

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA  
ENSEÑANZA INTEGRAL DEL CONTRABAJO

TESIS QUE PRESENTA

VALENTÍN SOLÍS AGUILAR

PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE  
LICENCIADO EN ENSEÑANZA DE INSTRUMENTO  
CONTRABAJO

ASESORA: PROFESORA ROSAURA GUZMÁN GUZMÁN

MÉXICO A D. F.

2003

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Solís Aguilar, Valentín. Enseñanza integral del contrabajo, CNM/INBA/CONACULTA, México, 2003. (El ejemplar original se encuentra en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música).

Descriptorios temáticos: Origen de la cultura mexicana, perfil del contrabajista mexicano, el Conservatorio Nacional de Música, la enseñanza de la técnica del contrabajo, la interpretación musical.

 **CONACULTA · INBA**

 *conservatorio  
nacional  
de música*

# Enseñanza Integral del **Contrabajo**

Tesis que presenta  
**Valentín Solís Aguilar**  
Para optar al grado académico de  
**Licenciado en Enseñanza de Instrumento  
(Contrabajo)**

Asesora: Profesora Rosaura Guzmán Guzmán.

México, D. F.  
2003

*Este trabajo puede representar la conclusión de un ciclo de mi vida o la consecución de un sueño... sin embargo es sólo el inicio de otro.*

*Deseo dejar inscrito mi eterno agradecimiento a todas las personas que de una u otra manera, han guiado mi camino, en especial...*

*A Mis padres:*

*Don Rito y Doña Marina:*

*A María Cristina, mi esposa:*

*A Ixchelt y César Valentín,  
mis hijos.*

*A mis hermanos:  
Laura, Miguel Ángel,  
Raúl y René.*

*A mi familia y a todas  
aquellas personas que  
me han apoyado.*

*A James Pearshall Tranks  
y a todos y cada uno de mis  
respetables Maestros,  
por lo que me han enseñado.*

*A todos y cada uno de mis  
Compañeros, por lo que  
me han ayudado.*

*A todos y cada uno de mis  
Discípulos, por lo que han  
creído en mí.*

*A toda la Comunidad  
Conservatoriana, porque  
son parte de mi vida.*

## ÍNDICE

	Página núm.
<b>INTRODUCCIÓN</b> -----	II
<b>ANTECEDENTES</b> -----	V
<b>Capítulo 1. ORIGEN DE LA CULTURA MEXICANA</b> -----	1
<b>Capítulo 2. EL CONTRABAJO EN MÉXICO</b>	
a). La Colonia; -----	15
b). Siglo XIX; -----	16
c). Siglo XX. -----	19
<b>Capítulo 3. PERFIL DEL CONTRABAJISTA MEXICANO</b>	21
<b>Capítulo 4. EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA</b> Y la Escuela Ideal de Juan Amós Comenio -----	27
<b>Capítulo 5. MAESTROS Y ALUMNOS</b>	
a). El vínculo entre ellos; -----	39
b). Comunicación en el proceso de enseñanza - aprendizaje del instrumento; -----	41
c). Comenio y su propuesta educativa aplicada al contrabajo. -----	44
<b>Capítulo 6. LA ENSEÑANZA DE LA TÉCNICA DEL CONTRABAJO</b> -----	50
a) La Posición Del Ejecutante; -----	53
b) La Manera De Sostener El Arco; -----	54
c) Cuerdas Al Aire; -----	56
d) Posición Fundamental; -----	58
e) Primera Posición; -----	61
f) Posiciones Posteriores. -----	62
<b>Capítulo 7. LA INTERPRETACIÓN MUSICAL</b> -----	67
a) El Fraseo. -----	71
<b>CONCLUSIONES</b> -----	75
<b>PROPUESTAS</b> -----	78
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> -----	79

## INTRODUCCIÓN

*- Juan suspiró y miró hacia el mar -. Ya no me necesitas. Lo que necesitas es seguir encontrándote a ti mismo, un poco más cada día; a ese verdadero e ilimitado Pedro Gaviota. Él es tu instructor. Tienes que comprenderle, y ponerlo en práctica... - No creas lo que tus ojos te dicen. Sólo muestran limitaciones. Mira con tu entendimiento, descubre lo que ya sabes, y hallarás la manera de volar.*

*... Pedro suspiró y empezó otra vez... y aunque intentó parecer adecuadamente severo ante sus alumnos,... les vio de pronto tal y como eran realmente, sólo por un momento, y más que gustarle, amó aquello que vio. ¿No hay límites, Juan?, pensó, y sonrió. Su carrera hacia el aprendizaje había empezado.*

*Richard Bach. Final de Juan Salvador Gaviota.*

Todo aquel que haya leído Juan Salvador Gaviota comprenderá que esta cita es un homenaje al Alma, cuya curiosidad y capacidad de amar hacen que el proceso educativo del Ser Humano no tenga fin.

¿Quién no ha tenido un sueño?

¿Quién no ha trabajado más allá de lo establecido para realizar ese sueño y después ha trabajado todavía un poco más en pos de él?

¿A quién no le ha sucedido que, cuando cree que ya ha llegado a su límite, aparece, sin buscarlo, aquel que es su igual pero que inició su investigación un poco antes; y le explica que el amor es la base del método que empleó para tener acceso al conocimiento universal que existe en el interior de su Alma?

Siglos atrás, Juan Amós Comenio<sup>1</sup> (1592 - 1670) propuso la creación de un método educativo cuya máxima expresión sería una humanidad viviendo

<sup>1</sup> COMENIO, Juan Amós. Didáctica Magna. Prólogo de Gabriel de la Mora. Editorial Purnua, México 1982.



en Paz y todo su trabajo, por no decir toda su vida, la dedicó a desarrollar su obra pedagógica porque estaba convencido de que la educación de los hombres era el mejor camino para lograrlo. En 1970, al cumplirse tres siglos de su muerte, la UNESCO<sup>2</sup> lo reconoció como precursor ya que en su obra se fundamenta la creación de la escuela popular.

Una de las muchas recomendaciones que hace a los maestros en su libro Didáctica Magna es observar a la madre naturaleza, porque ella no hace cosa alguna sin fundamento o raíz.

**La naturaleza**, se puede notar la íntima relación que existe entre ella y el quehacer musical cuando se observa cómo la vibración del aire, que es el principio fundamental de la producción del sonido, se ha mantenido como elemento invariable de los instrumentos musicales a través de la evolución de la humanidad.

Los antiguos músicos y constructores no sabían exactamente el comportamiento o las propiedades físicas de los cuerpos sonoros, sólo observaron e imitaron a la naturaleza, así desarrollaron instrumentos musicales que difícilmente podrán ser superados. Cada medida, cada curva, cada material, tienen su razón de ser, al igual que cada técnica desarrollada, cada estudio o cada melodía.

La naturaleza nunca se equivoca, por eso el maestro de instrumento debe apoyarse en ella para explicar cómo se relacionan los sonidos con las vivencias, dando como resultado lo que se conoce como MÚSICA, que es la más natural de las expresiones humanas.

Al igual que todos los instrumentos de cuerda, el contrabajo tiene amplios recursos y múltiples posibilidades, pero cuando no se tiene una buena disciplina en el estudio de su técnica, existe el riesgo de la desilusión al no encontrar un sonido con timbre agradable durante los primeros años de estudio, esto hace pensar que el virtuosismo es inalcanzable. Este pensamiento aunado a otras carencias, induce a la deserción y a la impopularidad del contrabajo entre los estudiantes de música.

La música es una manifestación artística completamente abstracta, donde el intérprete necesita de un público al cual transmitir sus

---

<sup>2</sup> Siglas de la United Nations Educational Scientific and Cultural Organization. Organización de las Naciones Unidas para la Colaboración en la Educación, la Ciencia y la Cultura, constituida en 1946.

emociones, pero ¿cómo descubrir estas emociones en la relación SER HUMANO - INSTRUMENTO - SONIDO?

El objetivo de esta tesis es establecer que en la enseñanza de la música, el maestro de instrumento puede valerse de cada experiencia o información adquirida por el alumno, a lo largo de toda su vida para simplificar de tal manera el método de estudio, que le facilite al estudiante el aprender, no sólo a tocar, sino a expresar sus ideas por medio de los sonidos.

Para ello es necesario ubicar en el tiempo y en el espacio, el lugar donde se desarrolla el proceso de enseñanza - aprendizaje. Para el contrabajo este asunto resultó difícil porque su función en la música es considerada secundaria, por ser un instrumento de acompañamiento y como a su vez, la música misma es un elemento social cotidiano, tocar el contrabajo sólo se torna importante para la persona que lo hace, por lo que existen pocas referencias históricas de él.

Así, en el apartado de ANTECEDENTES, se presenta la transcripción de una cronología elaborada en base al manejo que algunos compositores importantes han dado a la sonoridad de este instrumento. Ello permite establecer un período histórico de referencia.

Una vez acotado el lapso histórico, el primer capítulo de este trabajo plantea dos ideas; por un lado, el desarrollo de la música europea y por el otro, la existencia de culturas distintas que, aún ignorando la existencia la una de la otra, es común a ambas la sed de grandeza y la práctica de la guerra.

El segundo capítulo deja traslucir el poco interés que tienen los historiadores mexicanos por el contrabajo.

En los capítulos siguientes se entra en el análisis de la actividad del estudiante mexicano de contrabajo, del compromiso que tiene hacia la Sociedad (capítulo tres) y del compromiso de la Sociedad hacia él (capítulos cuatro y cinco), para presentar en los últimos capítulos una propuesta de enseñanza donde se sugiere que, guardando las proporciones y grandes diferencias técnicas de cada instrumento, será función del maestro ayudar al alumno a llegar al grado de entendimiento indicado por Juan Salvador Gaviota que le permitirá no creer en lo que sus ojos le digan, porque sólo estarán mostrándole limitaciones, él podrá descubrir lo que, por naturaleza, está dentro de sí y entonces hallará la manera de interpretar.

## ANTECEDENTES

### a) Referencia Histórica

La historia es el relato ordenado, de manera cronológica, de los sucesos del pasado relativos al hombre y las sociedades humanas, sin embargo en ella no se detalla cómo fue el desarrollo de los **objetos** que han sido creados en el transcurso de estos sucesos. Se debe a que en los escritos, pinturas, relieves arquitectónicos, etc., que sirven de referencias a los investigadores para recrear dichos sucesos, los objetos aparecen en segundo plano, en función de la imagen que se le quiere dar al propio evento o a su personaje principal.

El **objeto** en este estudio es el contrabajo, instrumento musical de la familia de cuerdas frotadas, cuyo sonido da color armónico a la melodía, es decir: es un instrumento de acompañamiento que evolucionó de las violas, por lo que sus antecedentes habrán de buscarse en la historia de la música (actividad humana del orden común) que a su vez ha sido escrita en función de las personas.

Para aclarar un poco lo de actividad **del orden común** se debe anotar que la música, al igual que la ropa, es una característica cultural que se manifiesta cuando el Ser Humano toma conciencia de la existencia de su espíritu. Tanto la música como la ropa son creaciones suyas y han surgido para satisfacer alguna necesidad social de las **comunidades**, sin embargo, a muy pocos les interesa cómo se generó o cómo evolucionó el vestido, lo importante es que se hizo funcional y es imprescindible a la sociedad; Al igual la música, a muy pocos les interesa cómo se generó o cómo evolucionó, pero también es funcional e imprescindible a la misma.

Sólo así se entiende porqué las referencias históricas del contrabajo son mínimas y casi siempre **en función de algo o de alguien**. Esta afirmación puede constatarse en la siguiente transcripción, donde Guido Galignani, contrabajista italiano, presenta una cronología de este instrumento basada en el manejo orquestal que le han dado diversos compositores.

a) Referencia histórica<sup>3</sup>

*La historia del contrabajo está ligada a la de todos los instrumentos de cuerda, cuyo progenitor fue el violín, o mejor dicho, la viola de arco con cuatro cuerdas, cuya invención y construcción, obra de Giovanni Zerlino, se remonta al año de 1402.*

*El perfeccionamiento de esta primitiva viola fue obtenido en el siglo XVI por Gaspar de Saló, quién dedicó su genial actividad no solamente a la construcción de violines, violas y violoncellos, sino también a la del contrabajo.*

*En su origen, este instrumento, dado el predominio de las ejecuciones vocales ligadas a las funciones eclesiásticas, no podía haber encontrado en la música instrumental el puesto al cual fue destinado; pero lo consiguió en lenta evolución, con el aumento del conjunto de instrumentos en los conciertos de academias y más que todo esto, con el refinamiento de la sensibilidad al emplearse las sonoridades profundas.*

*Ya en el siglo XVI, las orquestas contaban con variados instrumentos de cuerda, como la viola baja y la gran viola, llamada también lira, lirone, archiviola o violón; cuyos armoniosos acordes los producía con un complejo de 12 y 16 cuerdas fundamentalmente sostenidas por un instrumento de afinación baja y de una capacidad sonora extraordinaria.*

*Este instrumento, que en el conjunto orquestal estaba destinado a duplicar los sonidos fundamentales, o sea, a hacer resaltar más los movimientos de bajo y del ritmo, fue el contrabajo primitivo. De esta humilde pero entonces necesaria función del contrabajo, todavía hoy tenemos pruebas, especialmente en las pequeñas orquestas de baile. Por lo contrario, muy distinto es el concepto que tuvieron de este instrumento Bach, Beethoven y especialmente, los autores contemporáneos.*

*El instrumento, tal como se presenta hoy, con su gran caja armónica, posee cuatro gruesas cuerdas afinadas por cuartas; con esta forma aparece ya en 1625, cuando por obra de Todini de Saluzzo hizo su primera aparición en la orquesta de Roma. En el siglo XVIII sufrió una inverosímil disminución en su armadura que duró hasta mediados del siglo XIX, tiempo en que la exuberancia de la melodía y del canto lírico fue victoriosamente difundida en*

<sup>3</sup> GALLINAGNI, Guido. CULTURA MUSICAL, México. 1937.

*todo el melodrama italiano. En este período en que reinó soberana la melodía, sofocando casi a la armonía y al contrapunto, se atrofió la sensibilidad por los efectos de los sonidos graves y así, el contrabajo sufrió la pérdida de su cuarta cuerda.*

*Pero ya a principios del siglo XIX, el genio de Beethoven había confiado al contrabajo la expresión de algunas de sus profundas emociones, por lo cual fue necesario el retorno a la antigua armadura de las cuatro cuerdas. Se recordará que en la célebre tempestad de la sinfonía Pastoral, Beethoven hizo desencadenar las furias del huracán con un asombroso tumulto del contrabajo. Pero si el sordo sinfonista sintió la vehemencia por la tempestad en la sonoridad el contrabajo, también sintió en el calor de su sonido, en su varonil y potente voz, el alma que dio vida al recitativo que prepara la entrada del coro en el último tiempo de su Novena Sinfonía.*

*Schubert, el precursor del romanticismo y contemporáneo de Beethoven, utilizaba el contrabajo en una de sus obras de cámara, en su quinteto de arco llamado de la Trucha y le confiaba, especialmente en las variaciones, un papel importantísimo. Según estos datos, fue ésta la primera vez que el contrabajo se agregó a los conjuntos de música de cámara.*

*Con Carlos María Weber, con su sucesor Ricardo Wagner y con Giuseppe Verdi, el contrabajo, en la orquesta de ópera adquiría una significación siempre más importante. Sus cualidades distintivas como timbre, extensión y técnica, son puestas de manifiesto siempre que alcanza una individualidad expresiva. Deseo recordar aquí algunas partes de la ópera verdiana. En 'Aida', el tema de los sacerdotes egipcios, inflexible como una ley divina, está confiado casi exclusivamente a los contrabajos. Con sintética y genial simplicidad, Verdi expresa en la tétrica sonoridad de los contrabajos, el oscuro, trágico y desesperado amor de Otelo, sus celos insensatos: es una frase de amor ardiente, llena de inconsolables dudas, de tremendas sospechas.*

*Todos estos diferentes estados psicológicos, fueron transmitidos a las múltiples virtudes del contrabajo que, alcanzando su grado de desarrollo en la sociedad orquestal y muy pronto educado en disciplinas propias que le aseguraban una técnica exclusivamente suya, se desprende de las masas a las cuales pertenecía, presentándose como instrumento individual.*

*En 1853, Héctor Berlioz, el atrevido innovador francés, el perfecto romántico que sujetó su música a programas determinados, y que realizó en*

*el contrabajo muchas reformas, en cierta ocasión, al escuchar un solo de dicho instrumento, exclamó: 'si los compositores modernos pudiesen, para aprovechar, para explotar este magnífico instrumento, llevarlo al mismo nivel que sus hermanos del cuarteto de arco, alcanzarían, ciertamente, un nuevo color para enriquecer la paleta orquestal'.*

*Grandes maestros habían tomado ya, desde tiempo atrás, como punto de mira este instrumento; pero poco de ellos osaron nuevas tentativas debido al pueril desarrollo de su técnica. Mas después, gracias a varios maestros italianos, que llenos de entusiasmo, en pugna artística, publicaron trabajos didácticos de trascendentalísima técnica que atrajeron la atención del mundo musical.*

*El crítico del diario suizo Aloys Mosser, se expresaba en los siguientes términos al referirse el 6 de mayo de 1927 al concierto efectuado en el Victoria Hall, ofrecido por la Orquesta Romanda: 'La Orquesta del Augusteo posee un cuarteto de primer orden, en el cual los contrabajos tienen una espléndida amplitud sonora; es verdad que los italianos han sido siempre maestros en el arte del contrabajo y conservan fielmente las tradiciones impuestas por artistas como Dragonetti y Bottesini'.*

*Grandes artistas, como los que acabamos de mencionar, llevaron el contrabajo a las salas de conciertos y se propusieron con virtuosidad admirable y profundo sentimiento artístico, interesar a los públicos hasta maravillarlos.*

*Este instrumento, destinado en una época a sustituir la débil archiviola, reforzada su armadura, mejorando su mecanismo y con sonoridades más claras y profundas, alcanza en nuestros días una personalidad cada vez más reconocida y siempre más elevada. En las partituras orquestales de Pizzetti, Pratella, Respighi, Casella, Malipiero, Franco Alfano, Debussy, Strauss, Stravinsky, Ravel, etc., el contrabajo contribuye, con sus cualidades personales, a desarrollar movimientos independientes que resaltan también por sus sonoridades características. Dragonetti, Bottesini, Franchi, Hagner, Laska y Kussevitsky, yerguen el contrabajo sobre el pedestal del conjunto de instrumentos, para rivalizar en expresión y en virtuosidad con ellos.*

*Así pues, podemos considerar al contrabajo como un producto del genio italiano, ya que desde Zerlino y Gaspar de Saló hasta Amati y Stradivari, se fabricaron admirables instrumentos. De Vivaldi a Paganini, de*

*Dragonetti –quien inspiró a Beethoven el recitativo de su IX Sinfonía- a Bottesini, han sido los maestros italianos quienes nos dieron los fundamentos para realizar la evolución y perfeccionamiento de los instrumentos de arco.*

Es curioso observar cómo, en este último párrafo, el autor rinde homenaje a su nación, asunto trivial sin embargo da margen para preguntarse:

¿Cuál es el objetivo del Estado Mexicano<sup>4</sup> al instalar escuelas donde se enseña a tocar un instrumento de origen italiano?

¿Será la consolidación de *la enseñanza del arte occidental europeo, tanto de su pasado como de su presente*<sup>5</sup>?

¿Para qué?

Preguntas inocentes que pueden tener tantas respuestas como enfoques se les den (político, económico, educativo, sociológico, etc.), en este trabajo se enfocará el origen de la cultura mexicana para definir las respuestas que, aún estando en el corazón de todos los mexicanos, pocos podrían explicarlas sin enredarse: la cultura mexicana no es prehispana, tampoco europea, norteamericana, sudamericana ni afroantillana; además, en asuntos musicales, está compuesta e influenciada por todas y aunque existe una identidad nacional, ésta se diluye, cada vez más, ante la indolencia de los especialistas.

Regresando a la premisa del origen europeo del contrabajo se genera otra interrogante:

¿Es el contrabajo un instrumento propio de la música mexicana?

Para tratar estos temas, en los primeros capítulos se recurrirá a los momentos históricos donde se tiene noticia de este instrumento, presentándose un comparativo de elementos sociales que existieron durante su desarrollo, de los cuales, cuando se mezclaron, surgió la cultura mexicana.

<sup>4</sup> Del artículo 3º. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos: "La educación que imparta el Estado - Federación, Estados, Municipios - tenderá a desarrollar armónicamente todas las facultades del Ser Humano".

<sup>5</sup> GUZMÁN, Guzmán Rosaura. Tesis: Análisis Curricular de la Carrera de percusión del Conservatorio Nacional de Música. UNAM. México 1994.

## Capítulo I

### ORIGEN DE LA CULTURA MEXICANA

De las expresiones culturales, es la música donde se manifiesta, de una manera activa, el espíritu de todos los participantes (tanto de los que tocan como de los que escuchan). Este fenómeno podría ser una comprobación a la teoría de que el espíritu individual interactúa, en el plano del subconsciente, con el espíritu colectivo<sup>6</sup>. Es sustento también para afirmar que de uno u otro modo la música prehispánica aportó modificaciones a la música europea en el largo proceso de integración que inicia en 1492, con el descubrimiento de América.

Al hablar de la historia de la música en México, siempre se piensa en los momentos históricos de Europa, como si las culturas prehispánicas no hubiesen existido; como si en el proceso de integración hubiesen sido borrados, por el dogma de la fe, los sentimientos de los sojuzgados; como si la cultura que se impuso hubiese sido la mejor. Y es que lamentablemente, no hay elementos de comparación entre la música prehispánica y la europea, porque si bien existen códices que dan información de los ritos y fiestas donde *los bailes solemnes hacían por la mayor parte en el templo delante de sus dioses, o en el palacio del señor*<sup>7</sup>, no existe indicación alguna de la música en sí.

El tiempo y la libertad de pensamiento permiten anotar que, a ese momento, no existía una cultura mejor que la otra, sólo eran diferentes. Como es interés de este trabajo esbozar las crisis sociales que rodean a la música, a continuación se presenta una contraposición de momentos históricos de ambas culturas<sup>8</sup> para dar un panorama del comportamiento de esas tan distintas sociedades.

La transformación del rabáb o del rebec hacia la viola fue por la necesidad de producir sonidos más claros y potentes. Los músicos y los constructores siempre han buscado belleza, comodidad y mejor sonido para los instrumentos, de ahí ese interminable experimentar de las formas, tamaños, estilos, etc.

<sup>6</sup> JUNG, Carl Gustav. Recuerdos, Sueños y Pensamientos. Editorial Planeta. México. 1989.

<sup>7</sup> LOPEZ, Austin Alfredo. La Educación de los Antiguos Nahuas 2. Ediciones el Caballito. SEP. 1985. México. Pág. 79-80-

<sup>8</sup> Cuando la redacción se divide en dos columnas, los momentos europeos siguen a la izquierda mientras la lectura de los prehispánicos es continua en los recuadros,



Gracias a las propiedades del sonido instrumental y sin nadie proponerlo, la música se convirtió en apoyo para transmitir la cultura y la historia así como los instrumentos devinieron en adorno pictórico y arquitectónico.

La iconografía y la literatura especializada<sup>9</sup> muestran que para el siglo XII en Europa ya existían las violas y estaban destinadas a producir la música profana que satisfacía las necesidades sociales de diversión, canto y danza, pero como no hay conocimiento en el uso de esos instrumentos, que eran numerosos y variados, nos remiten a la música religiosa medieval haciéndonos pensar que era preponderantemente vocal.

En la época en que se construye Norte-Dame de París (de 1163 a 1245), el pauta musical de Guido d'Arezzo se había extendido por Europa, a pesar de su muerte ocurrida en el monasterio de Pomposa en 1050.

La viola, entre otros instrumentos, se usaba para doblar o acompañar la línea melódica de las canciones ya que la música de danza era interpretada por instrumentos de viento.

Los Meistersinger o maestros cantores, pertenecían a las clases burguesas de los artesanos y comerciantes de las grandes ciudades, cultivaban la poesía y la música.

Los Aztecas eran una tribu desconocida proveniente de Aztlán, que peregrinaba buscando el lugar prometido por sus dioses.

El código Ramírez dice que esta peregrinación inició en el año 820 de nuestra era. Pero existen indicios que fue el año ce acatl 583.

Cuando los mexicas llegan a la región de la Cuenca de México, después de diversas guerras, son obligados a establecerse en la isla del lago donde fundan Tenochtitlan.

Como fecha de fundación de la Gran Tenochtitlan, el código Aubin señala la de 1312. El de Cuauhtitlan y el padre Durán fijan el 1318 así como el código Vaticano. El mapa Tepechpan el de 1317. Según el jeroglífico de Sigüenza y Góngora la fundación de la ciudad con pequeñas chozas de tule y paja, fue en 1312; y lo que tuvo lugar en 1318 fue, sin duda, su construcción con habitaciones fuertes y fijas.

Los mexica, al levantar su ciudad, alzaron inmediatamente su Teocalli. Lo inauguraron con

<sup>9</sup> Se sustentan los datos históricos en LA MÚSICA, Ed. Planeta. 1ª. Edición. 1982.

RAYNOR, Henry. Una Historia Social de la Música. Editorial siglo XXI. Págs. 142 - 169.

<http://www.geocities.com/CapeCanaveral/Hangar/6830/Azteca..>

ÁLVAREZ, José Rogelio. Enciclopedia de México. Tomo VIII. Edición especial 1987. Secretaría de Educación Pública. México.

Cada escuela elaboraba su conjunto de reglas y estatutos, de aplicación mecánica, a la que se sometían todos.

En Italia, San Francisco de Asís recorrió la Umbría con los pies descalzos cantando himnos a la gloria del Dios en lengua materna para ser comprendido por todos, cumplió además de un acto de piedad, una revolución en el arte de la música. Se le considera como el principal promotor del canto denominado "Lauda" que es el elocuente testimonio del misticismo y genio del pueblo italiano.

Se forman compañías de "laudesi", integradas en su mayor parte por artesanos y en general por representantes de las clases sociales más humildes; la "Lauda" alcanza la cima artística gracias a la autenticidad y sinceridad de su fe.

Todo esto pasa mientras en toda la península se vive un ambiente de guerras entre las nacientes formas de gobierno llamadas Señorías: los Este, los Della Scala, los Visconti. Etc.

En las iglesias, la liturgia se acompañaba con polifonías cuyas vocalizaciones cada vez se complicaban más. La participación de algún instrumento, era para hacer más brillante alguna línea melódica, su sonido debía producir algún efecto impactante para ese momento donde los artistas plásticos comenzaron a tomarlos en cuenta como accesorio cada vez más frecuente en sus retratos o esculturas. Del legado de estos artistas se deduce que la música vocal e

sacrificios; el culto de la sangre llegaba a su apogeo; Tezcatlipoca era el dios supremo, pero el gran dios civil era Huitzilopochtli, señor de la guerra y de la victoria. Por él se alentaba aquel pueblo fanático y por él había de llevar sus pantli triunfadores más allá de Cuauthemala y de uno al otro océano.

Fundada Tenochtitlan, la ciudad de los azteca o mexica, conservaron como jefe supremo al sacerdote Tenoch quien conservó su autoridad hasta su muerte en 1369.

En 1357 otro grupo de mexicas fundó Tlatelolco.

A la muerte de Acamapichtli, Huitzilihuitl asume el cargo (1391) y fue sucedido a su vez por Chimalpopoca en 1415; diez años después se iniciaron las hostilidades entre Tenochtitlan y Azcapotzalco; Chimalpopoca fue reemplazado por Izcóatl.

Tezozomóc, señor Tepaneca, decide convertir a los mexicas de socios mercenarios a socios de conquistas alcanzando el rango de señorío, preparándose el escenario para la construcción del gran imperio.

instrumental constituyen una unidad hasta el siglo XVII donde los instrumentos solamente doblaban las líneas vocales.

El estereotipo de organización social responde al modelo común: ricos, pobres e iglesia; y cada elemento de esta sociedad escucha los mismos sonidos y algunas veces, las mismas melodías, pero con distinta letra, según fuese en la plaza pública, el castillo o el templo.

En la época de Carlos V y Carlos VI al final del siglo XIV y los albores del XV, la viola está presente como un instrumento cotidiano, han cambiado sistemas sociales pero no la función de la música. En los oficios religiosos poco a poco se incluyen instrumentos, primero de viento, después de cuerda, ejemplo de esto fue la Consagración de Santa María del Fiori en Florencia (1436) donde "en toda la Basílica resonaron sinfonías tan armoniosas, acompañadas del sonido de diversos instrumentos, que se hubiese dicho la misma música del Paraíso."<sup>10</sup>

Hacia el final del siglo XV, la moda de hacer música agrupando instrumentos de la misma familia, pero de diferentes tamaños, llega a las violas da gamba (instrumento precursor del actual violoncello) correspondiendo su tesitura al ámbito del trío vocal y después del cuarteto.

Durante este siglo aparece en Francia una crisis interna que conducirá al país al borde del desastre. La rivalidad entre los duques que lo gobiernan durante la minoría de edad de Carlos VI, así como después durante su locura, conduce al asesinato de Luis de Orleáns, hermano del rey; este asesinato ocurrido en 1407 por orden de Juan sin Miedo, duque de Borgoña, escinde finalmente a Francia en dos fracciones territoriales, los armañacs y los borgoñeses, que se

1398 nace Ihuicamina Motecuhzoma, fue quien organizó al pueblo tenochca para lograr el gran imperio.

1402 nace Netzahualcóyotl, el sabio, quien en 1431 recupera su señorío en Tetzco y tres años más tarde constituyó la Triple Alianza, integrándola con Itcoatl y Cuauhtlatoa, señores de Tenochtitlan y de Tacuba que, de común acuerdo, se repartieron los territorios hasta entonces sojuzgados y establecieron además el convenio de que los señoríos que posteriormente dominasen deberían pagarles tributo: dos quintas partes a Tetzco, otras tantas a Tenochtitlan y sólo una a Tacuba.

<sup>10</sup> LA MÚSICA, Ed. Planeta. 1ª. Edición. 1982. Pág. 72.

disputan tanto el poder como la alianza con los ingleses. Este es el principio de una época de grandes infortunios para el reino de Francia (1413). **En todas partes no hay más que disputas, batallas y venganzas.** Asesinos y criminales, empujados por Juan sin miedo, destruyen y aniquilan en París a todos los partidarios de la facción de los arnañacs. Y este es el momento escogido por los ingleses para reanudar la guerra de los Cien Años. La campaña se inicia con el desastre de Azinocourt; y en vez de unirse, arnañacs y borgoñeses se enfrentan todavía con más furor. Después ocurre la muerte de Bernardo de Armañac, a la que se responde con el asesinato de Juan sin Miedo. Todo ello empuja a los borgoñeses y a Isabel de Baviera a firmar el desastroso tratado de Troyes (1420).

No debe sorprender que en medio de tal desorden las realizaciones artísticas hayan conocido en Francia un momento de decadencia. Los duques de Borgoña vuelven a encender la llama, al no poder apoderarse de las riendas del trono, se dedican, en la época que va desde Felipe el Atrevido hasta Carlos el Temerario, a mantener en Dijon una corte fastuosa en la que las fiestas se harán famosas. Ahí se reúnen músicos y artistas procedentes de todas partes; la mayoría son, desde luego, borgoñeses y flamencos, pero también hay franceses e ingleses, estos últimos establecidos en Francia a partir de ese momento. Este estado de cosas durará hasta la muerte del Temerario.

A los mexicas les faltaba el sentido de nacionalidad y de los pueblos vencidos no hacían parte de su territorio, ni se mezclaban las razas vencedoras con las vencidas para hacer una nueva que tuviese iguales aspiraciones y una misma patria, al contrario, hacían más profundas las divisiones.

1465 se inicia la construcción del acueducto para traer agua de Chapultepec, se terminó en 1466.

1472 muere Netzahualcoyotl.

En 1473 Axayácatl, señor teñochea, tuvo una guerra con Moquihulx, último soberano de Tlatelolco, quien había estado conspirando para formar una coalición contra los Tenochcas integrada por varios señores de los valles de México y Toluca.

Denunció el complot a Axayácatl una hermana suya casada con Moquihulx, ofendida por el abandono en que éste la tenía a causa de la preferencia que daba a otras mujeres.

Sabedor de lo que contra él se tramaba, el rey tenochca atacó de improviso a los tlatelolcas, que se defendieron obstinadamente en su último reducto, el templo mayor.

Moquihulx pereció en la lucha y los tlatelolca quedaron sin soberano propio, obedeciendo desde entonces al de Tenochtitlan,

Continuaba la guerra, mientras la reacción francesa se iniciaba. El primer síntoma fue la corta epopeya victoriosa de Juana de Arco (1429-1431). La reconciliación entre el duque de borgoña, Felipe el bueno, y Carlos VII (tratado de Arrás 1435) aceleró el proceso e invirtió el equilibrio de fuerzas. Una a una, las provincias fueron recuperadas y en 1553 terminaba esta rivalidad anglo- francesa.

Cuando Carlos el Temerario murió frente a las murallas de Nancy en 1477 desapareció con él el último vestigio de feudalismo en Francia.

Esta fue la época de Guillaume Dufay (1400-1474), compositor que da un tratamiento distinto a la música religiosa proponiendo, para el canto de misa, un motivo temático único llamado *cantus firmus*, que se convirtió en la principal característica de la misa clásica. Sus grandes conjuntos corales se sirven de cuatro voces, aunque no es el cuarteto vocal como lo conocemos ahora; dos voces graves y dos voces agudas pero no de mujer.

En 1469, el Príncipe Fernando, heredero del reino de Aragón, se casó secretamente con Isabel de Castilla, hermana del rey Enrique IV, al que sucedió en el trono en 1474; Fernando heredó Aragón en 1479, y las dos coronas, prácticamente unidas aunque separadas en teoría, unificaron todo el territorio de España con la conquista, en 1492, del reino de Granada, último reducto de los conquistadores árabes. El reino de Aragón poseía ya Sicilia; la inteligente política de Fernando condujo a la conquista del reino de

hasta que se restauró la monarquía tlutelolca en 1515 con Cuauhtémoc, quien, años después, gobernó también en Tenochtitlan.

1479 se labra la piedra del Sol (calendario Azteca), que fue una piedra de sacrificios, se inaugura en 1481 sacrificando cautivos, mide unos tres metros en su mayor largo.

Dos años después falleció Axayácatl y le sucedió su hermano Tizoc quien sólo gobernó cinco años, ya que murió envenenado en 1486.

Bajo Ahuízotl, sucesor y hermano de los anteriores, el imperio mexicana alcanzó su máxima expansión.

Con el holocausto de no menos de 20,000 prisioneros se solemnizó, en 1487, la dedicación del Templo Mayor de Tenochtitlan.

Aterrorizados ante el relato de esta hazaña inaudita, los habitantes de los más remotos confines de Mesoamérica, temblaron ante la posibilidad de que de entre ellos se reclutasen las próximas víctimas y el nombre del fiero monarca tenochca inspiró un pavor tal que todavía hoy se llama "ahuizote" a alguien que causa temor.

Ahuízotl se proponía conquistar a los quichés y cakohíqueles cuando llegaron los españoles. Un golpe en la cabeza contra un dintel

Nápoles en 1504 y a la anexión de Navarra en 1515. El año 1492 (que más de una vez se ha considerado como el punto de partida de la edad moderna) registra tres acontecimientos de importancia capital: La unificación de España, el descubrimiento de América y la aparición de la gramática española de Antonio de Nebrija, primer esfuerzo para situar una lengua romance en el mismo plano cultural de la lengua latina. Los Reyes Católicos Fernando e Isabel casaron a su hija mayor, Juana, mas tarde llamada 'la Loca', con Felipe el Hermoso, hijo de Maximiliano de Austria (que protegía a 'los príncipes de todo tipo de Música que se multiplicaban en su corte como setas bajo la lluvia', decía su biógrafo Cuspinianus); y Carlos, Hijo de estos, recibió en herencia, a la muerte de su abuelo materno (1516), España entera, Borgoña, los Países Bajos, Cerdeña y el reino de Nápoles; además fue elegido emperador de Alemania, adoptando el nombre de Carlos V. En 1580 el Hijo de este, Felipe II, no pudo quedarse con el imperio de Alemania pero se adjudicó Portugal y todo su imperio colonial. Estos dos estados de la Península constituyeron en aquel momento una real unidad cultural.

España era católica. A finales del siglo XV el ideal nacional era al mismo tiempo un ideal religioso y a causa de ello es el centro de la Contrarreforma donde la Inquisición, tan desacreditada, es un instrumento para conservar la integridad de la nación siempre acosada por la heterodoxia e incluso la herejía.

de piedra al tratar de escapar de una inundación que se produjo en Tenochtitlan en 1502 causó la muerte al más terrible conquistador mexica. Con él terminó la etapa de los grandes caudillos militares y se inició la de un monarca a punto de ser divinizado.

Moteczuma II Xocoyotzin, sacerdote modesto y humilde muy versado en su religión, a quien el poder ensoberbeció pronto. A él tocó sofocar serias rebeliones en La Mixteca y conquistar allí regiones que nunca antes habían sido sometidas. También bajo su reinado disminuyó aún más el poder de Tetzcoco que había empezado a declinar a la muerte de Nezahualcóyotl. El hijo de éste, Nezahualpilli, que heredó el trono a los ocho años de edad, quedó bajo la tutela de Axayácatl, y desde entonces los Tenochcas se consideraron como tutores de los tetzcocanos.

Moteczuma murió en 1520. Su imperio abarcó casi todo Veracruz, Puebla, Hidalgo, México, Morelos, gran parte de Guerrero y Oaxaca y las costas de Chiapas. Todo este territorio -más el reino purépecha - constituyó el núcleo de lo que fue la Nueva España y es hoy la República Mexicana. Dentro de aquél estaban enclavados, como señoríos independientes, Tlaxcala, Meztitlan, Yopitzingo y Tulutépe.

Sin embargo la característica de este imperio es que no era una unidad política con control sobre territorio y población. La única

Desde el siglo XIV el "ars nova" estaba presente, no era otra cosa que el manejo de la polifonía que, para los italianos, en ese momento era una verdadera novedad; florece gracias a que los Principales comienzan a competir con la magnificencia de sus cortes convirtiéndose en mecnas para las expresiones artísticas. En el siglo XV la Italia queda dividida aparentemente en cinco estados. Cada uno de los autócratas en el poder pretende hacer de su ciudad un centro cultural superior a la ciudad rival, considerándose a si mismo un mecnas. El ejemplo cunde entre prelados, patricios y banqueros.

obligación de las ciudades-estado que habían sido incorporadas al imperio se reducía al pago puntual del tributo impuesto.

La introducción de la metalurgia no se reflejó en la economía básica, pues los metales se usaron fundamentalmente para la producción de artículos suntuarios; sólo de manera limitada, sobre todo entre los purépechas, se había comenzado a usar el cobre y algunas de sus aleaciones para hacer herramientas, sin embargo eran escasas y no mostraban ventajas sobre las de piedra, que continuaron siendo predominantes.

Dentro de la música profana, poco a poco, la "canción" francesa comienza a generalizarse, los duques de Borgoña ansiosos de rivalizar con la corte de Francia facilitan las relaciones entre músicos y poetas de diversos países, ingleses, franceses, flamencos e italianos contribuyendo a la internacionalización del lenguaje musical (1525-1550), mientras que con Josquin Des Prés se llega al punto final de la evolución y a una de las cimas de la producción de música religiosa de todos los tiempos en Francia, así lo demuestran las abundantes copias y transcripciones que hasta nosotros han llegado; pasó mucho tiempo en Italia al servicio de los Sforza y al servicio del duque de Ferrara, murió en Condé-sur-l'Escaut, no se sabe si en 1521 o en 1527.

Existe el dato de que los reyes Carlos IX y Enrique III alentaban una institución llamada "Academia de poesía y música" que de alguna manera influyó en hacer de la rima (ritmo), una disciplina, que muchos autores no estaban dispuestos a aceptar.

Es en el transcurso del siglo XVI cuando lentamente a la música instrumental se le da un tratamiento independiente y deja de ser sólo transcripciones de motetes o canciones polifónicas.

Colón, en su cuarto viaje, había llegado cerca de México; también habían recorrido parte del litoral mexicano los navegantes Díaz de Solís y Vicente Yáñez Pinzón en la expedición que hicieron en 1508,

El descubrimiento de la imprenta apoya en gran manera a ello, a partir de éste, el músico y el constructor de instrumentos tienen un gran apoyo gráfico que les permitirá confrontar los resultados de sus investigaciones con los de sus antecesores, se elaborarán tratados teóricos acerca de los distintos instrumentos, sus instrucciones de factura o de ejecución y la música que siempre ha acompañado a todo tipo de acontecimiento social permanecerá ahora anotada en alguna colección impresa y ya no desaparecerá después de oírla.

Los editores publican música primero en Italia, después en Alemania y por último en Francia, recordemos que en estos países se da el origen histórico de los instrumentos básicos de la actual cultura musical; Aparecen entre otros, los métodos para la enseñanza de las violas.

Ottaviano Petrucci inaugura en 1501 en Venecia una imprenta musical, iniciando así las publicaciones de transcripciones en tablatura de canciones y motetes adaptadas para laúd y piano, principalmente.

Es en Venecia donde se publica los métodos de Silvestro Ganassi, la Regola Rubertina para violas en 1542 y las "Lettione" para violone en 1543 y es a los compositores Andrea Gabrieli y su sobrino Giovanni a quienes se les atribuye el mérito de enriquecer las composiciones para

con el propósito de hallar un paso marítimo hacia el Asia. Pero las tierras del actual México no fueron verdaderamente descubiertas hasta que Diego Velázquez puso especial empeño en averiguar cuales eran los países que se hallaban al occidente de Cuba.

La primera expedición organizada al efecto fue la que tuvo como jefe a Francisco Hernández de Córdoba y como piloto de las naves a Antón de Alaminos, que había acompañado a Colón en su cuarto viaje. Tres naves y alrededor de cien hombres llegaron al cabo Catoche el primero de marzo. Ahí tuvieron un primer encuentro con los indios. Costeando, llegaron luego a Campeche y a Potonchán (cerca de Frontera, Tabasco). En este lugar fueron casi deshechos por los indígenas: más de la cuarta parte murieron en la lucha y los restantes incluso el capitán, salieron heridos.

Por esta causa decidieron regresar a Cuba. Desembarcados en la Habana, difundieron la noticia de su descubrimiento e hicieron abultadas relaciones de las cosas prodigiosas que habían visto: las grandes ciudades con casas como las de España, las extensas labranzas, las abundantes y ricas alhajas, etc.

Velázquez eligió a Cortés como capitán para una tercera expedición, tuvo recelos a última hora e intentó



conjuntos instrumentales hasta de treinta y tres instrumentos.

Dentro de los primeros testimonios impresos de las variaciones en la música instrumental de España, el polifonista Diego Ortiz ha dejado una obra de gran importancia: Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones (Roma, 1553).

Es en este momento y gracias al reciente manejo de la música para familias instrumentales, que la extensión sonora aumenta de tres a cinco octavas, las violas de brazo y da gamba se achican o se agrandan para buscar efectos que enriquecen la paleta sonora. El bajo de viola comienza a intervenir en las sesiones de música de cámara aportando tonos graves no comunes hasta entonces.

La fabricación de instrumentos musicales alcanza un grado de perfección que hace trascender la obra de los artesanos; los teóricos colaboran con los fabricantes para crear instrumentos cada vez más perfectos. Giovanni Cellini (h. 1460 – h. 1527) y John Rose (aprox. 1550) destacan por la belleza de sus creaciones, las violas entre ellas. En 1555, el tratado de glosas sobre cláusulas nos da, para las violas, numerosas indicaciones, preciosas en cuanto a la digitación y el manejo del arco.

Desde 1556, Philibert Jambe de Fer llama "violines" a un cierto tipo de violas de brazo anotando

quitar el mando a su elegido e impedir su salida, pero Hernán Cortés, que estaba advertido, apresuró los últimos preparativos y se hizo a la mar antes que su jefe pudiera evitarlo. Para la expedición había puesto Cortés la mayoría de los recursos, de su propia hacienda o prestados: Velázquez y algunos amigos habían aportado la parte restante; los capitanes y soldados a las órdenes de Cortés contribuyeron con las armas y caballos que llevaban y aún con viveres para su sostenimiento. La expedición salió de Cuba, el 18 de febrero de 1519, la componían: cien marineros y quinientos ocho soldados, distribuidos en diez pequeños navios; entre los capitanes de la fuerza militar figuraban Pedro de Alvarado, Cristóbal de Olid, Francisco Montejo y Diego de Ordaz.

Cortés tomó la ruta de sus predecesores. Arribó a Cozumel, en donde rescató de los indios a un cautivo español, cuya lengua y costumbres ya conocía, el diácono Jerónimo de Aguilar. Se detuvo brevemente en Tabasco, lugar en que combatió con los indios y obtuvo, al hacer las paces con ellos, un presente de esclavas, entre las que figuraba Malinalli, llamada después Marina y Malinche, hija de un cacique costeño; El 21 de abril, a los dos meses de su salida, llegaba al lugar que habría de llamar la Villa Rica de la Vera Cruz, el sitio de la costa en donde consumó la ruptura con su jefe e iniciar la conquista. Desde ahí trazó la estrategia, que había de

que pocas personas las usan, excepto los músicos profesionales, ya que el violín es considerado un instrumento profano y no alcanza su sitio en la música culta hasta el siguiente siglo, aunque ya existen en Cremona y Brescia, constructores afamados como Antonio de Venecia y Gaspar Saló.

Es la época de Giovanni Pierluigi da Palestrina, quien nace en la población del Lacio en 1525 y no se aleja jamás del ambiente romano, el punto de partida de su genio creador es indudablemente el dibujo melódico, sus contrapuntos se caracterizan por su perfecto equilibrio entre lo melódico y lo armónico, su obra satisface el nuevo ideal que la iglesia Católica exigía en ese momento, muere en 1594.

De 1589, en Francia, data la que al parecer, es la primera instrumentación que trasciende al paso de los años, fue hecha para la boda del Duque Fernando de Médicis con Cristina de Lorena, en ella se ve que los principios básicos no han cambiado: a la flauta transversa, violín o viola de brazo aguda se les asigna la sònoridad aguda dominante, las voces intermedias a las violas tenor entre otros instrumentos, a los fondos estará en algunos casos una viola bastarda con cuerdas de resonancia; también aparece la primera obra que detalla a fondo la teoría y definición de las diferentes danzas, el análisis de los pasos, así como la música que corresponde a

consistir fundamentalmente en buscar la alianza de los pueblos enemigos de México con el fin de abatirlo. Salió para Tenochtitlan a mediados de agosto de 1519. Componían sus fuerzas algo más de cuatrocientos soldados españoles y quizá otros tantos guerreros totonacas; en Veracruz quedaban los viejos y los enfermos. Llegó sin tropiezos a las proximidades de Tlaxcala, con la que deseaba concertar una alianza pero los tlaxcaltecas decidieron seguir una doble política: la de negociar y la de guerrear; así, mientras negociaban, sostenían luchas que atribuían a generales desobedientes o a una tribu extraña como la de los otomíes. Del 31 de agosto al 7 de septiembre hubo largos combates, con gran desgaste de los españoles, que no esperaban tan tenaz resistencia.

El capitán de los tlaxcaltecas, y héroe de las primeras jornadas, fue el célebre Xicoténcatl. Cortés Alcanzó la victoria el 22 de septiembre; prohibió los sacrificios humanos e hizo levantar altares públicos para el culto cristiano.

El triunfo militar le reportó tres señalados beneficios: levantó la moral de su hueste, puso a los tlaxcaltecas incondicionalmente de su lado y aumentó los temores de los mexicanos.

Cuando Cortés llegó a Cholula ordenó a sus soldados que disparasen contra los indios del lugar; los disparos sirvieron de señal para que los tlaxcaltecas la arrasaran

estos pasos, incluso trae figurines de instrumentistas y danzarines, su título es Orchésographie; del autor conocido como Thoinot Arbeau pero su nombre fue Jehan Tabourot, y era un canónigo de Langres, en la Europa central. En esta obra dice que la orquestación de la baja danza era: tambor, corneta y canto.

De las danzas destaca el pasacalle, que era en su origen un canto de marcha que se repetía a lo largo de un determinado recorrido o desfile, se trataba de un tema corto que se repetía con alguna variación. Hacia 1554 existe la nota de que un vihuelista en España de nombre Fuenllana compuso una Fantasía sobre el tema con las siguientes notas. Do-sol-sol-la-sol. "el cual dice el contrabaxo". Surgen por todo Europa pasacalles variados según el lugar, donde se aprecia que las variaciones son sobre un bajo obstinado.

A fines del siglo XVI aparece el fenómeno social de la Contrarreforma, la "lauda" es la única forma musical admitida en las reuniones de los fieles, se cantaba antes y después del sermón.

y saquearan en dos horas, según dice él mismo; fueron muertos más de tres mil cholultecas. Siguió su avance, pasó por entre los dos volcanes desde donde los españoles quedaron asombrados ante el espectáculo que ofrecía el Valle de México y su ciudad principal, llegó a la capital azteca por Itztapalapa.

Cortés fue recibido por el emperador, quien lo agasajó espléndidamente. Ya en su alojamiento, sintió preocupación por lo que había hecho, pues se había introducido en una enorme y desconocida ciudad, cuyos habitantes, sumamente aguerridos, podían aniquilarlo en poco tiempo, para salvar la comprometida situación, hizo rehén a Moteczuma. Se sucedieron muchos capítulos épicos antes de la caída de la Gran Tenochtitlan, el martes 13 de Agosto de 1521. Después del último combate, Cuauhtémoc ante Cortés decía: "Malintzin, pues he hecho cuanto cumplía [debía] en defensa de mi ciudad y de mi pueblo, y vengo por fuerza y preso ante tu persona y poder, toma luego este puñal y mátame con él".

Hasta aquí quede este panorama histórico, para 1550 el noreste de México era, oficialmente, parte de la corona española. El proceso de incorporación de los pueblos conquistados a los modelos económicos, tecnológicos y sociales europeos fue inmediato, iniciándose así, la historia del México actual.

La imagen que resulta de la lectura anterior es que los habitantes del Nuevo Mundo eran medio salvajes<sup>11</sup>, siempre se habla de guerras y sacrificios. En cambio, como nuestro objeto de estudio es un instrumento musical europeo que siempre se usa en eventos sociales, las referencias históricas son parciales y por lo mismo, engañosas, veamos:

El marco histórico europeo anotado señala escenas como las siguientes: *La corta epopeya victoriosa de Juana de Arco; o la inteligente política de Fernando [de Aragón, el rey católico] condujo a la conquista del reino de Nápoles; o también que la Inquisición, tan desacreditada, es un instrumento para conservar la integridad de la nación siempre acosada por la heterodoxia e incluso la herejía.*

¡Qué manera tan civilizada de decir!:

- Las acciones guerreras en las que participó la doncella Juana de Arco tuvieron como resultado varios cientos de muertos. Los jerarcas religiosos, temerosos del liderazgo de una mujer, decidieron juzgarla, encontrándola culpable de herejía (un crimen que sólo existía en la mente enferma de los fanáticos religiosos), fue ultrajada y condenada a morir en la hoguera; o...
- El Rey Fernando de Aragón tenía tanta capacidad militar que ordenó a sus ejércitos las acciones bélicas necesarias para garantizar el sometimiento de la voluntad de las personas que vivían en el reino de Nápoles; o...
- La inquisición fue una institución creada por personas que en nombre de Dios: vejaban, torturaban y asesinaban.

Lo que se observa en esta relación de hechos es que, tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, había gente que establecía su dominio sobre otros por medio de la guerra (no es necesario explicar que la guerra es una acción salvaje donde quiera que se realice, no importa si es Europa o Tenochtitlan).

<sup>11</sup> No debemos olvidar que la historia no la escriben los vencidos y que, de hecho, los libros de texto oficiales de educación básica, hacen especial hincapié en el carácter guerrero de las culturas prehispánicas. Por ejemplo, el libro de Historia de 5º grado de primaria en la página 114 dice: *Los Aztecos estuvieron... bajo el dominio del poderoso señorío de Azcapotzalco, al que servían como soldados a sueldo. Hacia 1430... se habían convertido en un eficiente poder militar. Atacaron y derrotaron entonces a Azcapotzalco... Iniciaron así una sorprendente hazaña guerrera...* [Historia quinto grado, SEP, México, 1999.]

Para ellos era natural nacer, crecer, matar o morir; desarrollarse inmersos en un dogma que los preparaba para cumplir con la obligación social de marchar al campo de batalla en busca del reconocimiento.

La gloria era para los caídos por entrar al mundo de los muertos por la gran puerta de los valientes; La gloria era para el vencedor por haber logrado acrecentar su poder; La gloria era para el vencido que, aunque había perdido la batalla, había conservado la vida que le permitiría hacer una nueva guerra para recuperar lo perdido; y entre guerra y guerra se manifestaba el ego del ganador al demostrar su poderío haciendo fiestas y rituales cada vez mejor preparados, cada vez más suntuosos, cada vez más... artísticos.

La guerra fue inevitable cuando se encontró la gente del Viejo Continente con la del Nuevo Mundo, en el campo de batalla fue tan sanguinario el uno como el otro, dominó el que tuvo los mejores medios y las más brutales tácticas aniquiladoras. Se impuso la cultura del ganador o sea la cultura del más sanguinario y ésta, a su vez, fue afectada por la de los vencidos (que no eran precisamente débiles); se fundieron las razas a tal grado que, con el tiempo, se confundieron los orígenes, surgió el habitante promedio de este país que se autodenominó: **MEXICANO**. Este gran pueblo mestizo es por consecuencia, susceptible de ser afectado por las expresiones culturales de los pueblos que lo formaron.

En el proceso de aculturación, el europeo aportó sus costumbres y sus instrumentos musicales pero, como la evolución del contrabajo se completó sólo hasta principios del siglo XVII, cuando la Colonia estaba en su esplendor, se puede asegurar que los mexicanos conocieron sus propiedades sonoras casi al mismo tiempo que los europeos y, al integrarlo a la música mexicana, tuvieron la misma oportunidad de usar su color sonoro para enriquecerla. O sea que los sonidos del contrabajo han sensibilizado lo mismo a mexicanos que a europeos, así que no hay razón para que los mexicanos no puedan desarrollar una interpretación en el contrabajo al más alto nivel conocido o por conocer. Todo depende de la manera como se aprenda o se enseñe así como de la actitud que el contrabajista adopte ante la historia ¿va a repetirla o quiere proponer algo?. En todo caso, en el supuesto de la propuesta, el contrabajista puede basarla en su herencia cultural que, de acuerdo a la historia, es una fusión de muchas culturas: española, prehispánica, mozárabe y africana entre otras.

## Capítulo 2

### EL CONTRABAJO EN MÉXICO

a) La Colonia; b) Siglo XIX; c) Siglo XX.

Está claro que el origen del contrabajo es europeo y como en los textos no existe referencia directa de su presencia en México, se tendrá que deducir de una manera indirecta.

#### a) La Colonia

Los escasos compositores radicados en la Nueva España en el tiempo de la Colonia, venían de Europa, como es el caso de Juan Navarro (España h. 1530 - México c. 1610), que fue autor del primer libro, puramente musical, impreso en el Nuevo Mundo.

A los naturales les fue impuesta la cultura europea de tal manera que difícilmente se podría discernir de qué modo la música fue influenciada por las expresiones autóctonas. Correspondió a la iglesia no sólo implantar en su sentir, por medio de la evangelización, la cultura española, sino también asegurar la continuación de ésta al permitir que en sus espacios se desarrollara la actividad teatral porque *muchas de las representaciones teatrales se hacían en el atrio de las iglesias y porque los coliseos eran propiedad de las comunidades religiosas*<sup>12</sup>.

Al igual que *en España, la música teatral en México se reducía a tonadillas, seguidillas, etc., y su orquesta corría pareja con la hispana...* o sea que las funciones que desempeñaba eran iguales. Las primeras orquestas de las que se tiene noticia, datan de los años de 1768 y 1769 cuando *actuaron en el Coliseo Nuevo*.

*En la relación presentada el 21 de Abril de 1786 por don Francisco de Paula Sarmiento Fuentes, Administrador General Interino de la Sociedad de*

<sup>12</sup> La letra cursiva son citas de ROMERO, Jesús. "La Evolución Musical en México". MÚSICA. Revista Mexicana, núm. 6. 15 de septiembre de 1930. Reimpresa por INBA. México 1995.

*Subscriptores asentistas<sup>13</sup> del Teatro Cómico de la Nueva España, por quiebra del asentista D. Manuel Lozano, todo ello durante el gobierno del Ezmo. Sr. Virrey D: Bernardo de Gálvez, Conde de Gálvez, consta que la primera de dichas orquestas la integraban 3 violines primeros, 4 segundos, 1 violón, 1 contrabajo, 2 clarinetes, 2 flautas y 2 trompas, siendo su director don Manuel Delgado y maestro de coros don Ignacio Cabrera.*

Obsérvese cómo los religiosos se valen de las propiedades educativas del teatro para fijar y preservar las costumbres europeas. La música que apoya la escena, las tonadillas y las seguidillas, que son canciones fáciles de aprender o de silbar en su caso, garantizaban que la gente traería en su memoria, repitiéndolo de manera inconsciente, el mensaje de la obra, fuese doctrinal o profano, porque difícilmente las obras que el Teatro Cómico de la Nueva España montaba en escena, serían de carácter religioso.

Lo más interesante es observar que el contrabajo llegó junto con la cultura como parte de la orquesta, este hecho permite acotar que la respuesta a la pregunta establecida en los ANTECEDENTES: ¿Es el Contrabajo un instrumento propio de la música mexicana? Es un categórico - Sí, lo es.

## b) Siglo XIX

La orquesta (y el contrabajo como parte de ella) cumple con su función social, por lo que, aunque no exista un seguimiento de ella, siempre estará presente en los eventos sociales.

Hacia 1824 surge la primera Sociedad Filarmónica dirigida por el profesor D. Mariano Elizaga, su objetivo era crear una orquesta y un coro, los cuales 'se pondrían al servicio de los conventos, de las catedrales y de las iglesias a cambio de una pequeña contribución<sup>14</sup>...' un año más tarde se crea la Academia de la Filarmónica de la Universidad<sup>15</sup>.

En 1838 surge la segunda Sociedad Filarmónica cuyo principal objetivo era promover y difundir la música. Gracias a esta sociedad se pudo instalar, el primero de Julio de 1866, la escuela que, con el tiempo, se

<sup>13</sup> Asentista. El que se encarga por contrato del suministro de viveres y otros efectos. Larousse. Diccionario Enciclopédico.

<sup>14</sup> ROMERO, Jesús. "Fundación de la primera Sociedad Filarmónica de México". Historia Social de la Educación Artística en México. Coordinación General de Educación Artística, México. 1982.

<sup>15</sup> "El Sol". Periódico. Jueves 28 de Abril de 1885.

convertiría en el Conservatorio Nacional que aunque *nace con una experiencia académica... heredada de estas Sociedades Filarmónicas, los maestros, además de imitar la música europea, hacían sus propias composiciones y, en materia educativa, sus propios textos*<sup>16</sup>...

*También el género sinfónico contó con gran atención dentro de conservatorio; el 25 de agosto de 1886 fundó su Orquesta Sinfónica y el año de 1890 inauguró la Orquesta de alumnos*<sup>17</sup>...

El hecho de que se hable de orquesta de alumnos lleva implícito:

1. - Que el contrabajo formaba parte de ella.
2. - Que en el Conservatorio se enseñaba a tocarlo. Porque aunque no exista referencia de su enseñanza, ya que el Pbro. Agustín Caballero, quien fuera director fundador, daba la clase de solfeo e **instrumentos de arco**, sí existe el dato de que Cruz Garnica<sup>18</sup>, maestro de contrabajo a principios del siglo XX, era egresado del Conservatorio.

Para 1895, entre mayo y octubre, en una temporada de conciertos de música de cámara organizados por esta **Sociedad**, participa el contrabajista Francisco Velázquez, quien junto con Luis G. Saloma<sup>19</sup> y otros, tocaban en quinteto. Al no haber mayor información sólo queda preguntar: ¿Dónde aprendió a tocar el contrabajo al Maestro Velázquez, quién le enseñó a tocar, habrá sido alumno de Giovanni Bottesini<sup>20</sup>, habrá tenido discípulos? ~ Éstas son situaciones de las que no existe registro pero la tercera pregunta surge porque, antes de esto, *el 14 de noviembre de 1853 se publicó en el Diario Oficial, firmada por Miguel Lerdo de Tejada... la convocatoria para que los poetas y compositores escribieran el Himno Nacional Mexicano...* Para la música concursó Giovanni Bottesini.

*El 17 de Mayo de 1854, meses antes de que el Himno oficial fuera estrenado, Bottesini compuso un arreglo musical, sobre un poema de González*

<sup>16</sup> ROMERO, Jesús. Op. Cit

<sup>17</sup> ROMERO, Jesús. "La Evolución Musical en México". *MÚSICA, Revista Mexicana*. núm. 6. 15 de septiembre de 1930. Reimpresa por INBA. México 1995.

<sup>18</sup> GARCÍA, de Mendoza Adalberto. *Primeros Anales del Conservatorio Nacional de Música*. Tomo I. Ediciones "Amigos del Conservatorio". SEP, México. 1941. Pág.77.

<sup>19</sup> Uno de los grandes maestros de violín registrados en la historia de la música mexicana.

<sup>20</sup> (1821 - 1889) Contrabajista virtuoso de origen italiano, director de orquesta y compositor; en los libros de historia de México, en el capítulo del Himno Nacional, cuando se refieren a él, lo nombran como Juan Bottesini, que es la traducción al castellano de Giovanni,



*Bocanegra, que fue ejecutado en el teatro Santa Anna por la primera soprano Enriqueta Sontang, Condesa de Rossi, y el primer tenor Gaspar Pozzolini... y el 11 de Septiembre siguiente, Bottesini tocó en el gran teatro, ya con la poesía premiada de González Bocanegra, otra versión musical...*

*El Himno Nacional Mexicano fue cantado por primera vez el 15 de Septiembre de 1854, en función especial organizada en el teatro Santa Anna para conmemorar el aniversario de la Independencia. Las voces estuvieron a cargo de la Soprano Claudina Florentini y del tenor Lorenzo Salvi; los coros fueron apoyados por los artistas de las compañías de René Masón y Pedro Carvajal; Juan [Giovanni] Bottesini dirigió la orquesta y González Bocanegra pronunció el discurso oficial<sup>21</sup>.*

*...El resentimiento que despertó entre los músicos mexicanos la preferencia manifestada por Santa Anna hacia el español D. Jaime Nunó, a quien conoció en la Habana en su paso para México y al cual invitó para que viniese a nuestro país. Cuando D. Jaime Nunó atendió aquella invitación se le dio el puesto de Director General de Bandas y Músicas del Ejército de la República...<sup>22</sup>*

Es curioso observar cómo Jaime Nunó no tenía total aceptación de los músicos mexicanos y su nombre se relaciona exclusivamente con el Himno Nacional mientras que Giovanni Bottesini formaba parte de la vida cultural de México. Estos datos sugieren que, sin ser una educación formal, Bottesini seguramente ayudó a alguien a mejorar su técnica o su interpretación en el contrabajo. La siguiente cita lo confirma:

*Durante la Colonia y después de la Independencia hasta la Reforma, las novedades musicales nos fueron traídas por los extranjeros que nos hubieron visitados; los mexicanos se conformaron con ser simples imitadores carentes de discernimiento. A partir del restablecimiento de la República, la innovación musical fue ya patrocinada por los propios mexicanos, quienes permanecieron totalmente europeizantes. El estilo italiano privó en México hasta la Reforma; al restablecerse la República, el italianismo, sin quedar derrotado, va permitiendo la implantación de las escuelas francesas y alemana, ambas con gran prestigio en la primera década del siglo XX<sup>23</sup>.*

<sup>21</sup> Enciclopedia de México. Tomo VIII. Pág. 3961.

<sup>22</sup> ORTA Velázquez, Guillermo. Breve historia de la música en México. Pág. 306 -307.

<sup>23</sup> ROMERO, Jesús. Op. cit.

### c) Siglo XX

La Capital de la República fue en este siglo, el centro de la educación musical, las tres escuelas de importancia histórica son: el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Música y la Escuela Superior de Música.

En el Conservatorio, la enseñanza del contrabajo correspondió al maestro Cruz Garnica (foto n° 1) desde el año de 1917 hasta mediados de la década de los 40's, fue contrabajista principal de la Orquesta Sinfónica de la Universidad y miembro de la Orquesta Sinfónica de México; se inició en la academia del maestro Clemente Aguirre en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, y se graduó en el Conservatorio, no existen detalles de su formación.



Foto n° 1. Maestro Cruz Garnica

Hacia 1969 encontramos al maestro José Luis Hernández Urzúa como profesor de contrabajo en la Escuela Nacional y en el Conservatorio.

Por las fechas en los acervos bibliográficos, en aquella época se basaba la enseñanza del contrabajo en la técnica de arco tipo francés.

El maestro Ricardo González López es el Contrabajista mexicano que ha trascendido por medio de los homenajes que con frecuencia le rinden sus alumnos.

Es importante anotar que en la década de los 60's, en la música popular y debido a la facilidad para tocarlo, el bajo eléctrico desplazó al contrabajo a tal grado, que los contrabajistas vendían sus instrumentos a precios baratísimos, lo que provocó una irremediable fuga de estos, principalmente, hacia los Estados Unidos de Norteamérica. Se creó tal desinterés por el contrabajo que ya nadie lo estudiaba por no tener instrumento y nadie lo compraba por considerarlo anticuado y de difícil ejecución.

Hubo un lapso de crisis ya que, al no haber contrabajistas para ocupar los lugares en las orquestas sinfónicas del país, cualquiera que dominara de regular manera la primera octava del diapasón, era aceptado, inmediatamente en varias orquestas a la vez, dando como resultado un bajo nivel interpretativo del contrabajista mexicano promedio.

A principio de los 70's, se inicia una gran apertura en las políticas culturales de nuestra nación que provocaron la llegada de músicos de todas las nacionalidades a México, entre ellos llegan los formadores de una nueva generación de contrabajistas que pretende ser de alto nivel, ellos son:

James Pearshall Tranks de los Estados Unidos de Norteamérica, enseñó en el Conservatorio hasta 1990.

Andrés Kalarus de Polonia, aún enseña en la facultad de música de Xalapa, Veracruz.

Nicola Popov de Checoslovaquia, aún enseña en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en la Escuela Superior de Música del INBA y L.

En los últimos años se ha desarrollado una gran actividad contrabajística donde se realiza, cada vez con mayor frecuencia, todo tipo de intercambios, cursos en otros países, coloquios, etc., pero aún no podemos hablar de que exista una escuela mexicana de contrabajo, a lo mejor apenas está naciendo, es fácil constatarlo, simplemente no existe acervo pedagógico o literatura contrabajística escrita por profesores mexicanos de la especialidad.

Sí, definitivamente, México ha sido un crisol donde se han fundido todas las culturas del mundo, esto es válido para la música y ha quedado demostrado en la enseñanza del contrabajo.

Ahora que tenemos un cuadro histórico, pasaremos al análisis de los elementos actuantes en el proceso de enseñanza - aprendizaje de la técnica para tocar el contrabajo.

## Capítulo 3

### PERFIL DEL CONTRABAJISTA MEXICANO

En la interrogante presentada desde los ANTECEDENTES: "¿Cuál es el objetivo del Estado Mexicano al instalar escuelas donde se enseña a tocar un instrumento de origen italiano?", se encuentran directa e indirectamente, varios elementos actuantes del proceso educativo que nos ocupa:

Estado mexicano.	Entidad política que preside los destinos colectivos de la <b>sociedad</b> mexicana.
Escuela.	Lugar donde los <b>maestros</b> ayudan a formar a los <b>alumnos</b> .
Maestro.	El que enseña a tocar.
Alumno.	El que aprende a tocar.
Contrabajo.	Instrumento musical de origen europeo.

Está claro que a la sociedad mexicana, por medio del Estado, le interesa enseñar a tocar el contrabajo de manera profesional a algunos ciudadanos; puede ser porque es parte de la música y que ésta está catalogada como una de las bellas artes, que a su vez es cultura; pero en realidad la música es la serie de sonidos organizados que provoca **emociones** a quien escucha, es decir que estos sonidos pueden transformar de un modo momentáneo el equilibrio de la relación alma - cuerpo del individuo. Ésta es la propiedad que le da un valor social inapreciable, de ahí que existan tantas clasificaciones para los distintos estilos, por ejemplo: música religiosa, música épica, música escolar, música popular, música nacionalista, música romántica, etc.

Cada clasificación transluce un evento social donde la música adquiere la **función** de agente homogeneizador de voluntades susceptibles de ser conducidas<sup>24</sup> a un mismo fin.

<sup>24</sup> La música tiene propiedades conductivas. La teoría de conjunto de la psicología representada por J. B. Watson y B. F. Skinner. Intenta elevar la psicología al rango de ciencia objetiva y, para ello, le asigna un modelo biológico y sitúa el comportamiento como un modelo de estudio. Propone establecer leyes constantes que relacionen el estímulo con la respuesta, de forma que se pueda prever el comportamiento si se conoce el estímulo.

El contrabajista, al igual que cualquier músico, forma parte de este todo que llamamos música; actividad viva, dinámica y efímera de la cual ellos, junto con su entorno social, son los principales actores; no puede existir una sociedad sin música así como no puede existir un músico sin público.

Los estudiantes de música desarrollan sus facultades en el seno de una sociedad siempre cambiante, las circunstancias en el actual proceso de enseñanza-aprendizaje son completamente distintas a las que fueron cuando la generación de los maestros actuales, se formaron.

Así las cosas, el maestro de una escuela profesional de música debe hacer una pausa para imaginar cómo serán sus alumnos cuando egresen, ¿estarán conscientes de que un solista<sup>25</sup> puede llevar su actividad al nivel de la función social que se ha anotado, estarán aptos para desarrollar tal función o se conformarán con tan sólo tocar bien su instrumento?

Estas preguntas hacen que se visualice lo escabroso del tema, se puede rehuirlas y decir, por ejemplo, que el perfil del contrabajista egresado del Conservatorio Nacional de Música debe ser el del músico con gran capacidad interpretativa que pueda resolver cualquier dificultad técnica.

Es un objetivo bastante ambicioso pero que se antoja simplón después de hablar de la existencia de una función social en la indisoluble relación músico - público, sociedad - música.

Para ahondar en lo establecido debe contemplarse a la música como es: una actividad que, entre más personas se involucren, se considera mejor. Comienza con una sola persona cultivando con gran afán el sonido que produce con su instrumento, está educando sus sentidos (el tacto, la vista, la voz y el oído) para producir relaciones sonoras exactas que estimulen sus sensaciones. Cuando cree que ha encontrado lo que buscaba, lo toca para otra persona, sea un compañero, un maestro o cualquiera que sirva de público; si recibe un gesto o comentario de aprobación, inmediatamente emprende un nuevo período de estudio, práctica y/o investigación para lograr un nuevo producto sonoro, quizá más complejo o simplemente diferente que, a su vez, será expuesto en busca de la aprobación de su entorno social.

---

<sup>25</sup> Músico virtuoso que puede expresar sus sentimientos con los recursos sonoros de su instrumento.

Cuando se alcanza un nivel de dominio interpretativo, se busca la aprobación para pertenecer a una orquesta, que también tiene sus ciclos de preparación y presentación de las obras. En la medida que la sonoridad, que es una consecuencia directa de la capacidad interpretativa, es aceptada por el público, que la aprueba por medio del aplauso y su asistencia a la sala de conciertos, la institución que la patrocina le destina más y mejores apoyos.

Cuando el dominio del instrumento llega al virtuosismo, el músico busca la aprobación, primero de las orquestas e instituciones, para poder presentar su producto sonoro al público; al recibirlo éste, en respetuoso silencio, se produce un increíble afloramiento de emociones en el solista, la orquesta y el público, es una verdadera comunión espiritual que será más grande, entre más público esté presente; y siempre habrá más, porque el público querrá volver a sentir lo que sintió y también querrá compartirlo con los seres que emocionalmente considere cercanos.

De lo anterior se deduce que el trabajo del músico se considerará completo y satisfactorio solamente cuando su producto sonoro llegue e impacte al público; además, como consecuencia, siempre habrá un público que quiera escucharlo, ¿por qué? – Porque las vibraciones del aire, al producirse el sonido, hacen vibrar las partes internas del oído produciendo un estímulo a todo el sistema nervioso provocando que el subconsciente, yo interno, espíritu, energía creadora, etc., se manifieste por medio de recuerdos, emociones o ideas.

Este fenómeno, mágico hasta cierto punto, conlleva a concluir que la música es, definitivamente, una de las características que distinguen al Ser Humano y su función es estimular la conducta de la sociedad, por medio de la captura de la atención y la promoción de las emociones.

Ahora, si se acepta que la música tiene esta función social, el músico al igual que el estudiante de música deberían estar conscientes de ella.

Sin embargo, el objetivo de la mayoría de ellos es llegar al triunfo, que se traduce como el reconocimiento de un gran público y una comodidad económica ¿lo lograrán?

La historia muestra que los músicos que han trascendido no siempre han logrado una gran solvencia económica, pero su obra se ha convertido en inmortal debido a su compromiso social, por ejemplo:

Una buena parte del trabajo de Johann Sebastian Bach fue para apoyar la cada vez más difundida doctrina luterana; Ludwig van Beethoven es recordado como un comprometido humanista que comparte el ideal de la Revolución Francesa dedicando, en un principio, la tercera sinfonía al General Napoleón Bonaparte y, cuando éste se erige emperador, quita su nombre, dedicándola al Héroe Ideal; Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas y Blas Galindo desarrollan música con temas cien por ciento nacionales.

Aunque cada uno de ellos vivió un momento histórico distinto, su sensibilidad captó el sentimiento común de su gente y lo dejaron plasmado en sus composiciones, su música dice lo que su entorno social quería decir, canta lo que ellos querían cantar, llora lo que su público quería llorar o lo que es lo mismo: estos compositores trascendieron porque su música motivó y sigue motivando las sensaciones de la gente que le escucha.

Aquí es pertinente hacer una observación: en la actualidad la cultura del Pueblo de México exige, paga y aplaude géneros y estilos musicales que no tienen raíz en suelo mexicano; el noventa y ocho por ciento de la música culta (o clásica) que se interpreta en el país, es extranjera; el rock que gusta, el que *pega*, fue originado para las grandes manifestaciones sociales que protestaban contra la guerra de Vietnam en Estados Unidos de Norteamérica; El canto latinoamericano, de protesta, folclorista, ese al que los medios de comunicación le han dado carta de nacionalidad nombrándolo *nuestra música*, por que según ellos tiene la misma *raíz latina*, surge hacia la segunda mitad de la década de los sesentas, cuando tanto en México como en Cuba y Sudamérica se desarrollaban conflictos sociales; como los músicos mexicanos no se involucraron, ni a la derecha ni a la izquierda, la gente empezó a hacer suyos los cantos de protesta cubanos y sudamericanos.

Los comerciantes y los medios de comunicación, controlados por el Estado, se han encargado de difundir estos estilos musicales porque no le representa ningún riesgo que el Pueblo de México se identifique con la problemática social de los conciudadanos de Pablo Milanés<sup>26</sup> o con la moda de los canta - autores españoles o con el movimiento punk estadounidense, así que estas modas son transmitidas y promovidas ampliamente por las empresas televisoras.

---

<sup>26</sup> Compositor cubano.

La Secretaría de Educación Pública acepta la cultura musical que el radio y la televisión han forjado, porque:

a.- *Conviene a la educación artística impartida por el Estado, cuyo objetivo básico es la enseñanza del arte europeo, tanto de su pasado como de su presente...*

b.- *No le interesa ya que en la actualidad lo oficial del arte, se ve marcado paso a paso por sus artistas oficiales. Lo que fue en su momento Carlos Chávez, lo son ahora compositores como... Mario Lavista. De una u otra manera esta educación nos aleja de la vida cotidiana y de nuestra realidad...*

*Sin embargo el verdadero artista es siempre contestatario a la ideología dominante y siempre estará en un proceso conflictivo con el arte oficial<sup>27</sup>.*

Lamentablemente el músico mexicano ha sucumbido ante el embate de los intereses económicos y ha permitido que se adormezca su capacidad creadora, sabe que su seguridad no será afectada si repite toda la música que proviene allende las fronteras y no se arriesga a ser la voz de su gente en ningún movimiento social.

En consecuencia, el reconocimiento del público mexicano y la gran solvencia económica son para aquellos músicos extranjeros cuya música (que es una respuesta a las necesidades de su pueblo) ha sido importada e impuesta en México por la gran industria musical; mientras que para el músico mexicano que se ha conformado con repetirla sólo queda trabajo, salario y frustración.

Pero no todo está perdido para el artista latente que existe en cada estudiante, la función social no está reñida con sus objetivos, incluso puede aunarse si el educando llega a comprender que cualquier actividad del Ser Humano está destinada a servir a sus semejantes y que la virtud de que hablan los especialistas no consiste en tocar rápido sino en tocar con una idea que provoque una comunión por medio de la comunicación espiritual. Si su talento lo dedica a crear la música que su gente necesita, en ese momento estará cumpliendo la función social que la actividad misma le ha marcado y en esa medida sus objetivos personales serán recompensados con reconocimiento (fama) y solvencia económica, porque sin proponérselo y por la naturaleza

<sup>27</sup> GUZMÁN, Guzmán Rosaura. Op. Cit.



misma de la música y el arte, se convertirá en un líder: su sociedad vestirá como él, actuará como él, copiará sus conductas porque, durante su actuación, él conducirá los sentimientos de su público a donde su público necesita ser conducido. Sólo anotaré como ejemplo de este fenómeno en el ámbito nacional, a Alejandro "Alex" Lora y el "Tri".

Pero si la Educación que el Estado imparte se convierte en un obstáculo al quehacer del artista y en México las mejores escuelas de música están financiadas por el propio Estado, ¿cómo pueden las escuelas ayudar al estudiante a llegar a ser el músico analítico cuya virtud sea proporcionar a la Sociedad el estímulo sonoro que demanda? - Éste es el tema del siguiente capítulo.

## Capítulo 4

### EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA Y la Escuela Ideal de Juan Amós Comenio

*Comenio es uno de esos autores a los que no es necesario actualizar; basta traducirlo. Lo que más admiro en él, es haber diseñado la organización internacional de la instrucción pública en la forma como la realiza hoy la UNESCO.*

*Jean Piaget*

Hablar de Juan Amós Comenio es hablar del visionario que diseñó la escuela ideal. México, como miembro de la ONU, adapta sus reglamentos, en materia de educación, a los tratados de la UNESCO (United Nations Educational Scientific and Cultural Organization - Organización de las Naciones Unidas para la Colaboración en la Educación, la Ciencia y la Cultura) constituida en 1946 y cuyo objetivo es la promoción de la educación como un derecho de todo Ser Humano.

El Estado Mexicano mucho antes de integrarse a la UNESCO, ya se preocupaba por la educación del pueblo como un medio para establecer un equilibrio social. Desde los albores del México libre, José María Morelos y Pavón el 14 de Septiembre de 1813 presentó ante el Congreso Constituyente de Chilpancingo los "SENTIMIENTOS DE LA NACIÓN"<sup>28</sup> en cuya redacción, el capítulo destinado a la educación establecía que cada municipio debía mantener una escuela gratuita para los indígenas. Fue hasta 1843, cuando Valentín Gómez Farías, en su calidad de Presidente interino, 21 años después de consumada la Independencia, decretó que los municipios debían sostener dos escuelas para la educación gratuita del pueblo.

¿Educar al pueblo, para qué? - El sicólogo Daniel Gerber plantea que "la etimología misma de educar implica *conducir a* (ducere - conducir) ¿conducir a quién? Al sujeto; conducirlo hasta que pueda conducirse a sí mismo. Porque el objeto de la educación es concebido como el poder de

<sup>28</sup> Grandes Personajes de México. Enciclopedia Inter oceánica. Tomo V. 2000.

reflexión de sí sobre sí mismo... Esto es la ética que orienta a la pedagogía desde que J.J. Rousseau en el siglo XVIII definió al sujeto de la educación.<sup>29</sup> ¿Y para qué se le enseña a conducirse a sí mismo? - En la antigüedad garantizaba su supervivencia (la supervivencia es una ley de la naturaleza y no se puede ni se debe ir contra ella, así lo explicaba Rousseau cuando escribió: "Las leyes de la naturaleza y del orden existen... en el sabio, están inscritas en el fondo de su corazón por la razón y la consciencia debe sujetarse a ellas para ser libre")<sup>30</sup> en la actualidad le **facilita la vida**.

Sin embargo la educación es una actividad afectada por los eternos opuestos, mientras unos creen que es para dar libertad, otros piensan lo contrario y establecen que "la escuela... maneja los elementos culturales propios de la clase hegemónica en el poder, lo que representa una continuidad para aquellos estudiantes que pertenecen al sector en el poder... así como una discontinuidad para los estudiantes que provienen de otras clases sociales"<sup>31</sup>. Este enfoque explica que es natural que existan desigualdades sociales y **facilita la vida** del sujeto educado, o sea que de todos modos se cumple el objetivo conductivo de la educación.

La educación que conduce a la libertad se fundamenta en los ideales que, en un gesto de amor, nos han heredado los grandes humanistas.

**Un gesto de amor.** ¿Quién no ha escuchado que el amor mueve al mundo; o es que existe una sola historia, leyenda, mito o fantasía que no tenga su capítulo de amor; pero qué es o cómo se define? - El diccionario<sup>32</sup> dice que es un aspecto inanalizable y elemental de los sentimientos más elaborados socialmente, por el cual el alma o espíritu, en cuanto es principio de la actividad humana, busca el bien verdadero o imaginado.

Esta definición acepta que el alma o espíritu, ese algo intangible que los sicólogos han llamado psique o yo interno, es la primera sino es que la principal característica del Ser Humano, es a partir de su manifestación que el hombre toma consciencia de sí mismo y se enseñorea, por medio de la creación de recursos, sobre todos las cosas e incluso sobre sus semejantes. El

<sup>29</sup> BICECCI, Gálvez Mirta. Psicoanálisis y Educación. "La pedagogía y el amor del Maestro (Platón, Rousseau, Freud, Lacan)". Facultad de Filosofía y letras. UNAM. México. 1990.

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> DÍAZ, Barriga Angel. "Un enfoque metodológico para la elaboración de programas escolares". Perfiles Educativos No. 38 CISE - UNAM pág. 38.

<sup>32</sup> LAROUSSE. Diccionario Enciclopédico. 1995.

**alma es principio de la actividad humana**, antes de su manifestación no hay humanidad, sólo un ente más en el reino animal.

¿Y cuáles pueden ser esos sentimientos tan complejos que se tornan elementales y elaborados al mismo tiempo? Que además no pueden ser analizados pero que buscan el bien verdadero y ¿Cuál es ese bien humano verdadero o mejor dicho, máspreciado en todas las culturas?

Según la historia, no hay bien más verdadero ni máspreciado que la **vida** misma; y el sentimiento que no puede ser analizado por la razón, porque la razón acepta que está inscrito en el fondo del corazón como la más elemental de las leyes de la naturaleza y esa misma razón elabora miles de explicaciones para borrar y olvidar su origen es: **El miedo instintivo a morir**.

De lo planteado se puede concluir que: el **amor** es el nombre que el Humano dio a su instinto de conservación: por amor nace, vive, trabaja, lucha, se supera y se educa. Sí, la educación es el gran gesto de amor por el cual el Hombre enseña a sobrevivir a su descendencia y la **escuela** el lugar que ha destinado para ello.

*En la escuela debe enseñarse a todos cuantas cosas hacen referencia al hombre completo, aunque unas hayan de ser después de mayor utilidad para unos que para otros... en ella se debe procurar formar hombres sabios de entendimiento, prudentes en sus acciones, piadosos de corazón; estas tres cosas deben ser imbuidas a toda la juventud... tomando fundamento de las cosas que nos rodean y de nosotros mismos...*

Juan Amós Comenio<sup>33</sup>

Más de cuatro siglos han pasado desde que Juan Amós Comenio escribiera los conceptos que ahora son indispensables para una escuela o que Martín Lutero, *en su exhortación a las ciudades del Imperio para que erigiesen escuelas* (en el año 1525), exigiera respecto a ellas, entre otros, *estos dos requisitos: Primero. Que en todas las ciudades, plazas y aldeas se crearan escuelas para educar a toda la juventud de uno y otro sexo...*;

<sup>33</sup> COMENIO. Juan Amós. *Didáctica Magna*. Editorial Porrúa, S. A. México. 1982.

*Segundo. Que se establecieran las escuelas con algún método, mediante el cual, no se ahuyentara a los alumnos de los estudios y que, por el contrario, se les atrajera con toda suerte de estímulos.*

El tiempo les ha dado la razón a estos dos Maestros y ahora todo es tan lógico que parece que no puede ser de otra manera; poniendo como ejemplo el Conservatorio Nacional de Música, se puede notar que se acerca, en buena medida, a la escuela ideal de Comenio, veamos:

- I. El Estado, vía Gobierno-Secretaría de Educación Pública, es quien se encarga de establecerlo y equiparlo. **Quizá haya deficiencias pero es inobjetable esta realidad.**
- II. Existe todo tipo de estímulos; becas económicas, de alimento, de inscripción o para estudios en el extranjero. **Aunque no para todos los que lo necesitan.**
- III. Hay disponibilidad de instrumentos o de salones de estudio. **En mal estado muchos de los primeros y de manera limitada los segundos.**
- IV. Tiene un ambiente atractivo para los jóvenes. **Porque el ambiente y la energía vital la ponen ellos.**
- V. Los programas están diseñados conforme a la edad de los educando. **En el sector infantil y en el área de pedagogía.**
- VI. Los maestros tienen gran nivel interpretativo, etc.

No se puede decir con exactitud en que momento se tergiversa la idea de la escuela que enseña a vivir libre con la de la que enseña a vivir conforme. ¿Será nada más la postura del maestro lo que marque la diferencia o que las dos tendencias sean inseparables? Para comentar los puntos anteriores habrá que apoyarse en el Plan de Estudios del Conservatorio; en él se relata que en Enero de 1866 se integró la Sociedad Filarmónica la cual, dentro de sus propósitos, destacaba el fundar un Conservatorio de Música con objeto de:

Abrir ampliamente una nueva carrera honrosa a nuestra juventud; Fomentar la inclinación innata de nuestros compatriotas por las Bellas artes; Encender nuevos focos de enseñanza que esparzan entre los filarmónicos el conocimiento de los idiomas vivos, de algunas ramas de las ciencias físicas, de la historia general de nuestro país al mismo tiempo que les dé los conocimientos de su arte con más extensión y más esmero del que

han puesto antes de ahora; en una palabra, la enseñanza debe abarcar los ramos esenciales y los de perfeccionamiento y ornato<sup>34</sup>.

Lo primero que resalta es que en el siglo XIX ya existía en México la inquietud de la Sociedad por crear condiciones honrosas para aquellos jóvenes que se inclinaban por hacer de la música su modo de vida, al darle a su estudio, una categoría de carrera; sabían que para ello era necesario que los filarmónicos tuviesen una mejor idea de la importancia de su función social, por lo que establecieron que su educación debía ser completa, en ella se debía instigar su curiosidad para que ampliaran sus conocimientos en las áreas del comportamiento humano ya que, si fuese de otra manera, no tendría caso estudiar idiomas vivos, que sirven para entender cómo es el pensamiento o las costumbres de aquel que nació en un lugar distinto pero, que en el fondo, es su igual; o algunas ramas de las ciencias físicas que ahora llamamos tecnología, que puede funcionar para entender el permanente cambio que provoca sus avances en el sentimiento colectivo; o la historia que nos ayuda a imaginar la vida, hechos y costumbres que han enmarcado cada expresión musical.

La Sociedad [Filarmónica]... sólo disponía del edificio de la antigua Universidad, cedido a ella 'con exclusión de sus accesorias' por el presidente Lic. Benito Juárez...; Años después... fue declarado plantel oficial por decreto del presidente Gral. Porfirio Díaz, de fecha 13 de enero de 1887.

"El Conservatorio como institución nace con una experiencia académica... heredada de las Sociedades Filarmónicas... Los maestros además de imitar la música europea, hacían sus propias composiciones, y en materia educativa sus propios textos".<sup>35</sup> Aquí hay un enfrentamiento de ideas, por una parte el Estado dando todas las facilidades para conducir a los jóvenes hacia una vida honrosa, enseñándoles a comprender los sistemas de vida europeos; y por el otro a los maestros haciendo los textos educativos para crear una identidad musical que, aunque fuese parecida a la europea, siempre sería propia.

Tuvo que pasar un siglo antes de que se obtuviera el grado académico de Licenciatura para coronar el esfuerzo del conservatoriano, como este reconocimiento lo otorga el Estado, hubo que sustentar la importancia social

<sup>34</sup> Las ideas en caracteres pequeños son citas textuales del Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música elaborado en Julio de 1979

<sup>35</sup> ROMERO, Jesús. "Fundación de la primera Sociedad Filarmónica de México". Historia Social de La Educación Artística en México. Coordinación General de Educación Artística. México. 1982.

de la educación, altamente especializada que se imparte en el Conservatorio, en los preceptos legales que el propio Estado establece. Así, en el Plan de estudios del Conservatorio se delinea perfectamente la relación Estado - Escuela - Estudiante:

El CNM depende directamente de la Dirección General del Instituto Nacional de Bellas Artes, y a través de él, de la Secretaría de Educación Pública, y por lo tanto tiene su fundamentación jurídica en el conjunto de preceptos que rigen el funcionamiento de los organismos mencionados, a saber:

- i. ARTÍCULO 3º CONSTITUCIONAL, fracción I, inciso a): La educación que imparta el Estado – Federación, Estados, Municipios – tenderá a desarrollar armónicamente todas las facultades del ser humano, y fomentará en él a la vez, el amor a la patria y la consciencia de la solidaridad internacional, en la independencia y en la justicia.
- ii. LEY FEDERAL DE EDUCACIÓN, ARTÍCULO 5º: Son finalidades de la Educación artística:
  - I. Promover el desarrollo armónico de la personalidad, para que ejerzan en plenitud las capacidades humanas.
  - II. Proteger y acrecentar los bienes y valores que constituyen el acervo cultural de la nación, y hacerlos accesibles a la colectividad.
  - VI. Enriquecer la cultura con impulso creador y con la incorporación de ideas y valores universales.
  - XI. Propiciar las condiciones indispensables para el impulso de la investigación, la creación artística y la difusión de la cultura.
  - XII. Lograr que las experiencias y conocimientos obtenidos al adquirir, transmitir y acrecentar la cultura, se integren de tal modo, que se armonicen tradición e innovación”.
- iii. EL MISMO ORDENAMIENTO, por lo que hace a la distribución de la función educativa, establece en su artículo 24:
  - I. Promover, establecer, organizar, dirigir y sostener los servicios educativos, científicos, técnicos y artísticos de acuerdo con las necesidades regionales y nacionales.
  - VII. Fomentar y difundir las actividades culturales en todas sus manifestaciones.

- iv. LEY QUE CREA AL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, artículo 2º: El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura dependerá de la Secretaría de Educación Pública y tendrá las finalidades siguientes:
- I. El cultivo, fomento, estímulo creación e investigación de las bellas artes en las ramas de la música...
  - II. El fomento, la organización y la difusión de las bellas artes... por todos los medios posibles, y orientada ésta última hacia el público en general y en especial hacia las clases populares y la población escolar.

En 1993, la Ley Federal de Educación fue transformada en Ley General de Educación pero su objetivo social fue conservado a lo largo de su redacción, un ejemplo es el artículo 7º que a la letra dice:

La educación que impartan el estado, sus organismos descentralizados y los particulares con autorización o con reconocimientos de validez oficial de estudios tendrá, además de los fines establecidos en el segundo párrafo del artículo 3º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, los siguientes:

- I. Contribuir al desarrollo integral del individuo, para que ejerza plenamente sus capacidades humanas.
- II. Fortalecer la consciencia de la nacionalidad y de la soberanía, el aprecio por la historia, los símbolos patrios y las instituciones nacionales, así como la valoración de las tradiciones y particularidades culturales de las diversas regiones del país;
- VII Fomentar actitudes que estimulen la investigación...;
- VIII Impulsar la creación artística y propiciar la adquisición, el enriquecimiento y la difusión de los bienes y valores de la cultura universal, en especial de aquellos que constituyen el patrimonio cultural de la Nación;
- XIII. Fomentar actitudes solidarias y positivas hacia el trabajo, el ahorro y el bienestar general.

Artículo 9º. - Además... el Estado promoverá y atenderá... todos los tipos y modalidades educativos, incluida la educación superior...

Artículo 10º. - La educación que impartan el Estado [y] sus organismos descentralizados... es un servicio público.

...Las instituciones del sistema educativo nacional impartirán educación de manera que permita al educando incorporarse a la sociedad y, en su oportunidad, desarrollar una actividad productiva...



Y por otra parte de la Ley para la Coordinación de la Educación Superior, publicada en el Diario Oficial el 26 de diciembre de 1978, tenemos que:

Artículo 11. - A fin de desarrollar la educación superior en atención a las necesidades nacionales, regionales y estatales y a las necesidades institucionales de docencia, investigación y **difusión de la cultura**, el Estado proveerá a la **coordinación de este tipo de educación en toda la República...** a través de la asignación de recursos públicos disponibles destinados a dicho servicio...

Artículo 12. Sin perjuicio de la concurrencia de los Estados y Municipios, para proveer a la coordinación a que se refiere el artículo anterior, la Federación realizará las funciones siguientes:

I.- Promover, fomentar y coordinar acciones programáticas que vinculen la planeación institucional e interinstitucional de la educación superior con los objetivos, lineamientos y prioridades **que demande el desarrollo integral del país;**

II.- Auspiciar y apoyar la celebración y aplicación de convenios para el fomento y desarrollo armónico de la educación superior, entre la Federación, los Estados y los Municipios;

IV.- Apoyar la educación superior mediante la asignación de recursos públicos federales,

Artículo 26. Cuando las instituciones requieran desarrollar proyectos adicionales de superación institucional y carezcan de fondos para ello, el Ejecutivo Federal podrá apoyarlas con recursos específicos, previa celebración del convenio respectivo y, en su caso, atendiendo al desarrollo de los convenios anteriormente celebrados.

Todo este cuadro legal puede convertirse en letra muerta porque pocos son los que se ocupan de él. Si se considera que el estudiante pasará una buena parte de su vida bajo las consecuencias de las interpretaciones que otros hagan, bien valdría la pena que él revisara qué tan satisfactoria puede ser, para los objetivos artísticos de su alma, la educación que el Conservatorio imparte ¿le permitirá ser un artista o ser un músico conforme?

Revisando el artículo tercero constitucional se encuentra que la educación que imparta el Estado será democrática, nacional y contribuirá a la mejor convivencia humana evitando los privilegios para determinado sector social, todo esto en un marco de independencia y justicia. Como estos postulados son generales, dan libertad para ser interpretados de la manera

que mejor convenga a quien lo hace, así que para este trabajo, la interpretación será:

**Educación Democrática.-** Fomenta en el alumno la seguridad de ser parte activa e importante en la planeación, dirección y ejecución del curso que la cultura musical de su sociedad seguirá.

**Educación Nacional.-** Crea los parámetros que interesan al Estado cuando establece claramente que *atenderá... la continuidad y el acrecentamiento de nuestra cultura*<sup>36</sup>.

**Educación para la convivencia.-** Este párrafo tiene dos lecturas, la primera está relacionada con el párrafo anterior en el sentido que el músico egresado esté conforme con continuar, sin mayores complicaciones, con la cultura establecida. La segunda es la que apoya al artista en su eterno desacuerdo con la Cultura oficial que se aleja de la vida cotidiana y de la realidad del pueblo.

Y queda también marcada una gran verdad: nada podrá hacer el que no tenga y sepa usar su independencia, porque todo músico que dependa de algo o de alguien nunca tendrá libertad para ser un verdadero artista.

De esta manera se podría desglosar cada ordenamiento que emane de este artículo constitucional y se vería que existen normas que garantizan la educación artística para la libertad y otros que aseguran la continuidad de lo establecido. Después de todo hay que recordar que la educación es un proceso natural, permanente, ininterrumpible e interactivo del Ser humano con su sociedad y que, al garantizarla ésta, por medio de las leyes, se asegura de su propia subsistencia. Ésta es razón suficiente para que la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, la marque como el primer Derecho del ciudadano mexicano que implica una gran responsabilidad para sus congéneres (porque el Derecho a la libertad, enunciado en el artículo dos constitucional, implica responsabilidad sólo para el propio sujeto).

Ahora, es interesante observar cómo el Estado reconoce la importancia que la música tiene para la Sociedad y delega la responsabilidad al Gobierno de crear y sostener toda la infraestructura que hace, de las escuelas de música, un lugar atractivo para los estudiantes; también es interesante

<sup>36</sup> Constitución Política Mexicana. Artículo 3º. Inciso b.

observar cómo la Sociedad espera que de éstas, egresen músicos comprometidos con el desarrollo integral del país, que coadyuven con actitudes solidarias y positivas al bienestar general de sus habitantes.

Así se entiende cuando se lee, en la Ley que crea al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, que éste debe, por todos los medios posibles, difundir entre el público en general, y en especial en las clases populares y la población escolar, las expresiones del arte (la música entre ellas), contribuyendo al desarrollo integral de los mexicanos para que ejerzan plenamente sus capacidades humanas; por eso, en el documento rector del Conservatorio, se especifica que pertenece al Sistema Educativo Nacional y por lo tanto requiere de programas que atiendan las finalidades de la Institución y **sirvan a las necesidades de la comunidad**; programas que conduzcan a la realización del ideal pedagógico consistente en lograr [el dominio] cognoscitivo, afectivo y psicomotriz en todas las áreas de la cultura y preparación musical para que [los egresados] realicen con dignidad y decoro la profesión de concertista, investigador o docente de la música; [programas] que establezcan metodologías vivas y vigentes, técnicas adecuadas a cada disciplina a fin de que se logre el desarrollo de la personalidad individualizada que predispongan el beneficio de la colectiva; programas que permitan resolver la problemática de la educación musical en el ámbito nacional.

El Primer Congreso Nacional de Música, convocado por la Universidad Nacional se realizó en 1926. Fue consecuencia del *descontento en la organización de la educación musical desde sus inicios, tales problemas se pueden sintetizar en: poco desarrollo musical- cultural del pueblo comparado con los estados europeos y mínimos resultados en la formación de instrumentistas... o solistas... es decir de los años 20's a la fecha [1994], las necesidades musicales siguen siendo las mismas dado que en su esencia, no han tenido, o no se ha encontrado respuesta... Sin embargo algo sintomático de la política cultural del sexenio, es que no se dice cómo llevar a cabo estos programas... El Estado Mexicano cree que fomentando la participación del sector privado logrará lo que busca: eficiencia en la producción y formación musical*<sup>37</sup>.

Al hablar de una *eficiencia en la producción y formación musical*, se está definiendo a la música, ya no como una actividad cultural, sino como una industria, la INDUSTRIA DE LA MÚSICA, que deja grandes beneficios económicos a los que la promueven, capitales que están

<sup>37</sup> GUZMÁN, Guzmán Rosaura. Op. Cit.

íntimamente ligados con el Gobierno<sup>38</sup> o con empresas transnacionales. De una u otra manera a esta industria conviene la educación musical que garantice la continuidad de la cultura.

Pero regresando a los programas académicos, deben permitir alcanzar los siguientes objetivos:

- II. Formar músicos profesionales en todas las especialidades... para contribuir a llenar las necesidades musicales del país dentro del más alto nivel profesional.
- III. Formar maestros especializados en la enseñanza musical... para impartirla en el Sistema Escolar Nacional...
- IV. Elaborar planes de estudio y programas del ciclo inicial de estudios musicales para uso de todas las escuelas de iniciación que lo soliciten, proporcionándoles la asesoría técnica necesaria para su aplicación práctica.
- V. Impulsar el desarrollo cultural del país mediante la participación activa de sus alumnos en conciertos públicos promovidos en todos los niveles...

Estos objetivos son dignos de la educación para el artista pero, y siempre va a existir este pero, ¿el alma del estudiante estará dispuesta para el reto?

Retomando el tema de los eternos opuestos, el bien y el mal, lo blanco y lo negro, la luz y la oscuridad. La naturaleza nos ha enseñado que no hay absolutos; que el cuerpo más blanco cuando se expone a la luz del sol, creará sombra; que la gota de agua más pura y cristalina descompondrá la luz solar, (que es la energía primaria creadora de vida) y dejará en libertad, como componente del arco iris, a los quemantes rayos infrarrojos.

Los ideales de Comenio, de Rousseau, De Morelos, de Gómez Farfías y de todos los grandes humanistas son blancos, puros y cristalinos sin embargo, la naturaleza misma del Humano encontrará la manera de usarlos para enseñorearse sobre sus semejantes. La responsabilidad del Estado es educar al estudiante hasta donde pueda conducirse a sí mismo y el derecho del estudiante es aceptar la educación que más convenga a sus muy particulares intereses. La escuela, en este caso el Conservatorio, se convierte en un punto geográfico donde confluye todo tipo de intereses: los del Estado (a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto

<sup>38</sup> El C. Miguel Alemán, Gobernador de Veracruz, pertenece a una de las familias fundadoras del emporio de radio y televisión Televisa.

Nacional de Bellas Artes y Literatura), los de los maestros, los de los alumnos e incluso, los de las familias de los alumnos.

Por todo esto se puede concluir que la idea del Conservatorio como ejemplo de la escuela ideal de Comenio, donde el estudiante es el centro del sistema escolar en torno al cual gira toda la organización educativa, puede ser:

- Verdadera.- Si se enfoca la función de la institución que le otorga los elementos necesarios para desarrollar la actividad que a él le interesa y de la cual espera obtener los recursos necesarios, económicos y espirituales, para mejorar su calidad de vida;
- Falsa.- Cuando se enfoca la educación que justifica la continuidad de costumbres que condenan al Pueblo de México a ser víctimas un colonialismo musical que le impide solidificar un sentimiento de nación;
- Incierta.- Porque no se sabe si los egresados serán la respuesta efectiva a las demandas socio – musicales que necesita nuestro país.

## Capítulo 5

### MAESTROS Y ALUMNOS

- a). El vínculo entre ellos;
- b). Comunicación en el proceso de enseñanza - aprendizaje del instrumento.
- c). Comenio y su propuesta educativa aplicada al contrabajo.

#### a). El vínculo entre ellos.

Al igual que en todas las escuelas, los maestros y los alumnos son los elementos más importantes en la educación musical, pero por las características de la enseñanza, el maestro del instrumento musical elegido por el estudiante, será el encargado de guiarlo o conducirlo en la formación de lo que será su vida. El influjo moral que adquiere sobre sus discípulos le compromete en gran manera, porque debido al estrecho vínculo que se forma entre ellos, en su ética queda depositado el futuro de cada alumno.

Cuando el alumno se coloca frente al instrumento por primera vez no sabe qué le deparará el destino, ni siquiera sabe si llegará a tocar de manera regular o si se convertirá en un gran virtuoso, o si solamente tocará para ganarse la vida. De cualquier manera queda bajo la influencia directa del maestro de instrumento, quien será el que le explique cómo, con todos los elementos musicales que aprende en las otras asignaturas (solfeo, introducción a la música, conjuntos corales, armonía, etc.), coordinará sus movimientos y los combinará con sus conocimientos y emociones para hacer la música.

En manos del maestro, el alma del alumno es como materia maleable que puede ser **guiada** a donde el alumno sueña que llegará, o puede ser **conducida** a donde el enfoque del maestro, al propio maestro condujo. Conforme el alumno avance en la comprensión del quehacer musical y sienta que es guiado correctamente, el vínculo se estrechará, pero si siente que es conducido hacia donde su interés no quiere ir, el vínculo se romperá.

Juan Amós Comenio<sup>39</sup> (1592 - 1670) dejó todo un estudio pedagógico de este vínculo, es tan exacto que siempre será aplicable a cualquier proceso educativo, por especializado que sea, así que servirá de gran apoyo a todo

<sup>39</sup> COMENIO, Juan Amós. Didáctica Magna Editorial Porrúa, S. A México 1982.

aquel maestro de instrumento que tenga inquietud por conocer el alcance que puede tener su influencia en el ánimo del estudiante.

Tómese en cuenta que todo instrumento musical se enseña a tocar por imitación, así que el maestro se convierte en el modelo inmediato del alumno; por lo que deberá tener en cuenta que, como *nadie es capaz de trazar líneas rectas con una regla torcida ni tampoco habrá nadie que obtenga una copia perfecta con un modelo defectuoso*<sup>40</sup>, su proceder al momento de la clase deberá ser el de un artista, cuya función es enseñarlo a desarrollar, de manera fácil, modelos reales y exactos; por lo mismo, las observaciones que haga y las reglas que aplique deberán ser: *breves, claras, inteligibles por sí y ciertas sin excepción.*

Por otra parte, sabemos que cada estudiante es distinto pero existe el principio admitido por todos que *el hombre nace con aptitud para adquirir el conocimiento de las cosas... y a su entendimiento no se le puede fijar límites... lo mismo asciende hasta los cielos de los cielos que desciende al abismo de los abismos; y aunque estos espacios sean millares de veces más extensos los recorre con increíble rapidez. ¿Negaremos que todo le sea fácil? ¿Habremos de negar que tiene capacidad para todo?.*

*El hombre ha sido llamado por los filósofos microcosmos, compendio del Universo, que encierra en sí, cuanto por el mundo aparece esparcido. Nada pues, necesita el hombre tomar del exterior, sino que es preciso tan solo desarrollar lo que encierra oculto en sí mismo y señalar claramente la intervención de cada uno de sus elementos... Pitágoras acostumbraba decir que era tan natural al hombre el saber todas cosas que si se interrogara con habilidad a un niño de siete años acerca de las cuestiones de la Filosofía, podría responder acertadamente... porque sola, la luz de la razón, es forma y regla suficiente de todas las cosas, por más que ahora... velada y oscurecida, no sabe desembarazarse y quienes debían desembrollarla la envuelven más.*

Nada más aplicable a la música, que acompaña al humano desde los primeros momentos de su vida: lo primero que siente el recién nacido es frío y hambre, lo manifiesta con llanto al cual la madre acude con alimento, calor y susurros; llanto y susurros que, en realidad, son la primera comunicación sonora cuyas características la convierten en música compartida que se fija en

<sup>40</sup> COMENIO, Amós Juan. Op. Cit. Todas las notas en letra cursiva de este capítulo fueron tomadas de la misma obra.

el alma del bebé como un sentimiento. La música le es tan natural, que el humano sólo necesita desarrollarla porque siempre ha estado dentro de él.

Si todos los niños pueden cantar, bailar y aplaudir con ritmo ¿por qué parece que es difícil para los maestros explicar la música y para los alumnos entenderla? - **Porque el proceso de enseñanza-aprendizaje musical no está basado en el idioma materno.**

Lamentablemente, por las razones que se han explicado en los capítulos anteriores, la educación musical en México se fundamentó en las escuelas europeas, por tal razón los músicos mexicanos heredaron una terminología musical que surgió en otro país, en otro idioma y en otro tiempo. Los vocablos que se usan cuando se habla de música nunca fueron traducidos a nuestro idioma. Los músicos mexicanos hablan de "escalas", "sopranos", "estacatos" y un montón de cosas que nada más ellos entienden... a medias, es decir que nada más entienden y manejan la acepción que en música se les ha dado, sin embargo son pocos los que se preocupan por encontrar su significado lógico, usual (en el sentido de uso) que tienen en el idioma original. En las escuelas se acepta, como un hecho inmutable, la terminología que se aplica a la música en otras culturas, y eso ha provocado que se genere el caos en la comunicación maestro - alumno, cuya primera consecuencia es precisamente que se dificulten las explicaciones poniendo en riesgo el vínculo creado.

#### **b). Comunicación en el proceso de enseñanza - aprendizaje del instrumento.**

En el proceso educativo, la comunicación es un aspecto que no puede ni debe soslayarse porque genera lagunas en el entendimiento.

En el aprendizaje del instrumento y de la música en general es común que cuando un alumno no entiende un concepto, después de una nueva explicación, la duda persista e incluso se encuentre más confundido, por la falta de ejemplos claros, reales y concretos. Sucede, sobre todo, cuando se trata de explicar los vocablos de procedencia extranjera. De ahí la importancia de traducir las ideas al español que se habla en México.

Se debe recordar que muchas veces, los conceptos del español que se habla en nuestro país son distintos a los del español de Sudamérica o a los del



castellano de España, así que es común tener ideas erradas o no formarse ninguna idea cuando de entender la música se trata.

Para explicar es necesario recordar que Guido d'Arezzo, en el despertar del segundo milenio, cuando aún faltaban muchas guerras para que Italia se consolidara como la unidad política que ahora se conoce, sugirió una notación musical que funcionó y trascendió hasta nuestros días. Él era un monje, o sea que pertenecía a la clase social que escribía la historia.

Por otra parte, la historia de la música está basada en los manuscritos encontrados en las catedrales y en los monasterios, ya que se ha encontrado poco o nada, de la música que se cantaba o bailaba fuera de la iglesia, y no es por que no existiera, sino que la mayoría de la gente, los músicos populares entre ellos, no sabían leer ni escribir.

No sabían leer ni escribir y sin embargo tocaban, no había libros de enseñanza especializada de los instrumentos y aún así se desarrollaron las técnicas de ejecución porque, al igual que ahora, los instrumentos se enseñaban a tocar de manera práctica de padres a hijos, de preceptor a alumno o de maestro a aprendiz, la diferencia es que no había imprenta ni escuelas, por lo tanto la escasa información se transmitía de manera oral. Con la apertura de los conservatorios, que no eran precisamente escuelas como las conocidas ahora, sino orfanatos a cargo de clérigos donde se enseñaban oficios a los niños, se instituyó la enseñanza de la música como un oficio más para aquellos niños que tenían **disposición natural** para el canto, porque eran útiles en el coro para los oficios religiosos.

La música se desarrolló porque en realidad no es difícil, a cualquier niño puede enseñársele porque está dentro de él, sólo hace falta **disposición** y práctica para hacerla aflorar. Para explicar los conceptos musicales acudieron al idioma común, que en ese punto geográfico era y es: el **italiano**. Encontraron que, por analogía, podían designar nombres a estos conceptos llamándolos: *scala* (escalera), *pizzicato* (pellizcado), etc., al paso del tiempo, cada cultura ha traducido estos conceptos a su idioma materno, menos los mexicanos.

Causa sonrisas a los alumnos cuando, después de razonar sobre algún concepto musical con un ejemplo tangible, se dan cuenta que **entender** la música es increíblemente fácil; se hace hincapié en **entender** porque cuando alguien entiende, a base de un razonamiento, lo que aprende nunca se le olvida pero *¿Quién creerá esto antes de verlo? Sabida es la condición de los mortales*

*que antes que sea descubierta alguna cosa se preguntan admirados cómo se podrá descubrir, y después de inventado se admiran que no lo haya sido antes. A Colón nadie le creyó su teoría más él confió siempre en sí cambiando el curso de la historia confirmando que lo que parecía inaccesible antiguamente sirve de risa para la posteridad.*

El siguiente experimento puede servir de ejemplo: Pregúntese a un grupo de estudiantes o a un grupo de músicos (en realidad no importa si es uno o varios, ni tampoco el nivel interpretativo que hayan alcanzado) cómo le explicaría a **un niño de tres años de edad** lo que es una escala.

Las respuestas irán desde lo técnico hasta el ejemplo ejecutado en su instrumento, dirán que “es una sucesión de sonidos que asciende conjuntamente... etc.”

A este punto, el que elabore la pregunta deberá hacer notar que es a un niño de tres años de edad al que tratan de explicar el concepto de la escala, no a otro músico; los verán hacerse cruces tratando de encontrar **palabras** que un niño de esa edad pueda entender.

Y si se les comenta que un niño de tres años nacido en Italia sí sabe lo que es una escala, pensarán que es imposible, que se les está tomando el pelo o que en Italia, como es un país europeo, los niños son muy cultos.

Déjenles pensar un poco antes de explicar que la escritura de la música es un convencionalismo al que se llegó hace mucho tiempo donde cada nota, símbolo o palabra representa **un concepto, una idea o una imagen**; que cuando esa notación surgió, eran pocos los que sabían leer y escribir y, sin embargo, todos sabían lo que era una escala; que el niño italiano sí sabe lo que es **scala** porque es su idioma materno pero sobre todo, hay que hacer notoria la confusión que creó un vocablo que nadie ha traducido a nuestro idioma materno porque la pregunta fue sobre lo que es una escala y no sobre lo que es una escala musical; finalmente, a un niño italiano el vocablo **scala** le trae la **imagen** de una escalera y para un niño mexicano la palabra **escala** no significa nada.

Para este momento todos reirán y habrán comprendido que todo se debe apoyar con imágenes y/o razones para entenderlo por sus propias causas.

Del ejemplo anterior también se desprende que es tarea del maestro enseñarles a investigar, para conocer la obra misma y no conformarse con las

observaciones y testimonios de terceros, porque eso sería como si los indujera a ver con ojos ajenos y a sentir con corazón extraño; o sea que a él le corresponde desembrollar la enseñanza de la música y como en el proceso encontrará ocasión de profundizar, cada vez más, en las distintas cuestiones, al final él mismo devendrá en una mejor persona, en un mejor músico.

Ahora bien, es cierto que se desconoce *el fin que destinó la naturaleza a cada alumno pero debemos suponer que puede ser instruido con facilidad en aquello que su propia naturaleza... verdaderamente le empuja y arrebatada*. Cada uno tendrá un aprovechamiento distinto porque su motivación será diferente, irá de acuerdo a los objetivos que le han marcado su natural interés y la educación que ha recibido de su entorno social. La diferencia de sus ingenios y capacidades también influirán; *algunos serán agudos y otros obtusos; Algunos ávidos de las letras y otros aficionados a las cosas mecánicas* y de la combinación de estas capacidades es que surge una serie de temperamentos que hace que cada uno sea un Ser único y diferente por lo que el maestro tiene que aprender a comunicarse en el idioma materno y de acuerdo al distinto interés natural que cada cual manifieste.

### c). Comenio y su propuesta educativa aplicada al contrabajo.

El **contrabajo** es el instrumento de la familia de los violines cuya sonoridad grave sirve de base armónica a la melodía. Los nombres de los instrumentos de esta familia van de acuerdo a la tesitura de su sonido, que es proporcional a su tamaño y está relacionada con la voz humana<sup>41</sup>.

Cuando la Iglesia aceptó a los violines en los oficios religiosos, la tesitura del violoncello fue la que correspondió a la voz que cantaba el **basso**<sup>42</sup>, que es la voz masculina más



foto n° 2 Contrabajo

<sup>41</sup> En sus orígenes, los instrumentos tocaban al unísono las melodías que el coro cantaba.

<sup>42</sup> Palabra italiana que encierra un concepto de altura y color en la gama vocal. Lo contrario de **alto** que en este sentido significa una voz aguda y brillante.

grave. Cuando se agregó a la orquesta el instrumento objeto de nuestro estudio, fue para dar cuerpo a la sonoridad orquestal sonando, en una octava más grave, la línea de los violoncellos. Al no tener voz humana con cual compararlo, tomaron como referencia una vez más, la voz del bajo, nombrándole CONTRABBASSO, que es una palabra italiana compuesta de dos vocablos: CONTRA cuya traducción es MÁS; y BASSO, que significa BAJO. En el castellano antiguo a este instrumento se le denominó CONTRABAXO, no debemos olvidar que la historia la escribieron los clérigos, por lo que el vocablo *contra* tiene igual significado y por otra parte la pronunciación de la X es como una J suave (recuérdese: México). Así, el concepto de contrabaxo, que con el tiempo deviene en CONTRABAJO es: el instrumento que suena más profundo que las voces graves masculinas<sup>43</sup>.

Una vez definido el objeto de estudio y su función en la música, se puede regresar a la dinámica que se forma en el vínculo maestro - alumno. El maestro sólo sabe que el estudiante quiere aprender a tocar el contrabajo, pero ignora por qué y aunque todos los alumnos se aplican con gran esfuerzo a la práctica de la técnica, pareciera que hay quien no avanza. A él le corresponde dar una respuesta adecuada a las exigencias personales de cada uno, no debe pensar que con darles información es suficiente, debe establecer una comunicación que les ayude a comprender, retener y practicar el método de estudio; no debe ser obstáculo que alguno parezca no apto, *todo lo vence el trabajo continuado*. Tampoco hay razón por la que el sexo femenino deba ser descalificado para abordar este instrumento, la disciplina es la clave para superar todo. *No puede, en modo alguno, formarse al hombre sin someterlo a disciplina.*

*Me dirán: La misma dificultad de las cosas hace que no todos puedan comprenderlas. Y digo yo: ¿Dónde está la dificultad?... más no hay en todo el mundo roca ni torre de tal altura a la que no pueda subir quien tenga pies, con tal que se empleen escaleras adecuadas o se caven en la roca escalones bien dispuestos, guarnecidos de parapetos contra los peligros del precipicio. Porque siendo muchos los que emprenden el camino con espíritu valeroso llegan pocos a la cumbre de la ciencia, y los que llegan no lo hacen sino a fuerza de trabajo, anhelo, desmayos y vahídos, cayendo y volviendo a levantar, no hay que asegurar que existe algo inaccesible para el espíritu*

<sup>43</sup> Aquí tenemos un ejemplo más de lo importante que se torna traducir, a nuestro idioma materno, el significado de los vocablos de origen extranjero ya que el concepto de **Contrabajo**, nada tiene que ver con la acepción que le dan los mexicanos cuando, la mayor de las veces se refieren a él como: "CON TRABAJO".

*humano, sino que los escalones no están bien dispuestos, son estrechos, llenos de agujeros, ruinosos; es decir, el método es pésimo.*

**¿Dónde está la dificultad?** Pregunta a través de los siglos Juan Amós Comenio a toda la humanidad o mejor dicho, a todo aquel maestro que califica de no aptos a los estudiantes, sin preguntarse a sí mismo si los ha sabido preparar para hacer suya, de manera razonada, la información que les ha proporcionado, convirtiéndola en un conocimiento verdadero, sólido, no falso ni superficial; si los ha encausado a crear imágenes de cada lectura, penetrando hasta la médula de las cosas para conocer de ellas su verdadera significación y empleo, evitando aprender pareceres y consideraciones ajenos a su sensibilidad que, al repetirlos de memoria, sólo producen melodías insípidas. En realidad no es difícil tocar un instrumento cuando se tiene un buen maestro.

**El método es pésimo.** Curiosa afirmación, pareciera que Comenio la hizo ex profeso para la enseñanza del contrabajo en México pero no, su crítica estaba destinada a los procedimientos de los preceptores de su tiempo y su propuesta, que nunca debe ser olvidada, era que la escuela debía procurar un orden en todo el proceso educativo, hay que definir estas dos ideas:

**Método.** Es el nombre que se les da a los libros que sirven de apoyo didáctico en la enseñanza de la técnica de ejecución de los instrumentos musicales, pero en realidad es el conjunto de procedimientos ordenados con que se pretende obtener un resultado;

**Orden.** *Es la disposición de las cosas anteriores y posteriores, superiores e inferiores, mayores y menores, semejantes y diferentes en el lugar, tiempo, número, medida y peso a cada una de ellas debido y adecuado...* si el orden falta el avance es inestable. En el contrabajo se manifiesta como afinación insegura.

En el proceso de enseñanza - aprendizaje de la música corresponde al profesor de instrumento aplicar y explicar los procedimientos y el orden en que el alumno los deberá desarrollar: El conocimiento deberá empezar por educar los sentidos para después ir a las emociones, ya que se puede aprender todo con mayor facilidad si se toma consciencia, desde el principio, de la estrecha relación que existe entre las reacciones emocionales y los sentidos del oído, tacto, vista y la voz, porque *los sentidos son los fidelísimos proveedores de la memoria.*

Es recomendable que el orden que se establezca para el aprendizaje del instrumento sea tomado de la naturaleza; y debe ser tal, que ninguna clase de obstáculos pueda alterarle. Ello ayudará a que el alumno comprenda cómo está desarrollado el método de estudio que le llevará a un manejo sólido de la técnica; que le disminuirá el trabajo de aprender; que le incitará a investigar hasta entender, permitiéndole cada vez más, no depender del maestro.

*La mayor parte de los preceptores intentan sembrar hierbas en vez de semillas y plantar árboles en lugar de tallos.* Sí, es cierto, cuando un alumno presenta una gran disposición natural hacia la música, el trabajo del maestro de instrumento se reduce a guiarlo en la adquisición de una buena técnica de ejecución, todo lo que toca, con poco esfuerzo se escucha bien, será su orgullo porque es una imagen de su propia formación. En realidad, ese alumno será un buen ejecutante, sin importar quien sea su maestro de instrumento. En cambio, cuando el o la joven, por su propia naturaleza, desarrolla su técnica de manera lenta, causa la desesperación del maestro quien, sin buscar, encontrar ni solucionar la causa, le descalifica.

La propuesta educativa de Comenio es un sólido argumento contrario a la conducta anterior y sostiene que, con la aplicación de un solo y mismo método, se puede ayudar a ser músicos a todos los jóvenes que así lo desean.

*Primero: Todos... han de ser encaminados a los mismos fines de ciencia, consciencia y costumbres.* En el instrumento será técnica, consciencia y hábitos.

*Segundo: Todos... sea cualquiera la diferencia que presenten sus cualidades, tienen una única e igual naturaleza humana dotada de los mismos órganos.* Pueden reír como rió Mozart.

*Tercero: Nuestro método será adaptado a los entendimientos intermedios (que son siempre el mayor número), sin que falten recursos para contener y sujetar a los más vivos (a fin de que no se malogren prematuramente) ni estímulos y agujones para excitar a los más tardos.* Es común que cuando un joven tiene talento en poco tiempo trabaje en orquestas y descuide el estudio al grado de desertar de la escuela.

Por último: *Es más fácil atender a los aludidos excesos y defectos del espíritu cuando son recientes.* No dejar por ningún motivo que un mal hábito se arraigue.

Una vez más se visualiza la gran responsabilidad que tiene el maestro con cada uno de sus alumnos por lo que, en vez de desesperarse cuando el avance de un alumno es lento, debe evaluar la manera como le está enseñando el método de estudio; si el alumno le está entendiendo de la manera correcta o si está satisfaciendo sus intereses personales y sólo en el caso que descubra y esté seguro que el alumno estudia música para satisfacer una voluntad ajena<sup>44</sup>, toca a él recomendarle que enfoque sus esfuerzos hacia aquello a lo que su propia naturaleza le inclina. *El deseo de aprender se apoya en la voluntad que no puede ser obligada [Quintiliano].*

Juan Amós Comenio heredó a la humanidad estas nueve reglas que son perfectamente aplicables, para el proceso educativo en la música:

1. *Debe enseñarse lo que hay que saber.*
2. *Lo que se enseñe, debe enseñarse como cosa presente de uso determinado.*
3. *Lo que se enseñe, debe presentarse directamente, sin rodeo alguno; tal y como es, a saber, por sus causas, porque exponer las causas de un objeto es dar el verdadero conocimiento del mismo.*
4. *El método de enseñanza debe seguir el orden de las cosas, lo primero antes, lo posterior después.*
5. *Lo que se ofrece al conocimiento, debe presentarse primeramente de un modo general y luego por partes.*
6. *Deben examinarse todas las partes del objeto, aún las más insignificantes, sin omitir ninguna; con expresión del orden, lugar y enlace que tienen unas con otras.*
7. *Las cosas deben enseñarse sucesivamente, en cada tiempo una sola.*

<sup>44</sup> La de sus padres, por ejemplo.

8. *Hay que detenerse en cada cosa hasta comprenderla.*
9. *Explíquense bien las diferencias de las cosas para obtener un conocimiento claro y evidente de todas porque el que sabe hacer distinciones enseñará bien.*

Estas reglas pueden funcionar como norma ética para cualquier maestro de cualquier instrumento porque en ellas se puede sustentar cualquier método de enseñanza, pero debemos recordar que en la música existen otros métodos: el libro didáctico que llamamos método y el método de estudio del alumno. Como el vínculo maestro - alumno es tan estrecho no se puede, a simple vista, distinguir los límites entre estos métodos pero la norma es aplicable a cualquiera de los tres.



## Capítulo 6

### LA ENSEÑANZA DE LA TÉCNICA DEL CONTRABAJO

- a) La Posición Del Ejecutante; b) La Manera De Sostener El Arco;
- c) Cuerdas Al Aire; d) Posición Fundamental; e) Primera Posición;
- f) Posiciones Posteriores.

*Para que el método excite el deseo de los estudios, es necesario, en primer lugar, que sea natural. Lo que es natural marcha por su propio impulso. En segundo lugar, para que el método mismo constituya un atractivo es necesario suavizarle con cierta prudencia, a saber: que todas las cosas, aún las más serias, se traten de modo familiar y ameno.*

*Juan Amós Comenio.*

Todo lo escrito en los capítulos anteriores fue para ubicar los factores que encuadran la formación del contrabajista mexicano. Ya quedó claro que el contrabajo proviene de Europa<sup>45</sup> y sin embargo, el tiempo y el proceso de aculturación lo hicieron propio de la música mexicana. En consecuencia, este hecho implica que el estudiante de contrabajo mexicano tiene la misma oportunidad que cualquier otro estudiante, de cualquier nacionalidad o en cualquier parte del mundo, de desarrollar la capacidad de expresar sus ideas o sentimientos con los recursos sonoros de su instrumento; a esta capacidad se le ha llamado **virtuosismo**.

Ahora es momento de explicar cómo influye en la formación del contrabajista virtuoso, la aplicación de un método de enseñanza que integre la información transmitida al alumno por su entorno social (entiéndase: formación familiar, religiosa, escolar, etc.) a la práctica diaria de las rutinas de estudio.

La cita al inicio del capítulo señala que debe existir un método natural para enseñar las cosas.

<sup>45</sup> Hasta la fecha, la mayoría de los contrabajos profesionales vienen del Viejo Continente porque, en México, no se cultivan las maderas especiales que se requieren para su construcción. En la última década del siglo XX algunos lauderos mexicanos se han aventurado a fabricarlos, sobre pedido, con maderas importadas.

Lo natural es lo que es parte de la naturaleza; Si el Ser Humano es parte de la naturaleza y también es la naturaleza misma, la enseñanza de la música, que es la expresión sonora de la naturaleza, debe estar basada en él, en lo que es, en lo que piensa y siente, en lo que le rodea.

Lo natural es que el estudiante tenga familia, amigos, religión, educación, etc. Estos factores deben integrarse como apoyos a la enseñanza de la música.

Es natural que en la escuela de música se le enseñe a oír, a cantar, a solfear, a entender las reglas de la armonía y muchas cosas más. Estos factores deben integrarse como apoyos a la enseñanza del instrumento, esta idea es tan clara... tan obvia... tan natural... que a pesar de que todos los maestros de instrumento lo saben, a pocos se les ha ocurrido escribirlo.

Los libros de contrabajo, por ejemplo, están elaborados basándose en lecciones que presentan dificultades progresivas de solfeo que, necesariamente, implican un desarrollo de la coordinación muscular de todo el cuerpo del estudiante, a la vez que su sistema nervioso (cuyo sensor principal es el oído) reacciona, selecciona y codifica las series rítmicas y sonoras que produce y le hacen sentir bienestar.

Los autores de estos libros, no eran mexicanos, sus alumnos tampoco y rara vez se han traducido al español las exiguas anotaciones que acompañan a los estudios. Así que, apoyándose únicamente en la experiencia docente, se puede afirmar que cada lección la escribieron para:

- Facilitar la actividad docente;
- No olvidar el orden de los movimientos a coordinar;
- Enseñar con ejemplos prácticos.

La información contenida en estos libros es confiable, verdadera y lamentablemente: incompleta. La razón es sencilla, de hecho está contemplada en el tercero de los puntos anteriores, cada lección está diseñada para practicar una enseñanza, resolver alguna nueva dificultad y/o fortalecer algún avance; será progresiva y siempre carecerá de explicación o ésta será insuficiente. Ningún estudiante puede entender, por sí solo, las escasas explicaciones, necesita que alguien le explique o al menos le muestre cómo abordar los estudios y no es mala fe de los autores, ellos han escrito los libros con la mejor

de sus intenciones y les han dejado como herencia didáctica para la humanidad. Esta deficiencia se debe a la práctica histórica de la enseñanza del instrumento en sí, al ser ésta cien por ciento individual, los maestros dan las explicaciones de manera oral, directa, acorde a la capacidad de cada alumno, destinando para la práctica diaria, el dominio del contenido de las lecciones de los libros.

El compromiso del maestro es ayudar, explicar, mostrar, enseñar, guiar a los alumnos en el camino de su especialidad, adecuar el método de estudio a las capacidades de cada uno.

“Un buen alumno superará siempre a su maestro” reza el refrán, ahora habrá que complementarlo escribiendo que un buen maestro es aquel que disminuye el trabajo de aprender a sus alumnos y les entrega, a través del método de estudio, todo cuanto sabe que existe de verdadero, bueno, útil, agradable y honesto para que ellos, a su vez, sepan también expresarlo con belleza y si hubiera necesidad, sepan defenderlo con energía, ya que para cuando ese momento llegue, se encontrarán provistos, como si fuera un arsenal, de conocimiento verdadero y una técnica sólida y suficiente.

Comenio propuso los siguientes fundamentos para una enseñanza rápida y objetiva:

- I.- *Un solo preceptor rige... una sola clase.* Si hay más, pueden existir contradicciones de forma que confundirían al alumno.
- II.- *Hay un solo autor en cada materia.* Es recomendable en el nivel inicial.
- III.- *Se encomienda el mismo y único trabajo a todos los alumnos.*
- IV.- *Se enseñan todos los conocimientos con el mismo y único método.*
- V.- *Todo se enseña breve y enérgicamente, desde sus principios, como si el entendimiento se cerrase con llave y se le hiciesen llegar las cosas directamente.* El alumno asimilará con facilidad si no se satura su entendimiento.
- VI.- *Todas las cosas que estén unidas se tratan conjuntamente.*

VII.- *Y todo por sus indisolubles grados, de modo que lo de hoy sirva para afianzar lo de ayer y abrir el camino a lo de mañana.*

VIII.- *Y finalmente, se aparta por doquier todo lo inútil.*

Estos fundamentos son aplicables, en su mayoría, a la diaria labor del maestro de instrumento pero no se debe tomar este trabajo como una propuesta de un nuevo método de estudio para el contrabajo ¡NO!. La propuesta es que el maestro de instrumento analice y adecue al potencial de cada alumno, la corriente pedagógica en la que basa su enseñanza, con el fin de ayudarlo a descubrir los objetivos plasmados en los libros y en general, en cualquier escritura musical.

Sirva de ejemplo el Primer Libro Para Contrabajo de Franz Simandl, contrabajista europeo que vivió y desarrolló su método de estudio en la segunda mitad del siglo XIX.

Hace cuarenta o cincuenta años, en México, este libro se conseguía en alemán, que es el idioma original. Hacia 1980, se conseguía una edición bilingüe en inglés y alemán. En la actualidad existe una moderna edición bilingüe en inglés y japonés. En realidad no importa en que idioma viene escrito el texto, sólo tiene una pequeña introducción que, sin un maestro que la explique, nadie la entendería aunque estuviera en español. La esencia, lo valioso, el espíritu del autor, la pasión que sentía por la música, el entusiasmo por el contrabajo y el amor a sus estudiantes está expresado en el contenido de sus lecciones, organizadas con tal orden, que conllevan al dominio de cada posible dificultad que presenta el aprendizaje del contrabajo.

### **a) La Posición Del Ejecutante**

En el libro citado se presentan siete fotografías y se trata de explicar con ellas la manera como debe pararse el ejecutante acotando: "el cuerpo del instrumento debe estar lo más quieto posible, ligeramente inclinado hacia él, de la manera correcta, con el pié derecho un pasito hacia atrás". Si se considera a un estudiante común en su primer contacto con la música y el contrabajo, que desconoce por completo cual es la manera correcta de pararse y las reglas

elementales de la música, se puede adivinar que esta explicación nunca la entenderá.

Aplicando la idea pedagógica de Juan Amós Comenio al orden de estudios prácticos dispuestos por Franz Simandl, puede reseñarse el método de enseñanza de la siguiente manera: como en las primeras semanas, el estudiante conocerá la ubicación de las notas en el pentagrama y empezará a distinguir las distintas alturas del sonido, al no tener alguna referencia, el maestro tendrá que enseñarle por medio de la imitación, desde la manera de pararse con el peso del cuerpo apoyado en el pie derecho, la rodilla izquierda flexionada (foto nº3), el contrabajo recargado en el pliegue de flexión entre el abdomen



foto nº 3



foto nº 4

Instrumento en equilibrio

y el muslo izquierdo, ligeramente inclinado el brazo del instrumento hacia su cara, de manera que el peso del instrumento le quiera hacer girar hacia la derecha pero impidiéndoselo con la rodilla izquierda (foto nº4).

Esta colocación permitirá al ejecutante mantener el instrumento en equilibrio, que no inmóvil, sin agarrarlo con la mano izquierda. Es recomendable hablar de la altura del tacón del zapato que deberá, de preferencia, no variar, sobre todo en el caso de las señoritas que suelen cambiar la altura del zapato, según su estado de ánimo o el vestuario del día.

### b) La Manera De Sostener El Arco

En este caso el arco es de estilo francés, se sostendrá con los dedos de la mano derecha. No hay una regla inmutable a este respecto, cada maestro la transmite como le fue instruida o lo que mejor le ha funcionado en su vida profesional.

Aquí lo que se busca es que la mano no se tense y siempre mantenga una gran naturalidad, en un principio parece imposible, por el propio peso del arco, pero con algunos meses de práctica cuidadosa, se alcanzará este objetivo al fortalecerse los músculos y nervios involucrados.

Momentos como éste deben ser aprovechados por el maestro para hacer sentir al alumno la importancia de cada uno de sus músculos y tendones en los movimientos de la mano, debe aprender a sentirlos porque no los puede ver, pero sí se puede ver el movimiento como resultado de toda la activación nervio - muscular que requiere el mismo.

Para lograr esa naturalidad el alumno tiene que practicar lo siguiente: debe sentir cómo se acomodan los dedos cuando, sin ninguna presión, se toca con la punta de la yema del dedo pulgar, el centro de la yema del dedo medio, la yema del dedo anular automáticamente se junta con la del dedo medio y los dedos índice y meñique quedan ligeramente separados; puede ver el exterior y sentir el interior de su mano; las articulaciones de cada dedo presentarán una curva, puede girar su muñeca y sentir cómo no influirá ese movimiento en ellas.

Si coloca un lápiz entre la yema del dedo medio y la punta del dedo pulgar (foto nº 5), el simple hecho de tener un cuerpo extraño hará que el pulgar pierda su curvatura natural, es decir que estará sufriendo una tensión en alguna parte en su interior. El alumno deberá sentir, siempre sentir, qué es lo

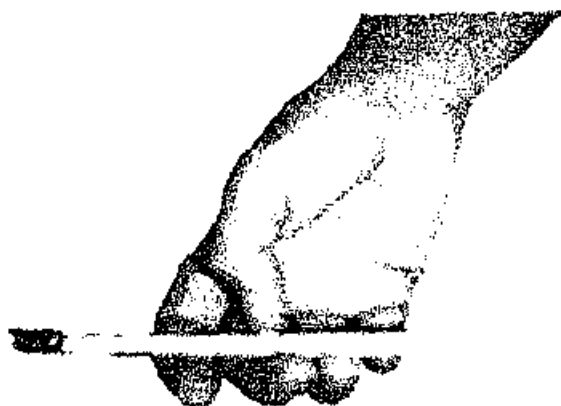


Foto nº 5



Foto nº 6

que hace para corregir y obtener la curvatura natural; colocará el centro de las yemas de los dedos medio y anular en contraposición de la punta de la yema del pulgar y empujará con la punta del dedo meñique el lápiz, para que apoye en la segunda falange del índice, el cual no debe abrirse más de lo que necesita su curvatura natural. Una vez más, moverá en círculos la muñeca para sentir cómo esos movimientos no afectan la curvatura natural de los dedos (foto n° 6).

Cuando se logra el dominio de los movimientos con el lápiz, se pasa a la toma del arco (diagrama 1): la punta de la yema del dedo pulgar se colocará en la curva del talón que está entre la vara y la cinta, justo en el



lugar que no es adentro ni afuera de la curva (foto n° 7); el centro de la yema del dedo medio se colocará en el vértice opuesto en el anillo del talón, el centro de la yema del anular sobre la arista del talón junto a la del dedo medio, la yema del meñique descansará sobre el talón y la segunda falange del índice se apoyará sobre la vara. El peso del arco hará que todas las curvas se pierdan, el arco se sostendrá por el otro extremo con la mano izquierda para ayudar a la mano derecha a conservar sus curvaturas naturales (foto n° 8), tardará algunos meses para dominarlo.

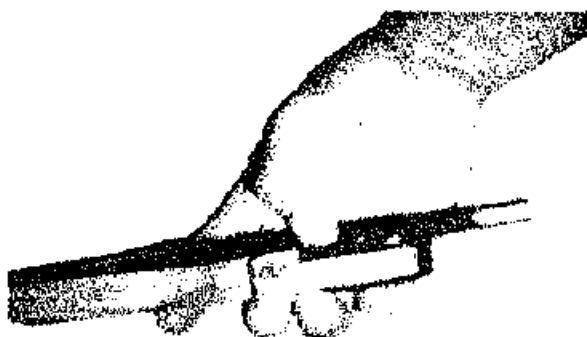


Foto n° 7



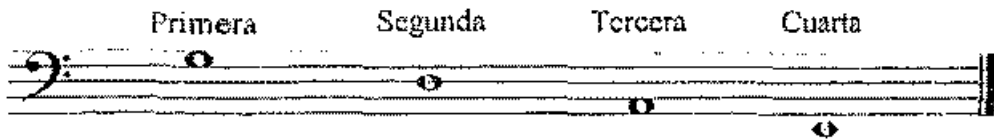
Foto n° 8

### c) Cuerdas Al Aire

Las cuerdas se denominan: **primera** a la más delgada y aguda, **segunda**, **tercera** y **cuarta**, cuyo sonido será más grave según su grosor. La afinación de las notas que se producen cuando se tocan al aire, o sea en toda su extensión es:

Primera	-	Sol índice tres
Segunda	-	Re índice tres
Tercera	-	La índice dos
Cuarta	-	Mi índice dos

El contrabajo es un instrumento transpositor por lo que la notación en el pentagrama será:



Para producir el sonido se hace vibrar las cuerdas frotando el arco sobre ellas. Para colocar el arco sobre las cuerdas debe primero observarse cómo es la postura del brazo derecho cuando se está parado y cuales son sus movimientos naturales cuando se camina, porque en ellos se basarán los movimientos para la producción del sonido; Existe un movimiento de péndulo que se origina en el hombro, y el codo siempre tiene una ligera curvatura, cuando se lleva el brazo hacia el frente se observa una ligera curvatura en la muñeca. Si a la hora de frotar las cuerdas con el arco, alguna de estas curvas, ya sea en el codo, la muñeca o los dedos, se pierde, es señal inequívoca de que existe tensión interna en el brazo. Una vez más habrá que recordarle al alumno la importancia de sentir, para que pueda corregir sus tensiones, con el tiempo él comprenderá que si la música es una manifestación natural que siempre ha estado en el Ser Humano, nunca podrá ser buena música la que se produce cuando existen tensiones en el cuerpo a la hora de ejecutarla.



foto n° 9. Arco paralelo al piso

Una vez que se ha colocado el arco sobre la cuerda, sin tensiones en el brazo, se desplaza frotando con un movimiento paralelo al piso (foto n° 9), hay quien recomienda que sea perpendicular a la cuerda pero, considerando la inclinación y el equilibrio del instrumento así como la irregularidad en la disposición de las cuerdas, es más fácil controlar la elegancia del movimiento si tomamos como referencia el plano natural e inmutable del piso.



#### d) Posición Fundamental

Los siguientes diagramas nos muestran las partes del Contrabajo así como la posición que debe adoptar la mano izquierda al presionar las cuerdas.

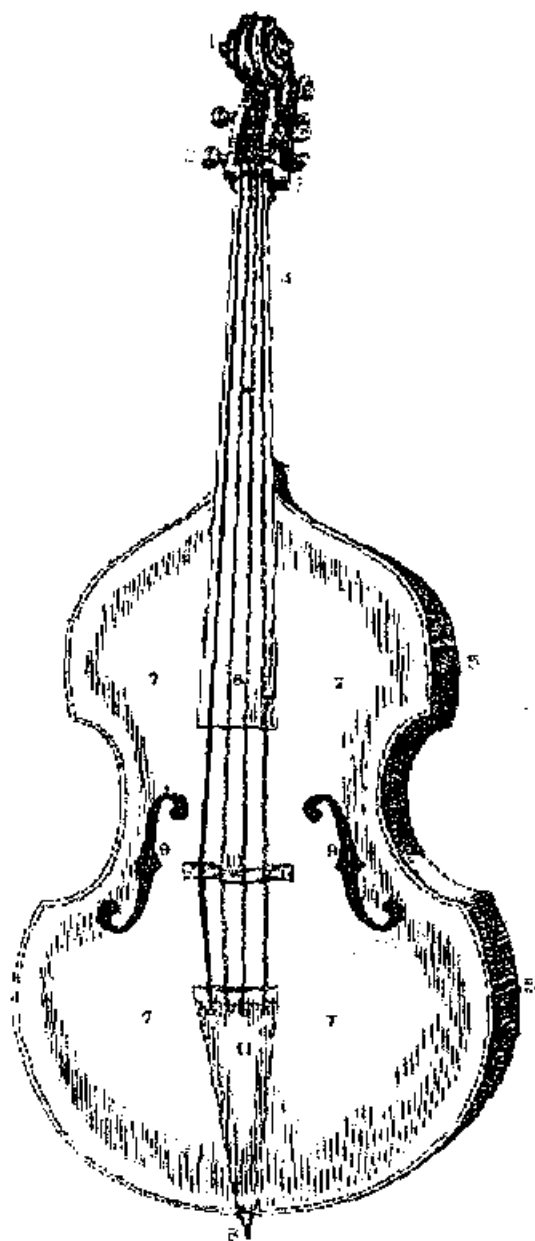


Diagrama 2. partes del Contrabajo

#### Partes del contrabajo (Diagrama 2)

1. - Voluta
2. - Maquinaria
3. - Cabeza
4. - Brazo
5. - Costillas
6. - Diapasón
7. - Tapas (superior e inferior)
8. - Espiga (pié, pata)
9. - Efes
10. - Puente
11. - Cordal

Es importante que el alumno comprenda que el que va a hacer música es él y que el contrabajo es sólo un instrumento del que se valdrá para expresar lo que irá descubriendo a lo largo de su vida. Así que, cuando se habla de estudiar las posiciones que servirán de referencia para tocar, en realidad se está hablando de educar los sentidos del tacto, la vista, el oído y la voz, para formar hábitos que se reflejen en una postura exacta (donde no deben variar la apertura de los dedos, la altura del brazo izquierdo ni la manera de pararse), con una coordinación de movimientos cuyo resultado sonoro se asemeje a la perfección.

Se llama posición fundamental a la primera que se adopta cuando, para producir sonidos más agudos, se acorta, con los dedos de la mano izquierda, la longitud de las cuerdas. Lo primero que se explicará al alumno es que cada instrumento es distinto, por lo que la distancia que mide un semitono en el contrabajo, nunca será igual de un instrumento a otro. Aún así, en un instrumento<sup>46</sup> de tamaño 3/4, cinco centímetros, calculados de la cejilla al lugar donde se presionará con el dedo índice de la mano izquierda, al que se denomina dedo número uno (Diagrama 3), será una buena aproximación para localizar nuestro primer semitono, el dedo medio será el número dos y el meñique el cuatro; el anular, que es el tres, se utiliza para apoyar al meñique, los dos se mueven como si fuera uno solo. La distancia que debe haber entre los dedos uno y dos debe ser igual a la exista entre la cejilla y el dedo 1 para que nos dé otro

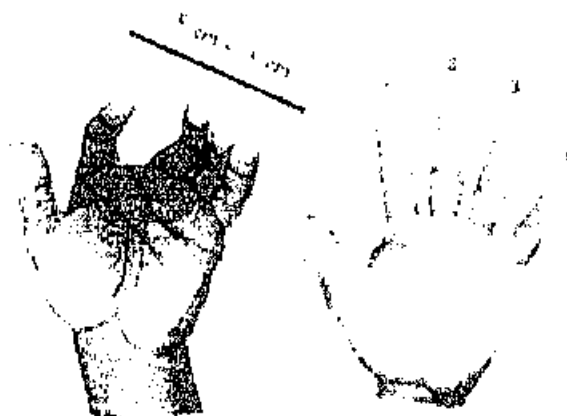


Diagrama 3. Mano izquierda



foto nº10. Posición fundamental

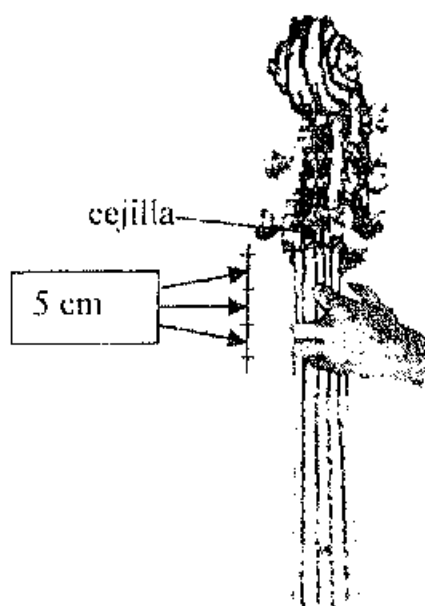


Diagrama 4

<sup>46</sup> Los contrabajos enteros (4/4), por sus dimensiones, presentan grandes dificultades al tocar, por lo que se ha generalizado el uso de instrumentos 3/4.

medio tono (foto n° 10, diagrama 4), igual la distancia entre los dedos dos y cuatro. Siempre hay que tener presente que se está sensibilizando los sentidos del tacto, el oído y la vista.

El instrumento debe estar inclinado de tal manera que si se coloca el dedo uno en el lugar indicado y se estira, se debe tocar la propia ceja (foto n° 11), para ello hay que cuidar que la altura de la espiga (pié, pata del instrumento) sea la adecuada. La palma de la mano deberá permanecer siempre paralela al brazo del contrabajo; los dedos se colocarán primero, sin presionar, sobre la



foto n° 11. El primer semitono debe estar a la altura de la ceja

primera cuerda, se abrirán a la distancia indicada, se notará que de manera natural, las falanges presentan curvas, éstas son las que se deben ver y sentir, porque son las que se tienen conservar cuando la fuerza que se aplique a la presión y el movimiento, tiendan a deformar la elegancia de la posición. El centro de la yema del pulgar se desplazará siempre sobre el centro del eje del brazo del instrumento e irá justo atrás, entre los dedos uno y dos (foto n° 12).

Una vez más, se hará hincapié sobre la curvatura de los dedos de la mano izquierda porque son señales inequívocas de la naturalidad en la postura, si a la hora de estar tocando alguna de estas curvas desaparece, significa que existe tensión; el alumno debe aprender a sentir cuáles son los movimientos que necesita para evitar estas tensiones.

Es necesario abrir un paréntesis para comentar que las cuerdas, al



foto n° 12. El dedo pulgar se desplaza por el eje central del brazo del instrumento.

vibrar, se comportan de acuerdo a las leyes elementales de la física y producen una serie de sonidos simpáticos que, junto con los sonidos armónicos, nos permiten localizar exactamente el lugar donde se debe presionar para producir sonidos afinados, lógicamente esto no puede explicarse al alumno, en tanto no obtenga información complementaria de sus clases de solfeo, armonía y acústica.

### e) Primera Posición

Los dedos se fortalecerán poco a poco, al igual, poco a poco el oído distinguirá cada vez mejor las diferencias en las alturas del sonido, la vista también desarrollará velocidad de lectura de notas y el cuerpo entero, poco a poco sentirá la diferencia en el ritmo, y la coordinación entre los distintos movimientos de las manos se tornará instintiva. No es necesario quedarse mucho tiempo en cada lección, se aburriría el alumno, conque logre una afinación aproximada en un principio, será suficiente.

Para preparar el cambio hacia la primera posición (foto n° 13), se toca la **segunda menor** que se forma entre los dedos dos y cuatro. En la primera



foto n° 13. Primera posición

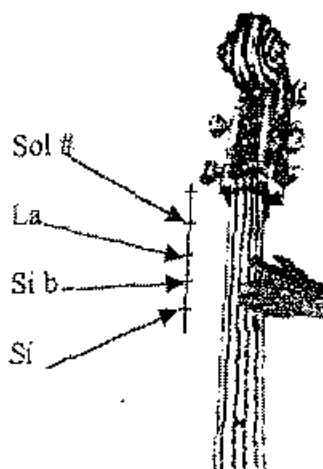
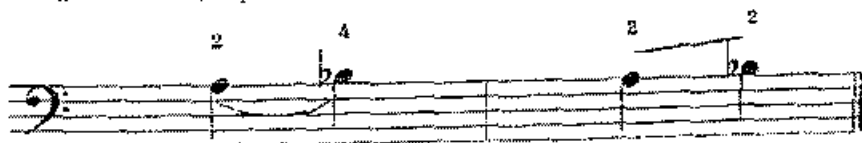


Diagrama 5



cuerda las notas que se producen son: "La" presionada con el dedo dos y "Si bemol" con el dedo cuatro; se tocan ligadas, ejecutadas en el mismo movimiento del arco, después de escucharlas bien, se toca "La" con el dedo dos y se resbala con el mismo dedo hasta el lugar donde se produce el "Si bemol" (diagrama 5).

Este movimiento debe repetirse hasta dominarse en todas las cuerdas, los dedos no deben perder la distancia característica del medio tono y la palma debe desplazarse de manera paralela al brazo del instrumento, sólo cuando se logre el movimiento, se iniciará el estudio de las lecciones del libro.

Es importante que el alumno aplique en las lecciones del libro lo que vaya aprendiendo en sus clases complementarias: entonación, lectura, coordinación al marcar el compás, la construcción de las escalas y acordes, etc. el maestro de instrumento le explicará cómo relacionar cada concepto teórico a la producción del sonido, al desarrollo de la técnica o a la interpretación, según sea el caso. Esto es fundamental para la formación integral del contrabajista.

### f) Posiciones Posteriores

La mano izquierda cambia de posición cada que se mueve medio tono hacia lo agudo. Según las notas que aparecen en la primera cuerda, a estas posiciones se les ha denominado de la siguiente manera:

Posición	dedo núm.	Nota	
Fundamental	0	sol índice	3
	4	si b "	3
I	4	si "	3
II	4	do "	4
Intermedia	4	do # "	4
III	1	do "	4
	4	re "	4
Intermedia	4	re# "	4
IV	4	mi "	4
V	4	fa "	4
Intermedia	4	fa# "	4
VI	3	sol "	4
Intermedia	3	sol# "	4
VII	3	la "	4

Posición: Fundamental I II Intermedia III Intermedia

IV V Intermedia VI Intermedia VII

En un principio, para encontrar la afinación de las posiciones: fundamental a la intermedia anterior a la III, se calcula la distancia entre los dedos de manera aproximada, basándose en un oído imperfecto que apenas se está educando. Para cuando se llega a la III posición, el alumno llevará varios meses de entrenamiento auditivo y tendrá ya alguna información de intervalos. Es el momento de explicar, aunque quizá no entienda del todo, las propiedades de la vibración de la cuerda y cómo los armónicos ayudan a localizar exactamente el lugar donde, al presionar la cuerda, se producirá un sonido con afinación correcta.

Los armónicos son sonidos de la tonalidad creados por el propio cuerpo sonoro cuando se provoca que la vibración cambie de frecuencia, con sólo rozar con un dedo la cuerda, en cada lugar donde se divide en partes iguales (diagrama 6).

1ª. Cuerda vibrando libre. Sonido generador: SOL. (Tónica)

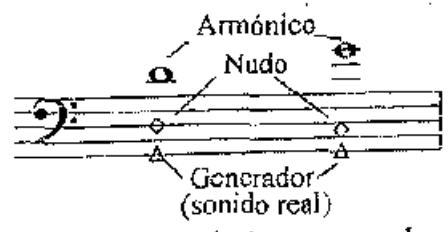
Cuerda dividida en tres. Sonido armónico: RE. Nota al pisar sobre el nudo: RE (Dominante)

Nudo

Cuerda dividida en cuatro. Sonido armónico: SOL. Nota al pisar sobre el nudo: DO (Subdominante)

Diagrama 6

La III posición es importante porque se localizan dos puntos claves en la producción de armónicos. El primero lo encontramos bajo el dedo cuatro; en este punto la cuerda se divide en tres partes iguales y el cambio de frecuencia de la vibración nos produce la quinta justa del generador: la dominante. A partir de este momento ya no habrá que adivinar la afinación, porque la misma cuerda, por medio de ese armónico, estará dictando la nota y además estará indicando el lugar exacto donde se produce.



Una vez que se localiza, con el **dedo cuatro**, el armónico que da la quinta justa, teniendo cuidado de no moverlo, se busca con el **dedo uno** el lugar donde se produce otro armónico (diagrama 7), en este punto la cuerda se estará dividiendo en cuatro partes iguales y el cambio de frecuencia nos dará la misma nota que el generador, pero a un intervalo de dos octavas en lo agudo, si presionamos en ese lugar, suena la cuarta justa del generador: la subdominante. Lo importante de esto es que estos dos puntos están dando el lugar exacto donde se acomodan los dedos uno y cuatro para lograr la posición correcta de nuestra mano ¡ya no hay que adivinar! ahora sólo hay que acomodar el dedo dos en el centro para tener nuestros semitonos (fotos n° 14 y 15).



Foto n° 14

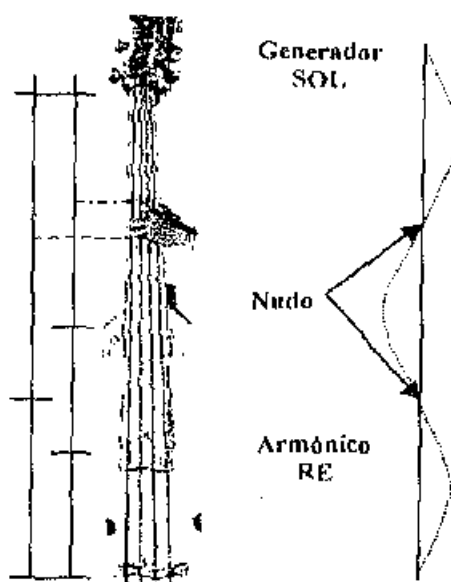


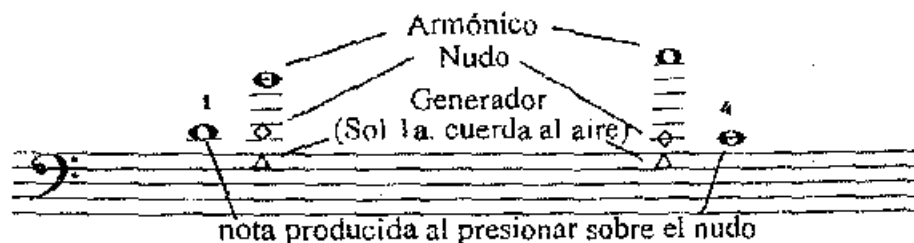
Diagrama 7



foto n° 15.

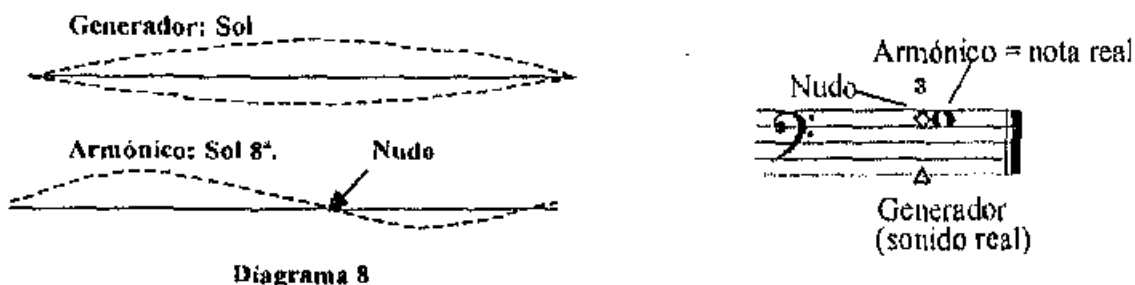
Los armónicos señalan el lugar exacto donde presionar la cuerda para lograr la afinación exacta. En la primera foto está el RE con el dedo 1, y en la segunda el RE a la octava alta con el dedo pulgar.

En el pentagrama: las notas de la III posición.



Conforme se avanza hacia los sonidos agudos, los dedos de la mano izquierda se van cerrando de acuerdo a lo que el propio instrumento señala por medio de los lugares donde se producen los armónicos. Así se llega a la VI posición (foto n° 16) a partir de la cual se emplea el dedo tres en lugar del

cuatro; el lugar donde se debe presionar con el dedo tres es el punto donde la cuerda se divide en dos partes iguales (diagrama 8), ahí se produce la octava justa del generador, este sonido será idéntico si se presiona la cuerda para producir un sonido real o si sólo se roza para producir el sonido armónico



Se puede concluir que los lugares donde se producen armónicos son puntos clave que indican dónde poner los dedos y la separación que debe existir entre ellos. En otras palabras: desarrollar una buena técnica es educar el tacto y la vista para colocar los dedos en los lugares señalados por el comportamiento natural de las cuerdas al vibrar; ¡ya no debe haber adivinanzas, la afinación es exacta! Y nace de la naturaleza misma.

Hay quien afirma que una buena afinación es producto de un oído educado y desdeñan el entrenamiento del tacto y la vista, pero éste es un concepto erróneo porque cuando la música se toma veloz, el oído no tiene tiempo para corregir las desafinaciones. La corrección instintiva de estas desafinaciones se logra con una técnica sólida, construida sobre la respuesta del tacto a la sensación que se produce en el organismo al menor estímulo del oído.



Para lograr el dominio en la ejecución del contrabajo a este nivel elemental, habrá de pasar, al menos un par de años de práctica constante, el alumno debe estar consciente de que cada posición que domina, en realidad es la fijación de una postura de su brazo izquierdo con respecto a su propio cuerpo; que el desarrollo de esa técnica le permitirá no pensar en cada nota que toca; y que en ese proceso se sensibilizará a tal grado, que cada sonido que produzca será un estímulo para todo su Ser.

Al término del libro existe una nota del autor en la cual inyecta algo de ánimo al estudiante, diciéndole que ya tiene el conocimiento elemental del instrumento para integrarse a cualquier orquesta. Debido a las circunstancias sociales del estudiante promedio mexicano, el maestro debe darle confianza y apoyo técnico necesario para que se integre a todas las actividades musicales a su alcance, sean o no remuneradas.

El proceso de enseñanza - aprendizaje debe continuarse desarrollando la técnica de ejecución del alumno con el apoyo de otros libros y otros autores, así como de algunas melodías, sonatas y en su momento, conciertos. Pero a partir de este momento, al cual algunos se pueden tardar hasta tres años y medio en llegar, la enseñanza deberá ser realmente integral; si bien es cierto que ya antes se había explicado al estudiante, cómo involucrar en su práctica diaria los conocimientos adquiridos en las demás asignaturas musicales, ahora deberá practicar cómo involucrar sus sentimientos en cada motivo musical. Por lo que el maestro, en su calidad de guía, deberá recordarle cada que sea necesario, que el instrumento musical es un cuerpo inerte; que la música la hará él, desde su alma. O sea que ha llegado el momento de cerrar el capítulo de la enseñanza de la técnica para abrir el de la enseñanza de la interpretación musical en el contrabajo.

## Capítulo 7

### LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

#### a) El Fraseo.

*La educación... se orienta exclusivamente a lo que se sabe en general, pero no trata de lo que es experiencia personal del individuo. De este modo se enseñan idealismos de los que, en la mayoría de los casos, se sabe con seguridad que no podrán realizarse y, sin embargo, son predicados oficialmente por quienes saben que ellos mismos no los han realizado, ni los realizarán. Esta situación es aceptada sin reparos.*

*C. G. Jung.*

Este planteamiento de Jung<sup>47</sup> es un retrato de la educación oficial impartida por el Estado que marca los objetivos generales para la educación de los ciudadanos. Cuando la educación deja de ser general, como es el caso de la educación musical, el cuestionamiento de estos objetivos es inevitable, así el maestro de las escuelas superiores de música puede entrar en el siguiente dilema: ¿estoy enseñando a tocar o estoy formando artistas?.

**Estoy enseñando a tocar** implica que se está cumpliendo con la expectativa del Estado y en todo caso, esta educación corresponde a los primeros niveles académicos de las escuelas superiores de música. Cuando el alumno ya sabe tocar, la educación musical sale de lo general, se torna especializada, el interés de los alumnos ya no es **querer tocar**, ese interés los mueve ahora a **querer ser artistas**, por lo que el maestro debe asumir el papel de guía y ayudarles a explorar dentro de sí mismo, en búsqueda de los elementos que darán forma a ese artista.

La enseñanza de la interpretación musical en el contrabajo es, definitivamente, una educación especializada cuyo objetivo será convertir la experiencia personal del individuo en una fuente inagotable de imágenes que aprenderá a describir con los sonidos de su instrumento, por lo que es necesario, primero; que el estudiante descubra las emociones que le causan sus recuerdos y, segundo; que descubra como estimular estas emociones con las melodías que ejecuta.

<sup>47</sup> Carl Gustav Jung (1875 - 1961). Psiquiatra Europeo que ensancha el estrecho racionalismo de Freud en direcciones que han dado paso a las más avasalladoras corrientes de nuestro tiempo, desde el nacionalsocialismo hasta el superrealismo

Es difícil explicar al estudiante cómo estimular las propias emociones con la música que él produce. Para ello es necesario que en cada lección, sonata o melodía que aborde, él se pregunte cuál era el objetivo del compositor al momento de escribirla, así descubrirá que cada obra, por sencilla que parezca, contiene un mensaje del espíritu del que la escribió.

El maestro de instrumento ahora debe orientar al alumno en la manera de aplicar a la práctica diaria, cada enseñanza recibida, tanto de las materias musicales complementarias como de la educación general del Sistema Educativo Nacional e incluso las recibidas de la educación familiar o religiosa, porque el hecho de estarse formando para un estilo futuro de vida, no significa un rompimiento con su vida presente o pasada.

Argumentando situaciones completamente distintas, pero que son perfectamente aplicables a lo establecido en este trabajo, dos grandes pensadores en distintas épocas de la historia, han coincidido en sus teorías acerca de los agentes educadores del Ser Humano.

*La educación es el efecto de la naturaleza, de los hombres, o de las cosas. La de la naturaleza es el desarrollo interno de nuestras facultades y nuestros órganos; la educación de los hombres es el uso que nos enseñan estos a hacer de este desarrollo; y lo que nuestra experiencia propia nos da a conocer acerca de los objetos cuya impresión recibimos, es la educación de las cosas.*

Juan Jacobo Rousseau<sup>48</sup>

*El hombre llega al mundo física y espiritualmente con una disposición individual y en primer lugar traba conocimiento con el ambiente paterno y su espíritu con el que, a causa de su individualidad, sólo condicionalmente coincide. Pero el espíritu familiar por su parte está en gran medida incluido por el espíritu de la época que en sí, es ignorado por la mayoría. Los niños responden mucho menos ante lo que los adultos dicen que ante los imponderables del ambiente... A pesar de que somos hombres de nuestra propia vida personal somos también, por otra parte, en gran medida, representantes, víctimas y promotores de un espíritu colectivo, cuya vida equivale a siglos... existen hechos que ciertamente ignoramos, pero que influyen en nuestra vida y ello tanto más cuanto más ignorados son... así pues por lo menos una*

<sup>48</sup> ROUSSEAU, Juan Jacobo. (1712 - 1778). Emilio o la Educación. Editorial Porrúa, S. A. México. 1984.

*parte de nuestro Ser [el ALMA] vive en los siglos... sin ella no existe conocimiento ni ciencia. Pero nadie habla de ella. Es cierto que se le presupone tácitamente en todo... pero cuando se le menciona es sólo como una especulación filosófica.*

*C. G. Jung<sup>49</sup>*

El alma del músico, al fin Ser Humano, está influenciada por la educación que recibe de su entorno social. Por lo mismo, esta educación se verá reflejada en la interpretación de las obras musicales. Cada músico interpretará las melodías según sus sentimientos (que son producto de su vida pasada o presente) y sus deseos (que son el proyecto de su vida futura).

Cuando se escucha una misma melodía ejecutada por distintos músicos, se oyen tantas diferencias en el fraseo o en la velocidad del pulso o en los matices, que no se sabe explicar porqué es más placentera cómo la que toca tal o cual intérprete, y no es porque alguna esté mal ejecutada, a este nivel ya no se puede ni se debe hablar de eso, sino que la sensibilidad de cada persona reacciona según la manera como se hayan organizado los motivos y las frases musicales, por lo que es común, después de un concierto, escuchar la siguiente expresión: "no sé pero a mí me gusta más x versión", así sin mayor explicación.

Para llegar al nivel de libertad interpretativa, es necesario que el alumno aprenda a relacionar cada motivo musical con una imagen que, invariablemente, siempre estará basada en un recuerdo *...he observado que todos aquellos recuerdos que para mí se han conservados vivos, suponen vivencias emotivas que sumergen al espíritu en la inquietud y la pasión<sup>50</sup>...* estos recuerdos son los que hacen único a cada humano y son los que hacen también que cada interpretación sea diferente. Los compositores, músicos al fin, ayudan a la interpretación anotando referencias de lo que ellos imaginaban al escribir la música, por ejemplo:

*Allegro:* Interpretétese de manera alegre; ¿cuál es un recuerdo alegre para nuestro estudiante; un niño en el parque, de que edad, será él mismo; un paseo, con quién; recibir una sonrisa amistosa, cuándo?

*Adagio:* Palabra italiana que significa despacio; cada persona tiene una sensación de velocidad distinta, según la técnica desarrollada en combinación con los latidos de su corazón.

<sup>49</sup> JUNG, Carl Gustav. (1875 - 1961). *Recuerdos, Sueños y Pensamientos*. Editorial Planeta. México. 1989

<sup>50</sup> Idem

*Maestoso*: Majestuoso; lo que rodea a un rey.

La enseñanza de la relación imagen - sonido debe ser análoga a la enseñanza de la lectura de comprensión, por ejemplo: en la educación normal se enseña a todos el alfabeto y todos aprenden a leer, pero no a todos se les facilita la comprensión de lo que leen y son los menos los que llevan esa lectura al terreno de la actuación; en la educación musical se enseña a todos el solfeo y todos aprenden a leer las notas, pero no a todos se les facilita la comprensión de esa lectura y son los menos los que llevan esa lectura al terreno de la interpretación musical.

El alfabeto se representa con signos y las imágenes (dibujos, fotografías, etc.) juegan un papel muy importante para la enseñanza de las sílabas a los niños, también cuando estas sílabas se agrupan en palabras o cuando estas palabras se transforman en cuentos, poemas, historias, etc.

En solfeo, el sonido se representa con signos y se enseña a cantarlos para educar el oído; los signos forman escalas y acordes, y el alumno los canta; estos acordes forman motivos y frases, y el alumno los canta. El alumno siempre canta, pero pocas veces comprende que esos motivos y frases contienen, precisamente, las imágenes que el compositor decidió compartir, con su entorno social primero y con la humanidad entera, a través del tiempo, después.

La tarea del maestro de instrumento es explicar al alumno la relación que debe lograr entre el solfeo y el sonido del instrumento con sus recuerdos y emociones, por ejemplo:

En la clase de solfeo enseñan que el carácter de un acorde o escala mayor es alegre y el de uno menor es triste, corresponde al alumno escuchar atentamente cuando toca estos acordes y dejar que su sensibilidad distinga y registre esta diferencia. Por consecuencia, una melodía en tonalidad menor estará bien tocada si le puede identificar con alguna imagen triste que él haya experimentado; lo mismo una melodía en tonalidad mayor deberá traerle a la mente una imagen o escena alegre. Lograr que se vuelva un hábito este proceso de relacionar melodía y calidad de sonido con recuerdos y sentimientos, es el objetivo de la sensibilización.

Las anotaciones de los compositores también proporcionan alguna referencia de la idea que les animó a escribir tal o cual melodía. Así, el pulso de un *andante*, por ejemplo, debe tener una frecuencia igual a la velocidad del paso de una persona que

camina con paso regular y sin prisa<sup>51</sup>. Como se observa, cada músico tendrá una idea muy personal de lo que es caminar sin prisa, por lo que el pulso que le dé esa tranquilidad, que él cree o recuerda que debe tener un caminante que pasea o un paseante que camina, ese pulso será el correcto para su interpretación.

¿A que velocidad debe tocarse un *scherzo*<sup>52</sup>? Scherzo literalmente quiere decir: broma, chanza pero el diccionario lo define así: "voz italiana, composición musical de compás ternario, de estilo ligero y brillante, que puede reemplazar al minué en la sonata y en la sinfonía, o constituir una composición independiente". Se nota que esta definición no la escribió un músico. Es preferible el concepto que encierra la traducción literal, porque da margen a imaginar que el carácter del compositor era el de una persona capaz de jugarle bromas a sus compañeros o al público, escribiendo ideas musicales con algún grado de dificultad en la ejecución, o en el ensamble, o en la producción del sonido, según las propiedades de cada instrumento; que toma la música como lo que es: una expresión de su vida, e intercala esta broma musical entre los movimientos densos de una sonata o sinfonía para demostrar que el quehacer musical no tiene que ser solemne o pesado ni mucho menos aburrido. La velocidad a la que deba tocarse será la que el intérprete considere que le permite crear el ambiente de sorpresa que requiere esa broma para que surta el efecto deseado. Una vez más y como siempre, el músico deberá acudir a su banco de recuerdos para reconstruir alguna travesura propia o ajena y la sensación que le produjo en su momento, a fin de construir y dirigir, de esa manera, el fraseo de su interpretación.

#### a) El Fraseo.

El fraseo es la manera como se produce la combinación de sonidos para lograr que la melodía tenga la intensidad y efecto deseado, se construye aplicando lo que se enseña en las clases teóricas (solfeo, armonía, análisis) así como el manejo de la respiración al cantar los motivos musicales (conjuntos corales), además de imaginarnos el ambiente social que rodeó al compositor (historia). El alumno debe meditar sobre el comportamiento del Ser Humano, tomando su propia vida como ejemplo único y verdadero, porque la conoce desde el primer recuerdo que quedó grabado en su consciente.

<sup>51</sup> Literalmente, andante se traduce como corriente en el sentido *del que transcurre*. Un río transcurre, pasa el agua ante el observador en movimiento constante, uniforme y sin pausa. El diccionario Larousse lo define como: voz italiana, movimiento musical ejecutado con moderación.

<sup>52</sup> Una vez más el problema del idioma, definitivamente estos ejemplos son evidencia de que la educación musical debe ser traducida al español que se habla en México.

El siguiente paso es que se pregunte: ¿qué quiso decir el compositor? y se responda desde el fondo del alma, porque su alma está hecha de la misma esencia que el alma del compositor; esto es razón suficiente para confiar en lo que lo que le dicta su propio espíritu porque, según todas las filosofías, su espíritu es inmortal y está en contacto con el espíritu inmortal de todos los compositores.

La idea es temeraria pero no puede ser de otra manera. La música es una entrada al mundo espiritual, o de lo contrario no existe explicación para la incómoda experiencia del músico, cuando al enfocar su concentración en alguna ejecución siente cómo afloran uno o más pensamientos alternos, se dice que el **subconsciente** le traiciona cuando estos pensamientos se manifiestan sin control en medio de un concierto llevándole a sentir el **pánico escénico**, que es cuando todas esas ideas del subconsciente bloquean la mente, impidiendo al consciente llevar a cabo la actividad musical planeada.

El estudiante debe entender que la música está hecha de la misma esencia que el espíritu o sea de nada porque no se puede ver, no se puede palpar y no se puede saborear. Solo es una vibración en el aire, algo etéreo que al igual que el espíritu, únicamente se puede sentir<sup>53</sup>. Si esta vibración afecta las emociones del que escucha, se dice que es buena música, si no las afecta se califica de mala música y si agrade su sensibilidad entonces deja de ser música para convertirse en ruido.

Si el estudiante comprende que la música nace del espíritu, puede desarrollar prácticas que le ayuden a controlar las manifestaciones del subconsciente para aprovechar la información que pueda obtener de ellas, por ejemplo: cuando el músico llega a un cierto dominio de la técnica del instrumento, desarrolla una **rutina** de calentamiento basada casi siempre en escalas y arpeggios; por otro lado existen días en que el cuerpo se fatiga, la mente no da para más y, francamente, no tiene el menor interés de abordar grandes empresas musicales, sin embargo, ese despiadado hábito que no le deja tranquilo si no toca aunque sea esa **rutina**, le lleva hasta el instrumento y comienza una práctica puramente mecánica; al cabo de un rato descubre que, mientras toca, en la mente afloran pensamientos, sueños, ideas que vienen a resolver muchas interrogantes. Ese es el Espíritu, el subconsciente, el alma, el otro Yo, el Yo interno, o como cada cual quiera llamarle, que entabla comunicación con su consciente. Es su subconsciente individual que, según la teoría de Jung, está en comunicación con el subconsciente colectivo que no tiene principio ni fin.

En este subconsciente colectivo están presentes los sentimientos del Ser Humano, por lo que se deduce que en él están presentes los sentimientos de los grandes músicos

<sup>53</sup> Curiosamente en italiano el vocablo SENTIR significa OIR.

que a su vez, le son manifestados a través de su propio subconsciente. Es la idea creadora, son las verdades universales que nacieron con él; debe confiar en sí mismo porque es capaz de sentir los sentimientos que los grandes artistas dejaron plasmados en sus obras.

Sin tomar consciencia, se sale de la rutina y comienza a tocar libremente el gran concierto que le preocupa, cambia fraseos, modifica los pulsos, recuerda vivencias pasadas... sueña, se olvida de la fatiga; los intrincados pasajes musicales fluyen de memoria, como si nunca hubiesen existido dificultades, la naturaleza, el alma, la música se ha manifestado a través de su DON. Si el intérprete acepta esos fraseos como verdaderos, su interpretación será un éxito. Si no los acepta y por el contrario trata de hacer otro fraseo, dictado por voluntad ajena (del maestro, del disco, del video, etc.) en el momento de la actuación, su propio espíritu lo distraerá con pensamientos alternos, recordándole que su interpretación no es sincera.

Es objetivo del maestro de música formar músicos que puedan relatar su vida por medio de los sonidos de su instrumento; debe dar a sus discípulos el valor necesario para que no copien interpretaciones ajenas, porque estarán falseando la historia de la vida de otra persona. Ahora, si una interpretación les gusta tanto que sienten el deseo de tocarla igual, es porque seguramente, sus sentimientos son parecidos a los de ese intérprete, en tal caso, que estudien la obra con la certeza de que nunca la tocarán igual, porque sus sentimientos, aunque parecidos, no son iguales y nunca sabrán a ciencia cierta lo que sintió el autor o el intérprete al que escucharon, porque su formación y su entorno social son distintos.

Aunque la historia brinda algunos datos del compositor y del medio que le rodeaba, corresponde a cada intérprete, sobre la base de su experiencia de vida, imaginarse qué es lo que el compositor quería compartir con sus semejantes y así recrear las melodías de una manera adecuada a la sociedad que le rodea.

**Experiencia de vida.** Esta frase encierra un infinito de disertación filosófica, para centrarlo en el objetivo de este trabajo anotaré que:

- a. - La experiencia es el conocimiento que se adquiere a través de la práctica, de ahí que las mejores interpretaciones las logran, por regla general, aquellos músicos cuya madurez técnica coincide con la madurez emocional, es decir cuando la persona alcanza la edad adulta. A este tiempo, ha tenido la oportunidad de conocer, reflexionar e intentar llevar al plano sonoro todas las emociones que le producen sus sentimientos;



## CONCLUSIONES

No es secreto para nadie que la cultura mexicana descende de la europea sin embargo, el contrabajo, aunque es un instrumento del viejo mundo, sólo aparece hasta el siglo XVII en la forma que lo conocemos. Así, debido a la dinámica de aculturación impuesta desde la Colonia, México no ha estado tan lejano a su desarrollo técnico. Esto permite afirmar que los mexicanos pueden tocar el contrabajo al mejor nivel de virtuosismo conocido o por conocer, el obstáculo no radica en el desarrollo de la técnica de ejecución, sino en la actitud histórica de no aceptar que la cultura mexicana es diferente a todas las que le dieron origen sin embargo, corresponde al músico mexicano, si acepta el compromiso que conlleva la actividad del artista, cultivarla con las ideas que nazcan de su alma. Por mi parte, termino este trabajo concluyendo que:

1. La música es una característica cultural que se manifiesta cuando el Ser Humano toma conciencia de la existencia de su espíritu.
2. La cultura mexicana no es prehispánica, española, europea, mozárabe, norteamericana, sudamericana ni afroantillana. La cultura del mexicano es el resultado de la fusión de todas.
3. El contrabajo es un instrumento propio de la música mexicana.
4. La presencia de Giovanni Bottesini en la historia de México indica que la música para contrabajo, a nivel de virtuosismo, ya era conocida en nuestro país en el siglo XIX.
5. Aunque en el último cuarto del siglo XX, llegan a nuestro país los formadores de la nueva generación de contrabajistas que pretenden ser de alto nivel, aún no se puede hablar de la existencia una escuela mexicana de contrabajo.
6. La identidad nacional se diluye cada vez más en la música mexicana.
7. La función de la música es estimular la conducta de la sociedad por medio de la captura de su atención y la promoción de sus emociones.
8. El trabajo del músico se considera completo y satisfactorio sólo cuando el producto sonoro llega e impacta al público

9. La virtud en el músico no consiste en tocar rápido sino en tocar con sentimientos que provoquen una comunión por medio de la comunicación espiritual.
10. El objetivo del Estado Mexicano al instalar escuelas donde se enseña a tocar el contrabajo es ayudar a la consolidación de la enseñanza del arte occidental europeo, tanto de su pasado como de su presente.
11. La educación es una actividad afectada por los eternos opuestos, mientras unos creen que es para dar libertad, otros piensan que la escuela garantiza una continuidad para aquellos estudiantes que pertenecen al sector en el poder así como una discontinuidad para los estudiantes que provienen de otras clases sociales.
12. La responsabilidad del Estado es educar al estudiante hasta donde pueda conducirse a sí mismo y el derecho del estudiante es aceptar la educación que más convenga a sus muy particulares intereses. El Conservatorio en este caso, se convierte en un punto geográfico donde confluye todo tipo de intereses: los del Estado (a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura), los de los maestros, los de los alumnos e incluso, los de las familias de los alumnos.
13. Todo instrumento musical se enseña a tocar por imitación lo que provoca que el maestro de instrumento adquiera un gran compromiso con cada estudiante.
14. Aprender música no es difícil, a cualquier niño puede enseñársele porque está dentro de él, sólo hace falta **disposición** y práctica para hacerla aflorar y que se le explique en el idioma que habla con conceptos que entienda.
15. En el proceso educativo el maestro encontrará ocasión de profundizar, cada vez más, en las distintas cuestiones, al final él mismo devendrá en una mejor persona, en un mejor músico.
16. Es fundamental para la formación integral del contrabajista que el maestro de instrumento le explique cómo relacionar cada concepto teórico a la producción del sonido, al desarrollo de la técnica o a la interpretación, según sea el caso.

17. El alumno debe estar consciente que:

- Para lograr el dominio en la ejecución del contrabajo, a nivel elemental, habrá de pasar un par de años (al menos) de práctica constante;
- Cada posición que domina, en realidad es la fijación de una postura de su brazo izquierdo con respecto a su propio cuerpo;
- El desarrollo de esa técnica le permitirá no pensar en cada nota que toca y;
- En ese proceso se sensibilizará a tal grado, que cada sonido que produzca será un estímulo para todo su Ser.

18. Se enseña a **tocar en los primeros niveles**. Cuando el alumno ya sabe tocar, la educación musical se torna especializada y el interés del alumno le moverá a **querer ser artista**, por lo que el maestro deberá asumir el papel de guía y ayudarlo a explorar, dentro de sí mismo, en búsqueda de los elementos que darán forma a ese artista.

19. La enseñanza de la interpretación musical en el contrabajo es una educación especializada cuyo objetivo será: convertir la experiencia personal del individuo en una fuente inagotable de imágenes que aprenderá a describir con los sonidos de su instrumento.

20. El alma del músico, al fin Ser Humano, está influenciada por la educación que recibe de su entorno social, por lo que esta educación se verá reflejada en la interpretación de las obras musicales. Cada músico interpretará las melodías según sus sentimientos (que son producto de su vida pasada o presente) y sus deseos (que son el proyecto de su vida futura).

21. Se debe confiar en los pensamientos que dicta el espíritu para:

- a.- Interpretar una melodía
- b.- Dominar el pánico escénico.

## PROPUESTAS

1. El maestro de instrumento debe analizar y adecuar, al potencial de cada alumno, la corriente pedagógica en la que basa su enseñanza, con el fin de ayudar a que descubra los objetivos plasmados en los libros y en general, en cualquier escritura musical.
2. Debe ser objetivo de los maestros de música formar músicos que puedan relatar su vida por medio de los sonidos, evitando copiar interpretaciones ajenas, ya que estarían falseando la historia de la vida de otra persona.
3. La propuesta de enseñar de manera integral la técnica de ejecución del contrabajo, es sólo enseñar al alumno que la música es una forma de vida, la vida del músico (en este caso del contrabajista) y que debe aprender a meditar para lograr el conocimiento de sí mismo y así poder contar, por medio del sonido: cuentos, fantasías y un sin fin de historias más. Para ello él debe aprender cómo aplicar en su práctica diaria, todos los conocimientos que ha adquirido a lo largo de su existencia, no nada más los musicales, sino absolutamente todos, desde los maternos hasta los científicos (si es que domina alguna ciencia) pero sobre todo, los espirituales; porque el DON, que también es llamado VIRTUD, está depositado en la capacidad musical que tiene su alma para transportar, a todo aquel que le escuche, a su propio plano interno, donde sus recuerdos, sus sueños o sus sentimientos se le revelarán.

La actividad artística tiene tantas aristas como exponentes, detractores o defensores pueda haber. Este trabajo es resultado de mis experiencias como profesional y docente. Si las ideas expuestas en él abriesen la curiosidad del amable lector, se tendrá por logrado su objetivo, mientras tanto...

GRACIAS.

Se terminó de redactar antes que el Verano llegara a su fin, en la Ciudad México, D. F.

En el año 2001 d. C.

Se corrigió cuando declinaba la primavera del año 2002 d. C.

El Consejo Académico del Conservatorio Nacional de Música autorizó su impresión cuando corría el primer mes de la primavera del año 2003 d. C.

## BIBLIOGRAFÍA

ALVAREZ, José Rogelio Enciclopedia de México. Tomo VIII. Edición especial 1987. Secretaría de Educación Pública. México.

ARIENTI, Carlo. Dizionario Italiano Spagnolo. Ediciones UNO. 1975.

BACH, Richard. Juan Salvador Gaviota. Editorial Pomaire. México. 1972.

BICECCI, Gálvez Mirta. Psicoanálisis y Educación. "La pedagogía y el amor del Maestro (Platón, Rousseau, Freud, Lacan)". Facultad de Filosofía y letras. UNAM. México. 1990.

COMENIO. Juan Amós. Didáctica Magna. Editorial Porrúa, S. A. México. 1982.

### Constitución Política Mexicana.

DÍAZ, Barriga Angel. "Un enfoque metodológico para la elaboración de programas escolares". Perfiles Educativos No. 38 CISE - UNAM pág. 38.

"El Sol". Periódico. Jueves 28 de Abril de 1885.

GALLIGNANI. Guido. Cultura Musical. "Historia Del Contrabajo". México. 1937.

GARCÍA, de Mendoza Adalberto. Primeros Anales del Conservatorio Nacional de Música. Tomo I. Ediciones "Amigos del Conservatorio". SEP. México. 1941.

GUZMÁN, Guzmán Rosaura. Tesis: Análisis Curricular de la Carrera de percusión del Conservatorio Nacional de Música. UNAM. México 1994.

<http://www.geocities.com/CapeCanaveral/Hangar/6830/Azteca..>

INTEROCEÁNICA, Enciclopedia. Grandes Personajes de México. Tomo V. 2000.

- JUNG, Carl Gustav. Recuerdos, Sueños y Pensamientos. Editorial Planeta. México. 1989.
- LA MÚSICA. Ed. Planeta. 1ª. Edición. 1982.
- LAROUSSE. Diccionario Enciclopédico. 1995.
- Ley General de Educación. 1993.
- Ley para la coordinación de la Educación Superior. 1978.
- ORTA Velázquez, Guillermo. Breve historia de la música en México. Pág. 306 -307. 2ª edición. Editorial Joaquín Porrúa S. A. de C. V. Textos Universitarios. 1985.
- Plan de Estudios del Conservatorio. 1979.
- RAYNOR, Henry. Una Historia Social de la Música. Editorial siglo XXI. Págs: 142 – 169.
- ROMERO, Jesús. “Fundación de la primera Sociedad Filarmónica de México”. Historia Social de la Educación Artística en México. Coordinación General de Educación Artística, México. 1982.”
- ROMERO, Jesús. “La Evolución Musical en México”. MÚSICA, Revista Mexicana. núm. 6. 15 de septiembre de 1930. Reimpresa por INBA. México 1995.
- ROUSSEAU, Juan Jacobo. Emilio o la Educación. Editorial Porrúa, S. A. México. 1984.
- SEP. Historia quinto grado. México. 1999.
- SIMANDL, Franz. New Method for the Double Bass. Book 1. Editado por Carl Fischer, Inc.