatura e historia universal

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Claro, pero en la edad media era dificil encontrar tales testimonios, eran considerados como herejes

[Masquerade][4]hilda: que bien, la historia me encanta!!!!

[FreeBSD][2]euridice: pngan "y"

[FreeBSD][14]Eli: Estoy de acuerdo en que el papel de la religión fue de gran importancia para la evolución de la música d

[FreeBSD][14]Eli: hola

[FreeBSD][7]Roberto: y

[Windows Room][17]VENEZIA: si, seguro que hoy como siempre hubo disidentes pero cuando se trata de una época en dónde la Iglesia, como cualquier otra institución, poseen tano poder, ésta reviste el papel de reguladora de muchas expresiones

[Windows Room][15]MARISOL: Eso sí.

[Main]>> [1]Enrique went to channel uno.

[FreeBSD][14]Eli: y

[uno][3]Abe: mmmmmmmmm, pero es que vamos a seguir con los anteriores, o hay un topico nuevo???

[Masquerade][4]hilda: un dia voy a estudiarla en serio

[FreeBSD][13]diana: y

[Windows Room][5]Mariela: claro y hasta los excomulgaban

[FreeBSD][2]euridice: gracias

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Trato de usar musica en mis presentaciones

[Masquerade][4]hilda: que te parece si discutimos las preguntas?

[Windows Room][11]Jéssica: sí, pero en la edad media el sentimiento de religiosidad es más exaltado debido a la llamada "oscuridad" vivida, la religión estuvo más que presente en ese ámbito y por supuesto en la literatura religiosa también

[uno][10]Brenda-Eric: Es sobre el tema 2 de la religión

[FreeBSD][2]euridice: el dia de hoy, despues ademas de lo que ya les pedimos
[Masquerade][12]Saúl Cuevas: adelante, las tienes a mano, de otra manera las busco
[Masquerade][4]hilda: que opinas del papel en la iglesia con respecto a la musica?
[FreeBSD][2]euridice: les voy a pedir que opinen sobre el diplomado
[Windows Room]&& [19]euridice went to channel FreeBSD.
[FreeBSD]&& [19]euridice has joined.
[FreeBSD][2]euridice: la proxima semana empieza el foro y el 25 es el examen
[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Dame un minuto para darte una respuesta coherente...
[Masquerade][4]hilda: crees que ha sido benefico o no su influencia-'
[Windows Room][5]Mariela: De hecho la iglesia se convirtió en la institución que difundía la ideología de la época y el mundus vivendis, tal y como lo hace la modernidad
[uno][0]Luis Antero Aguil: Bien, creo que la religión ha jugado un papel predominante en el desarrollo de la música, ya que ésta ha formado parte de prácticamente todos sus rituales.
[uno]&& [9]carlos went to channel Main.
[FreeBSD][13]diana: ¿para que es el foro y como va a funcionar?
[Windows Room][11]Jéssica: sobre todo si se quiere propagar una ideología
[uno][3]Abe: ok... mas especificamente?
[Windows Room][15]MARISOL: Si, por eso es importante lo que hizo con la musica.
[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Además en lo relacionado a la evolución de la música, se crearon escuelas, se trato de ir uniformando el lenguaje musical, se trataba de ir creando nuevos tipos de expresión musical
[FreeBSD]&& [19]euridice went to channel Linux Talk.
[Windows Room][17]VENECIA: por eso tenía tanto poder de decir qué y cómo
[uno][10]Brenda-Eric: Es curioso que casi todos asociaron la religión con la religión cristiana
]&& [19]euridice went to channel Masquerade.
[FreeBSD][7]Roberto: Parece que ya se fue a otro cuarto...
[FreeBSD][2]euridice: el foro es para que se suban los aspectos relevantes, opiniones sintetizadas de los grupos
[Masquerade]&& [19]euridice went to channel Main.
TO: 2 euridice FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): Euridice estoy hecho bolas donde está mi equipo?
[uno][0]Luis Antero Aguil: No necesariamente, y es que existe más música religiosa entre los musulmanes.
[uno][18]FRANCISCO CAMACHO: por lo menos es occidente así es
[uno][3]Abe: es la dominante
[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Era difícil que con la mentalidad del "temor a dios", alguien quisiera disentir
[Windows Room][5]Mariela: Aunque es importante rescatar obras musicales bellísimas que se elaboraron en esa época
[uno][3]Abe: en OCCIDENTE
[uno][10]Brenda-Eric: Me parece que la pregunta se refiere a las religiones
[Main]&& [19]euridice went to channel Windows Room.
[FreeBSD][2]euridice: yo estoy en el cuatro
[Masquerade][12]Saúl Cuevas: es un arma de dos filos, ha rescatado música bella pero a la vez entorpece su desarrollo
[Windows Room][17]VENECIA: claro, lo "oscuro" no le quita lo bello
[FreeBSD][7]Roberto: Ok.
&& [16]beatriz just left!
[Masquerade][4]hilda: Yo creo que el papel de la iglesia como promotora de las artes, no solo de la música ha sido fundamental
[uno][0]Luis Antero Aguil: Es en todas, recuerden los rituales de los antiguos mexicanos, lo ya mencionado de los cantos y música en el Islam, etc.
[FreeBSD][13]diana: weno y ahora que hacemos Roberto y Eli
TO: 1 Enrique FROM: 2 euridice MESSAGE: <2>euridice (private): Enrique tu grupo debe estar en linux talk
[Windows Room][15]MARISOL: Ellos también buscaban la belleza en la música. Era la forma de exaltar a dios
[Masquerade][12]Saúl Cuevas: de acuerdo
[Windows Room][17]VENECIA: Muchas veces pensamos que la "Edad Media" u "oscurantismo" no produjo nada pero no es así: Es una época de muchísimos años de conocimiento
[Masquerade][4]hilda: la iglesia, o mejor dicho, la religión, busca establecer la conexión entre el hombre y dios
TO: 2 euridice FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): sorry gracias

[uno][10]Brenda-Eric: estamos de acuerdo

[Windows Room][11]Jéssica: y que mejor que la música para esos propósitos que la música, hasta la literatura era recitada, ahí están el libro de los ejemplos del conde lucanor, que tiene un areligiosidad muy marcada

[uno]>> [1]Enrique went to channel Linux Talk.

[Linux Talk]>> [1]Enrique has joined.

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: LOs grandes maestros hicieron grandes cosas, como el caso de Guido DÁresso, el crear un sistema mas uniforme que sirviera para un entendimiento y conocimiento de los grupos y la música

[uno][18]FRANCISCO CAMACHO: aunque en el curso parece que nos restringiremos al occidente

[FreeBSD][2]euridice: voy a otro cuarto nos vemos en el principal a las 20:50

[Linux Talk][1]Enrique: hola a todos...están?

[FreeBSD]>> [2]euridice went to channel Linux Talk.

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Una coneccion dificil de establecer

[Windows Room][5]Mariela: A mi lo que me sorprende es la manera en cómo concebían a ese dios a través de la música y me gustaría concer sus comentarios swobre ello.

>> [16]Jani Itxel just left!

[FreeBSD][14]Eli: creo que podemos empezar a realizar una conclusión general

[uno][10]Brenda-Eric: pero la pregunta da lugar a distintas respuestas

[uno][3]Abe: bueno en la historia occidental, la dominante es la Cristiana, los monjes y reyes, y todos eran cristianos, y el impulso, se los dieron ellos, su dominacion y la categoria de pagano-profano, tambien emana de ellos

[Linux Talk][1]Enrique: hola está el equipo 3 aquí?

[Windows Room][15]MARISOL: Pues tan solo con la representacion de los angeles tocando el arpa musica dulce y sublime

[uno][0]Luis Antero Aguil: Y claro, en occidente igual, al respecto, por sólo mencionar Europa, sugiero en un tiempo que tengan, checar la siguiente página:
<http://www.cnice.mecd.es/eos/MaterialesEducativos/mem2001/musica/La%20musica%20antigua%20espa%F1ola/medievo.html>

[Masquerade][4]hilda: Religion significa re-unir, es decir, volver a unir l cretura con su dios, y l music PERMITE SUBLIMAR LA EXPERIENCIA RELIGIOSA, DE TAL MNERA QUE SE TRASCIENDA LA EXPERIENCIA SENSIBLE PARA LLEGR A L EXPERIENCIA ESPIRITUAL

[FreeBSD][7]Roberto: Yo creo que la presencia de la religión ha sido fundamental en el desarrollo de la música.

[Linux Talk][2]euridice: tu quedate quei

[FreeBSD][14]Eli: podemos acceder a el correo grupal y leer las conclusiones que enviamos individualmente y finalmente crear una con la mayoría de coincidencias

[Linux Talk][2]euridice: creo que otra vez estas solito

[Linux Talk][2]euridice: voy al principal y te los mando

[Masquerade][4]hilda: IA MUSICA PUEDEFAVORECER ESTA CONECCION, YA SEA EVANGELIZANDO, LABNDO, O CREANDO ATMOSFERAS QUE PERMITN LA MEDITCION E INTROSPECCION

[FreeBSD][13]diana: Aja, Creo que todos estamos de acuerdo en que la religion ha siso un factor muy importante en la musica

[uno][3]Abe: en este chat no podemos copiar y pegar..

[Linux Talk][2]euridice: no te vayas

[Linux Talk][1]Enrique: orale

[Linux Talk]>> [2]euridice went to channel Main.

[Linux Talk][1]Enrique: no...

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: La influencia de la Iglesia ha sido punto medular hasta un cierto tiempo de la historia, porque aun en el renacimiento como tal, la influencia de la iglesia aunque enfocada desde otro punto de vista siguió siendo importanteen el arte en general y la música en particular

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: De acuerdo, pero creo ha censurado, o al menos algunos ministros lo han hecho

[uno][3]Abe: ya yo le habia sugerido a Brenda que migraramos a msn Messenger

[Windows Room][17]VENECIA: Yo creo que ese Dios era lo más grande para ellos, el que merecía toda forma de expresión. De ahí que el que no pensara así fuera tan condenado

[Main][2]euridice: hay alguien aaqui del grupo tres?

[uno][3]Abe: no se que les parece?

[Windows Room][11]Jéssica: creo que la exaltación provocada era una forma de extaciarse de tal forma que llegaban a una "sublimación" como de comunión

[uno][18]FRANCISCO CAMACHO: eso le dificultaria las cosas a euridice

[Masquerade][4]hilda: (perdon por tantas letras que faltan, pero esta compu esta cuchisima

[Main][2]euridice: cuetzpalin y carlos, ¿estan en el diplomado?

[Main]&& [2]euridice went to channel Masquerade.

[FreeBSD][13]diana: alguien quiere resumirlo o crear un nuevo documento con la opinión de tod@s?

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Aunque la censura puede impulsar al creador en busca de otras formas de expresión

[uno][10]Brenda-Eric: lo que se puede hacer es que nos enviemos estas direcciones a los buzones de los que estamos en el gpo 1

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Que es cuchisima, vieja?

[Masquerade][2]euridice: ¿todo bien? ando visitando cuartos

[uno][3]Abe: nos la facilita a nosotros, y cuando haga el llamado, volvemos como niños buenos....

[uno][0]Luis Antero Aguil: No trato de copiar - pegar, sino de mencionar algo que he leído y escuchado en varias ocasiones y cuya calidad permite fortalecer este espacio de aprendizaje.

[Windows Room][17]VENECIA: sigo aquí, verdad?

[Windows Room][15]MARISOL: y ese sentimiento era expresado por supuesto en todas las artes

[Windows Room][11]Jéssica: ahí está la representaciones en las cuales hasta se desmayaban y lloraban porque se sentían uno con esa pasión

[Masquerade][4]hilda: Si, es cierto, la iglesia -entendida, en el contexto de este diplomado como la catolica romana-

&& Someone just logged on line 16 from: dial-148-240-234-175.zone-1.dial.net.mx

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Estamos en plena charla

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Otro elemento que podemos considerar es la cuestión técnica musicalmente hablando, el canto gregoriano es considerado el punto de partida de la composición musical

[uno][3]Abe: porque a este chat le falta... para mi es muy lento, no se ustedes...

[Masquerade][4]hilda: ha censurado, al ser el gran mecenas del arte

[uno][0]Luis Antero Aguil: Abe: en este chat es más fácil ingresar a las ligas, sólo un clic en la misma

[Masquerade][2]euridice: necesitamos opiniones sobre el diplomado. La proxima semana empieza el foro y el 25 es el examen del modulo 1

[Main]&& [16]Beatriz went to channel Masquerade.

[Windows Room][11]Jéssica: porqué preguntas eso Venecia?

[Masquerade][2]euridice: perdon, ya me voy

[Windows Room][15]MARISOL: y bueno, es algo burdo, pero tambien pasa actualmente, yo no entiendo por que tanta gente lloro y sufrio con la pelicula de la pasion

[Masquerade][16]Beatriz: Hola a todos

[Masquerade][2]euridice: nos vemos en el principal a las 20:50

[FreeBSD][7]Roberto: El problema es que no podemos integrar los tres documentos tan rápido.

[Windows Room][17]VENECIA: porque un problema técnico me quiere tirar del chat. Gracias por atender}

[Masquerade][4]hilda: sin embargo, estoy de acuerdo contigo, la censura impulsa busquedas alternativas

[Linux Talk][1]Enrique: alguien?

[Masquerade]&& [2]euridice went to channel Main.

[Masquerade][4]hilda: adios euridice

[uno][3]Abe: pero seria interesante poder revisar ese material que envias... sin tener que decifrar todo el URL

[FreeBSD][13]diana: Zip dejame checar no son tan largos

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Adios

[Windows Room][19]euridice: Eduardo y Antonia- Hay que tener en cuenta que desde los tiempos mas antiguos el poder de la musica para conmovier a las hombres era reconocido. Por otra parte en los siglos medievales la iglesia reconocio a traves de San Agustin y posteriormente con Santo Tomas de Aquino a la musica como medio de iluminacion de los textos liturgicos.

[Windows Room][17]VENECIA: porque es cruel la pelicula

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: El drama litúrgico influenció, siglos despues al arte escenico

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Continuamos Hilda?

[Masquerade][4]hilda: seguro saul

[uno][3]Abe: a mi no me da la opcion... :-{

[Windows Room][11]Jéssica: por la emoción desbordada, supongo, es muy fuerte ver la flagelación dfe alguié' ahora imagínate sies de Dios

[Linux Talk][1]Enrique: equipo 3?

[Main]&& [2]euridice went to channel Linux Talk.

[Linux Talk][1]Enrique: No me dejen solito jajajaj

[uno][10]Brenda-Eric: bueno parece que todos estamos de acuerdo en los aspectos básicos del papel de la Iglesia y de los cultos protestantes en el desarrollo de la música. Sería interesante ahonda en cuestiones más específicas

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Tienes la palabra

[Linux Talk][2]euridice: enrique

[Masquerade][4]hilda: Cuchisimo viene del mexicano cuchos, chafa isim, muy, muy chfa

[Linux Talk][1]Enrique: ey..

[Linux Talk][2]euridice: nmo hay nadie de tu grupo

[uno][0]Luis Antero Aguil: OK. algunos puntos importantes de forma: Es algo extraño que los compositores de esa época no se preocuparan por "firmar" sus obras musicales, ya que consideraban que al final, la música era creación divina, y eso, creo, es interesante.

[Windows Room][11]Jéssica: el drama litúrgico es bien interesante

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: ya entiendo

[Masquerade][4]hilda: chido

[Linux Talk][2]euridice: quieres integrarte al uno?

[Linux Talk][1]Enrique: entonces

[Masquerade][4]hilda: Bueno, como te decia, seguro que tu sabes que

[Linux Talk][1]Enrique: pues si...

[FreeBSD][7]Roberto: Creo que hay varias coincidencias: la primera tiene que ver con el impulso a la escritura musical.

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Que mayor amor, que el amor a dios, que mayor exaltación

[Linux Talk][1]Enrique: a cual?

[Masquerade][4]hilda: a traves de l historia, el estado y la iglesia

[Linux Talk][2]euridice: pon .cuno enter

[Windows Room][15]MARISOL: si, me pregunto quien representaba a los personajes celestiales? como les escogian?

[uno][0]Luis Antero Aguil: sobre todo porque manifiesta una relación música - religiosidad.

[Linux Talk]&&&euridice went to channel uno.

[uno][3]Abe: pero, Brenda, hablamos entonces de la religion en otras aspectos de la evolucion de la musica, como los aportes de Islam...

[Masquerade][4]hilda: han pagado lel gran rte

[uno][10]Brenda-Eric: es algo que también ocurrió en las artes plásticas

[Masquerade][4]hilda: el que se escribe con mayusculas,

[FreeBSD][13]diana: ok de acuerdo

[Windows Room][11]Jéssica: eran sólo hombres y niños los que podían representar esos papeles

]&&& [1]Enrique went to channel uno.

[Masquerade][4]hilda: marcando si directrices y, en muchas ocsiones

[uno][2]euridice: Enrique del grupo tres sa va a integrar aqui porque esta solo el del su grupo

[uno][1]Enrique: si

[uno][3]Abe: ah pero eso es otra cosa... el arte mudejar???

[Masquerade][4]hilda: permitiendo el desarrollo del arte

[Masquerade][16]Beatriz: Tuve algunos problemas para conectarme, sólo están Hilda y Saúl?

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Todo era influenciado por la mentalidad, como el hecho de que todos fuesen hombres en las representaciones

[Windows Room][11]Jéssica: las mujeres estaban betadas

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Si

[Masquerade][4]hilda: Adem's, concretamente hblando - o escribiendo-

TO: 1 Enrique FROM: 2 euridice MESSAGE: <2>euridice (private): todavia no se dan cuanta que llegaste

[Windows Room][15]MARISOL: gracias al dichoso san pablo

[Windows Room][17]VENECIA: como muchas veces

[uno][1]Enrique: hola a todos...soy Enrique del equipo 3...

[FreeBSD][7]Roberto: Y la segunda, que tiene que ver con una determinante por parte de la iglesia en las artes y que se extiende a todos los ámbitos de la vida social.

[Masquerade][4]hilda: acerca de musica y religion, veremos que con el proceso de secularuizacion

[uno][3]Abe: entre lo profano podemos incluir generos, pienso, como el sefardita...

TO: 2 euridice FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): ok

[uno][10]Brenda-Eric: quizá con referencia al aporte islámico a la música occidental?

TO: 2 euridice FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): ya me presente.

[Windows Room][17]VENECIA: por qué San Pablo?

[Masquerade][4]hilda: ocurrido desde el siglo 18, es decir, hasta el barroco,

[Main][8]cuetzpalin: sí, pertenezco al equipo de Marisol Solorio

[Main]>> [8]cuetzpalin went to channel Linux Talk.

[Windows Room][11]Jéssica: ya ven hasta los castratis lo que tuvieron que sufrir

[Masquerade][4]hilda: la musica estuvo innegablemente vinculada a la religion

[uno][10]Brenda-Eric: es notorio ese aporte a la música española

[uno][3]Abe: esa es tu sugerencia no? que no abordamos al resto de las religiones...

[Windows Room][5]Mariela: Que mala onda, sin embargo este tipo de musica religiosa ayudo al desarrollo de la música, porque en ella confluyó la música de las sinagogas judías influenciadas por las costumbres giregas, romanas, orientales y sirias, por tanto es un mosaico, si así lo podemos ver de lo que pensaban algunos pueblos sobre un ser supremo.

[Windows Room][15]MARISOL: Bueno porque en las cartas que escribio, que estan en la biblia establecia ciertas normas para las mujeres, es interesante leerlo

[uno][2]euridice: grupo uno: Enrique del grupo tres esta solo, se va a integrar con ustedes

[Main]>> [9]carlos went to channel Windows Room.

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: En la pasión de cristo se trata de sensibilizar en cuanto al sufrimiento de cristo y como se dice que lo hizo por salvarnos, que mayor amor.

[Linux Talk][8]cuetzpalin: ¿Alguien sabe cual es el canal del equipo moderado por Marisol Solorio?

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Hola Beatriz, estamos hablando del papel de la iglesia

[uno][2]euridice: EEEEEEEEEEEEEEEEE

[uno][0]Luis Antero Aguil: Abe. ¿Es verdad que los mudejares no escribían música?

[uno][10]Brenda-Eric: bienvenido

[Masquerade][4]hilda: como explicarias a Bach, Hendel o Palestrina, sin la religion?

[uno][2]euridice: Enrique de grupo tres se va a integrar con ustedes

[uno][2]euridice: AHHHHHH

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Imposible

[Masquerade][16]Beatriz: estoy viendo sus comentarios, estoy de acuerdo

[uno][18]FRANCISCO CAMACHO: ok

>> Someone just logged on line 21 from: dsl-201-129-222-182.prod-infinitum.com.mx

[FreeBSD][7]Roberto: Una tercera refiere que así como la iglesia impulso este arte, también estableció ciertos límites, como en el caso de la música pagana.

[Masquerade][4]hilda: Imaginate, el canto gregoriano,

]>> [8]cuetzpalin went to channel Main.

[uno][2]euridice: voy a otro lado nos vemos 20:50 en el principal

[Windows Room][19]euridice: Antonia y Eduardo Otra cosa importante es que durante siglos la iglesia fue la promotora y guardiana de los textos y musica que se escribieron

[Windows Room]>> [9]carlos went to channel Main.

[Main]>> [9]carlos has joined.

[Main][21]Jani ltxel: hola

[uno][3]Abe: era tradicion oral, hasta donde he visto y escuchado

[uno][10]Brenda-Eric: es una buena pregunta para eurídice

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: El mismo canto gregoriano sin religión,olvidate

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Realmente todo ha sido influenciado por la ideología, la música no podía escaparse

[Masquerade][4]hilda: o el medievo, sin la religion?

[Windows Room][11]Jéssica: pero bueno creo que si fue muy necesario el papel de la religión en la música

[uno][2]euridice: Inecesitamos opiniones sobre el diplomado la proxima semana inicia el foro y el examen de modulo 1 es el 25

>> [21]Jani ltxel just left!

[uno][3]Abe: pero la influencia mudejar, afecto solo regiones

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Nunca

[FreeBSD][7]Roberto: En cualesquiera de los dos sentidos, su intervención es fundamental.

[Main][8]cuetzpalin: ¿Alguien sabe cual es el canal del equipo moderado por Marisol Solorio?

[uno][1]Enrique: Hola a todos perdón por la intromisión...estoy sólo y Euridice me dijo me metiera con ustedes... perdón en que van, sobre que hablan específicamente?

[Masquerade][16]Beatriz: Tampoco se explicaría la música occidental sin el arte profano y popular && Someone just logged on line 21 from: dsl-201-129-222-182.prod-infinitum.com.mx

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Yo creo que fundamental, los preparados eran los clérigos, los ínicos que la podían propagar eran ellos, también la evolución sólo podía darse mediante ellos.

[Main]&& [8]cuetzpalin went to channel Masquerade.

[uno][0]Luis Antero Aguil: Bienvenido, sobre la influencia religiosa en la música.

[uno][3]Abe: acerca del arte mudejar y sus aportes a la musica occidental

TO: 1 Enrique FROM: 2 euridice MESSAGE: <2>euridice (private): hablan sobre la importancia de la tradicion oral

[Masquerade][4]hilda: Por otro lado, recordemos que fue un monje benedictino el que ideó la notación musical que aun utilizamos!!

[Masquerade][8]cuetzpalin: Saludos

[uno]&& [2]euridice went to channel Main.

[Main]&& [2]euridice has joined.

[Windows Room][17]VENECIA: incluso creo que cuando los músicos trataron de alejarse un poco de a Iglesia, cuando el Renacimiento, la Iglesia se revisitó como auqlllo "que no querían más", es deci, de nuevo tuvo otro papel importante

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Pero su influencia, al menos al principio es difícil de documentar

[uno][0]Luis Antero Aguil: Abe. Efectivamente toda la música era transmitida en forma oral, y es algo interesante.

[Main]&& [22]Eli went to channel FreeBSD.

TO: 2 euridice FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): ok

[FreeBSD][13]diana: Si, es claro, podemos sacar la conclusión de esa manera o redactar todo un documento? tu que opinas Eli

[Masquerade][8]cuetzpalin: ¿Alguien me podría dar razón del equipo de Marisol Solorio?

[uno][3]Abe: super interesante!!!

[Windows Room][11]Jéssica: de qué forma creen que ha perjudicado?

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Cuetzpalin es acaso una lagartija?

[Windows Room][17]VENECIA: pues lo clérigos eran los más preparados. a veces los reyes o señores no sabían ni leer}

[uno][18]FRANCISCO CAMACHO: o podía llevar la prosodia natural de los textos bíblicos

[Masquerade][4]hilda: Betty, tienes razón. Pero en la historia del arte siempre ha existido la diferencia entre Arte, con mayúsculas, y Arte popular

[Main][2]euridice: jani ltxel y dial148 ¿están en el diplomado?

[FreeBSD][22]Eli: lo siento me perdí de todo porque mi compu me desconecto, les llegó alguno de mis mensajes

[Main][23]adriana montuy: hola!!!

[Masquerade][4]hilda: Querida lagartij, no se donde esta mrisol

[Windows Room][17]VENECIA: al prohibir lo que le parece ajeno a sus ideas

[uno][0]Luis Antero Aguil: He leído algo de Carlos Paniagua al respecto, pero bueno si tienes más datos ya que estás por España creo que sería bueno nos los compartieses.

[FreeBSD][13]diana: Roberto crees necesario que redactemos un documento con daos y eso , No Eli

[Main][23]adriana montuy: hola profesor

[uno][3]Abe: pero, esa influencia árabe, no es determinante en la historia de musica occidental, es como un complemento a la forma del desarrollo de "cadenzas"

[Masquerade][8]cuetzpalin: efectivamente, ese es el significado en náhuatl

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Claro, las enfermedades contribuyeron a que nadie se pudiera escapar de la influencia de la iglesia como lo vimos en Dante, Petrarca y Bocaccio, quienes cambiaron sus escritos después de la peste.

[Windows Room][15]MARISOL: Al restringir a las mujeres y temas a tratar

[Main][2]euridice: hola adriana ¿en qu9e grupo estas?

[FreeBSD][13]diana: datos

[uno][3]Abe: a mi manera de ver...

[Masquerade]&& [8]cuetzpalin went to channel Linux Talk.

[Linux Talk]&& [8]cuetzpalin has joined.

[Main][23]adriana montuy: en el 4

[Masquerade][4]hilda: bueno, si no encuentras a marisol, unete a nosotros!

[uno][1]Enrique: Si, yo creo que la tradición oral fue y es importante, pero creo que la musica tomó nuevos rumbos desde la creación de la notación musical...

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Continuemos
[Linux Talk][8]cuetzpalin: ¿hay alguien aquí?
[uno][3]Abe: quizás me estoy mentiendo en problemas con esa afirmación jjejejejejejejeje
[Windows Room][5]Mariela: Perjudicó porque si bien es un tema lo religioso, existen miles y millones de temas más que deben ser expresados con la música, mismos que requerían de salir de los moldes establecidos, y por tanto de utilizar otros formatos acordes a otras formas de realizar las composiciones
[Main][2]euridice: Tus compañeros están en el Free BSD
[FreeBSD][7]Roberto: Dénme unos minutos a ver si puedo cortar y pegar y se lo enviamos al profe...
[Main][23]adriana montuy: no ha entrado nadie más???
[Masquerade][4]hilda: Sí, que una cosa es el arte "culto"
[Masquerade][4]hilda: y otra el arte popular.
[Main][23]adriana montuy: o.k voy para allá
[Main][2]euridice: ve con ellos y nos vemos al rato, si hay cuatro
[FreeBSD][22]Eli: buena idea
[uno][10]Brenda-Eric: sí. Definitivamente a la música occidental la alimentaron en sus orígenes distintas culturas
[Masquerade][4]hilda: La iglesia siempre estuvo en el primero
[>>][8]cuetzpalin went to channel FreeBSD.
[FreeBSD][7]Roberto: Voy...
[Masquerade][16]Beatriz: sí, afortunadamente el arte con mayúsculas también se nutrió del popular
[FreeBSD][13]diana: Eli Roberto mencionaba que son 3 coincidencias que tenemos .
[Main][23]adriana montuy: o.k
[Main]>> [23]adriana montuy went to channel FreeBSD.
[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Después de las epidemias, solo quedaba pedirle a dios.no se podía seguir siendo tan alegres o escapar de lo religioso
[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Acaso te refieres a la música en particular o al arte en general
[FreeBSD][8]cuetzpalin: ¿Alguien sabe cual es el equipo de Marisol Solorio?
[Windows Room][17]VENEZIA: al decir que las cosas se hacían de un modo y todo lo demás no era digno de ser para Dios, por lo tanto, no valía la pena+}
[FreeBSD][13]diana: Yo ya los pegue,
[Main][21]Jani Itxel: hola profesor soy jani
[Windows Room][11]Jéssica: sí, pero creo que también era la forma más fácil de acercarse a la gente, no hay que olvidar que esa es una etapa de enseñanza sobre todo,
[FreeBSD][13]diana: De que grupo?
[uno][0]Luis Antero Aguil: Bueno, he hecho... ya estás metido, jajajajajaja. Por cierto, la música de que se tiene referencia es a partir del Siglo XIII, ¿Estoy en lo cierto?
[Masquerade][4]hilda: al arte en general, y claro, a la música
[FreeBSD][23]adriana montuy: hola
[Windows Room][17]VENEZIA: ni en forma ni en fondo
[FreeBSD][13]diana: hola chica
[Main][2]euridice: Hola grupo tres verdad?
[Masquerade][16]Beatriz: qué me dicen de los juglares y trovadores
[FreeBSD][22]Eli: hola
[FreeBSD][8]cuetzpalin: desconozco el número, sólo me han dicho que ella modera mi grupo
[Main][21]Jani Itxel: si pero no se como entrar
[Masquerade][4]hilda: si, justo estaba pensando en ellos
[uno][1]Enrique: Un buen ejemplo es España invadida por los árabes, ahí se ve como la mezcla de dos culturas pudo fusionarse perfectamente.
[FreeBSD][23]adriana montuy: quien más ha entrado de nuestro equipo número 4??
[Main][2]euridice: ¿es la primera vez que estás en el chat?
[Masquerade][4]hilda: pero me parece que las temáticas
[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Las escucho
[FreeBSD]>> [8]cuetzpalin went to channel Windows Room.
[FreeBSD][20]rosa: yo
[Windows Room][8]cuetzpalin: Saludos
[Masquerade][4]hilda: ritmos e intereses son muy diferentes
[FreeBSD][20]rosa: rosa
[FreeBSD][22]Eli: puedes recorrer grupo por grupo y preguntar sólo somos 4 equipos

[FreeBSD][20]rosa: pero como he llegado tarde
[Main][21]Jani Itxel: si mi computadora esta muy lenta y he tenido problemas
[Windows Room][11]Jéssica: hola
[FreeBSD][20]rosa: me perdi
[Windows Room][17]VENEZIA: hola
[uno][3]Abe: ok, pero a los sefaditas, almogaraves... y demas tribus podemos incluirlas entre lo profano-pagano, a criterio de la Santa Iglesia CATolica Apostolica Romana (unica religion verdadera) jejejejejejejejeje
[Windows Room][8]cuetzpalin: ¿Alguien me podría dar razón del grupo de Marisol Solorio?
[FreeBSD][22]Eli: hola rosita
[Windows Room][5]Mariela: Aquí es
[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Buenas noches
[Windows Room][15]MARISOL: es este
TO: 1 Enrique FROM: 2 euridice MESSAGE: <2>euridice (private): llego una de tu grupo quieres juntarte con ella?
[FreeBSD][20]rosa: hola eli
[FreeBSD][13]diana: Hola
[Windows Room][15]MARISOL: que milagro!!
[Windows Room][8]cuetzpalin: Bien, muchas gracias
TO: 2 euridice FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): si
TO: 2 euridice FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): me meto a linux?
[Main][21]Jani Itxel: pero digame que puedo hacer
[uno][10]Brenda-Eric: De hecho se fusionaron varias culturas: visigodos, godos, árabes, judíos, etc
[Main][2]euridice: Jani, Enrique, el moderador de tu grupo estaba solo y ahora se va a integrar
[FreeBSD][20]rosa: llegue al momento de las conclusiones
[Main][2]euridice: ahora te digo
[Masquerade][4]hilda: por un lado, los juglares y trovadores narran hazañas y eventos, por el otro, l musica sacra busca crear una coneccion entre el hombre y su creador
[Windows Room][17]VENEZIA: pero yo creo que el objetio principlal no era acercase a la gente desde su nivel sino dictar lo que ERAlo válido sin razonar
[Main][21]Jani Itxel: gracias
[Main][2]euridice: dejame ir con el para decir
[FreeBSD][13]diana: Adriana Roberto está sacando datos de los archivos enviados, para enviar conclusiones al profe
[uno][3]Abe: no estamos negando sus aportes, simplemente las estamos clasificando en un renglon...
[FreeBSD][20]rosa: y trate de poner atencion para saber coomo iban
[Main][2]euridice: para decirle que te espere
[Main][21]Jani Itxel: yo lo espero
[FreeBSD][23]adriana montuy: marisol, ya busque en mi lista pero no te tengo como integrante del equipó 4
[FreeBSD][22]Eli: sí, roberto está tratando de cortar y pegar las conclusiones que enviamos a el correo grupal
[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Finalmente llega un tiempo, el de los troveros y trovadores en que la influencia empieza a disminuir y llega la canción profana
[Windows Room][5]Mariela: si pienso que era una ideología dominante, tal y como sucede con el neoliberalismo actual, que todo se entiende a través de la ganancia
TO: 1 Enrique FROM: 2 euridice MESSAGE: <2>euridice (private): le voy a dar indicaciones porque es la primera vez que entra al chat
[Masquerade][4]hilda: por ello, el caracter de cada tipo de musica es diferente
[uno][10]Brenda-Eric: cuál renglón?
[FreeBSD][22]Eli: para enviarlo aeuridice con una idea ya más general
[Masquerade][16]Beatriz: La iglesia aportó mucho pero también prohibió muchas manifestaciones musicales y artísticas en general
[Windows Room][19]euridice: eduardo y antonia "donde esta Adriaba Montuy
[Windows Room][8]cuetzpalin: Habría que cuestionarse si la iglesia a tenido alguna vez una idea clara de otredad
[Windows Room][17]VENEZIA: no era lo mismo que ahora. Yo veo que la Iglesia trata de hacer entender un poquito más a la gente. Tata e ponerse en su ugar. Antes no
[Windows Room][5]Mariela: Bien por la coexistencia de los trovadores
[Main][2]euridice: jani. Arriba hay una pantalla que dice chanel ¿la ves?
[Main][21]Jani Itxel: profesor que es el free bsb

TO: 2 euridice FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): ok... me siento sacado de onda, ni con mi equipo nicon este me siento incluido... . :{

[Windows Room][15]MARISOL: imaginate si querian cantarle a la naturaleza, a algun amor perdido, etc. como le hacian?

TO: 22 Eli FROM: 20 rosa MESSAGE: <20>rosa (private):

[FreeBSD][13]diana: ¿Quien es Marisol?

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: El barroco, el ars nova por ejemplo

[uno][3]Abe: hay un eterno conflicto en la historia de la artes en occidente, lo sagrado y lo profano, y quien se encargo de darle esa denominacion, la Iglesia Catolica...

[Main][21]Jani Itxel: si si la veo

[FreeBSD][22]Eli: esta buscando su grupo

[Windows Room][15]MARISOL: perdon por la pregunta pero quien eres cuetzpalin?

TO: 1 Enrique FROM: 2 euridice MESSAGE: <2>euridice (private): ahora la mando. esperame. y gracias

[Windows Room][11]Jéssica: sí eso sí, la gente misma prefirió a los menenseger, y a los trovadores provenzales

[Masquerade][4]hilda: si, desafortunadamente el ostracismo de la iglesia la ha llevado cometer muchas barbaridades (vieron El Nombre de la Rosa?)

TO: 22 Eli FROM: 20 rosa MESSAGE: <20>rosa (private): eli comenzron puntuale verdad?

[FreeBSD][22]Eli: le digo que entre atodos y pregunte por su moderardor

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: La base de la vida misma era la religión, como escapar a ello, los mismos frailes no se lo podían imaginar de otra manera

[FreeBSD][22]Eli: si,

[Main][2]euridice: pon la flecha y selecciona linux talk

[uno][1]Enrique: ok.

[Masquerade][16]Beatriz: Claro que sí

TO: 2 euridice FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): ok

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Si lo recomiendas lo veo

[FreeBSD][13]diana: y Rosa si es del grupo?

[FreeBSD][23]adriana montuy: o.k pero acuerdense que eso me toca hacerlo a mi porque yo soy la moderadora, si le puedes avisar, el general es para ver conclusiones entre nosotros, luego yo las veo todas y le envio la informacion al maestro

[Windows Room][5]Mariela: Yo creo que ellos dieron un respiro fresco a la música

[Main]>> [21]Jani Itxel went to channel Linux Talk.

[Windows Room][17]VENECIA: y ay de aquel que lo imaginara

[Main]>> [2]euridice went to channel Linux Talk.

[FreeBSD][20]rosa: si

[FreeBSD][20]rosa: soy rosa moreno

[Linux Talk][2]euridice: Jani, ya estas en el grupo tres

[FreeBSD][22]Eli: sí, está en la lista

[uno][3]Abe: de manera que el resultado final se lo debemos a esos que tomaman los elementos de lo pagano, y los incluian en las altas esferas de la sociedad...

[uno][0]Luis Antero Aguil: Exacto Abe. y antes de que me regañes por colocar ligas, quiero decirles que existe en monografías. com un buen artículo sobre la historia de la música... muy fácil de entender hasta por quienes somos neófitos.

[Masquerade][4]hilda: Como que no la has vsito???? Te queda e trea, esta buenisima

[Windows Room][11]Jéssica: ellos le cantaban a un amor más terrenal, creo que gestandose el pensamiento renacentista

[Linux Talk][2]euridice: Enrique, jani, jani, enrique

[uno]>> [1]Enrique went to channel Linux Talk.

[Windows Room][17]VENECIA: me acuerdo de la película "El nombre de la Rosa"

[FreeBSD][23]adriana montuy: si si esta

[uno][3]Abe: tomaban

TO: 2 euridice FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): estoy en Linux

[Linux Talk][21]Jani Itxel: hola mucho gusto, gracias profesor

[Main]>> [9]carlos went to channel Linux Talk.

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: La proxima les doy mi punto de vista

[FreeBSD][13]diana: Roberto inicio el trabajo porque euridice ya nos vino a checar

[Windows Room][8]cuetzpalin: Por otro lado, pese a que documentalmente poco se habla de ello, es evidente que la música jamás se separó de la gente 'común' me parece obvio que la gente aún con poca educación producía cierto tipo de 'melodías' quizá sin música y solo cancioncillas.

[Windows Room][11]Jéssica: te gusta Humberto Eco?

[Linux Talk][2]euridice: Enrique aquí está Jani

[Linux Talk][1]Enrique: Sí

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Por lo que se ve, así era, pero si todavía hay gente que vive con cargos de culpa, imaginemos en la edad media, en el renacimiento, siglo 19, etc.

[Linux Talk][1]Enrique: ok, voy a comenzar

[Linux Talk][21]Jani Itxel: hola

[Linux Talk][1]Enrique: con ella.

[Windows Room][8]cuetzpalin: Soy Israel Rodríguez
>> Someone just logged on line 24 from: customer-201-133-102-245.prod-infinitum.com.mx

[Linux Talk][2]euridice: los dejo. Enrique trata de ponerla al tanto por favor

[Main][24]Erika: hola

[Linux Talk][1]Enrique: Hola Jani

[uno][3]Abe: solventado el punto de la unipolaridad cristiana?

[Linux Talk][1]Enrique: ok

[Masquerade][16]Beatriz: Cuando la iglesia perdió su capacidad de controlar el conocimiento en general, la artes y las ciencias tuvieron y gran desarrollo

[Windows Room][11]Jéssica: que bueno que te integras

[Windows Room][15]MARISOL: Ah! gracias

[FreeBSD][23]adriana montuy: eli como me comunico con Ricardo para decirle que eso por ahora no le corresponde a el??

>> Someone just logged on line 25 from: dial-148-240-150-42.zone-1.dial.net.mx

[Windows Room][17]VENEZIA: si

[Linux Talk]>> [9]carlos went to channel Main.

[Linux Talk][1]Enrique: Es la primera vez que entras verdad, tu me escribiste un mail?

[Main][24]Erika: qué grupo se encuentra en esta sala

[Windows Room][19]euridice: Antonia y Eduardo Profesor Creemos que no estamos en el grupo correcto. Por favor orientenos.

[uno][3]Abe: o alguien quiere añadir algo más?

[Masquerade][4]hilda: A ti, Betty, que música te gusta??

[FreeBSD][23]adriana montuy: bueno dejemoslo, yo luego lo hago

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Te refieres al renacimiento?

[Linux Talk][21]Jani Itxel: si pero tuve problemas con mi máquina y la información que te iba a mandar

[Main][24]Erika: hola

[Linux Talk][21]Jani Itxel: no la pude enviar

[Linux Talk]>> [2]euridice went to channel Main.

[Main]>> [24]Erika went to channel Masquerade.

[Masquerade][4]hilda: No, yo creo que hasta el siglo 18

[FreeBSD][23]adriana montuy: ahora que les parece si nos ponemos a trabajar?

[Windows Room][17]VENEZIA: me gusta Eco

[Main][2]euridice: ana

[Masquerade][24]Erika: hola

[Windows Room][15]MARISOL: Humberto?

[Masquerade][4]hilda: hol erika, bienvenida

[Linux Talk][1]Enrique: ok, que te explico Euridice sobre hoy o sobre lo anterior?

[Windows Room][8]cuetzpalin: Umberto

[Masquerade][24]Erika: hola euridice

[Main][2]euridice: ¿Ana Lilia?

[Linux Talk][21]Jani Itxel: de todo por favor si puedes

[Windows Room][17]VENEZIA: Sí, Umberto

[Linux Talk][1]Enrique: para ver que discutimos ahora, o si sabes que vamos a discutir hoy?

[Masquerade][4]hilda: no soy euridice, soy hilda

[uno][0]Luis Antero Aguil: Sí, sería bueno comentar los aportes de otras regiones hacia la hoy llamada música occidental.

[FreeBSD][23]adriana montuy: lei las conclusiones de cada uno de nosotros y son en su mayoría digamos que las mismas

[Masquerade][24]Erika: ah, no Hilda

[Main][2]euridice: Yuju yuju ¿ana Lilia?

[uno][3]Abe: Luis las ligas me las puedes mandar a mi correo por favor? me encantaria leerlas...
arawacks@yahoo.de

[Masquerade][24]Erika: ¿estàn por grupos?

[Main][25]ana monroy: hola si soy ana lilia

[Masquerade][4]hilda: estamos discutiendo ls preguntas para el chat

[Windows Room][8]cuetzpalin: El nombre está en cosa, no viceversa...

[Masquerade][24]Erika: ok

[Windows Room][5]Mariela: Regresando al tema que hay de positivo en la música religiosa

[Masquerade][4]hilda: somos el grupo 2

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Esa película o libro recrea las tendencias de los religiosos, desde los papistas hasta los franciscanos, realmente muy interesante

[FreeBSD][22]Eli: bueno enviale un mensaje privado a lado de está pantalla esta esta la fórmula

[Windows Room][8]cuetzpalin: *en la cosa

[Linux Talk][21]Jani Itxel: discutir lo de hoy

[Masquerade][24]Erika: ok,

[Masquerade][24]Erika: yo soy del 3

[Main][2]euridice: tus compañeros de grupo estan en el canal que les corresponde ¿sabes como ir?

[Masquerade][24]Erika: voy al tres

[Masquerade][4]hilda: bueno, buscalos!!!!

[Main][25]ana monroy: no

[Linux Talk][1]Enrique: Pues este chat es para discutir las preguntas que Euridice nos envie cada semana (bueno que me envíe a mi) y a ti.

[uno][3]Abe: de todas maneras esto esta medio monologo, parece que todos se fueron, nadie dice nada...

[Windows Room][11]Jéssica: ¿ues volviendoa a los trobadores, la verdad me encantan esa cancioncillas, han tenido oportunidad de escucharlas?

[Masquerade][24]Erika: hola

[Windows Room][15]MARISOL: si creo que da una vision un poco mas clara de como se manejaban las cosas en esa epoca

[Main][2]euridice: arriba hay una ventana que dice chanel ¿la viste?

[Masquerade][16]Beatriz: me gusta toda clase de música, pero sobre todo a partir del renacimiento hasta los impresionistas

[Windows Room][8]cuetzpalin: ¿de positivo? el desarrollo formal, sobretodo del sistema de escritura y notación

[Linux Talk][1]Enrique: El tema de hoy es el papel de la iglesia en la música...

[Main][25]ana monroy: si

[Masquerade][24]Erika: qué grupo esta aquí

[FreeBSD][13]diana: No me lleo el mensaje

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: 2

[Masquerade][4]hilda: Te gusta Debussy?

[Linux Talk][21]Jani Itxel: exacto empieza por favor

[uno][0]Luis Antero Aguil: Hola hola hola

[Windows Room][11]Jéssica: son muy bellas

[Windows Room][5]Mariela: podrias traducirme eso

[uno][3]Abe: la falta de ruido es sinonimo de inaccion, la inaccion es sinonimo de muerte...

[uno][10]Brenda-Eric: sólo aclara que la oposición sagrado/profano no es lo mismo que cristiano/pagano

[Windows Room][8]cuetzpalin: ¿yo?

[Masquerade]&& [24]Erika went to channel Linux Talk.

[Linux Talk]&& [24]Erika has joined.

[Windows Room][5]Mariela: si, claro

[Main][2]euridice: selecciona linux talk

[FreeBSD][23]adriana montuy: lo que iba a proponer para hoy es que como ahora si es una conclusion pequeña, que en estos momentos pongamos cada uno de nosotros su conclusion en resumen para que el profe las vea y luego ya le mando algo mas elaborado con el resultado genneral de las de todos nosotros, les parece??

[Linux Talk][24]Erika: hola

[Main][2]euridice: erika....
[Windows Room][17]VENECIA: lo positivo también estuvo en guardarla al desarrollar la escritura musical}
>> [14]Eli just left!
[Main]>> [25]ana monroy went to channel Linux Talk.
[Linux Talk][1]Enrique: ok, pues como escribi en el mail del grupo, yo creo que la iglesia ha influenciado enormemente al desarrollo de la música
[Windows Room][8]cuetzpalin: ¿Recuerdas la mención a Guido D'arezzo en el programa?
[Linux Talk][21]Jani Itxel: erese erika lopez de radio educacion
[uno][0]Luis Antero Aguil: ¿Diferencia?
[Main][2]euridice: ¿estas ah÷i
[Linux Talk][24]Erika: qué grupo está aquí??
[Linux Talk][1]Enrique: Hola Erika....
[Linux Talk][1]Enrique: el 3
[Windows Room][5]Mariela: si
[Main][2]euridice: esperame tantito
[Masquerade][16]Beatriz: muchísimo, sobre todo las suites
[Linux Talk][1]Enrique: justo vamos comenzando...
[Main]>> [2]euridice went to channel Linux Talk.
[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Es lo que veiamos de que el gregoriano fue el inicio para la composición musical
[Linux Talk][24]Erika: si
[FreeBSD][22]Eli: correcto, empecemos
[Linux Talk][1]Enrique: si
[Masquerade][4]hilda: a mi me gusta muchismo la musica antigua, renacentista y tambien la novohispana
[Windows Room][11]Jéssica: eso es muy cierto
[FreeBSD][20]rosa: si
[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Recomienda uno en particular
[Linux Talk][21]Jani Itxel: hola soy jani de cultura
[Linux Talk][2]euridice: Llego ana Lilia
[Windows Room][8]cuetzpalin: de composición formal
[Main]>> [9]carlos went to channel Linux Talk.
[Linux Talk][24]Erika: perfecto
[Linux Talk][1]Enrique: ok
[Linux Talk][21]Jani Itxel: ya somos cuatro
[Linux Talk][24]Erika: hola jani!!!
>> Someone just logged on line 14 from: 200.57.21.254
[Linux Talk][2]euridice: enrique y Jani, Analilia tambien es de su grupo
>> [13]diana just left!
[Linux Talk][1]Enrique: ya somos 3
[uno][10]Brenda-Eric: lo profano se puede dar en el mismo ámbito de la religión cristiana, sólo que no se ajusta a los cánones del ritual
[uno][3]Abe: sagrado es a profano, lo que cristiano es a pagano...
[Linux Talk][21]Jani Itxel: si
[FreeBSD][23]adriana montuy: diana, si no te llego, te vuelvo a enviar al rato las preguntas y mandas tus conclusiones, no te preocupes
[Masquerade][4]hilda: Y a ti saul, que musica te gusta?
[Main][14]vania: Buenas noches
[Linux Talk][1]Enrique: ok tamvien está erika ya.
[Linux Talk][1]Enrique: tambien sorry
[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Lo de GUIdo Dáresso fue muy importante por lo de la notación musical, el uniformizarla.
[Windows Room][15]MARISOL: Y ustedes creen que vuer necesaria la intervencion de la iglesia? esa es la ultima pregunta
[uno][10]Brenda-Eric: A es a B, como C es a D?
[Windows Room][8]cuetzpalin: por otro lado, la música no nace en ese momento, en todo caso se hace más perdurable y transmitible
>> Someone just logged on line 13 from: dup-148-233-50-216.prodigy.net.mx

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: *La huasteca y la barroca*

[Linux Talk][21]Jani Itxel: *empecemos ya*

[Linux Talk][2]euridice: *Ya son cuatro. Enrique estaba desolado porque estaba solito desde las 18:40*

[Linux Talk][1]Enrique: *ok queopinana de la pregunta que plateo Ricardo?*

[uno][3]Abe: *voy con algunas definiciones para nutrirnos un poco mas:*

[Linux Talk][1]Enrique: *jajajajaja*

[Windows Room][8]cuetzpalin: *¿necesaria? no ¿evitable? tampoco*

[Linux Talk][2]euridice: *los dejo*

[uno][0]Luis Antero Aguil: *Bien*

[Linux Talk][1]Enrique: *ok*

[Main]&&& [14]vania went to channel Masquerade.

[Masquerade]&&& [14]vania has joined.

[Linux Talk]&&& [2]euridice went to channel Main.

[Main]&&& [2]euridice has joined.

[Masquerade][14]vania: *buenas noches*

[Linux Talk][24]Erika: *Pues yo me quedè con el horario de las 20:00*

[Masquerade][4]hilda: *Bueno, volviendo el punto, en conclusión, creen que ha sido benefca o no la influencia de la iglesia en la musica?*

[Windows Room][17]VENECIA: *sí, en aquellos años su papel fue funamental y necesaria*

[Linux Talk][24]Erika: *horasçç*

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: *Bravo*

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: *Yo creo que sí, eran los únicos que podían hacerlo, eran los preparados y los que tenían acceso a los textos existentes. etc.*

[Windows Room][8]cuetzpalin: *El intervencionsimo de EU no es necesario, pero no se puede evitar...*

[Linux Talk]&&& [9]carlos went to channel Main.

[Masquerade][4]hilda: *que bueno!!!!*

[Windows Room][15]MARISOL: *crees que alguien mas hubiera hecho ese trabajo?*

[Linux Talk][21]Jani Itxel: *no pierdan tiempo, empecemos ya*

[Windows Room][8]cuetzpalin: *no podemos definir si eran los únicos*

[FreeBSD][23]adriana montuy: *ely no se como enviarle el mensaje a roberto, en fin comencemos*

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: *Claro*

[Masquerade][4]hilda: *Yo creo que ha tenido sus aspectos positivos y los negativos, como lo comentamos hace rato*

[Linux Talk][25]ana monroy: *si me pueden orientar ¿Cual es la pregunta?*

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: *La Iglesia ha beneficiado la música*

[Windows Room][11]Jéssica: *sí, la importancia radica en que gracias a l papel de la conservación y en cierta forma de fomento*

[Linux Talk][24]Erika: *Respecto a la primera pregunta*

[uno][10]Brenda-Eric: *estamos a la espera de las definiciones*

[Windows Room][5]Mariela: *La iglesia a través de su apoyo a compositores desarrollo una etapa de la música, pero*

[Linux Talk][1]Enrique: *ok comencemos...*

[uno][3]Abe: *pagano (Del lat. pag?nus, aldeano, de pagus, aldea, pago2, que en lat. eclesiástico adquirió el significado de gentil por la resistencia del medio rural a la cristianización).*

[Windows Room][8]cuetzpalin: *Sería como decir que sin gutemberg no tendríamos libros*

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: *A lo mejor eran los únicos que podían hacerlo porque tenían los medios para ello.*

[Linux Talk][1]Enrique: *A ver Erika ue opinas?*

[Windows Room][17]VENECIA: *sí, claro. No les estoy dando las gracias a la Iglesia pero la mayor parte de lo registrado fue por ella*

[uno][3]Abe: *1. adj. Se dice de los idólatras y politeístas, especialmente de los antiguos griegos y romanos. U. t. c. s.*

[Masquerade][16]Beatriz: *los sentimientos religiosos han inspirado a muchos compositores*

[uno][3]Abe: *2. adj. Se dice de todo infiel no bautizado.*

[Linux Talk][24]Erika: *considero que la música tuvo gran desarrollo en el ámbito religioso, es decir,*

[uno][0]Luis Antero Aguil: *En ese sentido pagano Vs cristiano ¿O no?*

[FreeBSD][23]adriana montuy: *diana, la pregunta es si el papel de la religion ha sido importante en la evolucion de la musica, si ha sido importante, si ha ayudado o ha perjudicado, si ha sido necesario??*

[Windows Room][15]MARISOL: *si en cada iglesia habian libros con la musica que ahí se tocaba cada dia y hasta la fecha en la catedral de mex. puebla, oaxaca, etc. se pueden ver*

[Main]>> [9]carlos went to channel FreeBSD.

[Masquerade][4]hilda: Además, yo creo que ha creado un sentido de pertenencia entre los fieles

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Y como dijo Hilda, Bach sin la Iglesia, imposible

[uno][3]Abe: profano, na.

[Windows Room][8]cuetzpalin: Pero eso no los hace necesarios, vuelvo al ejemplo de EU, si en aquel entonces la iglesia monopolizó el conocimiento ellos mismos fomentaron más un retraso que un avance

[Windows Room][5]Mariela: Los únicos que podían competir con ellos, y no en las mismas condiciones fueron las cortes y que fueron los que apoyaron a los músicos de los siglos siguientes

[Linux Talk][24]Erika: no es que la iglesia haya tenido un papel (aunque si lo tuvo)

[Main]>> [2]euridice went to channel uno.

[uno][10]Brenda-Eric: o vs. islámico, judaico, etc. estamos de acuerdo

[Linux Talk][24]Erika: en la música

>> [13]Lilia just left!

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Si Gutemberg no hubiese existido habría otra persona, no sabemos en que tiempo verdad?, pero como en todos los inventos a veces coinciden en tiempo y otras no.

[FreeBSD][23]adriana montuy: profe estas son nuestras conclusiones personales, mañana le envio una conclusion general:

[Linux Talk][1]Enrique: explicate....

[uno][0]Luis Antero Aguil: De acuerdo, conforme a la religión con la que se contraponga.

[Windows Room][11]Jéssica: sí, ellos tenían los recursos para mantenerlos

[uno][3]Abe: (Del lat. prof?nus). 1. adj. Que no es sagrado ni sirve a usos sagrados, sino puramente secular.

[Windows Room][15]MARISOL: si ya despues los reyes tambien se rebelaban al papa

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Vamos a la siguiente pregunta, alguien la tiene a mano, si les parece

[Linux Talk][24]Erika: sino que la música se creaba y se desarrollada para la iglesia

[Windows Room][8]cuetzpalin: Podemos seguir con el ejemplo de la novela de Eco, acaso no consideran retrograda la intención de ocultar los libros?

[FreeBSD][7]Roberto: Listo, chicas.

[Linux Talk][24]Erika: de acuerdo a los programas

[Windows Room][17]VENECIA: sí, ya dijimos que no permitía otra forma de hacer y pensar la música pero finalmente esa época se define en gran parte por la Iglesia

[uno][3]Abe: 2. adj. Que no demuestra el respeto debido a las cosas sagradas.

[Masquerade][4]hilda: no l tengo a la mano, vania, tu la tienes?

[FreeBSD][23]adriana montuy: hola roberto

[uno][0]Luis Antero Aguil: Exacto, profano contra religioso o sagrado

[uno][3]Abe: de allí que pagano y profano sean sinonimos, correcto?

[Windows Room][17]VENECIA: también comprendo que el interensionismo es algo deleznable

[Linux Talk][24]Erika: qué piensas enrique

[Masquerade][14]vania: aguanten

[Masquerade][16]Beatriz: ¿ha perjudicado?

[FreeBSD][7]Roberto: Hola ady.

[Windows Room][8]cuetzpalin: En primera, porque Gutemberg no inventó la imprenta, se basó en los Chinos, pero como la historia la escribe quien tiene el poder de hacerlo

[uno][3]Abe: y sagrado, no es sinonimo de cristiano y viceversa?

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: La siguiente

[Windows Room][15]MARISOL: no sabemos si actualmente nos ocultan no solo libros, sino otros conocimientos

[Windows Room][8]cuetzpalin: ss

[FreeBSD][7]Roberto: Quedo cerca de una cuartilla.

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Pero los reyes estaban atrapados por los banqueros, quienes patrocinaban en mucho a la iglesia, los Medicis, por ejemplo

[Linux Talk][1]Enrique: si se creaba y desarrollaba parala iglesia, pero por eso, la iglesia tuvo la importancia y peso sobre la música ya que sin ella (iglesia)

[uno][10]Brenda-Eric: No. profano es lo que se practica fuera del templo

[uno]>> [2]euridice went to channel Main.

[FreeBSD][7]Roberto: Al inicar la discusión, teníamos tres conclusiones generales.

[Masquerade][14]vania: Ha sido necesario?

>> Someone just logged on line 13 from: dup-200-65-132-45.prodigy.net.mx

[Linux Talk][1]Enrique: tal vez no se hubieran desarrollado nuevas técnicas de composición o

[Main][2]euridice: Lilia ¿esta Ahí?

[Windows Room][8]cuetzpalin: los Medicis corresponden al Renacimiento

[Linux Talk][24]Erika: los cantos gregorianosç

[Linux Talk][1]Enrique: nuevos métodos de enseñanza.

[uno][0]Luis Antero Aguil: Profano, como ejemplo en música puede ser lo relaizado por los juglares y trovadores fuera de los templos.

>> Someone just logged on line 26 from: dup-148-233-50-216.prodigy.net.mx

[FreeBSD][23]adriana montuy: me dijo ely que estabas sacando conclusiones pero recuerda que por ahora como moderadora tengo la tarea de enviarle las conclusiones al profe al terminar la sesion asi como un reporte general

TO: 22 Eli FROM: 20 rosa MESSAGE: <20>rosa (private): que psa eli te estoy mandando un mensaje privado

[Linux Talk][21]Jani Itxel: oigan ustedes creen que la musica tenia un mensaje

[Linux Talk][24]Erika: o la Pasiòn segùn San Mateo

[Main]>> [13]Diana went to channel FreeBSD.

[FreeBSD][13]Diana: Hola

[uno][10]Brenda-Eric: Exacto!!!!

[uno][3]Abe: y si practica fuera del templo... no es prohibido?

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: El poder de la iglesia determino su influencia en todos los aspectos de la vida

[Main][2]euridice: Lilia?

[FreeBSD][22]Eli: sí considero importante el papel de la religión en la evolución de la música, y fue tan importante que dio paso a sistemas de escritura musical, a diferentes tipos de formas musicales como los cantos de gesta, juglares, cantos liturgicos y ars nova, podríamos decir que su papel fue muy benefico

>> [5]Mariela just left!

[Windows Room][11]Jéssica: pero esa parte de la iglesia también nos muestra como era la gente de la época,

[Linux Talk][1]Enrique: comoque mensaje?

[Masquerade][4]hilda: Bueno, me parece que el termino necesario no aplica tal cual. Mas bien, es un factor que h permitido el desarrollo de las artes

[Main][26]lilia: si

[uno][0]Luis Antero Aguil: No necesariamente, de acuerdo a los tiempos.

[uno][10]Brenda-Eric: Sí pero se tenían que aguantar

[Linux Talk][21]Jani Itxel: de enseñanza o comunicacion

[uno][3]Abe: eso es absolutismo

[Main][2]euridice: No hab-ias estado antes +

[Windows Room][11]Jéssica: la parte "popular y no sólola culta

[FreeBSD][7]Roberto: Sí, pero me refiero a que al principio de la discusión había ya algunas cosas comentadas. Si quieres las retomamos.

[Main][26]lilia: lo siento pero no se como manejar este chat

[Main][2]euridice: habias estado antes en este chat?

[uno][3]Abe: todo lo que no estaba en acuerdo con la iglesia debia ser destruido

[Main][26]lilia: no

[Windows Room][17]VENEZIA: fue la Iglesia quien guardó casi todo

[Windows Room][8]cuetzpalin: No entiendo lo que quieres decir, Jéssica

[uno][10]Brenda-Eric: es lo que llega a conformar la "cultura popular". Como los cantos prohibidos por la inquisición

[uno][3]Abe: era pagano!

[Main][2]euridice: eRES ILIA TORRETERA?

[Main][26]lilia: estoy en el equipo de marisol

[Linux Talk][1]Enrique: pues comunicación con Dios, ya que la intencion de la musica en la iglesia era eso, comunicarse directamente con Dios o por lo menos de una forma más directa

[Main][2]euridice: grupo cinco

[Main][26]lilia: si a sus ordenes

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Si son del renacimiento, es parte del tema, la influencia de la iglesia en la evolución de la música

[Linux Talk][1]Enrique: y no como recreación humana 8mundana)

[Main][2]euridice: estas en Oaxaca?

[FreeBSD][23]adriana montuy: así que por ahora propuse que como es en si una conclusion no muy larga, enviemos cada uno de nosotros su conclusion personal simplificada y yo posteriormente le enviare al profesor la general, te parece??

[Masquerade][4]hilda: Oigan, me parece que hay que ir al main, ya es hora, no??

[uno][3]Abe: un momento, nos estamos alejando del tema y "caminando en circulos"

[Linux Talk][24]Erika: si creo que la intencion era crear algo místico

[Main][26]lilia: si

[Linux Talk][1]Enrique: que bueno veremos que en el renacimiento eso cambio un poco

[Masquerade][14]vania: la Iglesia ha permitido el desarrollo de las artes?

[Main][2]euridice: arriba hay una ventana que dice chanel

[Windows Room][8]cuetzpalin: La iglesia guardó lo que quiso guardar, no podemos decir si guardó todo porque solo conocemos lo que guardó.

[Linux Talk][21]Jani Itxel: exacto místico es la palabra correcta

[FreeBSD][7]Roberto: ok.

>> [9]carlos just left!

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Hasta las 8:50

[Main][26]lilia: ok

[Masquerade][14]vania: ok

[Main][2]euridice: selecciona windows room y ahí estan los de tu grupo

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Claro, había y hay textos prohibidos

[Main][26]lilia: muchas gracias

[Linux Talk][24]Erika: que les permitiera acercarse un poco más ya fuera a Dios o a algo sagrado

[Main]>> [26]lilia went to channel Windows Room.

[Main]>> [2]euridice went to channel Windows Room.

[Windows Room][8]cuetzpalin: Esa es la parte de retroceso... no podemos determinar si afectó más de lo que preservó

[uno][10]Brenda-Eric: bueno. Todos estamos de acuerdo en que las religiones han ayudado y, a veces, perseguido

[Masquerade][4]hilda: Si, hace rato comentabamos que la iglesia ha jugado un papel importantísimo como mecenas de las artes

[Masquerade][14]vania: sigamos chavos, perdonen mi demora, espero que alguien haya tomado apuntes y me los envíen de lo que han visto hasta el momento

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Cierto

TO: 15 MARISOL FROM: 2 euridice MESSAGE: <2>euridice (private): marisol, ya se integro Lilia Torrentera

[Masquerade][4]hilda: incluso n momentos en que ni siquiera el estado o los gobiernos podrian haberlo hecho

[Windows Room][11]Jéssica: la historia la hacen los que están en el poder? es eso lo que quieren decir

[FreeBSD][7]Roberto: Yo considero que la religión fue muy importante, toda vez que impuso como determinante para impulsar o limitar el desarrollo de todas las artes.

[uno][0]Luis Antero Aguil: Retomemos pues, la música occidental recibe notables influencias de la Iglesia Católica, sobre todo con la música gregoriana, es así.

[Windows Room][26]lilia: buenas noches Lilia Torrentera de Oaxaca

[uno][10]Brenda-Eric: pero no todos estamos de acuerdo en que la religión ha sido necesaria en la evolución de la música

[Windows Room][17]VENEZIA: sí, pero, como has dicho: conocemos lo que los vencedores escribieron. Estoy de acuerdo en eso de que guardó lo que quiso, así como que dejó que se hiciera la música que quiso

[Windows Room][8]cuetzpalin: eso es lo que yo opino, Jéssica

>> Someone just logged on line 5 from: dup-200-65-142-14.prodigy.net.mx

[uno][3]Abe: ya reconocemos que hay dos grandes clasificaciones, dadas por la iglesia catolica, por ser la principal fuerza politica y economica, pero es el conflicto entre lo profano y lo sagrado lo que ha impulsado la evolucion de la musica

[Windows Room][15]MARISOL: hola lilia!

[Windows Room][2]euridice: EEEEEEEYYYYY Llego lilia torrentera que vive en Oaxaca´

[Windows Room][26]lilia: no los interrumpo solo quiero que sepan que estoy aqui

[Masquerade][14]vania: el mecenazgo más bien se lo atribuyo a la aristocracia

[Windows Room][2]euridice: Los dejo al rato nos vemos

[Windows Room][11]Jéssica: hola lilia

[Main]>> [5]Marcos Vásquez went to channel Windows Room.

[Windows Room]>> [5]Marcos Vásquez has joined.

[Windows Room][26]lilia: asi es
[Windows Room]>> [2]euridice went to channel Main.
[Masquerade][4]hilda: Pensemos ademas en los momentos de la historia en que el Cesaropapismo barcaba todo el poder. El arte estaba en sus manos
[Linux Talk][1]Enrique: parentesis.... para que no nos estorbemos con las respuestas que les parece que no escribamos nada hasnta que el otro termine..para saber que el otro termino hay que poner un punto al final de la frase, si no hay punto es que todavia tiene lago que decir: ejemplo esto y lo otros, eso significa que todavia va a escrtibir algo, pero si escribe esto y lo otros. es que ya termino, lesparece?
[FreeBSD][13]Diana: Oarami la Religión fue fundamental para la evolución de la musica, ya que de ella se derivan los trovados y juglares y etc.
[uno][0]Luis Antero Aguil: Brenda: ¿Quién no está de acuerdo con que la religión ha sido necesaria en la evolución de la música?
[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Hola, buenas noches Lilia
[Masquerade][14]vania: influencia ideológica. espiritual y de corrientes
[Windows Room][15]MARISOL: bueno leamos opiniones nuevas. lilia que nos puedes decir sobre el tema de hoy?
[FreeBSD][7]Roberto: Habría que pensar que hasta los propios temas a desarrollar como en el caso de la pintura o la escultura.
[uno][3]Abe: no hay que desviarse con la semantica de pagano y profano, todos sabemos que hay incluye, lo pagano y lo sagrado..
[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Ademas la iglesia documento (Gregorio), creo un sistema de notación e impulso Carlomagno
[Windows Room][5]Marcos Vásquez: Perdón, pero salgo de trabajar a las 8:10 y en lo que llego y luego en lo que me conecto..
[Main]>> [2]euridice went to channel uno.
[Linux Talk][24]Erika: bien
[Linux Talk][21]Jani Itxel: si pon el ejemplo por favor
[Windows Room][15]MARISOL: que bueno que estas aqui marcos!
[Windows Room][26]lilia: Me parece apasionate porque divide opiniones
[Windows Room][8]cuetzpalin: Estos Chats no son muy funcionales al respecto, Marcos
[FreeBSD][22]Eli: sí, lareligión era promotora de aspectos culturales, economicos, sociales, etc
[FreeBSD][13]Diana: Y como en todo proceso la política interna de la religión provoco que la musica evolucionará como tal
[Linux Talk][1]Enrique: exacto erika, la musica era para estar mas cerca de DIOS.
[Windows Room][11]Jéssica: hay que tratar de aprovecharlos
[uno][10]Brenda-Eric: El que opina eso es Eric
[FreeBSD][13]Diana: Ok.
[Masquerade][16]Beatriz: la iglesia limitó el desarrollo de la música al prohibir muchas manifestaciones que consideró paganas, sobre todo en la edad media
[Windows Room][5]Marcos Vásquez: BUeno, en qué están?
[uno][3]Abe: que cosa?
[FreeBSD][20]rosa: La Iglesia fue mportante para el impulso de la música en la Edad Media, ya que como ya lo comentan años después fue la base para el arte escenico, además que fue característica de una clase social
[Masquerade][4]hilda: El sistema de notacion lo invento un monje capuchino -te curdas del programa pasado? y es el que hasta hoy utiliza Von Jovi
[Windows Room][17]VENECIA: sí, a mi me botan cuando menos lo pienso pero hay que usarlos
[Windows Room][26]lilia: hay que recordar que en su origen la musica tenia un tinte religioso
[Windows Room][15]MARISOL: pues ya casi terminando. pero tu que nos quieres decir! al respecto del tema de hoy?
[Linux Talk][1]Enrique: puse punto, ahora ya alguien mas puede escribir algo.
[FreeBSD][22]Eli: aunque hay que reconocer que el sector más beneficiado era precisamente el de los cantos liturgicos
[Linux Talk][24]Erika: si lo entiendo
[Windows Room][17]VENECIA: en que si la Iglesia afectó más de lo que benefició
[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Guido de Arezzo o algo parecido
[Linux Talk][25]ana monroy: ok
[Windows Room]>> [19]euridice went to channel Main.
[Linux Talk][24]Erika: sólo que estoy pensando

[Masquerade][16]Beatriz: El arte estaba en sus manos porque tenía el poder

[Masquerade][4]hilda: si

[Windows Room][26]lilia: y grandes compositores tuvieron inspiracion en lo sacro

[FreeBSD][22]Eli: y un poco las bases de nuevos sistemas musicales

[FreeBSD][7]Roberto: La religión concentra, por lo menos en un periodo histórico, las formas del desarrollo en general.

[Linux Talk][1]Enrique: jijij ok.

[Windows Room][11]Jéssica: perdón, pero no teníamos que ir al salón principal

[uno][10]Brenda-Eric: que la religión no es una condición necesaria en la evolución de la música. Reconozco que ha tenido un papel fundamental pero

[Masquerade][4]hilda: y los poderosos marcan el gusto y las corrientes artísticas

[Masquerade][4]hilda: para bien o para mal

[Windows Room][26]lilia: como vamos alla

[FreeBSD][13]Diana: aja, y de ahí la evolución a la musica que se cantaba en los barrios y entre el populo

[uno][0]Luis Antero Aguil: Eric dice que ha perjudicado, que ha beneficiado y que se pudo haber desarrollado al margen de las religiones, pero no hipotetiza cómo.

[uno]>> [2]euridice went to channel Masquerade.

[Windows Room][15]MARISOL: si, por fvr. envíenme sus opiniones respecto a lo de hoy por correo, para hacer las conclusiones

[Windows Room]>> [8]cuetzpalin went to channel Main.

[Windows Room][5]Marcos Vásquez: Hay que acordarnos que una característica de las culturas antiguas del oriente es precisamente lo religioso..

[Linux Talk][24]Erika: por qué otra razón podemos argumentar que la presencia de la iglesia fue fundamental para la música

[Windows Room][26]lilia: ok

[Masquerade][4]hilda: hola euridice

[FreeBSD][23]adriana montuy: si ha sido necesario y ha ayudado a la evolucion de la musica, porque de hecho, gracias precisamente a la iglesia primitiva, es que se realiza la primera recopilacion de cantos esto se debe a san ambrosio, luego surge el canto gregoriano esto se debe al Papa Gregorio Magno quien recopiló mas cantos e institucionalizo la primera escuela de cantores, surgiendo así otras donde se fueron desarrollando sistemas de escritura musical

[Linux Talk][24]Erika: en la época del medioevo

[uno][10]Brenda-Eric: pues no porque serían conjeturas

[FreeBSD][7]Roberto: Lo que no puedo comprender aún es cómo la música pagana pudo escapar de la influencia de la religión.

[Windows Room][15]MARISOL: pues vamos, pero espero sus correos

TO: 20 rosa FROM: 22 Eli MESSAGE: <22>Eli (private): rosa sigues ahí

[Windows Room][11]Jéssica: hasta cuando tenemos para hacerlo

[Masquerade][2]euridice: aui nada mas mirando

[Main]>> [8]cuetzpalin went to channel Windows Room.

[Windows Room]>> [8]cuetzpalin has joined.

[Masquerade][4]hilda: cual es tu opinion de lo que comentamos?

[FreeBSD][20]rosa: si

[Windows Room][15]MARISOL: pues antes del jueves, por fvr.

[uno][0]Luis Antero Aguil: El hubiese no existe y en la historia de la música la religión ha estado presente.

[Masquerade][2]euridice: apenas llegue

[Masquerade][2]euridice: andaba en otros cuartos

[uno][10]Brenda-Eric: Abe. Léste las respuestas de todos

[Windows Room][11]Jéssica: gracias

[uno][3]Abe: eso es atrevido... no estoy de acuerdo, sin ese "conflicto", que vengo predicando toda la noche, no hay evolucion musical

[Windows Room][17]VENECIA: nos vemos e la principal

[Masquerade][4]hilda: parece que hay posturas divididas

[Windows Room][5]Marcos Vásquez: Qué, de qué?

[Windows Room][26]lilia: bien

[Windows Room][6]Muostaki@aol.com: Muy bien

[Windows Room][15]MARISOL: adiu

[uno][3]Abe: claro
 [Windows Room]>> [15]MARISOL went to channel Main.
 [Windows Room][26]lilia: cual es el salon principal
 [FreeBSD][13]Diana: Si creo que fue la rebeldía que surgio en las ideas del manejo clerigo no?
 TO: 22 Eli FROM: 20 rosa MESSAGE: <20>rosa (private): si pero me destantean a veces
 [Windows Room][17]VENEZIA: la Main}
 [Windows Room]>> [6]Muostaki@aol.com went to channel Main.
 [Windows Room][8]cuetzpalin: Nos vamos, entonces, a la sala principal?
 [Windows Room]>> [26]lilia went to channel Main.
 [FreeBSD][7]Roberto: Por lo que revisaba, hubo muchas limitaciones.
 [Windows Room][17]VENEZIA: arriba dice sala
 [Masquerade][4]hilda: unos creen que no ha sido tan benefica el papel de la iglesia, otros pensamos que si
 [Masquerade][14]vania: sin embargo la influencia de la iglesia es fundamental para la comprensión de lo que son las artes
 [uno]>> [18]FRANCISCO CAMACHO went to channel Main.
 [Main]>> [18]FRANCISCO CAMACHO has joined.
 [Windows Room]>> [11]Jéssica went to channel Main.
 [Main]>> [11]Jéssica has joined.
 [Windows Room]>> [8]cuetzpalin went to channel Main.
 [Masquerade][2]euridice: siempre que se mezcla la religion sucede como lo veran en el siguiente programa cuando se menciona algo de Martin Lutero´
 [Windows Room][17]VENEZIA: sí, en la principal
 [uno][10]Brenda-Eric: Pues entonces todo está dicho
 [Windows Room]>> [17]VENEZIA went to channel Main.
 [Main]>> [17]VENEZIA has joined.
 [Linux Talk][24]Erika: creo que la influencia fue tal que hasta ahora se siguen utilizando formas musicales que fuera determinandas en esa época
 [Main][15]MARISOL: ya llegamos!!!
 TO: 20 rosa FROM: 22 Eli MESSAGE: <22>Eli (private): por fin pude localizarte, estaba enviando mal el mensaje
 [uno][3]Abe: si, lei las respuestas
 [Linux Talk][24]Erika: como los salmos
 >> [17]VENEZIA just left!
 [Masquerade][4]hilda: Claro, por que toca conceptos muy profundos y personales
 [Main][26]lilia: hola
 [Main][11]Jéssica: hola
 [FreeBSD][13]Diana: de ahí creo que tambien surgen otras iglesias No?, Claro con el poder en manos de la iglesia, aunque muchos consideran este periodo como el más oscuro en la historia
 [Linux Talk][24]Erika: las antífonas
 [uno][10]Brenda-Eric: Son las 8:50 Tenemos la cita en Main
 TO: 22 Eli FROM: 20 rosa MESSAGE: <20>rosa (private): jajaja
 [Linux Talk][24]Erika: quièn es venecia?
 [uno][3]Abe: cuantas personas hay del grupo uno?
 >> Someone just logged on line 9 from: dup-148-221-197-46.prodigy.net.mx
 [Main][8]cuetzpalin: ¿qué procede aquí?
 [FreeBSD][13]Diana: para la musica fue evolutivo
 [Masquerade][4]hilda: sin embargo, debemos ser objetivos y reconocer , al menos la importancia que h tenido
 [Main]>> [19]euridice went to channel Windows Room.
 [Windows Room]>> [19]euridice has joined.
 [Main][15]MARISOL: esperar al profesor.
 [FreeBSD][13]Diana: hey es hora de irnos con euridice
 [uno][10]Brenda-Eric: seis
 [Windows Room]>> [5]Marcos Vásquez went to channel Main.
 [Main]>> [5]Marcos Vásquez has joined.
 [Masquerade]>> [2]euridice went to channel Main.
 [Main][11]Jéssica: pues exponemos conclusiones, supongo
 [uno][3]Abe: solo tres?

[FreeBSD][22]Eli: sí, considero que hubo limitaciones en espeuial en el aspecto popular como los juglares que consideraban paganos

[FreeBSD][23]adriana montuy: y asi vemos que gracias a la iglesia sigue la musica su evolucion con el monje Guido D'Arezzo que inventa un metodo de mnemotecnia y enseñanza de las notas y melodias

[Masquerade][14]vania: vamos al channel main

[uno][3]Abe: pero hoy hay solo 3?

TO: 22 Eli FROM: 20 rosa MESSAGE: <20>rosa (private): a donde?

[Masquerade]>> [14]vania went to channel Main.

[Main][9]VENEZIA: sí

[Masquerade][4]hilda: ahi nos vemos

TO: 9 VENEZIA FROM: 2 euridice MESSAGE: <2>euridice (private): venecia ¿a donde te fuiste

[Masquerade]>> [4]hilda went to channel Main.

[FreeBSD][13]Diana: que nos vamos al otro cuarto?

[Main][26]lilia: Me presento con todos los presentes Lilia Torrentera Gomez a sus ordenes desde Oaxaca

TO: 20 rosa FROM: 22 Eli MESSAGE: <22>Eli (private): a la pagina principal, creo es main

[uno][10]Brenda-Eric: Brenda-Eric somos dos en la misma computadora

[uno][3]Abe: bueno vamos al main, cambio y fuera

[Masquerade]>> [12]Saúl Cuevas went to channel Main.

[Linux Talk][1]Enrique: la iglesia tuvo mucha importancia ya que fue una institución creadora, un centro de enseñanza.

[Main][2]euridice: Venecia

[Main][4]hilda: ya vine

]>> [16]Beatriz went to channel Main.

[Linux Talk][1]Enrique: Venecia?

[uno]>> [10]Brenda-Eric went to channel Main.

TO: 22 Eli FROM: 20 rosa MESSAGE: <20>rosa (private): ok

[FreeBSD][23]adriana montuy: sa vamonos con el profe

[uno]>> [3]Abe went to channel Main.

]>> [19]euridice went to channel Main.

[Linux Talk][25]ana monroy: porque políticamente el poder radicaba en la iglesia, y Dios era el rey.

[Linux Talk][24]Erika: si aparece algo de venecia.

[Main]>> [2]euridice went to channel Windows Room.

[Main][4]hilda: arriba oaxaca!!!

[FreeBSD]>> [22]Eli went to channel Main.

[Main][9]VENEZIA: este chat me saca cuando cambio de cuarto EURIDICE

]>> [0]Luis Antero Aguil went to channel Main.

[FreeBSD]>> [7]Roberto went to channel Main.

[FreeBSD]>> [13]Diana went to channel Main.

[FreeBSD]>> [20]rosa went to channel Main.

[Windows Room][2]euridice: Todos al principalLLLLLLLLLLLLLLLLLLLLL

]>> [23]adriana montuy went to channel Main.

[FreeBSD]>> [2]euridice went to channel FreeBSD.

[Main][22]Eli: ya estoy aquí

[Main][4]hilda: ya vino todo el mundo!!!

[Main][23]adriana montuy: yo tambien

[Main][13]Diana: yo también

[Main][0]Luis Antero Aguil: Estamos de regreso

[Main][4]hilda: vientos!!!

[Linux Talk][24]Erika: exacto el centro de la sociedad era la iglesia

[Main][26]lilia: Arriba todos los que estamos aqui y tenemos este privilegio de aprender

]>> [2]euridice went to channel Linux Talk.

[Main][3]Abe: grupo 1 presente!!!

[Main][20]rosa: hola hilda

[Linux Talk]>> [2]euridice went to channel FreeBSD.

[Main][4]hilda: hola rosi

[FreeBSD][2]euridice: Todos al principalLLLLLLLLLLLLLLLLLLLLL

[Main][8]cuetzpalin: ¿Porque los nombres de los canales figuran como Linux...etc?

[Main][5]Marcos Vásquez: Grupo 5, presente!
[]>> [2]euridice went to channel Linux Talk.
[Main][0]Luis Antero Aguil: Buen debate en el 1!!!!
[Main][3]Abe: convertirnos en "hombres de conocimiento"
[Main][4]hilda: grupo 2, arriba y adelante
[Linux Talk][2]euridice: Todos al PrincipalLLLLLLLLLLLLLLLL
[Main][11]Jéssica: Presente grupo 5!
[Linux Talk]>> [2]euridice went to channel Masquerade.
[Main][13]Diana: 4, 4 rara ra
[Linux Talk][25]ana monroy: Y en la iglesia se desarrollaban los grandes principios de la creacion.
[Main][14]vania: eso es Hilda
[Masquerade][2]euridice: todos al principalLLLLLLLLLLLLLLLL
[Main][10]Brenda-Eric: al menos hacemos el intento
[Main][26]lilia: y mujeres de conocimiento
[Main][4]hilda: 2,2,y nada mas
[Linux Talk]>> [25]ana monroy went to channel Main.
[Main][6]Muostaki@aol.com: Del 5 aquí
[uno]>> [2]euridice went to channel uno.
[uno][2]euridice: Todos al principalLLLLLLLLLLLLLLLL
[Main][13]Diana: las mujeres de conocimiento presente
[Main][9]VENECIA: dónde está eurídice?!
[]>> [2]euridice went to channel Main.
[Main][4]hilda: se ve, se siente, el 2 esta presente!!!!
[Linux Talk][24]Erika: sí
[Main][2]euridice: aqui estoy ya
[Main][11]Jéssica: buena pregunta, venecia
[Linux Talk][24]Erika: cuál es el principal?
[Main][9]VENECIA: EURIDICE: el chata me saca cuando cambio de canal
[Linux Talk][24]Erika: chicos
[Main][2]euridice: Hoy fue el día de mas afluencia
[Main][3]Abe: jejejejejej tienes que pelear con Castaneda, no conmigo....
[Main][23]adriana montuy: el 4 es el mejor!!!
[Main][9]VENECIA: por eso salgo y entro
[Main][0]Luis Antero Aguil: Vaya, parece que salimos al "aire fresco" luego de buena e instructiva polémica.
[Main][26]lilia: hola maestro
[Main][8]cuetzpalin: Marisol, ¿qué número es nuestro equipo?
[Main][13]Diana: de acuerdo Antonio
[Main][3]Abe: E ya estamos progresando...
[Main][15]MARISOL: el 5, no hay quinto malo
[Main][6]Muostaki@aol.com: Cuetzpalin eres del 5
[Main][11]Jéssica: a fuerza!
[Main][4]hilda: en el dos estuvimos muy bien
[Main][2]euridice: ATENCION
[Main][8]cuetzpalin: ok gracias
[Main][2]euridice: ATENCION
[Linux Talk]>> [24]Erika went to channel Main.
[Main][0]Luis Antero Aguil: MARISOL, pero el UNO siempre será el primero...
[Linux Talk][1]Enrique: Si aunque cabe recordar que fuera de ella (iglesia) tambien se genreaba arte...pero esta no era muy difundida dada las restricción del iglesia.
[Main][4]hilda: shhhhh
[Main][2]euridice: eeeeeeeeeeyyyyyyyyyyyyyyyyyyy
[Main][26]lilia: viva marisol
[Main][8]cuetzpalin: ATENCION
[Main][4]hilda: ya se enoja el profe
[Linux Talk][1]Enrique: siguen los del equipo 3?
[Main][2]euridice: hOY es el día de mas afluencia
[Main][23]adriana montuy: esta hablando el profe

[Main][24]Erika: ya estamos aqí
[Main][2]euridice: el primer día hubo 22
[Main][4]hilda: y hoy?
[Main][2]euridice: el segundo 19
[Main][2]euridice: y hoy
[Main][2]euridice: 26
[Main][23]adriana montuy: que padre
[Linux Talk]>> [21]Jani Itxel went to channel Main.
[Main]>> [21]Jani Itxel went to channel Linux Talk.
[Linux Talk]>> [21]Jani Itxel went to channel Main.
[Main][9]VENEZIA: wow
[Main][24]Erika: guau
[Main][4]hilda: faltaba yooo!!!!
[Main][13]Diana: yuuuju
[Main][5]Marcos Vásquez: No hay nada sustancioso aquí! Por qué no dejamos de saludarnos y a lo que te truje
Chencha!
[Main][22]Eli: será por el horario???
[Main][2]euridice: vamos
TO: 24 Erika FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): a donde andas?
[Main][11]Jéssica: que bueno ya se ve el interes
[Main][2]euridice: tal vez
TO: 21 Jani Itxel FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): que paso?
[Main][2]euridice: vamos a dejar este horario al menos otra semana
[Main][8]cuetzpalin: Por el horario, y el día...
[Main][4]hilda: y ya llego Chencha???
[Main][2]euridice: pero si tendremos que cambiar
[Main][20]rosa: si a mi me queda mejor
[Main][11]Jéssica: no les gustaría mejor el viernes
[Main][4]hilda: noooooo!!!!
[]>> [1]Enrique went to channel Main.
[Main][21]Jani Itxel: no me gusta mas el horario de hoy
[Main][23]adriana montuy: si esta exelente preofe
[Main][24]Erika: no
[Main][20]rosa: no
[Main][1]Enrique: equipo 3?
[Main][2]euridice: porque hay como diez que trabajan y no pueden
[Main][9]VENEZIA: no, el viernes no
[Main][25]ana monroy: el que sea menos el miercoles, por favor
[Main][24]Erika: por favor viernes
[Main][24]Erika: no
[Main][24]Erika: ç
[Main][4]hilda: si es mejor hoy!!!
[Main][21]Jani Itxel: viernes si
[Main][11]Jéssica: no, para mí
[Main][25]ana monroy: hoy esta bien
[Main][22]Eli: apoyo el horario de hoy
[Main][13]Diana: que tal mañana
[Main][6]Muostaki@aol.com: A mi me parece bien hoy
[Main][3]Abe: ustedes con 25 contra uno!!!
[Main][3]Abe: jejejejejejejejejejejejejejeje
>> [19]euridice just left!
[Main][2]euridice: desgraciadamente este medio no es el m,as idoneo para la democracia
[Main][24]Erika: incluso podría ser un poco más temprano
[Main][14]vania: no
[Main][4]hilda: si!!!!
[Main][13]Diana: no
[Main][11]Jéssica: no

[Main][20]rosa: ?
[Main][13]Diana: los programas están bien
[Main][24]Erika: muy bien
[Main][3]Abe: sin tanta filosofía y dialetica....
[Main][2]euridice: va a ser de opcion multiple
[Main][23]adriana montuy: a que hora o como se va a aplicar?
[Main][24]Erika: estaremos checando los avisos
[Main][2]euridice: se envía en línea y se les da un tiempo límite para devolverlo
[Main][4]hilda: los progrqamas estan increíbles!!!!
[Main][20]rosa: vía correo electrónico me supongo?
[Main][2]euridice: si
[Main][6]Muostaki@aol.com: A mi me preció muy bueno que el texto del programa 3 del módulo 1 se publicara antes de programa
[Main][23]adriana montuy: lo enviara a los correos de cada uno o como sera??
[Main][2]euridice: va a ser a cada quien
[Main][13]Diana: a que hora ?
[Main][2]euridice: las instrucciones van a la pagina de avisos
[Main][21]Jani ltxel: cuando o}los pondra
[Main][20]rosa: bien
>> [17]Mexicano83 just left!
[Main][2]euridice: ¿ya vieron quye la informacion que enviaron ustedes esta en la pagina de libreta de apuntes?
[Main][24]Erika: sí!!!!!!!!!!!!
[Main][13]Diana: no,
[Main][2]euridice: chequenlo
[Main][6]Muostaki@aol.com: si
[Main][22]Eli: sí
[Main][1]Enrique: si
[Main][24]Erika: ya lo vimos
[Main][26]lilia: si
[Main][11]Jéssica: si
[Main][15]MARISOL: si, ya somos famosos
[Main][2]euridice: hay diferencias interesantes
[Main][4]hilda: siiiii!!!!!!
[Main][10]Brenda-Eric: el grupo 1 no está
[Main][2]euridice: Bueno.
[Main][24]Erika: esto es muy importante
[Main][25]ana monroy: yo no he recibido ningun correo sobre el curso
[Main][3]Abe: ya vamos a eso
[Main][22]Eli: eso es lo rico del debate
[Main][21]Jani ltxel: hola brenda
[Main][10]Brenda-Eric: pero ya enviamos
[Main][2]euridice: Me dio mucho gusto encontrarlos nuevamente
>> [17]dup-200-65-185-2 just left!
[Main][21]Jani ltxel: brenda alvarez de fonoteca
[Main][24]Erika: ok
[Main][4]hilda: Igualmente
[Main][2]euridice: mañana les envío la nueva reflexión para el próximo lunes
[Main][6]Muostaki@aol.com: Muy bien, buenas noches a todos
[Main][15]MARISOL: ok.
[Main][22]Eli: a mí también me dio gusto
[Main][10]Brenda-Eric: eurídice:r
[Main][11]Jéssica: oye euridice vas a filos? ahí curasa pedagogía
[Main][2]euridice: buenas noches
[Main][9]VENECIA: Eurídice; necesito decirle algo!!!
[Main][0]Luis Antero Aguil: jau a los que se van
[Main][2]euridice: si
[Main][2]euridice: Venecia

[Main][24]Erika: Enrique
[Main][11]Jéssica: y en qué turno
[Main][10]Brenda-Eric: ¿qué pasó con nuestras conclusiones?
[Main][23]adriana montuy: buenas noches profe,
[Main][9]VENEZIA: en ningún momento me fui. Al cambiari de sala, el chat me tira fuera
[Main][4]hilda: Oigan, el proximo viernes va a haber un super concierto en la Sala Nezahualcoyotl, de musica sacra con el coro de la Universidad de Oxford
[Main][24]Erika: estás ahí
[Main][22]Eli: buenas noches a todos
[Main][1]Enrique: A los de equipo 3, no se desaparezcan cheque al mail...
>> Someone just logged on line 17 from: dup-200-65-185-213.prodigy.net.mx
[Main][1]Enrique: Si erika
[Main][2]euridice: ¿quien me pregunto de filos?
[Main][22]Eli: a qué ghora Hilda
[Main][11]Jéssica: yo jéssica
[Main][23]adriana montuy: buenas noches compañeros!!
[Main][4]hilda: a las ocho
[Main][9]VENEZIA: y no hallo la manera de enviar los privados para avisarle.
[Main][5]Marcos Vásquez: Yo estoy en filos....
TO: 24 Erika FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): que paso?
[Main][22]Eli: gracias
[Main][20]rosa: buenas noches
[Main][5]Marcos Vásquez: Alguien más?
[Main][2]euridice: Si Jessica Voy a la Ffil ¿por?
[Main][11]Jéssica: y yo en hispánicas en la tarde
[Main][11]Jéssica: que diga en la mañana
[Main][24]Erika: Enrique mañana te escribo
[Main][5]Marcos Vásquez: Vientos! Yo en pedagogía en la tarde...
[Main][4]hilda: se trata de Cinco siglos de musica sacra, justo lo que estamos viendo en el Diplo
[Main][24]Erika: para ver què onda
[Main][2]euridice: yo estoy en la maestria solo martes y miercoles
>> [23]adriana montuy just left!
[Main][24]Erika: con nuestras conclusionesç
[Main][1]Enrique: De nuevo, a los integrantes del equipo 3, chequen el correo que abrí para que vean las respuestas.
[Main][8]cuetzpalin: Yo soy de Letras Clásicas
[Main][11]Jéssica: pues sería un honor conocerte
[Main][8]cuetzpalin: de la mañana
>> [20]rosa just left!
[Main][3]Abe: Brenda tu le escribiste a euridice@radioeducacion.edu.mx
[Main][17]Ochoterena6030: Hola alguien de ustedes me podría ayudar en decirme que programa conduce y profesor victor quiroga
[Main][1]Enrique: Ok erika....
>> [22]Eli just left!
[Main][24]Erika: muy bien
[Main][2]euridice: voy miercoles en la mañana
[Main][8]cuetzpalin: quién más es de Filos?
[Main][24]Erika: enrique.
>> [13]Diana just left!
[Main][26]lilia: hilda me puedes eniar esa informacion del concierto por favor
[Main][5]Marcos Vásquez: Vientos! familia UNAM...
[Main][15]MARISOL: EQUIPO 5 POR FA' ESPERO SUS CORREOS SOBRE LO DEL TEMA DE HOY!
[Main][10]Brenda-Eric: sí
[Main][11]Jéssica: en dónde te toca
[Main][2]euridice: Yo voy en Filos
[Main][14]vania: chicos del equipo dos porfa háganme llegar sus conclusiones. ya tengo las de Hilda y Beatriz
[Main][5]Marcos Vásquez: Corresos de qué Marisol?

[Main][21]Jani Itxel: enrique estoy aqui
 [Main][4]hilda: si lilia, pero no tengo tu correo
 [Main][9]VENECIA: Eurídice: si me entendió, dígame por favor
 [Main][6]Muostaki@aol.com: Muy bien Marisol
 [Main][26]lilia: bien Marisol
 [Main][8]cuetzpalin: ¿Das clases o estudias?
 [Main][0]Luis Antero Aguil: Brenda, ¿Te llegaron mis respuestas?
 [Main][2]euridice: el miercoles en el cubiculo 7 en el primer piso arriba de la coordinacion del posgrado
 [Main][24]Erika: Enrique
 TO: 24 Erika FROM: 1 Enrique MESSAGE: <1>Enrique (private): hablando de conclusiones, casi casi puse lo que escribiste en tus conclusiones. se las di a ricardo casi tal cual, me parecienron muy atinadas y bueno eso le dije a ricardo.
 [Main][24]Erika: me voy
 [Main][15]MARISOL: sobre las preguntas que les envie, sobre la religión y la musica
 [Main][21]Jani Itxel: bye erika
 [Main][11]Jéssica: te puedo buscar?
 [Main][10]Brenda-Eric: No Luis Antero
 [Main][3]Abe: voy a hacer un reenvio...
 [Main][26]lilia: liliatorrentera@yahoo.com.mx
 [Main][14]vania: Chicos del equipo dos
 [Main][5]Marcos Vásquez: Ah! Sale, te envío mi correo... Gracias...
 [Main][1]Enrique: ok nos vemos luego erika
 [Main][4]hilda: Yo tambien estoy en la Fac de Filo, el la Maestria el Historia del Arte
 [Main][24]Erika: p
 TO: 9 VENECIA FROM: 2 euridice MESSAGE: <2>euridice (private): esto es un relajo vete al canal masquerade
 [Main][25]Jana monroy: nos vemos el proximo lunes
 [Main][21]Jani Itxel: enrique nos vemos despues
 [Main]>> [2]euridice went to channel Masquerade.
 [Masquerade]>> [2]euridice has joined.
 [Main][8]cuetzpalin: a qué hora?
 [Main]>> [9]VENECIA went to channel Masquerade.
 [Masquerade]>> [9]VENECIA has joined.
 [Main][1]Enrique: ok no te pierdas Jani
 [Main]>> [14]vania went to channel Masquerade.
 [Masquerade]>> [14]vania has joined.
 [Main][8]cuetzpalin: en el cubículo 7, a qué hora?
 [Main]>> [4]hilda went to channel Masquerade.
 [Masquerade]>> [4]hilda has joined.
 [Masquerade][9]VENECIA: qué paso?
 [Main][21]Jani Itxel: te mano conclusiones mañama
 >> [6]Muostaki@aol.com just left!
 [Main][1]Enrique: checa el correo radioeducacion2004yahoo.com.mx
 [Main][21]Jani Itxel: si
 [Main][24]Erika: sì lo sè enrique
 [Main][24]Erika: sí
 [Main]>> [12]Saúl Cuevas went to channel Masquerade.
 [Masquerade]>> [12]Saúl Cuevas has joined.
 [Main][1]Enrique: ok
 [Masquerade][14]vania: Venecia eres del equipo dos?
 TO: 11 Jéssica FROM: 2 euridice MESSAGE: <2>euridice (private): esto es un relajo ve al masquerade
 [Masquerade][4]hilda: hay algo de nuevo???
 [Main][21]Jani Itxel: a quien le hablas
 [Main][24]Erika: nos escribimos mañana
 [Main][15]MARISOL: BUENAS NOCHES A TODOS!!! DESCANSEN
 [Masquerade][9]VENECIA: sólo le quería decir si me entendió, Eurídice?
 [Main][26]lilia: hilda tomaste mi correo
 [Main][24]Erika: que todos tengan una linda noche

>> [7]Roberto just left!
 [Main][24]Erika: de ronda
 [Main][1]Enrique: ok cuidense
 [Main][5]Marcos Vásquez: Buenas noches...
 [Main][21]Jani Itxel: adios
 [Main][11]Jéssica: hasta luego marisol, cuídate
 [Main][3]Abe: grupo uno, hay algo mas que nos ocupe la noche de hoy?
 [Main][24]Erika: Adiòs Enrique
 >> [18]FRANCISCO CAMACHO just left!
 [Masquerade][14]vania: Hilda recibí tus conclusiones
 [Main][1]Enrique: Adios
 [Main][8]cuetzpalin: a esto me refería con los galimatías
 [Main][10]Brenda-Eric: Atte. Grupo 1. Manden sus conclusiones a: dhm_gpo1@yahoo.com
 >> [15]MARISOL just left!
 [Main][5]Marcos Vásquez: Hasta pronto equipo 5...
 [Main]>> [11]Jéssica went to channel Masquerade.
 [Masquerade]>> [11]Jéssica has joined.
 [Masquerade][4]hilda: gracias por todo y por tu paciencia vania
 [Masquerade][9]VENECIA: EURIDICEEEEEEEEEEEEEEEEEEE
 >> [24]Erika just left!
 [Masquerade][11]Jéssica: que tal euridice
 [Main][17]Ochoterena6030: POR FAVOR ALGUNOS DE USTEDES SABE QUE PROGRAMA CONDUCE EL PROFESOR VICTOR QUIROGA
 TO: 11 Jéssica FROM: 2 euridice MESSAGE: <2>euridice (private): perdon mejor a windows porque ese esta vacio
 [Masquerade]>> [4]hilda went to channel Main.
 [Main]>> [4]hilda has joined.
 [Masquerade]>> [11]Jéssica went to channel Windows Room.
 [Windows Room]>> [11]Jéssica has joined.
 [Masquerade][14]vania: a tí gracias por estar a tiempo, ya las incluiré en nuestras proximas conclusiones
 [Main]>> [4]hilda went to channel Linux Talk.
 [Linux Talk]>> [4]hilda has joined.
 [Windows Room][11]Jéssica: que locura
 >> [5]Marcos Vásquez just left!
 [Main][10]Brenda-Eric: ¡La cuenta por favor!!!!
 TO: 9 VENECIA FROM: 2 euridice MESSAGE: <2>euridice (private): estoy en el windows room
]>> [4]hilda went to channel Main.
 [Main]>> [4]hilda has joined.
 [Main][26]lilia: buenas noches
 [Masquerade]>> [2]euridice went to channel Windows Room.
 [Windows Room]>> [2]euridice has joined.
 [Windows Room][11]Jéssica: hola...
 [Main]>> [26]lilia went to channel Masquerade.
 [Windows Room][2]euridice: hola
 [Masquerade]>> [9]VENECIA went to channel Windows Room.
 [Windows Room][2]euridice: qu÷e lpas÷o
 >> [21]Jani Itxel just left!
 [Windows Room][9]VENECIA: aquí?
 [Main]>> [8]cuetzpalin went to channel Masquerade.
 [Masquerade]>> [8]cuetzpalin has joined.
 [Windows Room][2]euridice: a quie estoy
 [Windows Room][11]Jéssica: entonces dime te puedo buscar?
 [Main][4]hilda: nos vemos todos
 >> [25]ana monroy just left!
 [Main]>> [4]hilda went to channel Masquerade.
 [Windows Room][11]Jéssica: el miércoles
 [Masquerade][26]lilia: esta aqui maestro

[Masquerade][4]hilda: nos vemos, hasta el lunes

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Vania, estas presente?

[Main]&& [10]Brenda-Eric went to channel Masquerade.

[Windows Room][2]euridice: si estoy en el cubiculo 7 del edificio de la coordinacion de posgrado en el primer piso

[Masquerade][14]vania: sí aquí ando

[Main][17]Ochoterena6030: AYUDENME POR FAVOR LO NECESITO PARA MI TAREA

[Windows Room][2]euridice: tomo clase con la Dra. Clara Carpy

[Masquerade][4]hilda: cuales son las instrucciones, vania?

[Main]&& [16]Beatriz went to channel Masquerade.

[Windows Room][9]VENEZIA: sólo le quería responder. Me envió un mensaje donde me preguntaba a dónde ma había ido. La cosa es que cuando entro a una sala , el chat me tira afuera y tengo que ingresar de vuelta. Pero no me fui a ningún lado.

[Masquerade][26]lilia: esta aqui el maestro

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Deseas las conclusiones del 1 o del 2

[Windows Room][2]euridice: pero como a la 11:50

[Masquerade][14]vania: no nos vemos hasta el lunes, sino antes porque mañana envían los nuevos cuestionamientos. Me pongo en contacto

[Windows Room][11]Jéssica: a esa hora sales?

[Masquerade][4]hilda: ok

[Main][3]Abe: ocho, revisaste en la tabla de programacion semanal?

[Masquerade][4]hilda: a mi me queda bien reunirnos el sabado

[Masquerade][10]Brenda-Eric: Euridice está aquí?

[Masquerade][14]vania: del chat 2 por fa

[Windows Room][11]Jéssica: es que yo tengo libre de 8 a 10

[Windows Room][2]euridice: Venecia, es que vi que te saliste y entraste, tal vez sea por problema de memoria

[Masquerade][10]Brenda-Eric: Euridice

[Masquerade][26]lilia: Buenas noches

[Masquerade][14]vania: no está Euridice aquí

[Windows Room][2]euridice: Jessica,

[Masquerade]&& [10]Brenda-Eric went to channel Linux Talk.

[Windows Room][2]euridice: Yo salgo a las 15:00

[Masquerade]&& [26]lilia went to channel Windows Room.

[Masquerade][4]hilda: euridice ya se despidio

[Windows Room][11]Jéssica: ah pues te puedo esperar

[Windows Room][2]euridice: y de ahí voy a CESU entro a las 16:00

[Masquerade][14]vania: Saúl, si quieres enviámelas por mail

[Linux Talk][10]Brenda-Eric: Euridice está aquí?

[Windows Room][9]VENEZIA: lo checaré pero aquí estuve todo el tiempo.

[Windows Room][26]lilia: ,Maestro?

[Windows Room][2]euridice: qu9e pas9o

[FreeBSD]&& [10]Brenda-Eric went to channel FreeBSD.

[Masquerade][4]hilda: pero seria bueno que todos nos enviamos todo a todos y no solo a vania

[Windows Room][11]Jéssica: perfecto, te podría ver a las 3 afuera del cubículo 7

[Windows Room][9]VENEZIA: Gracias por la atención, Euridice.

[Windows Room][2]euridice: Venecia, gracias a ti

[Masquerade][4]hilda: o que vania reenvie las conclusiones

[Masquerade][12]Saúl Cuevas: Creo tengo tu emilio por ahí, me parece que al enviarlo va a todos???

[Masquerade][14]vania: Si quieres Hilda yo te las hago llegar

[FreeBSD][10]Brenda-Eric: Euridice está aquí?

[Windows Room][2]euridice: Jessica, claro. a las 15:00 cubiculo 7

[Main][17]Ochoterena6030: YA REVISE TODO LO UNICO QUE SE ES QUE DIO UN PROGRAMA EL DIA 1RO DE SEPTIEMBRE A LAS 5 DE LA TARDE PERO NO SE COMO SE LLAMA EL PROGRAMA

[Windows Room][9]VENEZIA: Hasta pronto Euridice! Un abrazo. Wowwww qué voz!

]&& [10]Brenda-Eric went to channel Windows Room.



[Windows Room][26]lilia: quisiera solicitarle su telefono para consultarle algunas cosas y proponerle un proyecto para radio Universidad de Oaxaca

[Windows Room]&& [10]Brenda-Eric went to channel FreeBSD.

[Main][17]Ochoterena6030: OTRO FAVOR HAY ALGUNA PAGINA EN LA CUAL PUEDA VER LA PROGRAMACION DE DIAS ANTERIORES.
>> [11]Jéssica just left!
[Windows Room][26]lilia: muchas gracias hasta el lunes entonces
[Windows Room][9]VENEZIA: li domando soltando quello EURIDICE
[Windows Room][9]VENEZIA: aja
[Windows Room][26]lilia: y disculpas por la broma
[Windows Room][2]euridice: todos los que mandes a euridice@radioeducacion.edu.mx me llegan a mi
[Windows Room][26]lilia: perfecto
[Windows Room][26]lilia: Buenas noches a todos
[Windows Room][2]euridice: no importa, no te preocupes
[Main][0]Luis Antero Aguil: Creo que la única alternativa es enviar un correo a Radio Educación dentro de la ventana de "Contáctanos"
[Windows Room][9]VENEZIA: bueno, creo que estoy demás aquí. De vuelta: ciao EuridicEEEEEE
[Windows Room][2]euridice: buenas noches
[Windows Room][26]lilia: y venecia por favor no domes mucho al profe
[Windows Room][9]VENEZIA: solo quiero saber
[Windows Room][9]VENEZIA: es la magia de la radio
[Windows Room][26]lilia: adios
[Main][17]Ochoterena6030: MUCHISIMAS GRACIAS POR LA INFORMACION;
[Main][0]Luis Antero Aguil: Hay una página del Instituto Cultural de Occidente con info de la persona que buscas
[Main][0]Luis Antero Aguil: Hasta pronto...
[Main][17]Ochoterena6030: GRACIAS
>> [17]Ochoterena6030 just left!
>> [0]Luis Antero Aguil just left!
[Main][1]Enrique: Bye a Todos...
[Main][0]VENEZIA: Buenas noches Eurídice! Antes de dormir escucharé la grabación del programa pasado
[Main][1]euridice: ok
[Main][0]VENEZIA: un abrazo
[Main][1]euridice: Igual
>> [0]VENEZIA just left!
>> [1]euridice just left!
</PRE></BODY></HTML>

Apéndice 7. Diploma

Anverso



otorga el presente

DIPLOMA

A

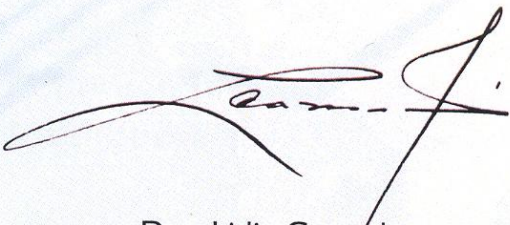
Ana Lilia Monroy Mercado

por haber aprobado el

**Diplomado Radiofónico en Historia de la Música
Occidental desde sus Orígenes hasta 1940**

impartido por Jesús Ricardo Fuentes

septiembre de 2005



Dra. Lidia Camacho
Directora General de Radio Educación

Diplomado Radiofónico en Historia de la Música Occidental desde sus Orígenes hasta 1940

Ana Lilia Monroy Mercado			
Temario	Horas	Fechas	Calificación
Introducción y módulo I: "Nuestra primera escala hacia el Barroco"	7	Del 5 de agosto de 2004 al 23 de septiembre de 2004	9
Módulo II: "Y la música, ¿está de adorno?"	6	Del 30 de septiembre de 2004 al 4 de noviembre de 2004	9
Módulo III: "Esto sí que es música clásica"	7	Del 11 de noviembre de 2004 al 6 de enero de 2005	9
Módulo IV: "Y la poesía se hizo música"	8	Del 13 de enero de 2005 al 3 de marzo de 2005	8.7
Módulo V: "La voz... un instrumento musical"	6	Del 10 de marzo de 2005 al 21 de abril de 2005	8.9
Módulo VI: "Por amor a la patria"	8	Del 28 de abril de 2005 al 16 de junio de 2005	8.5
Módulo VII: "Como mirar a través de una gota de agua...."	6	Del 23 de junio de 2005 al 28 de julio de 2005	9
Módulo VIII: "Hacia el vértigo del siglo XX"	5	Del 4 de agosto de 2005 al 8 de septiembre de 2005	8.8
TOTAL DE HORAS	53		
			CALIFICACIÓN FINAL: 8.8



Jesús Ricardo Fuentes
Coordinador Académico

México, D.F., a 26 de septiembre de 2005

Bibliografía

- ABBIATI, FRANCO.** *Historia de la música.* México, Unión Tipográfica – Hispanoamericana, 1959. 1900 pp. 5 Vol.
- ALAIN, OIVER.** *Bach.* Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 125 pp
- ALBERTI, LUCIANO.** *Music of the Western World.* New York, Crown Publishers, Inc., 1976, 320 pp.
- ALIER, ROGER.** *La Zarzuela.* Barcelona, Ma non troppo, 2002, 498 pp.
- ARNAU AMO, JOAQUÍN.** *Música e historia, los fundamentos de la música occidental.* Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1989, 297 pp
- BEETHOVEN, LUDWIG VAN.** *Beethoven's letters. With explanatory notes by Dr. A.C. Kalischer.* New York, Dover Publications, INC. 1972, 410 pp.
- BERLIOZ, HÉCTOR.** *Beethoven.* Madrid, Espasa-Calpe, Austral No. 992. 1979, 158 pp.
- BORDIEU, PIERRE.** *Sociología y cultura.* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1990. 317 pp. (Noventas)
- BOURDIEU, PIERRE,** *El oficio de científico,* Trad. Joaquín Jordá, Barcelona-París, Anagrama, 2001, 213 pp. (Argumentos,)
- BRENNAN, JUAN ARTURO.** *Cómo Acercarse a la Música.* México, Plaza y Valdés-CONACULTA, 1992, 170 pp.
- CATTIN, GIULIO.** *El medioevo.* Madrid, CONACULTA-Turner libros, 1999, 220 pp. (Historia de la Música, 2)
- CHILDE, V. GORDON.** *What happened in history,* New York, 1946, 280 pp
- COMOTTI, GIOVANNI.** *La música en la cultura griega y romana.* Madrid, CONACULTA-Turner libros, 1999, 104 pp. (Historia de la Música, 1)
- CORTOT, ALFRED.** *Aspectos de Chopin.* Madrid, Alianza 1986, 177 pp. (Música)
- COOPER, JOHN MICHAEL.** *Felix Mendelssohn Bartholdi, a Guide to Research.* London, Routh Ledge, Taylor & Francis Group, 2001, 308 pp.
- COPLAND, AARÓN.** *Cómo Escuchar la Música.* La Habana, De arte y Literatura. 1970. 502 pp.
- COUPERIN, FRANÇOIS.** *L'art de toucher le clavecin.* Madrid, ed. y vers. española de Magdalena Lorenzo Monerri, 1991, 145 pp. (Ed. facsimilar de la edición de Paris, 1717).
- DARWIN CARLOS R.** *Diario de Viaje de un Naturalista Alrededor del Mundo.* México, D.F. Fren, S.A. 495 pp.
- FLEMING, WILLIAM.** *Arte Música e Ideas.* México, Interamericana, Siracuse University. 1970. 381 pp.
- GAL, HANS.** Compilador. *El Mundo del Músico, cartas de grandes compositores.* México, Siglo Veintiuno, 1983. 519 pp.
- GALLO, F. ALBERTO.** *El medioevo segunda parte .* Madrid, CONACULTA-Turner libros, 1999, 148 pp. (Historia de la Música, 3)
- GAUTHIER, ANDRÉ.** *Liszt.* Madrid, Traducción del francés por Felipe Ximénez Sandoval. Espasa-Calpe, 1979, 117 pp.
- GHEUSI, JACQUES.** *Donizetti.* Trad. Víctor Andresco, Madrid, Espasa Calpe, 1979, 121 pp.
- GONZÁLEZ ALONSO, CARLOS.** *Principios Básicos de Comunicación,* México, trillas, 1983, 96 pp.
- GRIMBERG, CARL.** *Historia Universal Daimon,* Daimon, México-Barcelona, 12 V. 1983.
- HANSLICK, EDUARD,** *De la belleza en la música. Ensayo de la reforma en la estética musical,* Madrid, Casa editorial de Medina, 1876, 169 pp.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH,** *Lecciones de estética.* México, Ediciones Coyoacán, 1997. 132 pp (DIALOGO abierto, 58)
- HELLER, AGNES,** *Sociología de la vida cotidiana,* Península, Barcelona, 1970, 687 pp.
- HEMSY DE GAINZA, VIOLETA.** *La iniciación Musical del niño.* Buenos Aires, Ricordi, 1964. 244 pp. (Manuales Musicales)
- HEMSY DE GAINZA, VIOLETA.** *Fundamentos Materiales y técnicas de la Educación Musical.* Buenos Aires. Ricordi, 1977. 85 pp. (Manuales Musicales)
- HOMERO.** *La Iliada.* Madrid, Gredos, 2000, 404 pp. (Biblioteca básica Gredos, 2).

- HOMERO.** *La Odisea*. Madrid, Gredos, 2000, 516 pp. (Biblioteca básica Gredos, 1).
- HONOLKA. RICHTER. NETTL. STÄBLEI. REINHARDT. ENGEL.** *Historia de la Música*. Madrid, EDAF, S.A. 1980. 486 pp.
- MEJÍA PRIETO, JORGE.** *Historia de la Radio y la televisión en México*. México, Editores Asociados, 1972, 322 pp.
- MEYER HOWARD ABRAMS.** *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992.
- MICHELS, ULRICH,** *Atlas de Música*. Madrid. Alianza Atlas. 2001. 282 pp.
- MONTES DE OCA, FRANCISCO.** *Literatura Universal*. México, Porrúa. 1987, 356 pp.
- MORO/CAMPANELLA/BACON.** *Utopías del Renacimiento*. México, FCE, 2001, 273 pp. (colección popular 121).
- PILNIAK, BORIS.** *Alejandro Borodin*. Buenos Aires. Ediciones musicales RAFAER, Trad. José Borodisky. 1943, 173 pp
- PLATÓN.** *Diálogos*. IV República (III). Madrid, Gredos, 2000, 503 pp. (Biblioteca básica, 27)
- RAMEAU, JEAN PHILIPPE.** *The complete theoretical writings*. Dallas, American Institute of Musicology, 1968, 6 Vol. (*Réflexions sur la manière de former la voix [1752]; Observations sur notre instinct pour la musique [1754]; Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie [1756]*)
- RADIO EDUCACIÓN. UNA HISTORIA HECHA DE SONIDOS.** *Radio Educación: La innovación en el cuadrante*. México, SEP, 2004, 296 pp. (Edición limitada, de aniversario).
- RECK, DAVID.** *Music of the Whole Earth*. New York, Charles Scribner's SONS. 1977 Library of Congress Cataloging in Publication Data. 545 pp.
- REGELSKY A. THOMAS.** *Principios y Problemas de la Educación Musical*. México, Diana, 1980, 382 pp.
- RIMSKY-KORSAKOV, NICOLAI.** *Diario de mi vida Musical*. Barcelona, José Janés, Trad. Pedro Segovia, 1947, 344 pp
- SACHS, CURT.** *The Rise of Music in Ancient World: East and West*, New York, W.W. Norton, 1943.
- SERRANO, JOSÉ ANTONIO,** *Hacer pedagogía: sujetos, campo y contexto. Análisis de un caso en el ámbito de la formación de profesores en México*. Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, Facultad de Pedagogía, 2004, 509 pp.
- SALAZAR, ADOLFO.** *La Música*. México, FCE, 1967. 326 pp. (Breviarios No. 26)
- SANUY, MONSERRAT.** *Orff-Sculwerk: música para niños*. Madrid, Unión musical española, 1969, 111pp. (versión española basada en la obra **carl orff** y **gunild keetma**).
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA,** *Boletín informativo*, 1921, 450 pp.
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA,** *Boletín informativo No. 8* Agosto de 1930, 325 pp.
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA,** *Boletín informativo*, 31 de agosto de 1929, 650 pp.
- SCHÖNBERG, HAROLD.** *Los Grandes Compositores*. México, Javier Vergara, 1981. 576 pp. (Col. La música y los músicos.)
- STEFANI, GINO.** *Comprender la Música*. Barcelona, Paidós. 1987. 139 pp. (Instrumentos, 3)
- STEINITZER, MAX.** *Beethoven.*, México, FCE 1924. 141pp. (Breviarios, 72).
- TAYLOR, RONALD.** *Schumann*. Javier Vergara Editor, S.A. Argentina, 1987. 401 pp.
- VAZQUEZ, JOSEFINA / TANK DE ESTRADA / STAPLES / ARCE GURZA.** *Ensayos sobre historia de la educación en México*. México, El Colegio de México, 1981, 187 pp.
- WHITE, WALTER ERICK.** *Stravinsky*. Barcelona, Salvat, Biblioteca Salvat de grandes biografías. 1986, 246 pp.
- XIRAU, RAMÓN.** *Introducción a la Filosofía*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1990. 493 pp
- KODALI, ZOLTÁN.** *The Select writings of zoltan kodaly*. London, Bossey & hawkes, 1974, 239 pp.
- El Mundo de la Música, Grandes Autores y Grandes Obras*. Barcelona, Océano. 2000. (Disponible en la Biblioteca Central de la UNAM)
- Enciclopedia de la Música..* México, Atlante, 3V 1950. (Disponible en la Biblioteca Central de la UNAM).
- Historia de los Grandes Compositores Clásicos*, Madrid, Olimpo, 8 Vol. 1993. (Disponible en la Biblioteca Central de la UNAM)
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York. Stanley Sadie Macmillan Publishers Limited, 1980. 20 V. (Disponible en la Biblioteca Central de la UNAM)