

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

LA ORQUESTA DE CÁMARA
DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA DE LA UNAM
Veinte años de labor didáctica (1972-1992)

ASESOR: TEODORO ALEMÁN NAVA

T E S I S

Que para obtener el grado académico de:
MAESTRO ESPECIALIZADO
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL ESCOLAR

Presenta:

Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila

México, D. F. 1993

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. La orquesta de cámara de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM Veinte años de labor didáctica (1972-1992), CNM/INBA/CONACULTA, México, 1993. (El ejemplar original se encuentra en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música).

Descriptorios temáticos: Antecedentes históricos de la orquesta, el desarrollo orquestal en México, enseñanza musical en la ENP, La Orquesta de Cámara de la ENP.

S.E.P.

I.N.B.A.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA
ACADEMIA DE ESTUDIOS PEDAGOGICOS



LA ORQUESTA DE CAMARA
DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA DE LA UNAM
Veinte años de labor didáctica (1972-1992)

ASESOR: TEODORO ALEMAN NAVA

T E S I S

Que para obtener el grado académico de:

MAESTRO ESPECIALIZADO

EN LA ENSEÑANZA MUSICAL ESCOLAR

P r e s e n t a:

Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila

México, D. F.

1993

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA
ACADEMIA DE ESTUDIOS PEDAGOGICOS

ASUNTO: Se comunica revisión y aprobación
de Tesis Profesional.

México, D.F., a 30 de abril de 1993.

C. MTRA. AURORA SERRATOS GARIBAY
DIRECTORA DEL CONSERVATORIO NACIONAL
DE MUSICA

P R E S E N T E .

C. AYM
C. MTRA. JESUS FRANCISCO ABULAR VELCHES
Secretario Académico del C.N.M.

Por este medio, me es grato informar a Usted, que la tesis intitulada "LA ORQUESTA DE CAMARA DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA: VEINTE AÑOS DE LABOR DIDACTICA", elaborada por la C. BETTY LUISA DE MARIA AUXILIADORA ZANOLLI FABILA para optar al grado académico de Maestra Especializada en la Educación Musical Escolar, ha sido ampliamente revisada y reúne los diversos requerimientos institucionales, metodológicos y académicos de un trabajo profesional de esta naturaleza, cuya elevada calidad se manifiesta de inmediato, por lo que, sin reservas se autoriza su presentación para los efectos del Examen Recepcional correspondiente.

Asimismo, me permito expresar mi felicitación a la C. Profrta. Zanolli Fabila, pues el trabajo que ha elaborado enorgullece a la Academia de Estudios Pedagógicos, de la Institución que Usted tan dignamente representa.

Sin otro particular, aprovecho esta oportunidad para reiterarle las seguridades de mi consideración y manifestarme a sus respetables órdenes.

ATENTAMENTE
EL ASESOR DE TESIS



MTRC. TEODORO NUBMAN-NAVA

C.c.p. H. Consejo Técnico del C.N.M.- Para su conocimiento.
C.c.p. C. Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila.- Presenta.

I N D I C E

INTRODUCCION.....	2
CAPITULO I	
<u>ANTECEDENTES HISTORICOS DE LA ORQUESTA.....</u>	14
I.1. Antecedentes históricos en Occidente.....	15
a. Grecia.....	15
b. Roma.....	18
c. Edad Media.....	19
I.2. Desarrollo orquestal durante el Renacimiento.....	22
a. Siglo XVI.....	22
b. Siglo XVII.....	25
I.3. La Orquesta: del Barroco al Romanticismo.....	28
a. Siglo XVIII.....	28
b. La Orquesta Clásica.....	29
c. La Orquesta Romántica.....	32
d. En busca del color y sonoridad orquestales.....	33
I.4. Panorama orquestal durante el siglo XX.....	37
I.4.1. Clasificación de las orquestas.....	37
I.4.2. Características de la Orquesta de Cámara...	41
NOTAS.....	43
CAPITULO II	
<u>EL DESARROLLO ORQUESTAL EN MEXICO.....</u>	47
a. Epoca Prehispánica.....	48
b. Epoca Colonial.....	48
c. Siglo XIX.....	54
d. Siglo XX.....	69
NOTAS.....	75

CAPITULO III

ANTECEDENTES DE LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LA ENP COMO MARCO EN EL QUE SE UBICA LA GENESIS DE LA OCENP..... 79

III.1. Referencias de la enseñanza musical en México.... 80
 a. Marco General..... 80
 b. Inicios de la enseñanza musical en la Nueva España..... 82

III.2. Antecedentes de la enseñanza musical en la Real y Pontificia Universidad de México..... 84

III.3. El Colegio de San Ildefonso, antecedente de la Escuela Nacional Preparatoria..... 85

III.4. El ideario positivista en la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria..... 92
 a. La filosofía positivista..... 93
 b. Gabino Barreda y el positivismo..... 96

III.5. La enseñanza musical desde el período barredista hasta el final de la época porfiriana (1868-1910)..... 105

III.6. La enseñanza musical en el período revolucionario (1910-1920)..... 125

III.7. La enseñanza musical en la ENP de 1920 a 1955.... 132

III.8. La educación musical desde 1956 a 1997..... 142

NOTAS..... 156

CAPITULO IV

LA ORQUESTA DE CAMARA DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA... 165

IV.1. Objetivos y finalidad de su fundación..... 166

IV.2. El perfil de los integrantes de la OCENP..... 170

IV.3. La OCENP como pionera del "concierto didáctico"... 181
 a. Concierto..... 181
 b. El concierto didáctico en la ENP..... 184

IV.3.1. Proyección del Concierto Didáctico entre el estudiantado preparatoriano..... 186

a. Algunos fragmentos de Conciertos Didácticos 192

b. Composiciones que ha interpretado la OCENP dentro de algunos conciertos didácticos..... 195

c. Reflexiones de algunos integrantes de la OCENP en torno a la labor desplegada por ella..... 204

IV.3.2. Una extensión de la labor didáctica de la OCENP. "Viaje al derredor del piano".... 209

IV.4. Tarea relevante de la OCENP: difusión de los valores musicales en el alumnado preparatoriano... 213

IV.5. Interacción OCENP-Coros estudiantiles de las preparatorias de la ENP..... 226

IV.6. Difusión de la OCENP fuera del ámbito universitario..... 233

NOTAS..... 239

CAPITULO V

PARTICIPACION DE LA OCENP EN EL NUEVO PLAN DE ESTUDIOS DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA..... 243

V.1. Justificación de la Educación Estética y Artística dentro del currículum de la ENP.... 246
 a. Definición..... 250
 b. Propósito del curso..... 251

V.2. La OCENP: Laboratorio *in vivo* de las clases teóricas de música de la ENP..... 253
 a. Rescate cultural..... 254
 b. Recreación en vivo de las clases de Educación Estética y Artística..... 256

NOTAS..... 261

CONCLUSIONES..... 263

PROPUESTAS..... 270

BIBLIOGRAFIA..... 274

ANEXOS

A mis padres Betty Fabila y Uberto Zanolli
mis primeros maestros, amigos y consejeros
que me introdujeron en el maravilloso mundo
del arte y la enseñanza.

El "alma" de la OCENP
a quienes he podido comprender y aquilatar mejor
a través de la elaboración de este trabajo.

A Leopoldo González Blasco

in memoriam

Al maestro que nos brindó sin límites a todos
sus alumnos el tesoro incommensurable de su técnica.

Al hombre generoso que fue ejemplo de calidad humana
no sólo como guía, sino como un verdadero padre
para sus discípulos.

Al artista de dotes excepcionales
a quien la Providencia me permitió conocer,
con mi cariño, respeto y veneración eternos.

Gracias Maestro

Al maestro Teodoro Alemán Nava,
por su valiosa asesoría
sin la que no hubiera podido realizarse esta tesis.

Mi más profundo reconocimiento a su
sabiduría, vocación e
infatigable entrega al trabajo,
con todo mi afecto, admiración y agradecimiento.

A mi tía, madrina y sobre todo
maestra, Adoración Fabila,
quien inculcó en mí ser el amor
por la más noble profesión,
la enseñanza.

A mis queridos abuelitos
cuyo recuerdo guía mi vida,
Dolores Herrerías, Amelia Pia
Balugani, Betty Ekelund,
Rosa Vecchi, Manuel Fabila
y Luis Zanolli.

In Memoriam

A mis tíos y padrinos
Francisco Manuel Fabila y
Daniel Gleason Galicia, y
a mi tía Edith Cipriani,
con el amor de siempre.

V

A mi tía Leticia Badillo y al
doctor José Preciado, por su
impulso y afecto,
con todo mi cariño.

Con todo mi respecto, agradecimiento
y estimación, a los maestros

Moisés Hurtado González, Enrique Espinosa

Suñer, Ernesto Schettino Maimone,

Leonardo Curzio, María Teresa Gutiérrez,

Manuel Cabrera y Hugo Fernández de Castro,

autoridades universitarias cuyo decidido apoyo a la
educación y a toda manifestación cultural en la Escuela
Nacional Preparatoria han permitido a la OCENP cumplir
veinte años de existencia.

A mis tres Alma Mater:

* Conservatorio Nacional de Música

* Escuela Nacional Preparatoria

* Universidad Nacional Autónoma de

México,

a las que pude conjuntar en esta
tesis, en espera de que este
trabajo exprese en alguna medida mi
agradecimiento sin fin por la
formación que en ellas pude
adquirir.

A los maestros Aurora Serratos,
Jesús Aguilar Vilchis, Aura Pacheco
y Miguel Agustín López, de quienes
a lo largo de mi carrera y actividad
profesional siempre he recibido su
apoyo incondicional y a quienes
agradezco sinceramente haber aceptado
ser mis sinodales.

A todos mis queridos maestros de las
mencionadas escuelas, en especial al
maestro Lucino Salazar Cuel, con mi
más profundo agradecimiento por sus
enseñanzas, consejos y estimación.

A todos mis alumnos,
en quienes está cifrado el mañana
de la educación y la Música en México,
en espera de que este trabajo les
sirva como un modesto aliciente.

A mis madames Ofelia, Esperanza,
Rosalba, Pilar, Guadalupe, Ivonne,

y a todas las hermanas de la
Congregación de la Divina Providencia
de Gap, así como al beato Juan Martín
Moya, por su formación, cariño y apoyo
que desde niña me han brindado.

A mis nueve hermanos espirituales,
cuya presencia ha hecho feliz mi
vida y placentero todo mi trabajo.

A María Auxiliadora, San Juan
Bosco y Santa Rita -patrona de
las causas imposibles- por
todos los favores concedidos.

A mis amigos Norita y Oscar Sarquiz
por su colaboración con la OCENP,
y a los maestros María Elena y
Franco Corghi por su ayuda y
participación en dicha orquesta
durante tantos años.

A todos los maestros
que han formado parte de la
Orquesta de Cámara
de la Escuela Nacional Preparatoria,
y particularmente
a los integrantes que contribuyeron
al logro de su misión didáctica
y que ya no se encuentran
entre nosotros.

AGRADECIMIENTOS

Quiero presentar mi agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que contribuyeron al logro de este trabajo. En primer lugar, como siempre, al personal del Archivo General de la Nación, una mano amiga que en todo momento me ofrece su ayuda material y espiritual. Del mismo modo, agradezco al personal del Centro de Estudios sobre la Universidad, especialmente a su directora, licenciada Celia Medina, así como a la investigadora Ana María Cortés, a las señoritas Esther, Carmen, Reina y Coty y al joven Francisco.

De la Escuela Nacional Preparatoria doy mil gracias a los maestros Hugo Fernández de Castro, María Teresa Gutiérrez y Noé de Villa por las informaciones, material y ayuda brindados.

Presento asimismo mi más efusivo reconocimiento a la colaboración prestada por las representaciones de los gobiernos estatales en la capital y funcionarios de diversas instituciones en la República Mexicana de los siguientes estados: Lic. Refugio Macías Rivera, Aguascalientes; Lic. Primitivo Nájera, Baja California; Lic. Luis Peláez, Director de Cultura de Baja California Sur; Lic. Carlos del Río y Lic. Elizabeth Alberich, Campeche; Lic. Alejandro Sosa, Coahuila; Lic. Leticia Cabrera, Colima; Lic. Patricia González, Chihuahua; Mtro. Lucio Lira, Escuela de Música de Durango; Lic. Evelia Tinoco, Chiapas; Lic. Sisa Guzmán, Guanajuato; Lic. Patricia Gómez Maganda, Guerrero; Lic. José de Jesús González, Hidalgo; Mtro. Bernardo Colunga, Jalisco; Mtro. Libkau, Conservatorio de Toluca; Lic. Xúchitl

Vázquez, Michoacán; Lic. Angélica Mazari, Morelos; Lic. Jaimes, Nayarit; Lic. Silvia Garza, Nuevo León; Lic. Héctor Ramírez, Oaxaca; Mtro. Héctor Azar, Director de Cultura en Puebla; Sta. Luque, Querétaro; Ing. José Antonio Contreras, Quintana Roo; Lic. Manuel Arellano, San Luis Potosí; Lic. Silvia Gastelum, Sinaloa; Lic. Eduardo García Puebla; Lic. Luis Enrique Graham, Tabasco; Lic. Fernando Schaffler, Tamaulipas; Lic. Rubén Contreras Santiago, Tlaxcala; Lic. Constantino Ventura, Instituto de Cultura de Veracruz; Lic. Eleuterio Melchor, Yucatán y Lic. María Rosa Huerta, Zacatecas.

Finalmente, del Conservatorio Nacional de Música, agradezco las informaciones brindadas por Norberto Benítez respecto a las agrupaciones orquestales con las que esta escuela cuenta, y de manera especial todo mi reconocimiento a las facilidades otorgadas por el licenciado Benjamín Anaya, entusiasta y dinámico Secretario de Asuntos Escolares de dicha institución que -en compañía de su personal- se preocupa siempre por agilizar los trámites académicos para la comunidad conservatoriana, así como las atenciones recibidas por parte del maestro Jesús Aguilar Vilchis y del M. Consejo Técnico del Conservatorio; las brindadas por la licenciada Olivia y el señor Raúl de la Biblioteca del plantel, de las señoritas Lizbeth y Vicky, así como de la licenciada Carmen Arce y la maestra Susana Aldasoro para el buen logro de este trabajo.

I N T R O D U C C I O N

Un colegio sin música es un cuerpo sin alma

San Juan Bosco

C A P I T U L O I

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA ORQUESTA

La belleza parece en la vida, pero no en el Arte.

Leonardo da Vinci

Que la música sea uno de los alimentos espirituales esenciales al hombre es algo que a lo largo de la historia ha sido reconocido por todo tipo de intelectuales. En pleno siglo XVI Martín Lutero (1483-1546) expresaba: "No puede dudarse que la Música contiene el germen de todas las virtudes y no puede menos que comparar con trozos de madera y de piedra a aquéllos a quienes la música no conmueve. La juventud debe ser educada pues, en la práctica de este arte divino". Tres siglos después, el historiador francés François Guizot (1787-1874) en el siglo XIX aún afirmaba "la Música proporciona al alma una verdadera cultura interior y forma parte de la educación del pueblo". (1)

Estos pensadores presentan un elemento en común en sus definiciones: educación de la juventud y música van de la mano. No obstante, hablar de música y de enseñanza no implica una referencia a dos mundos que forzosamente se interpenetran. Desafortunadamente en los últimos tiempos, el medio en que se desenvuelven los individuos y el entorno educativo que les rodea, ha dado más que nunca muestras de profundo abandono en lo concerniente al cultivo del alimento de su espiritualidad; costumbres, valores e ideales son olvidados por las nuevas generaciones, que en gran medida se hallan sometidas al influjo y distorsión cultural que sobre ellas ejercen los medios masivos de comunicación.

integral que de la educación poseían principalmente los helenos. La enkuklios paideia o educación definible en términos de "global", no era sino aquella por la que a todo infante de la Hélade se le impartía desde la más tierna edad una instrucción basada en dos soportes fundamentales: la música y el deporte. "Mente sana en cuerpo sano", dirían más tarde los romanos.

Por lo que respecta a México, aparentemente se podría pensar que en la Escuela Nacional Preparatoria, gestada a partir de los lineamientos de la filosofía positivista, el cultivo del espíritu en aras de la "ciencia", del "orden y del progreso", pudo ser una constante, y que la tecnología, el saber como emanación de la práctica de nuestros sentidos a través de la aplicación del método científico, hubieran podido ser los bases en ubicar a la música -y en general al arte- en una situación de total inferioridad.

Sin embargo la parte que de la presente investigación se remonta al análisis de los primeros tiempos de la enseñanza preparatoria demostró, que si bien nunca fue boyante la participación estética en el currículum escolar, de todos modos estuvo caracterizada por contar con una de las más altas calidades pedagógicas representada por el elevado nivel académico y artístico de sus maestros: José Aragón, Ricardo A. Loboza, Vicente Mafas, Alfredo Guichenná, Manuel María Ponce y Manuel M. Bermejo, para citar sólo algunos nombres de los extraordinarios maestros que transitaron por las aulas musicales de la Preparatoria. Así mismo, se corrobora que prácticamente el auge artístico en dicha institución, luego del rico período

vasconcelista, arrancó a partir de la gestión del licenciado Raúl Pous Ortiz como director general de la ENP y continuó con los licenciados Moisés Hurtado González, Enrique Espinosa Suñer y Ernesto Schettino Maimone.

Precisamente en medio de este proceso sobresale, como un factor decisivo para formar conciencia acerca de la importancia de la enseñanza musical escolar preparatoria, la labor constante y sistemática que desde hace más de veinte años realiza la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria (OCENP). Fundada en el verano de 1972 a propuesta del maestro Uberto Zanolli -desde entonces su director titular- por el licenciado Moisés Hurtado González (1970-1974), esta agrupación -integrada por profesionistas del más alto nivel artístico- ha sido desde su nacimiento qui regeris. Su tarea es diferente a la que normalmente realizan las demás orquestas con que se cuenta en el país.

La misión fundamental de la OCENP y de ahí el por qué de su creación, es la de promover en el bachiller el gusto por la música de arte, pero no sólo para fomentar en él una simple afición.

LABOR DIDACTICA DE LA OCENP

La intención de la OCENP es más profunda, es la de mostrar mediante la aplicación de una determinada metodología consistente en explicaciones, análisis, descripciones y ejemplos, las riquezas de la música de arte al alumno, que a lo largo de sus tres años de estudios preparatorianos -sin contar

con los otros tres años de los que ingresan desde la Iniciación Universitaria (Plantel No. 2)- cuenta con la oportunidad de poder asistir regularmente a las presentaciones que verifica la OCENP dentro y fuera de sus temporadas de conciertos en cada uno de los planteles de la ENP.

A través de la ejecución de las obras presentadas se busca que el escolar aprecie en lo general desde las diferentes técnicas de interpretación hasta que comprenda la estructura de la obra en cuestión, ubicando para ello al autor y su creación dentro del marco social, económico, político y por supuesto artístico del momento histórico al que pertenece. De ahí la innovación principal de la OCENP en emplear de forma permanente al CONCIERTO DIDACTICO como el principal recurso pedagógico para lograr en el preparatoriano al término de la sesión, no sólo haber despertado su sentido estético, sino principalmente desarrollar su apreciación y conocimiento musicales.

La OCENP pues, no actúa simplemente, se preocupa por enseñar, procura hacer del conocimiento del estudiante los tesoros ocultos a simple vista, explicándole las respuestas de las distintas cuestiones de la creación musical. Ella no se presenta ante un público, frente a melómanos que han adquirido un boleto de entrada, sino que cada una de sus interpretaciones se desarrolla delante de una clase de alumnos, por cierto siempre muy nutrida, respetuosa y entusiasta.

TRASCENDENCIA DE LA OCENP EN EL ESTUDIANTADO PREPARATORIANO

La obra de la OCENP así desarrollada ha dado valiosos frutos. Además de constituirse en un estímulo poderoso para que los alumnos ingresen en las diversas opciones musicales que ofrecen los planteles preparatorianos a través del colegio de Música, ha motivado también a que un significativo número de ellos se hayan inclinado a elegir carreras musicales al final de su bachillerato -en el caso particular de la carrera de Canto tanto en la Escuela Nacional de Música (UNAM) como en el Conservatorio Nacional de Música (INBA), principalmente.

En igual forma la OCENP ha contribuido especialmente a que en este descubrimiento de un nuevo mundo para la mayoría de los alumnos -muchos de ellos provenientes de familias de escasos recursos y por lo tanto con menos probabilidades de poder acudir a salas de conciertos- se hayan podido conjuntar los esfuerzos de los miembros de la OCENP y de los diversos coros preparatorianos en múltiples ocasiones, como en el "Concierto-Homenaje al Maestro Preparatoriano" que representa la cumbre de la reunión de múltiples esfuerzos y que se verifica en el mes de mayo en la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl de la UNAM con la participación de más de 700 voces estudiantiles que interpretan obras musicales de alta dificultad técnica.

Finalmente, es a raíz del ajuste al plan de estudios de 1964 -iniciado en este año lectivo de 1992-1993- que la OCENP cobra su mayor relevancia dentro del ámbito universitario. Nunca en el pasado este esfuerzo académico fue tan esencial como ahora. Nunca como hoy se abren nuevas fuentes de trabajo para

los músicos, especialmente para los egresados de la carrera de Enseñanza Musical Escolar. Por primera vez se imparten clases teóricas de Educación Estética y Artística y dentro de los objetivos programáticos, la colaboración de la OCENP es imprescindible. La OCENP es un nuevo laboratorio de la Escuela Nacional Preparatoria, como se podrá comprobar a través de la lectura de este trabajo; es un novedoso ambiente de prácticas - culturales, artísticas y pedagógicas- con el que cuentan profesores y alumnos, además de poseer una peculiaridad especial: la de ser vivo e in situ.

Es por lo anterior que la realización de un trabajo de investigación sobre dicho conjunto orquestal y su participación en la educación de la ENP, dentro del marco de la enseñanza musical que ha venido impartiendo esta institución, cobra singular importancia. De él se desprende asimismo, que para el mejor acercamiento del alumno con la música no hay sustituto que valga ante la música viva, y que si bien todas las formas de reproducción tecnológica permiten dar una idea de los diversos aspectos del arte musical, todos estos intentos son meras aproximaciones a la realidad, que aún con sus posibles errores humanos, tiene esa virtud de la espontaneidad y de la suprema capacidad humana: la creación.

Que no sean sólo algunos Jardines de Niños y otros planteles escolares del sistema educativo nacional, los que cuenten con la fortuna de tener música viva; se puede, con organización, voluntad y decisión, formar a los docentes de la educación musical escolar que requieren las diversas escuelas

del país. Este tipo de profesionales, que egresan del Conservatorio Nacional de Música, también deben estar preparados para interpretar diversos instrumentos, y a quienes se desaprovecha por la falta de una correcta canalización de recursos hacia el sector institucional en que realizan sus estudios profesionales, al no abrirse las plazas requeridas y que podrían coadyuvar inclusive, a elevar considerablemente sus propias posibilidades interpretativas, además de ofrecer una educación musical de mayor trascendencia social y pedagógica en beneficio de la juventud y de nuestro país.

De reconsiderarse el panorama educativo musical nacional, esta tarea vendría a reforzar la importante labor que ha venido efectuando la OCENP en la ENP en su intención de sacar a la luz la obra, tanto de compositores olvidados por la historia -como Giacomo Puccini cuya música fue encontrada y estrenada en México precisamente por Zanolli en 1961-, como de un número elevado de nuestros compositores nacionales. Si en cada escuela, en cada universidad y en cada entidad federativa de México, las instancias artísticas y educativas competentes se preocuparan por contribuir al resguardo y difusión de nuestra cultura de manera sistemática, podría gestarse el principio de nuestro redescubrimiento con el ser, con la identidad nacional, con lo "mexicano" como algunos filósofos de los años cuarenta plantearon, además de ser el comienzo del rescate de nuestra herencia cultural universal.

Sólo entonces dichos atributos permitirían la elevación del hombre -en la actualidad cada vez más materializado y

despersonalizado- hacia "planos superiores de sensibilidad artística y social. <Sólo entonces> la vida de relaciones y el progreso estarían signados por más sólidos y humanos afectos".

(2)

OBJETIVOS DEL PRESENTE TRABAJO

1.- Dar a conocer la obra de una orquesta que nació y ha seguido una línea específica de desarrollo por más de veinte años: la de educar en la Música de Arte a los bachilleres de la ENP, lo que le ha convertido en un modelo pedagógico único en nuestro país.

2.- que a través de este trabajo pueda la labor de la OCENP servir como alternativa a adoptar por alguno de los grupos orquestales existentes en nuestro medio -o de los proyectados a constituirse-.

PLAN DE TRABAJO

La presente tesis se desarrolla a lo largo de cinco capítulos. En ellos se abordan dos aspectos que para comprender a la OCENP se consideraron importantes, ambos desde un cierto carácter histórico: el primero, el desarrollo de la formación orquestal, tanto en Europa como en nuestro país. El segundo, la evolución de la cátedra de música dentro de la ENP desde su fundación, es decir, a 125 años de creada. Es por ello, que en estos dos primeros capítulos se hace un intento por destacar los aspectos históricos de la Orquesta en lo general, y luego en lo

particular para el caso mexicano. En el capítulo tercero, se aborda un primer esbozo de la evolución de la música como asignatura en la ENP.

El cuarto capítulo contiene propiamente las explicaciones referentes a la génesis, evolución y caracterización de la OCENP. Es en él donde propiamente se analiza la constitución de dicha agrupación musical, así como su labor didáctica realizada por más de dos décadas. Finalmente, en el quinto capítulo, se hacen las acotaciones a la trascendencia que posee este conjunto orquestal, objeto de estudio, dentro del nuevo ajuste al plan de estudios de la ENP, puesto en vigor a partir del actual año lectivo (1992-1993), incluyendo, después de la presentación de las conclusiones de este trabajo, una serie de propuestas cuya consideración por las autoridades correspondientes, podrían ampliar la labor desplegada por la OCENP en diversos espacios de expansión cultural y pedagógica.

FUENTES CONSULTADAS

Para el desarrollo del presente trabajo se consultaron principalmente dos tipos de fuentes: documentales y hemerográficas. En el primer caso para sustentar la información del tercer capítulo referente a la evolución de la ENP se revisó totalmente el fondo Escuela Nacional Preparatoria que conserva el Centro de Estudios sobre la Universidad (CESU) y que consta de 54 cajas, más otras sin clasificar y 1,668 libros. La información que contiene abarca principalmente de 1868 a la década de los años treinta, pues si bien continúa habiendo

registros posteriores a estas fechas, cada vez son más escasos conforme se avanza en el tiempo. Esta labor se dificultó considerablemente, pese al apoyo recibido por el personal responsable de su guarda y manejo, pues en gran parte el material se encuentra en proceso de reclasificación. Asimismo, otros fondos documentales que sirvieron de apoyo para la elaboración del capítulo tercero, fueron el de la Escuela Nacional de Música, ubicado también en el CENM, y el de Instrucción Pública y Bellas Artes resguardado en el Archivo General de la Nación, cuyo respectivo personal especializado merece toda nuestra gratitud y reconocimiento por el auxilio desinteresado y solícito que en todo momento ofrece al investigador.

Por su parte, la revisión hemerográfica fue esencial para la realización del cuarto capítulo, el referente a la OCEMP ya que precisamente la mayor parte de las menciones y explicaciones de la tarea realizada por esta orquesta, fueron registradas en este tipo de material: de manera principal en periódicos contemporáneos y órganos de difusión de la ENP, como en el caso de las Gacetas de la ENP.

Al mismo tiempo, se contó con la participación de los elementos de la orquesta que proporcionaron sus opiniones a través de entrevistas y encuestas. Finalmente, cabe destacar que en el aspecto bibliográfico, uno de los soportes principales que sustenta la estructuración de los dos primeros capítulos, fue la insuperable Reseña histórica del teatro en México de Enrique Olavarría y Ferrari, en cambio para el tercer capítulo

lo constituyó la revisión de los diversos planes de estudio que se pusieron en vigor -aunque en ocasiones sólo fueron proyectos- en la Escuela Nacional Preparatoria.

Asimismo, debe subrayarse que para la elaboración de este trabajo fue decisiva la formación adquirida durante los estudios realizados en la carrera de Maestro Especializado en la Enseñanza Musical Escolar en el Conservatorio Nacional de Música. Finalmente, es imprescindible destacar la estrecha vinculación existente entre la OCEMP con el CNM, ya que la mayoría de los miembros de esta orquesta han sido egresados y al mismo tiempo profesores de este benemérito plantel.

(1) Cit., en LAVIGNAC, Albert. La educación musical, Buenos Aires, Ricordi, Tr. de A. Jurefsky, 1956, p. 37.

(2) FERNAUD, Alvaro. "Realidad y utopía en la educación musical", en América Latina en su música, México, Siglo XXI, 1984, p. 278.

C A P I T U L O I

ANTECEDENTES HISTORICOS DE LA ORQUESTA

La belleza perece en la vida, pero no en el Arte.

Leonardo Da Vinci

I.1. Antecedentes en Occidente.

a. GRECIA

Desde el punto de vista etimológico los orígenes de la orquesta se remontan a varios miles de años atrás, específicamente a la Grecia Clásica, período en el cual se pueden encontrar también los respectivos del Teatro y de la Opera.

Un culto que revestía especial importancia dentro de la religión politeísta de los helenos era el que se relacionaba con Dionisios, el dios del vino (1), en cuyo honor sus adoradores se disfrazaban de tragoi (2) y ejecutaban danzas y cantos que improvisaban alrededor de un altar en el que sacrificaban a un macho cabrío. Al respecto el filósofo materialista heleno Aristóteles de Estagira (384 - 322 a.C.) sostiene que correspondió al poeta Arión de Lesbos hacia el siglo VI a.C. en Corinto, región del Atica, la enseñanza a aquéllos de la entonación de himnos, conocidos como ditirambos (3). En éstos se narraban pasajes de la vida de Dionisios y prácticamente con ello se dio inicio al denominado "coro ditirámico", que con manifiesta disciplina realizaba sus evoluciones rítmicas alrededor del altar o timele. Concluida la fiesta daban inicio tanto la narración por medio de un sacerdote como los cantos alusivos al dios hasta el momento de la libación y sacrificio del tragós.

Poco a poco se suman innovaciones en la estructura y representación misma de la tragedia, por ejemplo es Tespis (s.

VI a.C.), aquél de la legendaria expresión del "Carro de Téspis" (4), quien agrega un actor que haciendo las veces de Dionisio dialogaba con el coro, en tanto que el dramaturgo griego Esquilo (Eleusis, -525/24 - Gaa, -456/55) desarrolla la tragedia a partir de la lírica coral al aumentar a dos y tres el número de los actores. De este modo para el siglo V a.C. el espectáculo teatral incluía intrínsecamente la conjunción de tres artes: poesía, música y danza. Concretamente, en el caso de la música ésta aparecía desde el comienzo mismo del evento cuando los coreutas (miembros del coro) entonaban el parodo o canto de entrada, después del cual seguían los stasimon o cantos corales -episodios que se intercalaban y que eran verdaderos intermedios- hasta que para dar por concluido el acto se entonaba el exodo o canto de salida (5). Sin embargo, fue el célebre poeta trágico Eurípides (Salamina, -484 - Macedonia, -406) quien priorizó aún más la presencia de la música en la tragedia al introducir la idea del ponos nuevo o canto más fluido mediante el acompañamiento del aulós. (6)

La "orchestra" de los teatros griegos. Al mismo tiempo en que se conforma el género trágico en la Hélada, tiene lugar también la gestación del recinto adecuado para su presentación, el teatro. Para su construcción se aprovecharon generalmente las laderas de alguna colina, lo que les hizo ser espléndidos escenarios naturales a los que simplemente se les daba cierta conformación arquitectónica a partir de una planta semicircular, tal y como lo evidencian los ejemplos grandiosos de los teatros

de Nápoles y Herculano en la Magna Grecia, aquella porción meridional de la península italiana que ocuparon los griegos durante varios siglos y que alcanzó su período de máximo esplendor cultural hacia el siglo VI a.C.

Como se podrá observar a continuación, sus principales elementos constitutivos fueron (7):

1. Skéné (σκηνή), barraca o construcción ligera. La escena era el espacio en el que se desenvolvían los actores, su planta era rectangular y por medio de una cortina se separaba a la porción delantera próxima al público (proscenio) -en donde propiamente se verificaba la actuación- de la posterior en la que los actores podían cambiarse de máscara.

2. Orchestra (ὄρχηστρα) u orquesta. Tal era el espacio de forma circular en el que se verificaban las evoluciones dancísticas de los coreutas alrededor del altar o timale, además de la entonación de los distintos cantos vocativos a Dionisio. Tomó su nombre del verbo ὀρχέομαι, danzar. (8)

3. Koilon (κοῖλον), deriva de κοῖλος, cavidad o concavidad. Denominaba al sector del conjunto arquitectónico en el que se situaban los espectadores en gradería a partir del nivel de la orquesta.

4. Timale (τιμάλι). Altar ubicado en el centro de la orquesta y en el que se sacrificaban los machos cabríos y realizaban invocaciones.

En resumen, se puede señalar que en estas épocas el término orchestra presentaba dos acepciones:

- una relativa a la acción de danzar,
- y otra conectada con el ámbito físico en donde se desarrollaba aquella acompañada de cantos.

Conjuntos instrumentales griegos. En Grecia fue una práctica común -como más tarde lo será también entre etruscos y

romanos- la de reunir al mismo tiempo distintos instrumentos musicales, aunque en el caso particular de su participación dentro del espectáculo teatral -y más aún dentro de sus celebraciones religiosas- se les confirió a los instrumentos de una cierta asociación mítica que aún los filósofos alemanes de finales del siglo XIX subrayaron. Básicamente para los griegos dos eran los instrumentos principales: la lyra y el aulós, aquélla como un símbolo del dios Apolo por su inherente dulzura sonora, éste en cambio propio de Dionisios y fundamental, por lo tanto, de acuerdo a su sonido penetrante de las excitantes fiestas béquicas celebradas en su honor.

No obstante, pese a esta dualidad simbólica se acostumbraron reunir grupos instrumentales diversos integrados por ambos instrumentos: 4 lyras-1 aulós; 3 auloi-1 lyra o 2 auloi-1 lyra.

b. ROMA

Con relación al concepto de orquesta, "el término griego pronto pasó a la lengua latina; ya en el siglo II a.C. se denominaba así al espacio comprendido entre la escena y las gradas para el público en las que se encontraban los asientos de los senadores" (9).

Por lo que respecta a sus conjuntos instrumentales, si bien inicialmente mantuvieron las mismas características de la música instrumental griega, pronto el aulós y la lyra cayeron en desuso, merced sobre todo a la necesidad de otro tipo de instrumento más potente y vigoroso que fuera propio para las

eventos celebrados en los anfiteatros latinos como el combate de gladiadores. Aparecen así en escena grupos básicamente aerofónicos:

1. Un tipo de conjunto podía ser por consiguiente el que se integraba para este tipo de espectáculos compuesto por una tuba, dos cornua y un hidráulós, aunque en la época del pleno auge del Imperio Romano se sabe que se llegaron a verificar conciertos monstruosos en dichas arenas a cargo de conjuntos compuestos por 100 trompetas, 200 flautas y 100 cornamusas (10);

2. o bien, el congregado para cortejos funerarios y del que formaban parte: un lituus, dos cornua y cuatro tibiae pares. (11)

c. EDAD MEDIA

Pese a que en el Imperio Romano se acostumbró conjuntar numerosos conjuntos musicales de manera regular, prácticamente desde los inicios del Medievo la música instrumental decae estrepitosamente ante el avance del canto llano -exento de todo acompañamiento instrumental- que el Cristianismo difunde (12). Sólo en cierta medida la música profana medieval logra mantener el empleo de instrumentos, a cargo principalmente de trovadores y juglares, según lo muestran numerosas esculturas y relieves de la época así como cuadros con orquestas de ángeles -correspondientes algunos de ellos al Renacimiento- que interpretan arpas, cítaras, trompas de caza, cornetas y rebabs árabes.

Para citar dos ejemplos, conforme a informaciones obtenidas del Salterio de Utrecht, en Occidente figura un conjunto del siglo IX constituido por címbalos, 1 tambor de arena, 4 trompetas grandes, 1 órgano positivo, 1 arpa celta y 1 lira, en tanto que siglos después aparece la dotación de otro conjunto, esta vez se trata de la llamada "orquesta" de Frauenlob que integraban: 1 tamboril, 1 flautín, 1 oboe, 1 gaita, 1 viola pequeña y 1 gran viola. (13)

No obstante, aún cuando se puede citar la existencia de semejantes grupos, en todos estos casos es evidente la carencia "de toda concepción de conjunto instrumental equilibrado" (14). Si bien es cierto que en los monasterios románicos de San Marcial (Francia) y Santiago de Compostela (España) se crearon coros homogéneos hacia el siglo XI, por otro lado, en cuanto a los datos sobre el número y tipo de instrumentos musicales empleados en distintas actividades resulta ser una constante de esta época que ésta dependa "menos del deseo del compositor de crear unas determinadas cualidades del sonido que de las condiciones locales y de los instrumentos disponibles". (15)

Es por esto que puede afirmarse que la Edad Media ignora tanto el concepto como el nombre de orquesta, los que reaparecen sólo en el Renacimiento, y a pesar de que en este último período dicha tendencia de extrema variabilidad fue un síntoma por demás evidente, se puede concluir que la idea de orquesta como conjunto de diversas familias fue una noción adoptada por la Edad Moderna.

Por lo tocante al Imperio Romano de Oriente con sede en Constantinopla la variabilidad instrumental en los conjuntos musicales fue también un rasgo propio de esta cultura, aunque los bizantinos eran dados en preferir -tal vez conforme a la tradición romana- a los aerófonos según se aprecia en los siguientes ejemplos de grupos instrumentales:

a) 5 aerófonos, 1 cordófono, 1 siringa, 1 doble oboe, 1 corno y 2 órganos así como una lyra-khitara.

b) Un aulós doble, 1 siringa, 1 lyra, 1 káras y 1 hidraulós, que parece ser se integró para acompañar danzas. (16)

A finales del medioevo, en el siglo XIV mientras en Inglaterra los estatutos de la catedral de Canterbury refieren ciertos informes sobre un grupo de músicos que interpretaban cornetas y sacabuches, en Italia empiezan a constituirse los primeros gremios de músicos. Es dentro de dicho movimiento que surgen los llamados pifferi (17), ejecutantes de instrumentos de aliento madera y cobre -particularmente trompetas- que pronto logran difundirse por todo el Viejo Continente en distintas agrupaciones similares. De igual forma ocurrió en Alemania, donde en breve lapso los músicos -denominados como Stadtpfeifer (18)- organizaron primitivas Bandas compuestas por chirimías, cornetas, fagotes y sacabuches, en tanto que sus homólogos de Inglaterra recibían el nombre de waits (19), todas ellas agrupaciones que acostumbraron estar bajo el control del ayuntamiento de su respectiva ciudad (20).

I.2. Desarrollo orquestal durante el Renacimiento

a. SIGLO XVI

Hacia el siglo XVI se integran grupos instrumentales pequeños para actuar en diversas habitaciones domésticas, nobiliarias en su mayoría, dentro de los que se empieza a añadir un nuevo instrumento, el violín (21). Esta tendencia pronto se generaliza por toda Europa, lo que propicia una rica renovación del panorama musical anteriormente dominado por el control eclesiástico y de las clases pudientes de la sociedad europea.

Italia es el país que abanderó este movimiento -no en balde es ella la cuna del Renacimiento- a través de dos procesos: por un lado mediante el desarrollo de la música instrumental que en el clavicémbalo y el violín empieza a obtener destacados avances, y por otro lado gracias al desarrollo operístico, cabal producto de los ideales estéticos renacentistas que a su vez propició la fundación de recintos apropiados para la verificación de este espectáculo artístico inspirados en el modelo arquitectónico clásico del teatro griego.

A mediados del siglo XVI era frecuente el registro en las fuentes de la época de la diversidad de dotaciones orquestales, lo que representaba una muestra de aquella supervivencia medieval carente de una sistematización -o cuando menos de una normatividad fija- en la constitución de los grupos instrumentales. Por citar dos casos alusivos a lo anterior y presentados en el mismo Ducado de Mantua:

a) en la ejecución del motete Ecce beata luxem de Alessandro Striggio (Mantua, aprox. 1535 - m. entre 1589 y 1596) -padre del Alessandro Striggio que haría el libreto para l'Orfeo de Monteverdi- figuraron 8 trombones, 8 violas de arco, 2 flautas grandes, un laúd grande y un clave;

b) por su parte Michael praetorius (Kreuzberg, Turingia, 1571/72 - WolfenMittel, 1621), destacado polifonista autor de más de 1,000 obras sacras y autor de la obra Synagma musicum (1614-19) en la que detalla con ilustraciones diversos instrumentos de la época, describió la interpretación del motete Exeetus del madrigalista y compositor de villanelle Claches de Wert (Wert, Flandes, 1535 - Mantua, 1596) al momento de su ejecución en dicha Corte, en donde Wert era Maestro de Capilla, a cargo de un grupo musical compuesto de: 2 tiorbas, 2 flautas traverseras, 2 cítaras, 3 laúdes, 4 claves y espinetas, 7 violas da gamba, una viola baja, dos niños cantores y un cantor contralto (22).

Sin embargo, es Venecia la ciudad italiana que juega un papel esencialmente determinante en la evolución orquestal; en ella, el que fuera organista de la Catedral de San Marcos, Andrea Gabrieli (Venecia, aprox. 1510/20 - 1586) y su sobrino y discípulo Giovanni (Venecia, entre 1554/57 - 1612/13) se dedicaron a la búsqueda del color instrumental. Su anhelo común era el obtener una nueva forma de expresión tímbrica, meta que les había sido presentada a través de las enseñanzas de los maestros flamencos Jacob Arcadelt (Lieja, 1505 - París, después de 1562) y Adriano Willaert (Brujas, aprox. 1490 - Venecia,

1572), quien fuera Maestro de Capilla en San Marcos y creador de ricercari y fantasías de conjuntos instrumentales y quien entre sus alumnos contó no sólo a Andrea Gabrieli sino también a Cipriano De Rore (Malinas o Amberes, 1516 - Parma, 1565), introductor de un cromatismo innovador en sus madrigales, así como de Gioseffo Zarlino (Chioggia, Italia 1517 - Venecia, 1590).

Dentro de este conjunto de compositores venetos -ya fuera por nacimiento o por residencia-, fue Giovanni el compositor más fecundo, original y creativo para los conjuntos instrumentales (23), el que llevó a la cumbre la composición polioral en la que hizo dialogar dos grupos instrumentales, y que habiendo manifestado su predilección por las cornetas y tambores en combinación con violines, aún dentro de la misma iglesia de San Marcos, le valió ser considerado padre de la Sonata y heraldo del Concerto grosso, al tiempo de ser apodado el "Riziano de la música veneciana" ante su inclinación por los efectos orquestales cromáticos. (24)

El camino pues, hacia la música de cámara y la música orquestal estaba abierto. En Inglaterra por ejemplo, a finales del siglo XVI se empiezan a designar con el nombre de consorts (25) a los grupos instrumentales de cámara o a las composiciones escritas para ellos, distinguiéndose dos tipos:

1. Whole consort (el conjunto completo), el integrado por instrumentos de la misma familia como podían ser: un conjunto de violas o de flautas de pico.

2. Broken consort (conjunto diverso o dividido), el que estaba formado por miembros de diferentes familias instrumentales. (25)

Si bien hasta mediados del siglo XVII los consort de viola predominaron, rara vez se usó un consort completo con ocho instrumentos de dicho tipo:

una viola aguda discanto, una soprano, una alto, una pequeña tenor, una auténtica tenor, una pequeña baja, una baja de grandes dimensiones y un violone.

En cambio, más común lo fue el chest, grupo pequeño de violas: 2 sopranos, 2 tenores y 2 bajas. (26)

b. SIGLO XVII

A principios del 1600 se estrenan las primeras óperas italianas nacidas al amparo de las actividades intelectuales y humanistas de la Cameralata Bardi, como fue el caso de Euridice (27) del prominente Director de la música en la corte de Florencia Jacopo Peri (Roma, 1561 - Florencia, 1633), en la que participaron en su acompañamiento instrumental: un clavicordio, dos flautas, guitarrón, viola da gamba y tiorba (28). Esto sin lugar a dudas sirvió de poderoso estímulo para que a partir de dichas obras fuera necesario "crear una orquesta fija sobre la base de un quinteto de instrumentos de cuerda que podía ser encontrado en cualquier parte". (29)

En pocas palabras, se puede así decir que la orquesta hace su aparición por primera vez y con todo esplendor dentro de la ópera L'Orfeo (1607) de Claudio Monteverdi (Cremona, 1567 - Venecia, 1643), no sólo el gran madrigalista del renacimiento

italiano sino también a quien se ha dado en llamar "el padre de la ópera". En ella tomaron parte instrumentos de diversa sonoridad con el fin de subrayar con la mayor precisión una las diversas situaciones dramáticas con el objeto de obtener el mayor realismo, lo que fue una de las principales preocupaciones monteverdianas. Nació así el estilo de la "monodia acompañada" que para su cabal realización dependía del empleo orquestal.

Conforme a la partitura conservada de L'Orfeo, se sabe que en ella actuaron -de acuerdo a los recursos que poseía el entonces Duque de Mantua:

dos gravicémbalos, dos violines "pequeños a la francesa", 3 bajos de gamba, 4 trombones, dos cornetas, un flautín, un clarín y tres "cornos sordina". (30)

No obstante, los compositores que siguen a Monteverdi tendieron a reducir el número de los aerófonos en sus conjuntos instrumentales, ya que el peligro mayor era que los cantantes no fueran escuchados ante la potente sonoridad orquestal. En este modo hacia 1650, el que fuera Director del Conservatorio de Mendicanti en Venecia (1672) y exponente de la Escuela Violinística Italiana, Giovanni Legrenzi (Clusona, cerca de Bérgamo, 1626 - Venecia, 1690), decidió utilizar una dotación en la que la familia de cordófonos quedaba robustecida:

8 violines, 11 violatta, 2 violas de brazo, 4 tiorbas, y sólo 2 cornetas, 1 fagot y 3 trombones. (31)

Francia.- Este país, por su parte, en el siglo XVII mostró esta última tendencia de manera por demás marcada, ya que

en diversos grupos orquestales así constituidos es posible corroborar la nueva predominancia -aunque de modo desproporcionado para el caso gálico- de la sección de cordófonos dentro de la orquesta, tal y como ocurrió en el Ballet Ecurie du Roi (32) y, más aún con los Veinticuatro Violines del Rey que sólo hasta 1700 empezaron a aceptar aerófonos (33). Esta última orquesta se había fundado aproximadamente en 1650 al amparo de Luis XIII y siguió funcionando hasta 1761.

El desequilibrio entre cordófonos y aerófonos es así heredado por Jean-Baptiste Lully (Florencia, 1632 - París, 1687) quien fuera entre otros cargos: compositor del Rey Luis XIV desde 1653 en París, director de la música de cámara real desde 1661 y maestro de música de la familia real desde 1662, además de Director de la Academia Real de la Música (1672) y creador de la Opera-Ballet. Hacia 1660 su orquesta es muestra de ello:

contaba entre 22 y 24 violines, 4 cornos, 2 timbales, bajo continuo y dulzaina opcional. (34)

En resumen y como corolario de este auge orquestal que se propaga por toda Europa, el entusiasmo desplegado particularmente en Italia y Alemania a partir del siglo XVI y durante el XVII en pleno, permitió también la proliferación de Academie y Collegia Musica -respectivamente-. Las Academie podían ser de dos clases:

a) o bien eran sociedades eruditas, fundadas para el fomento de la ciencia, la literatura y las artes, entre cuyas actividades estaban el fomento y cultivo de la música;

b) o podían estar constituidas como organizaciones de músicos profesionales y aficionados con el único propósito de cultivar la música, antecedentes pues de las actuales escuelas y conservatorios.

En cambio los Collegia Musica (Collegium Musicum), a partir del siglo XVII y especialmente en Alemania, Austria y Suiza, figuraron como asociaciones musicales integradas por aficionados "para la ejecución de música seria. Actualmente el nombre se aplica a asociaciones conectadas con una universalidad y dedicadas al cultivo de la música antigua". (35)

1.3. La Orquesta: del Barroco al Romanticismo.

a. SIGLO XVIII

En 1700 ha concluido lo que se podría llamar es la etapa de gestación y desarrollo del primitivo conjunto instrumental, dando principio entonces al período que en siglo y medio habrá de proporcionar los elementos que hoy por hoy permiten caracterizar de cierta forma -aunque sin reglas fijas-

Durante la primera mitad del siglo XVIII se suceden dos fenómenos: por un lado se robustece la relación entre las cuerdas y los bajos y vientos, por el otro, hacia 1750 se amplía nuevamente el rol de los vientos dentro del concurso orquestal. En general, se puede señalar para estos momentos un proceso evidente: en el caso de los cordones, disminuye su número y tres instrumentos de dicha familia salen de la

orquesta, prácticamente el laúd y la flauta y a continuación -a finales del siglo XVIII- el clavicémbelo; instrumento que en tiempos de Bach y Haendel acostumbró sustituir al bajo continuo cuando éste no era realizado por el órgano, el instrumento preferido por Bach. (37)

No obstante, diversas son las orquestas que emplean a tardarse, la libre por ellas es intensa y cada corte busca la forma de tener la propia. De entre todas ellas son las de Dresde (38), Viena y Mannheim las que sobresalen del conjunto, siendo esta última la que habría de desempeñar un papel determinante en el desarrollo instrumental en tanto germen de la orquesta moderna.

b. LA ORQUESTA CLÁSICA

Desde mediados del siglo XVIII se remontan distintos compositores alemanes en Mannheim asociados con la orquesta de Carlos Teodoro (1724-1799), Director de Pfalzbeuern -uno de los estados soberanos alemanes perteneciente al Sacro Imperio Romano Germánico que elegían al emperador- y a quien la música fasciaba, factor que propició que su apoyo y patrocinio se encaminaran hacia la orquesta allí formada.

Plaza clave en este proceso fue Johann Stamitz (Bohemia, 1717 - Mannheim, 1757) quien se unió a dicha agrupación en 1741, y fue convertido pronto en su director, inauguró un nuevo estilo de música orquestal y de ejecución, siendo considerado el fundador de la Escuela de Mannheim. Entre sus aportaciones se encuentran:

1. Situó por parejas a los alientos (flautas, oboes, fagotes y cuernos).

2. Disminuyó la importancia de los teclados.

3. Incrementó el número de violines, alcanzando la orquesta un total de 35 instrumentistas.

4. Y, finalmente, puso en práctica en dicha orquesta en sus diferentes interpretaciones aspectos dinámicos y de matiz como el *accelerando* y *rallentando*, el *crescendo* y el *diminuendo*, de modo que cada instrumento podía revestirse de la llamada "dinámica del sentimiento" y se definía conforme a sus características tímbricas.

Christian F. C. Schubart (Suabia, 1739 - Stuttgart, 1791), Director musical del Teatro Stuttgart y poeta de la corte desde 1787, comentaba con relación a esta orquesta:

Ninguna orquesta del mundo ha llegado jamás a la perfección de la orquesta de Mannheim. Su forte es como el trueno, su *crescendo* como cristalino murmullo de un arroyo en la lontananza, su *piano* como un suspiro de primavera. (40)

En cuanto a su dotación, la orquesta de Mannheim en 1756 estaba constituida por

20 violines, 4 violas, 6 entre violoncellos y contrabajos, 2 flautas, 2 oboes, 2 fagotes, 4 cuernos e instrumentos de percusión.

Surgió así la orquesta clásica que se emplearía a finales del siglo XVIII con Haydn y Mozart, misma que prepararía el terreno para la orquesta beethoveniana -base de la orquesta romántica- al adquirir una constitución sistemática y racional, simplificación que fue base para el arranque de nuevos enriquecimiento y cuya aportación principal fue la predominancia de los instrumentos de arco hasta hoy mantenida.

Al parejo de este desarrollo, el conjunto orquestal que para el siglo XVIII se concebía constituido por intérpretes aislados que de ser necesario podían actuar como solistas, ingresa al siglo XIX bajo una nueva visión, la de ser un "conjunto de individualidades opuesto a la institución de los virtuosos (41). Si bien una definición acabada sobre la orquesta es aún hoy un objeto de polémica, lo cierto es que se imponía la noción de anonimato sobre sus miembros en tanto que dicho conjunto iba siendo comprendido como un todo, como una unidad propia.

Justamente hacia las postrimerías del siglo XVIII se empiezan a constituir las primeras orquestas profesionales, sobre todo austríacas, como la Tonkünstler Societät de Viena (1771) -antecedente de a Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedad de Amigos de la Música) (1812)- así como la Philharmonischen Korperte. Todas ellas diferentes en naturaleza de la que poseían los Collegia Musica (como los de Leipzig, Jena y Gotinga en Alemania) o de Ciudades Universitarias europeas en las que los integrantes eran profesionales y estudiantes. (42)

Dentro de la historia de la formación orquestal figura entonces la participación del "Coloso de Bonn", Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 - Viena, 1827), en cuyas obras los instrumentos de la orquesta fueron empleados alrededor de una misma idea musical central. Asimismo, intentando incrementar su sonoridad implementó un nuevo tratamiento a los cuernos al tiempo que apoyaba la línea melódica con distintos instrumentos. Este procedimiento redujo el papel solístico de cada uno de los

elementos en aras de la alternancia de voces dialogadas o mixtas.

C. LA ORQUESTA ROMÁNTICA

La consolidación de la orquesta romántica tiene lugar con Beethoven y los máximos exponentes del Romanticismo: Carlos María von Weber (Eutin, cerca de Lübeck, 1786 - Londres, 1826), Gioacchino Rossini (Pesaro, 1792 - Passy, 1868), Franz Schubert (Lichtenthal, Viena 1797 - Viena, 1828), Robert Schumann (Zwickau, Sajonia, 1810 - Eudenberg, 1856) y Félix Mendelssohn (Hamburgo, 1809 - Leipzig, 1847) al integrarse por los siguientes instrumentos:

14 violines I y II, 6 violas, 4 cellos y 2 contrabajos entre los arcos, al tiempo que los aerófonos se situaban por parejas: flautas, oboes, clarinetes, fagotes, cornos, trompetas, además de 1 piccolo, de 2 a 3 trombones y 2 timbales. (43)

La Gran Orquesta.- A partir de este núcleo básico los compositores románticos posteriores, como el prolífico autor alemán de obras sinfónicas, de cámara y vocales Johannes Brahms (Hamburgo, 1833 - Viena, 1897), habrán de denominar en partitura a su conjunto instrumental con el título de Gran Orquesta, aquella en la que se agregan instrumentos como el corno inglés, tuba, contrafagot, una o dos arpas, mandolina, celesta y piano, así como diversos instrumentos de las familias de idiófonos y membranófonos al tiempo que el número de cada ejemplar de los aerófonos es elevado "a 3". A partir de esta caracterización, surge la diferencia entre la Gran Orquesta y la

Pequeña Orquesta, que pasaría a denominar al conjunto instrumental de menores proporciones, esto es, con un número más reducido de arcos, una pareja de todos los aerófonos -aún de los cornos- y que generalmente carecía de trompetas, trombón y timbales. (44)

No obstante, en la coexistencia de ambos tipos de orquestas a lo largo del siglo XIX en realidad fue la Gran Orquesta la que predominó, especialmente a partir de mediados de dicho siglo, aún cuando todavía se verificaban toda clase de formaciones orquestales propias.

d. EN BUSCA DEL COLOR Y SONORIDAD ORQUESTALES

Héctor Berlioz y Richard Wagner representan dos cumbres del sinfonismo del siglo XIX.

La orquesta de Berlioz. El francés Héctor Berlioz (Isère, 1803 - París, 1869), nacido para el concierto, se autoproclamó sucesor de Beethoven; perteneció a una generación con inclinaciones a las exageraciones románticas, fue un grandísimo colorista y consolidador de la orquesta moderna y del arte de la orquestación.

A él se debe el impulso e inicio de un nuevo camino, el de la búsqueda por la sonoridad orquestal suprema; no en balde fue autor de un tratado sobre orquestación que a la fecha aún sigue ostentando actualidad. Su precepto básico fue que para alcanzar dicha aspiración consideraba imprescindible el empleo de imponentes masas corales e instrumentales, las que no sólo

eran impactantes en número sino también en variedad, como en el caso de utilizar simultáneamente coros, orquesta y banda o bien de echar mano de orquestas integradas con dotaciones tan diversificadas como la siguiente:

21 violines I, 20 violines II, 18 violas, 8 cellos I, 7 cellos II, 4 arpas, 2 flautas pequeñas, 2 flautas grandes, 2 oboes, 4 cornos de pistón, 2 trompetas de pistón, 2 cornetas de pistón o cilindro, 3 trompetas (una alto y dos ó 3 tenores), una trompeta bajo, un fígle en si bemol o tuba, un corno inglés bajo, 2 clarinetes, un corno bajo o clarinete bajo, 4 fagotes, 2 pares de timbales y 4 timbales pares, un tambor grande y un par de platillos. (45)

Seguidores de las ideas de Berlioz fueron también otros compositores franceses como Camille Saint-Saëns (París, 1835 - Argelia, 1921) -director, organista, pianista, escritor y compositor además de niño prodigio- y el cofundador de la Schola Cantorum Vincent D'Indy (París, 1851 - 1931), en particular con relación a introducir la experimentación sonora en sus obras. Por este motivo se puede constatar en sus conjuntos orquestales el empleo de instrumentos poco usuales:

-Saint-Saëns emplea un sarrusófono (46) en su

Sinfonía en do menor (1866),

-mientras que D'Indy usa un fiscorno

baritono, una corneta de llaves y saxófonos en su

Festival (1897) con una orquesta "a 4".

La orquesta wagneriana. Es tanto que algunos músicos

siguen a Berlioz a partir del colorido instrumental, otros siguen sus pasos a partir del empleo también de la gran masa, como ocurrió con los exponentes de la Escuela Alemana: Richard

Wagner (Lepizig, 1813 - Venecia, 1883), Gustav Mahler (Bohemia, 1860 - Viena, 1911) y Richard Strauss (Munich, 1864 - Garmisch, 1949).

Con Wagner sobre todo es la ópera "en donde las concepciones orquestales alcanzan proporciones verdaderamente grandiosas" (47) al innovar especialmente el subdividir a los arcos hasta convertirlos a algunos -a diferencia de Beethoven- casi en solistas. Para tener una idea aproximada de su concepción sobre la dotación orquestal, cabe apuntar a continuación cuál fue la que integró para la Tetralogía (48):

16 violines I, 16 violines II, 12 violas, 10 ó 12 cellos, 8 contrabajos, un piccolo, 3 flautas, 3 ó 4 oboes, un corno inglés, 3 clarinetes, un clarinete bajo, 3 fagotes, un contrafagot, 8 cornos, 3 tubas, una tuba contrabajo, 3 trompetas, una trompeta baja, 3 trombones, un triángulo, un par de platillos, una caja redoblante, un glockenspiel, 6 arpas (yunque, trueno, campanas, batería, carrillón, tam-tam...) (49).

Wagner buscó pues hallar nuevas posibilidades al colorido orquestal. En la citada Tetralogía intenta describir por ejemplo un momento de incomparable grandiosidad sobrehumana, pero no halla sonido orquestal idóneo para ello, de modo que emplea:

- ocho cornos para expresar el concepto de los abismos originadores del devenir cósmico.

- Al mismo tiempo empleó además de tres trompetas, una trompeta baja (en mi bemol, re o do) como duplicación a la octava baja en asociación con los otros metales;

- amplió el registro de los trombones con un trombón contrabajo,

- y para El Orc del Rhin utilizó un cuarteto extra de tubas a la par de una tuba contrabajo para describir al Walhalla (paraíso de la mitología germánica).

Surge de ello "un coro de instrumentos de metal de potencia y extensión extraordinarias que a su vez se subdivide en grupos autónomos" (50) que alternó con aerófonos madera "a 4".

La orquesta postwagneriana. Gustav Mahler busca en cambio lograr una mayor simplicidad en pos de una mejor claridad en la línea orquestal, lo que a decir del director, compositor y musicólogo René Leibowitz (Varsovia, 1913 - París, 1972) le aproximó al sentido de la música de cámara. (51)

Por su parte Richard Strauss es quien obtiene mayores proporciones sonoras, como puede observarse en su Sinfonía Doméstica, en la que pide 4 fiscornos barítono en una orquesta "a 4" con 5 clarinetes y 5 fagotes (52). A lo largo de la obra de Strauss, la orquesta mantiene el dominio tanto del temperamento como de la forma, con lo que aún sus propias óperas -a decir de Lang, verdaderas "Operas Orquestales", en una medida aún mayor que las de Wagner. (53)

Experimentos del esplendor orquestal posteriores. A la llegada de los impresionistas la concepción orquestal se transforma, el color vuelve a ser ahora su principal objetivo. Maurice Ravel (Ciboure, Bajos Pirineos 1875 - París, 1937), el genial exponente de esta nueva corriente musical, y poco después

Igor Stravinsky (Orabienbaum, San Petersburgo 1882 - Nueva York, 1971), compositor que abordó infinidad de estilos y técnicas desde el neoclasicismo al serialismo y politonalismo, alcanzan ambos las cimas del colorido instrumental a través de sus obras. Si bien ellos muestran ciertas diferencias con sus predecesores, su experimentación es a través de la obtención de nuevos efectos, es mediante la explotación de las posibilidades que ofrece la instrumentación, no priorizando como anteriormente estos objetivos a través de la cantidad de intérpretes.

Preparado así el terreno, no tardaría en verificarse "la primera revolución verdadera del pensamiento orquestal moderno" (54), como lo evidancia la obra Kammersymphonie (1906) de Arnold Schoenberg (Viena, 1874 - Los Angeles, 1951) -el padre del expresionismo musical- tan sólo destinada a quince instrumentos solistas.

Hasta entonces la orquesta había ido creciendo de manera continua en número y diversidad, se había llegado al clímax de la cantidad sin haberse tenido un respiroprevio, se requería por tanto de una reconversión, un espacio que permitiera cierto equilibrio, el que habría de verificarse en pleno siglo XX.

I.4. Panorama orquestal durante el siglo XX.

I.4.1. Clasificación de las orquestas.

En la actualidad existe una rica gama de conjuntos orquestales que podemos clasificar con base en dos factores principales:

1. Conforme al número de sus integrantes.

2. De acuerdo al tipo de instrumentos o familia a la que pertenecen.

Por el número de sus integrantes podemos distinguir entre:

	ORQUESTA GRANDE	ORQUESTA MEDIANA	ORQUESTA PEQUEÑA
Violines I	16	12	8
Violines II	14	10	6
Violas	12	8	4
Violoncelos	10	6	3
Contrabajos	8-10	4-6	2-3

(55)

En las grandes orquestas el número de los primeros violines puede llegar a 20 o 24, lo que les implica un aumento proporcional en el resto de los arcsos. Asimismo, el número de los cordófonos resulta ser la base para la constitución orquestal, que depende fundamentalmente de su cantidad para adecuar de modo directamente proporcional al resto de las familias de integrantes.

Por otro lado, también entre los mismos aerófonos debe existir un equilibrio interno, sin embargo, esta homogeneidad no resulta ser tan absoluta como la de las cuerdas, y "puede variar según las exigencias de las partituras". (56)

A continuación se muestran dos cuadros con la intención de ejemplificar lo antes expuesto: el primero muestra la conformación interna de los instrumentos aerófonos de "madera"

cuando en una orquesta sus representantes son "a 2", "a 3" o "a 4", según sea el caso:

AEROFONOS MADERA "a 2"	AEROFONOS MADERA "a 3"	AEROFONOS MADERA "a 4"
(II Flautín) 2 Flautas II.III	(III Flautín) 3 Flautas I.II. II (Flauta contralto)	1 Flautín (IV) 3 Flautas I.II. III (Flauta contralto)
2 Oboes I.II (II Corno Ing.)	2 Oboes I.II. 1 Corno Ing.(III) (II Cl.piccolo)	3 Oboes I.II.III. 1 Corno Ing. (IV) (II Cl.piccolo)
2 Clarinetes I.II (II.Cl. bajo)	3 Clarinetes I.II III (III.Cl. bajo)	3 Clarinetes I.II III 1 Cl. bajo (IV)
2 Fagotes I.II.	2 Fagotes I.II. 1 Contrafag. (III)	3 Fagotes I.II. III 1 Contrafag. (IV)

(57)

En el siguiente caso, figuran los aerófonos "metal" que se deberían de tener en orquestas "a 2", "a 3" o "a 4":

AEROFONOS METAL CORRESPONDIENTES A LAS MADERAS:

"a 2"	"a 3"	"a 4"
2 Trompetas I,II.	3 Trompetas I.II.III (III Trompeta contralto)	(II Trompeta piccola) 3 Trompetas I.II. III. (III Trompeta contralto o Tr.baja)
4 Cornos I.II.III.	2 Fiscornos I.II. 2 Trompetas I.II. 4 Cornos I.II.III.	6-8 Cornos I.II. III.IV.V.VI.VII. VIII
3 Trombones I.II. III	3 Trombones I.II. III	3 Trombones I.II. III
1 Tuba	1 Tuba	1 Tuba (58)

Por otro lado, conforme al tipo de instrumentos constitutivos, se pueden destacar los siguientes ejemplos:

1) Orquesta de Cuerdas, grupo compuesto por instrumentos de cuerda tales como violín, viola, cello, contrabajo, piano, clavecín, mandolina, guitarra, etc.

2) Orquesta de Arcos, grupo formado exclusivamente por instrumentos de cuerda frotada (violín, viola, cello, contrabajo).

De esta manera, el hecho de referirse a una Orquesta Sinfónica o Filarmónica, Pequeña Orquesta u Orquesta de Cámara es hacer una diferenciación sin reglas fijas y que en cambio ostenta una extrema variabilidad. Por ejemplo, desde el aspecto musical, Sinfónica o Filarmónica son sinónimos que designan al mismo tipo de conjunto orquestal, constituyendo la posible distinción entre ambos términos el hecho de que en el siglo pasado sinfónica denominó a un conjunto de músicos patrocinados por una institución, en tanto que filarmónica era el grupo de atrilistas que se reunían con el sólo afán personal y espontáneo de "hacer música".

En la actualidad ambas cuentan -dentro de la enorme particularización de cada conjunto- con un promedio de 100 integrantes, distribuidos en lo general de la siguiente manera:

CORDOFONOS. Violín I (18) Violín II (16)
Viola (12) Cello (10) Contrabajo
(8) Arpa (2)

AEROFONOS -De embocadura natural: Flauta (3)
Piccolo (1)
-De lengüeta simple: Clarinete (3)
Clarinete bajo (1)

-De lengüeta doble: Oboe (3) Corno
Inglés (1) Fagot (3) Contrafagot
(1)

-De boquilla: Corno (6) Trompeta (4)
Trombón (4) Tuba (1)

MEMBRANOFONOS. Timbales (4) Tambor militar,
Bombo, etc.

IDIOFONOS. Campanólogo, Carrillón, Xilófono,
Celesta, Címbalos, Triángulo,
Castañuelas, etc.

Amén de otros opcionales como: Órgano, Piano, Saxofón,
Mandolina, y electrófonos entre otros tantos. (59)

I.4.2. Características de la Orquesta de Cámara.

Al renacer el gusto instrumental por lo reducido y al decidirse a romper con el patrón de la formación orquestal "tradicional", surge la Orquesta de Cámara, que después de ser desarrollada primeramente en Francia se esparció luego por Alemania e Inglaterra y en breve lapso por todo el mundo. Llamada en alemán Kammerorchester, en francés Orchestre de Chambre, en inglés Chamber Orchestra y en italiano Orchestra da Camera, esta agrupación

nace en las primeras décadas del siglo XX para ejecutar la música instrumental del siglo XVIII, cuando se despertó y se hizo moda dentro y fuera de Europa. (Constituida desde entonces por)... cordófonos de arco más aerófonos de lengüeta simple y doble (oboe, clarinete, fagot) y flautas "a 2"; trompetas y cornos "a 2" y timbales. Integran al conjunto camerístico un arpa, clavecín (o piano) y órgano. (60)

Su número llega aproximadamente a los 35 ó 40 instrumentistas. Si bien se podría decir que su repertorio se basa en las composiciones de los autores de los estilos barroco y clásico, así como sobre de un número limitado de óperas románticas y obras de nuestro siglo, lo cierto es que por su propia versatilidad la Orquesta de Cámara no está a ello

reducida. En la actualidad gran número de compositores se inclinan a concebirla casi como una orquesta de solistas -se vuelve con ello al concepto que de ella se tenía en el siglo XVIII- que al carecer de repetidores cada una de sus partes representa una tarea individual, una función netamente solística.

NOTAS DEL CAPITULO I.

(1) Dionisios fue el dios griego del arrebato místico, de la fertilidad y la procreación además de ser patrono de la vid y el vino. Se solía asociar su presencia con un acompañamiento de entidades míticas tales como silenos, bacantes, sátiros y demás dioses terrestres. Conforme a cierta tradición tebana, el dios era hijo de Semele -hija de Cadmo y Harmonía- y Zeus, por lo que simbolizando su madre a la tierra en primavera fecundada por la lluvia, Dionisios era la representación del producto de su unión: la cosecha. Entre los romanos se le designaba con el nombre de Baco. Sáinz de Robles, Federico Carlos. Ensayo de un diccionario mitológico universal. Con illus. de Victoria González Mariño, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 96-98.

(2) Plural de κόβρος, en griego significa macho cabrío.

(3) Del griego διβουόβιος, procede del epíteto διβουόβιος (nacido dos veces), como ocurrió en realidad con Dionisios. Fue venerado dentro de los misterios eleusinos junto con Demeter y Persefona, cuyo rito auguraba también la resurrección. Diccionario Enciclopédico Salvat Universal, vol. 3, 15 ed., Barcelona, Salvat editores, pp. 277-78 y vol. 8, pp. 72-73.

(4) Según la tradición registrada por el poeta romano Horacio, el "Carro de Teispis" no era sino el escanario ambulante con el que el draszturgo y su compañía recorrían Grecia.

(5) Del latín exodus y éste del griego ἔξοδος, salida.

(6) Aerófono parecido al oboe del cual también hay evidencias de que fabricaban ejemplares dobles (auloi). Por su aguda penetrante estaba asociado precisamente con el culto dionisiaco, a diferencia del auloi al que pertenecía propiamente el dulce canto de la lyra. Para más detalles sobre dichos instrumentos, cfr. ZANOLLI, Uberto. Organología Musical. Los instrumentos musicales en las civilizaciones antiguas. Vol. I, México, UGENP/UNAM, 1984, pp. 121-124.

(7) WOODFORD, Susan. Introducción a la Historia del Arte. Grecia y Roma. Barcelona, Universidad de Cambridge, Ed. Gustavo Gili, 1985, pp. 34-35.

(8) BAILLY, A. Dictionnaire Grec français. Ed. rev. por L. Sédan y P. Chantraine, Paris, Librairie Hachette, 1950, 2230 p.

(9) LEITOVITZ, René. "Orchestra", en Enciclopedia della Musica. Vol. 11, MILAN, Ricordi, 1964, p. 323.

(10) VOLBACH, Fritz. La Orquesta Moderna, Trad. Roberto Gerhard, México, Ed. Nacional, 1958, p. 213.

(11) ZANOLLI, Uberto. Organología Musical. Expansión del Islam- Europa Medieval-Renesacimiento Italiano-Europa moderna. Vol. 21, México, UGENP/UNAM, 1990, p. 306.

(12) VOLBACH, Ob. cit., pp. 213-215.

(13) ZANOLLI, U. Ob. cit., pp. 98-99.

(14) RAYNOR, Henry. Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven. Tr. Horacio Alsina Thevenet, 2a ed., México, Siglo XXI, 1987, p. 33.

(15) RAYNOR, H. Ob. cit., p. 33.

(16) ZANOLLI, U. Ob. cit., vol. 11, p. 397.

(17) Intérpretes de pífano, "pifanistas".

- (18) Pifanistas del Estado.
- (19) Conjuntos instrumentales que tocaban de noche por las calles.
- (20) RAYNOR, H. Ob. cit., pp. 75-82 y REESE, Gustavo. La música en el Renacimiento. Vers. esp. de José María Martín Triana, Madrid, Alianza Ed., 1988, pp. 890-891.
- (21) En Alemania dichos músicos eran designados como Kunstler (artistas del violín). RAYNOR, H. Ob. cit., p. 80.
- (22) REESE, G. Ob. cit., pp. 570-572.
- (23) Sabemos que, por ejemplo, su obra Scotta pian e forte fue la primera obra instrumental que presenta indicaciones dinámicas. Por otro lado, contemporáneo de Andrea fue Annibale Padovano quien escribió la Practica de organo y violón de faga en la que alguna vez se ha registrado que participaban 8 trombones, 6 violas de arco, 8 flautas grandes, 1 clave, 1 laúd y voces, lo que constituyó un conjunto impresionante para estas épocas, el alcanzar una cifra cercana a los cuarenta elementos. REESE, G. Ob. cit., p. 542.
- (24) REESE, G. Ob. cit., pp. 572-86 y 643-45. DELLA CORTE, A. y F. PANMAIN, Historia de la Música. Trad. dir. por Higinio Anglés. 2a ed. rev. y ampliada a partir de la 3a ed. italiana por José Subirá, vol. I. Barcelona, Labor, 1965, pp. 354-359. VOLBACH, La orquesta moderna, pp. 222-226.
- (25) The First Book of Consort Lessons del compositor renacentista Thomas Morley (1599) escrito para flauta triple, panderas, mandolín piana, viola baja, flauta, flauta dulce y viola triple, contiene ejemplos de un bracket consort.
- (26) REESE, G. Ob. cit., p. 1000.
- (27) Dicha ópera fue estrenada el 6 de octubre de 1600 con motivo de las nupcias entre Francisco IV de Francia y Catalina de Médicis. DELLA CORTE A. y G. PANMAIN, Ob. cit., vol. I, pp. 433-436.
- (28) RAYNOR, H. Ob. cit., p. 211.
- (29) RAYNOR, H. Ob. cit., p. 231.
- (30) LEIWOVITZ, R. Ob. cit., p. 325.
- (31) ZANOLI, U. Ob. cit., vol. II, p. 372.
- (32) Este conjunto estaba integrado por 8 violines, 1 viola grande, 11 laúdos y 6 cornos. Ibidem, p. 372.
- (33) El libro de la Música. Barcelona, Instituto Ferrnán Ediciones, 1979, p. 126.
- (34) Casa que empezó a ser diferente fue la orquesta de Rameau. La que en 1720 contaba con 2 oboes, 2 fagotes, 1 trompeta, 1 clave, 2 violines, 1 cello, 1 contrabajo y timbales. ZANOLLI, U. Ob. cit., vol. II, p. 372.
- (35) RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música, 2a ed., México, Giana, 1980. RAYNOR, H. Ob. cit., pp. 250-254.
- (36) MAHLING, "La Orquesta", en El mundo de la sinfonía, obra dirigida por Ursula von Rauchhaupt, trad. colectiva. Barcelona, Labor, 1975, p. 40.

- (37) Bach además se caracterizó por introducir en la orquesta no sólo instrumentos nuevos o caídos en desuso, sino también instrumentos nuevos tales como: viola da gamba, viola de brazo, viola de amor -en diversas cantatas y dentro de la Pasión según San Juan- violín piccolo -también dentro de algunas cantatas y en el primer Concierto de Brandeburgo-, el violoncello piccolo o viola pomposa, violetta y violón grosso entre las cuerdas; clarín, corneta, cornetín, trompa de oca, trompa de tiransi, flauta dulce, oboe de caza o tafle, oboe de amor, laúd y campanelle, en la Cantata 53.
- (38) A mediados del siglo XVIII, Dresde contaba en su Capilla con 16 cantantes solistas y una orquesta de 46 intérpretes más bailarines solistas pertenecientes a una compañía de 27 elementos. Para 1709 La Orquesta de La Corte tenía: 4 violines, 2 violas, 4 cellos, 1 contrabajo, 2 flautas, 4 oboes, 2 fagotes, además de trompetas y tambor militar, y hacia 1768 sus instrumentos alcanzaban las cifras de 17 violines, 4 violas, 3 cellos, 3 contrabajos, 2 flautas, 5 oboes, 5 fagotes, 2 cornos, 2 trompetas, 2 claves y timbales. RAYNOR, H. Ob. cit., pp. 390 y 405.
- (39) La capital austriaca, Viena, desde el siglo XVII estuvo sometida a la influencia operística italiana, sobre todo porque al emperador Leopoldo I dicho espectáculo era de gran atracción, no sólo como espectador sino también en tanto compositor. Breggi, Cesti y Salieri eran los nombres de algunos de los italianos más beneficiados con el apoyo imperial en dicho momento. Ibidem, p. 401.
- (40) VOLBACH, F. Ob. cit., p. 283. El libro de la Música, ob. cit., p. 127. RAYNOR, H. Ob. cit., pp. 403-409. Enciclopedia della Musica, ob. cit., vol. I:1, pp. 92-93.
- (41) MAHLING, Ob. cit., pp. 43-46. LEIWOVITZ, R. Ob. cit., p. 324. En 1777 La Orquesta de Salzburgo constaba de 12 a 16 violines, 4 violas, 3 cellos, 3 contrabajos, 2 flautas, 6 oboes, 2 fagotes y 2 cornos. Para 1781 la de la Gesamthaus de Leipzig tenía 6 violines primeros, 5 segundos, 3 violas, 4 cellos, contrabajos, 2 flautas, 2 oboes, 3 fagotes, 2 cornos, 2 trompetas y timbales. RAYNOR, H. Ob. cit., p. 405. En 1763 la propia de Esterhazy dirigida por Haydn, contaba con 11 violines, 2 violas, 2 cellos, 3 contrabajos, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetas, 2 fagotes, 2 cornos, 2 trompetas y timbales. MAHLING, Ob. cit., pp. 47-55. Distinción esencial era para las orquestas la variedad de los estilos compositivos así como de los estilos personales de conducción, como era el caso de la de Esterhazy con Haydn o la de los Dettingen-Wallerstein.
- (42) RAYNOR, H. Ob. cit., pp. 250-254.
- (43) VOLBACH, F. Ob. cit., p. 303. Musical Instruments of the World. New York, Bontas Books, Inc., 1978, p. 392.
- (44) ZANOLLI, U. Ob. cit., Vol. II, pp. 374-376.
- (45) MAHLING, Ob. cit., p. 55.
- (46) ZANOLLI, U. Ob. cit., vol. II, p. 380. El serrusófeno es un aerófono de latón, de lengüeta doble y tubo cónico doblado dos veces, fue ideado por el francés H. Serrus... y realizado en 1856 por el fabricante parisienés P. K. Gautrot... Completamente abandonado en instrumentaciones orquestales, sólo el serrusófeno contrabajo fue empleado por los franceses para substituir al contrabajo. Ibidem, p. 334.
- (47) LEIWOVITZ, R. Ob. cit., p. 325.
- (48) La Tetralogía consta de: el prólogo El oro del Rhin y las tres jornadas que comprenden Sigfrido, La Walkiria y El crepúsculo de los dioses.
- (49) ZANOLLI, U. Ob. cit., vol. II, p. 377.
- (50) VOLBACH, F. Ob. cit., p. 359.
- (51) LEIWOVITZ, R. Ob. cit., p. 325.

(52) ZANGLI, U. Ob. cit., vol. II, 376-380 y HÄHLING, Ob. cit., p. 56.

(53) 'Entrevista con Igray Alfredow, un gran pianista polaco', en Diario de Centro América, 17 de julio de 1934. DEBU, ENM, Caja 20, f. 4647 LAMG, Paul Henry, LA MÚSICA en la civilización occidental. Tr. por José Clementi, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963, p. 890.

(54) LEIMWITZ, K. Ob. cit., p. 325.

(55) RINSKY-KORSAKOV, Nicolás. Principios de Orquestación. Con ejemplos de sus propias obras. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1946, p. 7.

(56) RINSKY-KORSAKOV, N. Ob. cit., p. 14.

(57) Ibidem, p. 15.

(58) En ocasiones en los últimos tiempos se explotan ocos tubos, como lo hizo Glazunov en su Fantasia Financiera. Op. 16, p. 24.

(59) AMMEL, D. Discografía Harvard de Música, ob. cit..

(60) ZANGLI, U. Ob. cit., Vol. II, p. 370.

C A P I T U L O I I

EL DESARROLLO ORQUESTAL EN MEXICO

Es difícil sujetar al viento que pasa. Pero la historia no es sino una manera de detener los hechos principales cuya sucesión llena el tiempo y cuya importancia detiene nuestra memoria.

Adolfo Salazar

a. EPOCA PREHISPANICA

En nuestro país, desde la época prehispánica y hasta el momento actual, el gusto por el arte, y por la música en especial ha sido en todo momento evidente. Diversas fuentes prehispánicas y coloniales dan fe de ello: en objetos de cerámica, murales y códices son fácilmente observables la presencia, ejecución e importancia de los músicos dentro de la sociedad indígena, además de la impresionante variedad organológica de los prehispánicos así como la notoria manifestación de conjuntos instrumentales integrados principalmente éstos por instrumentos de las familias de aerófonos, idiófonos y membranófonos. (1)

Tal hecho sustenta en parte la explicación que refiere cómo a la llegada de los primeros misioneros a la Nueva España se verificó igualmente la introducción de la música occidental, la que encontró -a diferencia de otros campos- un terreno fértil para su desarrollo, pues era innegable el sentido artístico que poseía de forma innata el pueblo mexicano, lo que de inmediato fue reconocido en las crónicas por los propios frailes.

b. EPOCA COLONIAL.

Siglos XVI y XVII: Los Habsburgo.

Fray Toribio Benavente Motolinía (? - 1569), Fray Bernardino de Sahagún (1499? - 1590), Fray Juan de Torquemada (1557 -1624), Fray Diego de Landa (1524 - 1579?), Fray Jerónimo

de Mendieta (1534? - 1604) y Fray Alonso de Molina (1514? - 1585) entre los franciscanos, así como el dominico Fray Diego de Durán (1537? - 1588), constituyen sólo algunos de los cronistas religiosos de los cuales se tienen extensas referencias sobre la música indígena al momento de la Conquista; son ellos precisamente, quienes se esmeran en favorecer la educación musical de los naturales dentro del marco de las concepciones artísticas de Occidente. Sin embargo, corresponde al franciscano Fray Pedro de Gante (1480? - 1572) el mérito de ser el principal exponente de tan magna tarea, y son sus propios alumnos indígenas quienes en poco tiempo logran componer diversas obras de música polifónica, lo que propició con ello la admiración de sus propios mentores hispánicos. (2)

Por otra parte, son Motolinía y Torquemada los que describen extensamente la formidable labor persuasiva de los misioneros por medio de la música entre los miembros de la sociedad indígena: motetas, villancicos, alabados y otras composiciones musicales religiosas invaden la tierra conquistada. Así por ejemplo, se conoce según estudios del compositor, pianista e historiador de la música zacatecano Manuel María Ponce (1882 -1948), que en el año de 1570 el padre Hernando Franco (1532 -1585) -eribente polifonista y uno de los primeros compositores novohispanos- escribe la letra de un villancico al que le pone música el salamantino Juan de la Encina (Encinas, 1468? - León, 1529), poeta y autor dramático español, "para ser cantado a cinco voces por los indios", ya que según refiere Motolinía, éstos cantaban villancicos a varias

voces acompañados por el órgano en su propia lengua. Uno de estos cantores vecino de Tlaxcala, añade el mismo ilustre franciscano "compuso una misa entera por puro ingenio, y la han oído hartos españoles cantores, buenos cantantes, y dicen que no le falta nada, aunque no es muy prima". (3)

Por otra parte, en tal contexto de aculturación resulta impropio afirmar que a lo largo del siglo XVI hubiera funcionado alguna orquesta estable, aunque sí se puede hacer constar que desde el arribo de los franciscanos y gracias al impulso de Fray Pedro de Gante, se conoce llevó a efecto una intensa actividad de difusión y construcción de diversos instrumentos en la colonia como órganos, guitarras, arpas, laúdes, rabeles, monocordios, dulzainas, vihuelas, salterios, orlos, timbales, bajones y flautas, lo que hace suponer permitió a los novohispanos la ejecución -desde el primer siglo de la época colonial, de un buen número de obras del renacimiento tanto español como italiano. (4)

A mediados del siglo XVI figuran los primeros coros novohispánicos, y a principios del siguiente siglo se integran conjuntos musicales con toda una gama de instrumentos, como contrabajos, cornetas, bajones, sacabuches y clavicordios. En este sentido, se conoce que en la ciudad de Morelia, por el año de 1600 se interpretaban obras de la escuela barroca italiana (5), en tanto que en la capital virreinal los conjuntos instrumentales ya tomaban parte de manera especial en las incipientes representaciones de ópera, como en el caso de las

compuestas por Manuel de Zumaya (1697 - 1735) -insigne operista mexicano creador de la primera ópera mexicana, Parténope (1711).

Sin embargo, es conveniente precisar que con relación a la actividad musical entre los virreyes y clases altamente pudientes, ésta tuvo poco desarrollo, y fue nula en lo referente a las actividades independientes, solísticas o de concierto sinfónico, de las que no existía plenamente una noción- (6). Así pues, se puede afirmar que, en resumen iglesia y teatro fueron los ámbitos rectores de la música y educación durante el período colonial.

Siglo XVIII: Los Borbones.

Desde la época de Carlos I (Gante, 1500 - Yuste, 1558) hay noticias de que en las salas palaciegas se interpretaban bailes, tonadillas, fallas y seguidillas (7), tanto que para el año de 1734 figura una orquesta que interpretaba obras del barroco europeo. Es probable que este conjunto haya podido ser tal vez aquí constituido en el Coliseo Viejo que en 1727 aparece bajo la dirección de Ricardo de Le Main como "músico director" y de la que desafortunadamente se ignora el nombre de sus integrantes. (8)

Dicho Coliseo surgió del primer teatro fundado en México por Real Cédula de 1553, que a su vez que se había erigido en el claustro del Hospital Real de los Naturales -por ordenanza del propio Carlos I- (9). En el año de 1722 un incendio arrasó con el teatro y motivó la construcción de otro, en la calle ahora denominada 16 de Septiembre, el cual fue

concluido en 1725 (10); en 1742 el entonces administrador del Real Hospital de los Naturales, José Cárdenas, imprimió un fuerte impulso al Coliseo, al hacer concurrir y participar amúsicos de relieve como: Juan Gregorio Panseco, de Milán -músico de la Marina, ejecutante de violín, viola y flauta traversera-; Juan Pisoni, del Ducado de Milán -quien interpretaba el violín y trompa de caccia, además de ser maestro de danza-; Juan B. Arestín, francés, Gaspar y Andrés Espinosa, Benito Andrés Preibus y Francisco Rueda -instrumentistas de violín, flauta, corno y oboe; Petronila Ordoñez, esposa de Rueda, -cantante y a Ignacio Jerusalén -compositor y maestro- (11), conjunto que brindó un notable impulso al desarrollo instrumental en el contexto novohispano.

En 1753 el Virrey Juan Francisco de Güemes y Horcasitas Conde de Revillagigedo (1682 - 1768) autoriza a la administración del Hospital Real de los Naturales para que adquiriera del mayorazgo de José Gorraiz y Luyando, un lote de casas ubicado en la calle del Colegio de las Niñas (hoy Bolívar) para establecer un nuevo teatro que, una vez concluido sería designado como el Coliseo Nuevo (12). Este, con el transcurrir del tiempo se convirtió en el Teatro Principal, en el cual el Virrey Bernardo de Gálvez (1746? - 1786), reconocido defensor e impulsor del arte, ordenó crear la "Orquesta del Coliseo" (1785-1786), integrada por maestros que por primera vez en la Nueva España acostumbraban realizar sus ensayos de manera permanente -a diario- en el mismo recinto, además de caracterizarse por estar integrada en buena parte por instrumentistas nacionales.

Conforme a la "razón de cómicos, bailarines y orquesta del 21 de abril de 1786" (13), figuraban en ella los siguientes músicos:

INSTRUMENTISTAS EN LOS CORDOFONOS.-

Manuel Delgado- I violín con 597 pesos y a quien ayudaban sus hijos José y Francisco, con 100 pesos respectivamente.

José Manuel Aldana- II violín con 544 pesos. Suplente del primer violín.

Juan María Campuzano- Refuerzo del primer violín y su sustituto. Con 332 pesos.

Francisco María Campuzano- Refuerzo del segundo violín y suplente del primero. Con 332 pesos.

Ignacio Cabrera- Maestro de canto, apuntador y repasador. Con 518 pesos.

José Aya- III violín con 290 pesos.

Nicolás Mora- IV violín y I viola. Suplente de trompa y clarín, con 290 pesos.

Mariano Flores- IV violín y II viola. suplente de obote y flauta, con 279 pesos.

Miguel Gálvez- violín, maestro y repasador de canto, suplente de contrabajo con 528 pesos.

José Irala- Contrabajo, 301 pesos.

José Mariano Ortega- violín agregado a la orquesta y congregante de los músicos, 150 pesos.

INSTRUMENTISTAS EN LOS ARRABRONOS.-

Luis Buzard- I clarinete o II flauta o II octavino, 200 pesos.

Luis Auselich- II clarinete, suplente de flauta, 180 pesos.

Francisco Chedomes- I Corno, 180 pesos.

Luis Señen- II corno y suplente de clarinete, 180 pesos.

Pablo Busench- I flauta, suplente de bajón o I Octavino, 200 pesos.

Luis Degresó- II flauta, suplente de II corno, bajo, Octavino o clarín, 180 pesos.

A la lista anterior se agregaban también los nombres de Nicolás Belmonte como entonador de voces y de Miguel Meneses como apuntador 3. (14), concordando la opinión general en ese entonces que "la nueva orquesta que surge por primera vez en México era una de las creaciones de mayor importancia educativa en la época" (15), tan sólo por fijar claramente sus horas regulares de escuela y ensayo, además de ser relevante su participación en la ejecución de autos sacramentales, loas, villancicos, misas, himnos, óperas, zarzuelas, "comedias de pilón", tonadillas y bailes. No obstante, donde aparentemente se verificaron Conciertos -o "Academias de Música", como se les denominaba en Viena- según afirmaciones del Diario de México en 1807, fue en la Escuela Real de Minas durante el año de 1792, en que con el apoyo y patrocinio de ricos mineros aristócratas actuaron músicos de la talla de José Aldana (? - 1810), Manuel Delgado -del que se ignoran sus fechas pero se sabe por una referencia del mismo periódico que era natural de Morelia- y Vicente Castro, así como de Mariano Soto Carrillo y Horcasitas -gran pedagogo y maestro de Elizaga- entre los pianistas solistas. (16)

c. SIGLO XIX

En el bienio 1807-1808 la orquesta de la Compañía del Coliseo Nuevo es dirigida por el maestro Juan Camargo, y al año

siguiente por José Manuel Aldana, en ese entonces maestro de escuela y primer violín de la orquesta. Así, de manera gradual, colegios, templos y palacios se convierten en recintos donde la celebración de conciertos se vuelve una práctica regular. (17) A unos meses de su estreno en Italia, en el año de 1816 se presenta por primera vez en México el Barbero de Sevilla, y con ocasión de tal acontecimiento el Diario de México refirió:

En lo tocante a la orquesta, se hacen elogios del expresivo don Manuel Delgado, del singular don Matías Trujegua, del incomparable don Antonio Salot, del diestrisimo en el violoncello y violín conocido por "El Habanero", de las habilidades bien notorias de don Vicente Virgen, y del sin par contrabajo don Rafael Domínguez. (18)

Sin embargo, a partir de la consumación de nuestra independencia política, diversos acontecimientos propiciaron que los eventos artísticos se fueran deteriorando, en particular por la falta de empresarios para el montaje de espectáculos, a tal grado que ni el Coliseo pudo ya funcionar como anteriormente, y sus mejores artistas sólo aspiraron a sobrevivir; con la llegada al poder del emperador Agustín de Iturbide (1823 - 1824), el panorama musical se modifica en parte, debido al nombramiento de José Mariano Elizaga (1786 - 1842) oriundo como el propio emperador de Michoacán y Maestro de la emperatriz Ana María Huarte como Maestro de la Capilla Imperial. Este personaje representa una figura de excepcional valor para el desarrollo musical de México, pues a él se deben, entre otras aportaciones, las siguientes:

A.- El primer libro de Didáctica Musical impreso en México (1823);

B.- La organización de la primera Sociedad Filarmónica Mexicana (1824);

C.- La fundación del primer Conservatorio de Música en Latinoamérica, con sede en México (1825);

D.- La introducción de la primera imprenta de música profana en nuestro país (1826), y especialmente

E.- El haber sido el primer Director de Orquesta Sinfónica en el México Independiente (1822). (19)

De esa manera surgió en 1822 la primera Orquesta Sinfónica Mexicana, enmarcada en las exigencias musicales en ese entonces en boga en el Viejo Continente. Sin embargo, no se han encontrado pruebas de que tocara repertorio realmente sinfónico, lo que hace cuestionar qué tanto realmente cumplía lo del adjetivo "sinfónico" (20). Al mismo tiempo se logra estructurar la primera Sociedad Filarmónica Mexicana de la que formaron parte el concertino Francisco Delgado de la Orquesta del Coliseo, Vicente Virgen, José Castellano y Quirino Aguilera, más tarde director de orquesta. (21) De ella nació la instauración del primer Conservatorio de Música en México, que se instaló el 17 de mayo de 1825 y en cuya apertura de cursos la crítica declaró:

La Orquesta, dirigida por el Ciudadano Director de la Academia «José Mariano Elizaga» y compuesta por los profesores más acreditados de México, desempeñó a satisfacción del Ilustrado Pueblo con la mejor ejecución las piezas más selectas y difíciles de los más célebres autores. (22)

A partir de esos años las orquestas establecidas, como la referida, tuvieron dos motivos fundamentales para actuar, a saber:

- a) en conciertos de beneficencia y
 b) en ocasiones patrióticas como celebraciones, inauguraciones de distintas instituciones, sin contar con sus participaciones en fiestas religiosas. (23)

En 1827 el arte vuelve a sufrir otro revés, ahora por causa de la primera expulsión de españoles que ordena el gobierno de México, aunque parece ser que por instancias del cantante español Manuel García se reunió una nueva orquesta, pero al respecto es muy escasa la información que se posee. Los precios suben, hay animadversión por los artistas hispánicos y por primera vez se propone que las representaciones operísticas se realicen de manera exclusiva con textos en español. No obstante, es una crisis pasajera que afortunadamente en pocos años se resuelve, pues para el año de 1831, rápidamente:

Hace moda en los centros artísticos de la capital una nueva orquesta que recibe el nombre de "Orquesta del Teatro del Coliseo" «u Orquesta del Gran Teatro»; está formada de 4 violines I, 4 violines II, 2 violas, 1 cello, 2 contrabajos, 1 flauta, 1 clarinete, 2 oboes y 2 trompas. (24)

Que un conjunto contara con diecinueve instrumentistas más el director, era ya un síntoma de progreso, sin contar que conforme a opiniones vertidas por el empresario -Cayetano Paris de la Compañía de Opera-, dicha orquesta la integraban "los más hábiles y acreditados profesores que existen en esta ciudad" (25). En la temporada de 1836 la empresa puso como Director de Orquesta a Lauro Rossi, pero al mismo tiempo diversos imprevistos no podían dejar de faltar, ni aún con afectación para los miembros de la orquesta durante sus actuaciones. En una

representación llevada a cabo entre los años de 1837 y 1838, un articulista del periódico El Recreo al referirse a las actitudes del público durante un espectáculo en el Antiguo Coliseo, narró un suceso que, por ser tan inesperado y por describirse tan detalladamente, permite conocer aspectos diversos de la educación y cultura musicales del público asistente a las altas manifestaciones musicales. La narración es la siguiente:

Junto a mí estaba un francés elogiando a gritos la ópera, y palmoteando, y pateando y gesticulando sin cesar; otro individuo nos enflautó también en voz alta, el argumento de la ópera con todos sus pelos y señales, al mismo tiempo que un otro estaba delante de mí leyendo a voz en cuello un programa a su compañera. Todo, en fin, se oía, menos la música de la ópera.

Inesperadamente un individuo de un palco, que para ver mejor estaba de pie sobre una silla y apoyado en los hombros del que tenía delante, perdió el equilibrio y salió disparado sobre la orquesta, rompiendo un bajo, tres violines y dos trompas. El público se alarmó creyendo que era un pleito o riña, que eran frequentísimos, o de un pronunciamiento, que eran el pan de cada día. Algunos, o por miedo o por chiste, gritaron ¡Fuego! ¡Fuego! y toda la gente se levantó, todos querían salir a la vez; los muchachos chillaban, las mujeres y todos estábamos pálidos como cadáveres.

¡Qué estrépito! ¡qué movimiento! Unos saltaban a los palcos o a las tablas para salvarse más pronto; otros, dejando los sombreros y las capas, se hacían lugar a codazos y puñadas; una señora clamaba por su hijo; otra por su marido; aquélla por su padre, y las puertas, pequeñas, muy pequeñas, apenas daban salida a una persona.

Al salir a la calle, la escena era otra. El gobierno, que siempre vivía alarmado, había tenido noticia del escándalo, y temeroso de que envolvese un fin político, había enviado cantidad de tropas; los soldados daban cañonazos a diestro y siniestro; los coches se atropellaban unos a otros, y por todas partes las gentes corrían gritando: ¡Revolución! ¡Revolución!, haciendo cundir el miedo y el espanto hasta en los barrios extremos de la ciudad... (26)

No obstante de la realidad descrita, los avances continuaron para el arte nacional; el movimiento musical adquirió gran fuerza, por ejemplo:

A.- Surgieron nombres como los de Agustín Caballero, José María Chávez, Juan Nepomuceno Reta y Joaquín Beristáin (1817 - 1839) que adquirieron fama por dos motivos:

1. En 1839 ambos establecen una Academia que en menos de un año producen grandes logros que reciben el reconocimiento de importantes públicos.

2. Son reconocidos además en poco tiempo como destacados directores de orquesta, en particular Beristáin.

B.- Así mismo, el 15 de diciembre del año citado, José Antonio Gómez (1805 - 1860?) -dueño de un famoso repertorio musical ubicado en la calle de la Palma- funda la Gran Sociedad Filarmónica que logra desarrollar una importante trayectoria artística.

C.- Al mismo tiempo en la Noche Buena de 1840 se registra un acontecimiento nunca antes visto, una orquesta de 52 elementos toma parte dentro de lo que se reconoció como una "verdadera solemnidad filarmónica" en la Catedral Metropolitana, en la que se interpretaron entre otras composiciones obras de Gaetano Donizetti (Bergamo, 1797 - 1848), Gioacchino Rossini (Pesaro, 1792 - Passy, 1868), William Vincent Wallace (Irlanda, 1812 - Chateau de Bagen, 1865), Saverio Mercadante (Bari, 1795 - Nápoles, 1870) y Daniel Auber (Normandía, 1782 - París, 1871). (27)

D.- Finalmente, un aviso en el periódico El Siglo XIX anunciaba en los siguientes términos la venta de un libro de música, es decir, por "El deseo de contribuir a la propagación

de los principios de la Música, tan generalmente cultivada en el día, pues se ha hecho ya un ramo de educación general en México". (28)

A pesar de tan notables avances, la forma de concierto, con todas sus características, no llegó a imponerse como espectáculo instrumental representativo sino hasta lindar finales del siglo XIX. A lo largo de todo el siglo decimonónico no se educó al público en su comprensión y valoración, de modo que sólo se consideraba al concierto -según opinión de Mayer-Serra- como una "exhibición acrobática, de carácter excepcional, con programas en los cuales se habían de reproducir en algún instrumento los trozos más conocidos de óperas italianas y piezas del género "de salón", de un virtuosismo técnico y fácilmente accesibles" (29).

En julio de 1841 se inaugura el Teatro de Nuevo México, y desde su prospecto figura una orquesta dirigida por José María Chávez que estaba destinada a cubrir los entreactos con "piezas modernas y escogidas" (30). Este nuevo establecimiento fomentó una competencia artística en la capital del país de la que principalmente fue el público quien salió beneficiado, pues además tenía también lugar en las calles de las Moras el acondicionamiento del "Teatro de los Gallos" como "Teatro Provisional" para dar cabida fundamentalmente a las compañías de Opera Italiana, y que se ubicaba en las calles de las Moras, hoy Bucareli. (31)

Prácticamente a partir de entonces la ópera subordina con mayor fuerza a la orquesta a un mero papel de acompañante.

La música sinfónica de concierto no empieza a cultivarse sino hasta medio siglo después.

En 1852 hace su arribo al "Gran Teatro Nacional" la compañía italiana de Max. Maretzek, que contrata para su temporada a una numerosa orquesta -treinta y dos elementos- que puso bajo la dirección de los violinistas J. Kreutzer y Manuel Delgado, en tanto que de los solos violinísticos se encargaba a Halma y de los del clarinete a Enrique Belletti, primer clarinetista de Su Majestad Británica (32). Entre otras óperas dicha compañía presentó el Attila de Giuseppe Verdi, el más grande operista del Romanticismo italiano (Le Roncole, Parma, 1813 - Milán, 1901) con el bajo Marini, lo que propició la inconformidad de la crítica mexicana por la orquestación del compositor al haber "abusado" en el empleo de bombos, timbales, tambores y platillos. (33)

En 1853 la compañía dramática de Laymon trae como director de Orquesta a Antonio Barilli -quien dirige a la misma orquesta que tocara con la compañía de Maretzek- y en 1854 actúan las compañías del Gran Teatro de Santa Anna, de René Masson y la de Oriente con Pedro Carvajal, en la que tomó parte una orquesta de 38 integrantes además de su director y maestro al clavicémbalo y del clarinete concertista (34); para 1857 en el Teatro Nacional se anuncia la presentación de la ópera Balle de Máscaras -debida también a la pluma verdiana-, y cuya cartelera se anunciaban dos importantes noticias:

"El teatro estará brillantemente iluminado con gas!
 !!!Una orquesta monstruosa de ochenta profesores!!!!. (35)

Aparentemente también figuran en esa época una orquesta formada durante el segundo Imperio a cargo de Maximiliano de Habsburgo, la que fue dirigida por el fagotista Emilio Palant, y parece ser interpretó en una ocasión la marcha del Tannhäuser así como otro conjunto que a instancias de un señor llamado Damián Martínez llegó a reunir doscientos profesores de orquesta además de bandas militares en el "Teatro Imperial" -denominación que se empleó para designar al Nacional de Santa Anna-.

En ese contexto, la efervescencia musical crece día a día y pronto, dentro de esa dinámica artística, se establece en México la escuela que habría de convertirse en el principal baluarte educativo musical del país, el conservatorio de Música. Esta institución inicia sus clases el 1º de julio de 1866, al nacer de la fusión de las Academias de Música del presbítero Agustín Caballero y de Luz María Oropeza -sostenida esta última por el Ayuntamiento capitalino- con la tercera Sociedad Filarmónica Mexicana, además de incorporarse a la nueva institución las orquestas de "la Opera" (aquella del nuevamente nombrado "Teatro Nacional") y de "la Sociedad de Santa Cecilia" -que tal parece se formó en estos años con un número fluctuante de treinta y dos a cuarentemembros- (36), la Banda Militar Mexicana del maestro Gavira y la austriaca de Sawertthal, el Orfeón Alemán y de modo ocasional la "orquesta de la Escuela de Ciegos" (37).

Crear dicho colegio fue la iniciativa principal de la Sociedad Filarmónica Mexicana, nacida del Club Filarmónico que se reunía en la casa del pianista y compositor Tomás León (1826

-1893) a instancias del doctor José Ignacio Durán (1799-1868). Instalada el 14 de enero de 1866 con 74 socios, fue reglamentada por Aniceto Ortega del Villar (1825 - 1875) -uno de los más afamados obstetras del siglo XIX y autor de la primera ópera nacionalista Quatimotzin (1871)-, sus primeros directivos fueron: Manuel Siliceo como presidente, el doctor José Ignacio Durán como vicepresidente; Clemente Sanz, tesorero; el literato y periodista Lorenzo Elizaga (? - 1883), prosecretario y como secretario el doctor Eduardo Liceaga (1839 -1920) -el introductor de la vacuna antirrábica en México-, quien en un memorial destacaba:

La sociedad se proponía cultivar la música, extender la enseñanza, favorecer a los artistas desgraciados y endulzar los momentos de descanso de los socios con los encantos de este arte, en una palabra mezclar la utilidad con el recreo. (38)

Dicha agrupación primero ofreció sus conciertos en el Palacio de los Naranjos de la Escuela de Medicina -de la que en ese entonces era director el doctor Durán-, luego se trasladó a un local del Convento de San Francisco, y por decreto del presidente Benito Juárez (1806 - 1872) -25 de octubre de 1867- se le cedió para sus reuniones y trabajos el edificio de la antigua Universidad.

Característica particular del citado grupo era la especial inclinación por la escuela germánica, de preferencia por los compositores de la Escuela Clásica de Viena (Haydn, Mozart y Beethoven). La ópera italiana era de su interés, pero sus anhelos se orientaban más hacia otros campos de la música hasta entonces descuidados por los músicos nacionales. Aún

cuando el movimiento sinfónico había tenido en Elizaga a su precursor, en realidad el mérito verdadero de propiciar el fomento de este género musical fue de esta Sociedad en tanto "iniciadora en México de la ejecución de las sinfonías de Beethoven". (39) Así por ejemplo en 1867, como parte de un elogio realizado en honor de Tomás León y Aniceto Ortega que habían incorporado el Andante de la Tercera Sinfonía de Beethoven en un concierto, el crítico musical francés Alfredo Bablot (? -1892) -fundador de los periódicos El Daquerrotipo (luego llamado El Telégrafo), El Clamor progresista en colaboración con Ignacio Ramírez y director de El Federalista- expresaba:

La Música Clásica está poco cultivada en México: es de deplorarse; uno de estos días, cuando Deus nobis hoc otia faciet, algo se dirá aquí sobre este asunto interesante. La comisión de conciertos, con el laudable objeto de ir familiarizando a sus consocios con esa clase de música, ha acordado que cada sábado se ejecute, cuando menos, una pieza de los inmortales maestros Haendel, Bach, Haydn, Clementi, Mozart, Dussek, Beethoven o Mendelssohn; esta es una prueba más del constante afán de la Sociedad Filarmónica: reunir lo útil a lo agradable. (40)

Sin embargo, el mismo Bablot comentaba poco tiempo después sobre el escaso apoyo y difusión que había dispensado la citada Sociedad a la música del período clásico, empezando porque "ésta carecía de una verdadera orquesta, una orquesta homogénea y lista para tocar cuando fuera necesario" (41); la música de concierto continuaba inmersa en una situación crítica, como se evidencia en la siguiente crítica que refleja con detalle las condiciones del momento, así como las deficiencias orquestales que vivía la capital, por no mencionar el panorama

todavía más patético de la provincia. Así, Emma Cossío Villegas, señala:

En México, en fin, donde los nombres de Beristáin, Bustamante, Gómez y el inolvidable Aduna, hacía presentar un porvenir brillante para la orquesta en el último tercio del siglo... ese México, inferior a Puebla, Querétaro, Guanajuato,... no tiene una orquesta y tendremos el placer de ver las óperas acompañadas de piano. Vamos al Nacional... a la ópera de \$160.00 el palco, y nos desuellan los oídos los desaciertos de una mala orquesta... Vamos a Maria últimamente, y el público salió espantado de la orquesta, y aunque no fijé la atención, creo que los bustos de los artistas célebres que adornan el salón han de haberse tapado los oídos... Tenemos el derecho de decir que en México no hay orquesta; hay dos grupos que se hacen llamar orquestas <42> y que ninguno de ellos cuenta con el número suficiente de profesores para formarla... Yo quiero que se me diga si con 11 ó 9 individuos se puede formar una orquesta, a no ser para un baile casero. (43)

Entre diciembre de 1870 y enero de 1871 se organiza un festival musical en la capital de la República gracias al apoyo de Babirot, y la orquesta que participa bajo la dirección del compositor y destacado operista Melasio Morales (1838 - 1908) cuenta con un número "altísimo" de integrantes, noventa, sin embargo dicho conjunto exclusivamente ejecutó las Sinfonías Tercera y Quinta de Beethoven (44). El problema persistía, de modo que al designarse al maestro Alfredo Babirot como director del Conservatorio de Música, procede a la reorganización del plantel, y con el deseo de hacer florecer y consolidar al género sinfónico, como producto principal de dicha reforma crea la "Orquesta del Conservatorio", que habría de ser dirigida por maestros como el citado Morales, Julio Ituarte (1845 -1908), Lauro Beristáin -hijo de Joaquín Beristáin-, Apolonio Arias (1864 - 1935) -importante colaborador en la fundación de varias

orquestas entre 1892 y 1929, y de manera especial precursor de las orquestas típicas- y Carlos Meneses (1863 - 1929). En dicha orquesta tomaban parte fundamentalmente los alumnos, y esporádicamente también los maestros del plantel.

Hacia 1901 esta agrupación contaba con 100 elementos (45), pese a que aún no se desarrollaba verdaderamente la música sinfónica, lo que se verificó justo al año siguiente, en 1902 cuando con Meneses fue convertida en la "Orquesta Sinfónica Nacional", lo que le valió convertirse en realidad en el primer director mexicano de orquesta sinfónica.

Para ese entonces otras orquestas se habían establecido: la de la "Sociedad Anónima de conciertos" (1892) con sesenta y cinco músicos, encabezada por José Ives Limantour (1854 - 1935) -Ministro de Hacienda del Gabinete del presidente Porfirio Díaz a partir de 1893- y entre cuyos primeros directores participaron José Rivas, Carlos Meneses, Gustavo Campa y Felipe Villanueva. Así como las correspondientes a la "Sociedad de Música de Conciertos" (1893) y a la "Sociedad Filarmónica Mexicana" en 1895 bajo la dirección del compositor duranguense y primer pianista mexicano de fama internacional Ricardo Castro (1864 - 1907). En pocas palabras, en Europa los conciertos públicos constituyeron una práctica establecida y gustada desde 1840, en tanto que en México únicamente lo fueron a partir de la última década del siglo XIX.

En esa época no había propiamente un público para la audición de conciertos y la celebración de cualquiera de éstos no atraía a la gente y menos aún si además era de paga (46); ni

con los esfuerzos de la "Sociedad Filarmónica Mexicana" en 1870-1871 y de la "Sociedad de Conciertos Sinfónicos" (1892-1893) se había logrado despertar significativamente el gusto por este género. Asimismo, los propios compositores mexicanos tampoco se preocupaban por producir obras del repertorio sinfónico. Excepciones fueron La Locomotiva y la Sinfonía-Rimmo Dios Salve a la Patria de Melesio Morales, así como la obertura a la italiana La Primavera de Joaquín Beristáin. (47)

En resumen, sólo hacia la década de los noventa del siglo XIX, en México empiezan a difundirse en las salas de concierto las obras del romanticismo europeo, y ésto debido de manera especial al trabajo de Carlos Meneses al frente de la "Orquesta Sinfónica Nacional", con la que dio a conocer por primera vez en nuestro país un repertorio que incluyó obras de compositores del período clásico, como Haydn y Mozart, y de autores impresionistas como Claude Debussy (Saint-Germain-en-Laye, 1862 - París, 1918). (48)

A principios del siglo XX se observó con claridad que, que pese a la gran competencia que representaba la ópera para el desarrollo de la música instrumental o vocal de concierto, el gusto por la música sinfónica empezó a crecer al empezar a asistir a los conciertos quienes anteriormente dejaban las salas casi vacías durante el desarrollo de los mismos. (49) En 1904, por ejemplo, Meneses interpreta en el Teatro Renacimiento el Stabat Mater de Rossini y en el Teatro Arbeu diversas obras del romanticismo europeo de los autores Beethoven, Massenet, Von Weber, Wagner así como del nacional Felipe Villanueva (1862 -

1893). Los triunfos de este gran maestro mexicano se suceden uno tras otro y no es para menos, pues su admirable labor empezaba a producir logros de gran trascendencia para el desarrollo de la cultura nacional en importantes sectores de la sociedad nacional.

México, "el país de la zarzuela" (50), en el que durante el siglo pasado se formaron orquestas esencialmente para integrar las compañías de ópera y zarzuela y que hizo a Stevenson bautizar a dicha centuria como el "operático siglo diecinueve" (51), por fin tenía "un público no numeroso pero sí suficiente para mantener una sinfónica". (52).

Más aún, la música de cámara empieza también a congregarse a sus respectivos adeptos. El violinista y compositor Luis G. Saloma (1866 - 1956) organiza conciertos de música de cámara con conjuntos como los cuartetos Rocabrana, Saloma y Bruselas; el Octeto México cosecha importantes éxitos luego de una intensa trayectoria artística, de manera que pronto este nuevo género atrapa prácticamente a la élite porfiriana.

De Europa llegan artistas de fama internacional, entre los pianistas destacan Paderewski, Hoffman, Emeric Stefani, Joseph Lehevine, Adela Verne, Eugenio d'Albert y su esposa Teresa Carreño, la más grande pianista latinoamericana que cosechó memorables triunfos en sus presentaciones en nuestro país y que hizo a Ricardo Castro proferir mil elogios. También actúan los violinistas Kreisler, Sarasate, Barison y Burmester; cellistas como Bohrer, y por supuesto grandes cantantes de la talla de María Grissi, Luisa Tetrazzini, Emma Zilli, Eugenia

Mantelli, Enriqueta Sontag, Adelina Patti, tenores como Bazelli y Tamagno o barítonos como Bellagamba, quienes brindan no sólo sus interpretaciones operísticas sino que las alternan con múltiples conciertos camerísticos, figurando asimismo entre los directores de orquesta reconocidos en el ámbito operístico Gino Golisciani -director de la orquesta de la ópera de Nápoles Sieni, que al estrenar en México Falstaff y Fayagos, felicitó efusivamente la interpretación a cargo de la Orquesta del Conservatorio- y Arturo Bovi.

Tan magna actividad musical, contribuye a que el público amplíe el repertorio de sus compositores predilectos, entre los que se pueden citar ejemplos que muestran las nuevas preferencias mixtas de autores de música instrumental y operística como Beethoven, Chopin, Liszt, Tchaikowsky, Rossini, Verdi, Massenet, Giordano y Puccini. (53)

d. SIGLO XX

En 1903 se funda la "Orquesta del Ateneo Mexicano", en 1908 se establece la "Orquesta Sinfónica Beethoven" bajo la dirección de Julián Carrillo (1875 - 1965), dos años después la Unión Filarmónica crea la propia en tanto que hacia 1912 Meneses se ve obligado a dejar su labor al frente de la "Orquesta Sinfónica Nacional", en gran parte debido a los conflictos revolucionarios. En 1916 resurge esta última con Jesús Acuña (1879 - ?) y al año siguiente Manuel María Ponce lo sustituye en la dirección hasta que en 1920 es también disuelta, motivo por

el cual Saloma procede a organizar la "Orquesta Haydn, Beethoven, Brahma" como medida paliativa ante el vacío orquestal. (54) En ese mismo año José F. Vázquez organiza la "Orquesta Sinfónica de la Escuela Libre de Música", conjunto con el que desarrolla una tarea de reivindicación nacionalista, en tanto que el Conservatorio Nacional de Música crea la "Orquesta de Alumnos" que encarga a José Rocabruna. Al año siguiente resurge la "Orquesta Sinfónica Nacional" bajo la dirección de Julián Carrillo gracias a la subvención otorgada por la Secretaría de Educación Pública a cargo de José Vasconcelos, sin embargo en 1924 ésta vuelve a desaparecer. (55)

Intentar pues, hacer una breve reseña de las diferentes orquestas que se han formado en nuestro país a lo largo del siglo XX, resulta ser una tarea difícil especialmente a partir de los años veinte y treinta. Varias son las dificultades que se deben sortear para ello:

1.- Por un lado el mayor problema es la falta de información y aún de las evidentes contradicciones entre las anotaciones de los libros y los comentarios de los artículos impresos, cuyas noticias en muchas ocasiones no permiten ni siquiera identificar correctamente a la orquesta de la que están haciendo mención.

2.- Por otro lado, es también un elemento recurrente la notoria escasa durabilidad de las orquestas, cuyos destinos se pierden en la bruma de los artículos y reseñas redactados, al tiempo que sus datos se escabullen y con ellos la suerte de dichas agrupaciones.

Es por ésto y conforme a los fines de este trabajo, que sólo se pretenderá elaborar un cuadro general de las orquestas mexicanas constituidas en el presente siglo que hayan logrado cierta trascendencia -o cuando menos un mejor seguimiento- para poder ubicar dentro de este marco la fundación, permanencia y finalidades de la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria, objeto de la presente tesis.

Ya dentro del período postrevolucionario, prácticamente en las postrimerías de los años veinte (1920), tiene lugar la fundación de la "Orquesta Sinfónica Mexicana" bajo la dirección de Carlos Chávez (56) que, creada especialmente con la idea de satisfacer lo propuesto por el doctor Jesús C. Romero en el I Congreso Nacional de Música, celebrado en 1926, se dedicó a presentar obras de estreno en México así como a dar a conocer concertistas mexicanos (57). Dicha agrupación -aunque cambió de nombre al año siguiente: "Orquesta Sinfónica de México" (1929)- perduraría hasta 1947 sin alterar sus objetivos iniciales, lo que le valió alcanzar pronto un lugar relevante dentro del campo de la difusión musical en nuestro país, como bien lo señalaba su propio director al afirmar que la existencia de la "Orquesta sinfónica" se había debido a "una necesidad nacional", la música debía ser una actividad permanente. (58)

A lo largo de la siguiente década (1930-1939) tiene lugar la materialización de distintos conjuntos orquestales que logran proyectar un impacto importante dentro del ámbito musical mexicano, como es el caso de las siguientes grupos:

- "Orquesta de Cámara de la Secretaría de Educación Pública", director Eduardo Hernández Moncada (1933);

- "Orquesta de Cámara del Conservatorio Nacional de Música", director Estanislao Mejía (1935), y

- "Orquesta Sinfónica de la Universidad" (actualmente "Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México"), director José F. Vázquez (1936).

Más adelante, a mediados de siglo, y por acuerdo presidencial es fundada la "Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música" (1949) que, inicialmente comandada por los maestros Hernández Moncada y José Pablo Moncayo, no tardaría en convertirse en ese mismo año en la "Orquesta Sinfónica Nacional", la principal agrupación instrumental que en su género ha contado el país y que a la fecha subsiste con ese mismo nombre.

Tres años antes el mismo presidente Miguel Alemán había ordenado la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes dentro de la Secretaría de Educación Pública, por lo que no demoró el cambio de adscripción de la nueva orquesta, del CNM al recién fundado instituto, sede en cuyo seno poco después surgieron la "Orquesta de Cámara de Bellas Artes" y la "Orquesta de la Opera".

1948-1992

A lo largo de estos últimos casi cincuenta años, el ámbito orquestal en México se ha enriquecido, pero aunque aparentemente en la actualidad contamos con un nutrido número de orquestas, la verdad es que su incidencia dentro del panorama nacional está desequilibrada. Todavía en pleno 1993, prácticamente en los umbrales del siglo XXI, la cantidad de

orquestas con que se cuenta es insuficiente para los requerimientos del territorio nacional, pues si bien tan sólo en el Distrito Federal habitan cerca de 18 millones de personas y hay extensas zonas descuidadas por la promoción y difusión cultural que llevan a cabo diversas instancias públicas y privadas, más aún se halla desfavorecida la provincia. A la fecha aún hay varios estados de la República que carecen en su propia capital de una orquesta profesional -o estudiantil siquiera- establecida, por no mencionar siquiera lo que ocurre en los municipios de ciertas entidades.

Así pues, abordar el panorama orquestal que hoy en día se presenta en el país, es un tópico que por su relevancia merece ser atendido de manera urgente, por lo que dentro de las propuestas que esta tesis espera plantear, dicha cuestión ocupa un papel fundamental dentro de las posibles medidas para contribuir al desarrollo y mejoramiento de la educación musical en México.

De manera breve, por lo que toca a la capital de la República, entre las instituciones que a la fecha mantienen grupos orquestales de relevancia pueden citarse -además del INBA-: el Conservatorio Nacional de Música, el Departamento del Distrito Federal, el Instituto Politécnico Nacional y la Universidad Nacional Autónoma de México.

Al analizar los conjuntos instrumentales citados, cabe destacar que sólo el 53% de ellas está formado por profesionistas, el resto está integrado por estudiantes que indudablemente son los candidatos seguros a futuro para tomar

parte en las orquestas profesionales. Así mismo, mientras los grupos de las escuelas de música se constituyen especialmente con el fin de contribuir al desarrollo formativo de los alumnos aventajados en los respectivos instrumentos, el resto se dedican a presentar temporadas de conciertos en distintas salas de la capital, en cambio la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria es una agrupación orquestal qui generis, la integran atilistas del más alto nivel, sus miembros son docentes de la UNAM y su misión es la de educar a la juventud a través de sus temporadas de CONCIERTOS DIDACTICOS, cuestión sobre la que girarán los próximos capítulos.

NOTAS DEL CAPITULO II.

(1) En los muros de Tenetepak existe la representación de un cortejo musical que nos puede dar una idea de un conjunto musical maya en el que intervienen, de izquierda a derecha: un sonajero, 2 trompeteros, 5 danzantes disfrazados de animales, 2 trompeteros, 5 danzantes disfrazados de animales, un tocador de sonatillo, 3 tocadores de *ayotl* o carapacho de tortuga, un tocador de *panhuéhuetl* y cinco músicos ejecutantes de grandes sonajas. FLORES CORANTES, Felipe. Aspectos de tecnología educativa en el área musical azteca. México, Tesis de Maestro Especializado en la Enseñanza Musical Escolar, CDM/SEP/INBA, p. 165.

(2) STEVENSON, R. Music in Mexico, a historical survey. New York, Thomas and Crowell, Co., 1952, p. 35.

(3) La enorme riqueza musical de los indígenas fue descrita por Natalina en los capítulos 26 y 27 de la 17 parte de los Memoriales, en donde señala cómo funcionaba la música en la vida azteca, qué tipos de instrumentos usaban, cómo los aztecas recreaban sus cantos y música de danza, cómo esto se convertía en una ejecución actual, cómo los músicos eran ubicados dentro de la sociedad azteca, y por qué los compositores adquirían prestigio social. STEVENSON, R. Ob. cit., p. 20. ROSALES, Hernán. "Reseña histórica y anecdótica de la música en México", CESU, ENH, s.f., C. 1, exp. 26, p. 2. Sin contar que en pleno siglo XVI y dentro del marco de la tributación colonial, los músicos y cantores durante bastante tiempo fueron exceptuados de tal contribución.

(4) SALDIVAR, Gabriel. Historia de la Música en México. Ed. facsimil de la de 1934, Colabor. de Elisa Soero Bolfo, México, Gobierno del Edo. de México, 1981, pp. 88-96.

(5) En el Colegio de Santa Rosa en Morelia, Valladolid, se han encontrado obras sinfónicas de finales del siglo XVIII compuestas para violín, viola, oboe, cornos y bajo. "Apuntes para la clase de Historia de la Música en México. Compendio de Pablo Castellanos". CESU, ENH, 1985, C. 1, exp. 27, p. 46. (mecanoscrito) STEVENSON, R. Ob. cit., p. 135.

(6) MAYER-SERRA, Oteo. Repertorio de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad. México, E. Colegio de México, 1941, pp. 29-30.

(7) Las características de estas formas musicales se encuentran detalladas en la obra de ZANOLI, Umberto. Formas y estilos musicales de Occidente. México, ENOTUNAH, 1992, 450 p. (Serie Artes, 7)

(8) CASTELLANOS, P. Ob. cit., ver pág.

(9) OLAVARRIA Y FERRARI, Enrique. Reseña histórica del teatro en México, 1538-1914. Pród. de Salvador Novo, 3a ed. ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. 5 vols. México, Porrúa, 1961, p. 14.

(10) OLAVARRIA Y FERRARI, E. Ob. cit., p. 20.

(11) Ibidem, pp. 21-22. ROMERO, Jesús C. "La enseñanza musical novohispana en los siglos XVII y XVIII", CESU, ENH, Caja 1, exp. 20, f. 6.

(12) Discografía Porrúa, p. 467.

(13) OLAVARRIA Y FERRARI, E. Ob. cit., pp. 44-46.

(14) En 1799 al ceder Manuel Lozano los derechos del Coliseo, el nuevo asentista y director Jerónimo Marañón integra su compañía con los siguientes músicos:

Manuel Delgado, 2 violín; José Aldana, II violín; José María Delgado, III violín; Francisco Delgado, IV violín; Mariano Flores, violón; Gabriel Martínez, viola; Juan Muñoz, bajo; Rafael Domínguez,

contrabajo; Luis Luis Rosast, 3 oboe; Nicolás Mora, 1 Corno; Manuel Carrera, II corno; Pablo Buisen, 1 flauta; Juan Ignacio Cabrera y Francisco Caballero, segundos maestros. Ibidem, p. 71.

(15) ROSALES, Hernán. Ob. cit., p. 3.

(16) CASTELLANOS, P. Ob. cit., p. 76. Para la temporada de 1791-1792, Los principales músicos del Coliseo, que lo eran también de Las Iglesias, fueron:

Manuel Delgado, I violín; José Manuel Aldana, II violín y maestro; Francisco Delgado, I ripiano; Gabriel Martínez, II ripiano; José Mora, 1 viola; Félix Ortiz, II viola; Pablo Buisen, 1 trompeta; José Delgado, II trompeta; Mariana Flores, bajo; Juan Realbez, contrabajo; y Juan Ignacio Cabrera, maestro de escuela. BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo. HISTORIA DE LA MÚSICA (I). La música en el período independentista. México, SEP/INBA, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Científicas, 1944, p. 363.

(17) Ibidem, pp. 78-79. OLAVARRIA Y FERRARI, E. Ob. cit., p. 162. Al mismo tiempo Aldana compartía su encargo de participar en las ejecuciones de la Orquesta de Catedral. STEVENSON, R. Ob. cit., p. 35.

(18) OLAVARRIA Y FERRARI, E. Ob. cit., pp. 174-75. La ruina que vivirá el espectáculo, y en particular el Coliseo, conforme a Stevenson se inicia desde 1816 y tal vez un poco antes ante la baja de precios y deterioro del manejo financiero, pues ya desde 1813 en el propio Alfaro de México (25 y 26 de febrero) se describe esta crítica situación, en particular de la propia orquesta que contaba sólo con 16 ejecutantes:

"El principal defecto es la inestabilidad del compás en el conjunto orquestal... Los trompetas... los tímpanos... y los contrabajos... suenan inasertablemente. Debemos confesar, sin embargo, que su débil tono resaca y la pobreza del conjunto orquestal no es enteramente por la falta de intérpretes, sino perfectamente debido a la locación de la orquesta". Cit., en STEVENSON, R. Ob. cit., p. 175. Baqueiro also refiere que entre 1810 y 1812 el descenso de la actividad teatral lesionó a la orquesta. Ob. cit., p. 363.

(19) Para explicar la información sobre José Mariano Elizaga consultar la detallada biografía que realizó Jesús C. Romero. ROMERO, JESUS C. José Mariano Elizaga. México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934, 156 p., láminas.

(20) ROMERO, J.C. Ob. cit., p. 20. ROMERO, JESUS C. "Apuntes de la clase de Historia de la Música en México de José C. Romero" de la alumna Elizabeth D. Dultzin, CESU, ENH, s.f., Caja 15, exp. 26, p. 16. (Mecanoscrito) Entre sus integrantes estaban: el cornista catalán Antonio Salot -muy estimado en ese tiempo en el Virreinato-, el contrabajista José María Bustamente, Vicente Castro, Virgilio -maestro concertador del Coliseo y además violín-, José Castel, violista, y José Zurino Aguirreaga, violista también. Así mismo, figuraban Francisco Delgado, Mariano Cortés, Vicente Covarrubias, Daniel Viviani, Agustín Ricos, José Sotelo, José María Duque, José Castel, Santiago Covarrubias, Eduardo Campuzano, José Castañón, Matías Morán, José Benito Aguirreaga, Nicolás Guillén y José Guerrero. BAQUEIRO F., G., Ob. cit., pp. 365-66.

(21) ROMERO, J.C. José Mariano Elizaga, Ob. cit., pp. 36-37.

(22) El Sol, 28 de abril de 1825.

(23) MAYER-SERRA, O. Ob. cit., p. 32.

(24) ROSALES, H. Ob. cit., p. 6.

(25) OLAVARRIA Y FERRARI, E. Ob. cit., p. 266. Los integrantes de dicha orquesta, que actuaron con la compañía de Ópera que trajo al cantante Filippo Salvi, eran: Director: Quirino Aguirreaga. Primeros violines, Eduardo Campuzano, Vicente Covarrubias, Francisco García, Mateo Velasco. Segundos violines, José María Miranda, José Loreto Covarrubias, Simón Viviani, Fernando Covarrubias. Flautas y clarinetas, Joaquín Sotol, Manuel Borja. Oboes, Agustín Villarías, José María Benítez. Trompas y clarinetas, Manuel Saut, Felipe Lozada, Tímeteo Alqui. Bajos, José María Bustamente, Rafael Domínguez. Violoncello, Ignacio Ocedis. Violas, Francisco Arévalo, José María Castel, Organo, José Manuel Pérez, José María Santillán. En Ibidem, p. 269.

- (26) Ibid., pp. 334-335.
- (27) Ibid., pp. 339 y 346-347.
- (28) NAYER-BERRA, O. Ob. cit., 33. El siglo XIX, no. 5, 19 de noviembre de 1841.
- (29) Ibidem, pp. 33-34.
- (30) OLAVARRIA Y FERRARI, E. Ob. cit., p. 354.
- (31) Con dicha compañía figuraron como maestro director compositor al clave Guillermo Banelli, en tanto que la orquesta estaba compuesta por: el director y primer violín Guillermo Velasco, subdirector J. Chávez, primer violín Basilio Delgado, primer violín de los segundos J.M. Miranda, cello, J. Zavas, viola, Mariano Amín, flauta, J. A. Adun, oboe, U. Biancardi, flautín, J. Chaperro, FAGOT, A. Bianchi, clarinete, A. Villarías, clarín, M. Labrón, trabajo, M. Salot, trabón, Muesco, trabajo, L. Lozada, timbales, J. Huidobro, contrabajos, J. Ocaña, F. Bustamante, D. Camacho, A. Ríos. Ibidem, pp. 363.
- En 1844, el último concierto en grande fue de La Junta de Fomento de Artesanos que reunió a más de cien filarmónicos, cuyos nombres registra Baquero. BAQUERO F., G. Ob. cit., pp. 369-370.

(32) Ibid., pp. 512-513.

(33) Ibid., p. 524.

(34) Ibid., p. 572. Entre los integrantes sobresalientes de la orquesta de la compañía de Carvajal figuraron: Delgado, Mellet, Bustamante, Aduna, Blanchardi, Enrico Balletti, Salot y Chavarría, quedando la dirección bajo el notable José Nicolás. Por su parte, la de Masadón estaba dirigida por Barilli y Botteino - el primer contrabajo del mundo que además estrenó en El Cairo Aida de Verdi en 1871-. BAQUERO F., G. Ob. cit., pp. 371-372.

(35) La función se celebró el martes 24 de febrero de 1857 en el Teatro Nacional. BAQUERO F., G. Ob. cit., pp. 373-374.

(36) En la Triluna del 2 de septiembre de 1879 se comentaba por ejemplo que en la presentación de la Compañía de Ópera de Angela Peralta, actuaria en las ocho funciones la "Orquesta de Santa Cecilia" "aumentada considerablemente".

(37) Esta orquesta tuvo tiempo después entre sus directores a Estanislao Mejía, quien fuera profesor y director de La Escuela Nacional de Música. COSSIO VILLEGAS, Emma. "La Música", en Historia Moderna de México. La República Restaurada. Coord. Gen. Daniel Casío Villegas. La Vida Social. Luis González y González, Emma Cossío Villegas y Guadalupe Harcoy, 2a ed., México, Hermes, 1974, p. 886.

(38) OLAVARRIA Y FERRARI, E. Ob. cit., p. 714. Los miembros de esta Sociedad eran de muy diferentes campos, pero todos ellos de reconocida reputación. Por ejemplo, había 192 socios protectores, 160 socios aficionados, 57 profesores, 26 literatos y un socio honorario. Este fue propuesto a sugerencia del Doctor Liceaga y se trató de Franz Liszt. ROSALES, M. Ob. cit., p. 6. COSSIO VILLEGAS, E. Ob. cit.

(39) ROMERO, J. C. "Apuntes...", Ob. cit., p. 33.

(40) OLAVARRIA Y FERRARI, E. Ob. cit., pp. 718-719.

(41) COSSIO VILLEGAS, E. Ob. cit., p. 904.

(42) Había referencias a las orquestas "de la Ópera" y "de la Sociedad de Santa Cecilia".

(43) Ibidem, pp. 904-905.

(44) ROMERO, J. C. "Apuntes...", Ob. cit., p. 33. Esta orquesta estaba integrada por: 15 violines I, 18 violines II, 8 violas, 7 cellos, 8 contrabajos, 5 flautas, 2 oboes, 4 clarinetas, 2 fagotes, 4 cornos, 5 cornetines (a modo de trompetas), 4 trombones, 3 'gigas y bombardones, 2 timbales y un bombo. En el coro había 322 voces: 71 sopranos, 39 contraltos, 102 tenores y 110 barítonos y bajos. "La Música". Enciclopedia de México. Dir. José Rogelio Álvarez, vol. 9, México, 1974, p. 295. Además interpretó el Concierto en Ré menor para violín con el solista Luis G. Marín. BAQUERO F., G. Ob. cit., p. 390.

(45) SCHZALEZ NAVARRO, Hotsés. La vida social. Historia Moderna de México. EL porfiriato. Coord. Gen. Daniel Casío Villegas, 3a ed., México, Hermes, 1973, p. 768.

(46) OLAVARRIA Y FERRARI, E. Ob. cit., pp. 127-131.

(47) NAYER-BERRA, O. Ob. cit., pp. 44-45.

(48) ROMERO, J. C. "Apuntes...", Ob. cit., p. 33.

(49) SCHZALEZ NAVARRO, H. Ob. cit., pp. 769-770.

(50) Ibidem, p. 769.

(51) Robert Stevenson así denomina al capítulo 4 de su obra. STEVENSON, R. Ob. cit.

(52) GONZALEZ NAVARRO, H. Ob. cit., p. 771.

(53) Ibidem, pp. 767-774. FOLIO GRNATA, Francisco Ramón. La tradición operística en la Ciudad de México. 1960-1911. México, UNAM, 1981, pp. 11-22. OLAVARRIA Y FERRARI, E. Ob. cit., vols. I a IV.

(54) Luis G. Salas (1866-1956) había sido director de la Orquesta de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música en 1906. Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México. 4a ed. correg. y sus. con un suplemento, 2 vols., México, Porrúa, 1976, p. 1841.

(55) Diccionario Porrúa. Ob. cit., p. 1530. En 1921 el dr. Romero propuso crear una orquesta sinfónica bajo la dirección de Gaetano Cappagnoli con los miembros de La Unión Filarmónica, lo que le fue aceptado pero al mismo tiempo fue de efímera duración; igualmente el mismo destino tuvo la sugerencia que hizo a Francisco Corone, secretario general del Sindicato de Filarmónicos (antigua Unión Filarmónica) de organizar una orquesta sinfónica a cargo de José Hocabruna a semejanza de la anterior y que tampoco prosperó. ROMERO, J.C., "Apuntes...", Ob. cit., pp. 34-35.

(56) Chávez resultó alesto entre Uriel Villegas Suárez, Mauricio Nufio y Juan León Mariscal, estrenándose la nacionalista orquesta en el Teatro Iris. ROMERO, J.C. "Apuntes...", Ob. cit., p. 35.

(57) Ibidem, p. 35.

C A P I T U L O I I I

ANTECEDENTES DE LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LA ENP COMO MARCO EN EL QUE SE UBICA LA GENESIS DE LA ORQUESTA DE CAMARA DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA

"El día en que el número de maestros supere al de militares; y en que las plumas substituyan a las espadas, y los cantos corales de las escuelas al tañido de las trompetas, el pedaleo de los raperos y al estrepido del cañón, marcará la etapa de la verdadera civilización de la humanidad".

Manuel Miranda Herrón

III. 1. Referencias históricas de la enseñanza musical en México

a. MARCO GENERAL

La Música desde la antigüedad clásica fue un pilar de la instrucción y formación de la sociedad griega. Todo infante estaba orientado dentro de la *Paikía* (enseñanza global) en el cultivo de la música y el deporte. Se consideraba que la una sin el otro, o viceversa, dejaban de conformar integralmente al futuro ciudadano heleno, pues mientras el deporte desarrollaba sus capacidades físicas para las competencias y combates y permitía la expresión armónica de su cuerpo, la música tenía la función de moldear y cuidar de su espíritu, equilibrando con ello su carácter y temperamento.

Más adelante, en la época medieval -aproximadamente hacia el siglo V a.C.- se divide el arte en siete "artes liberales": a) cuatro artes matemáticas y b) tres artes retóricas. Tal distinción servía de base a la enseñanza universitaria que diferenció dos niveles educativos:

1.- el inferior, en el que se debían cursar las artes retóricas, llamado el *Trivium*.

2.- y el superior, en el que se contemplaban las artes matemáticas, llamado el *Quadrivium*.

ARTES LIBERALES

"Trivium"	"Quadrivium"
ENSEÑANZA INFERIOR	ENSEÑANZA SUPERIOR
1. Gramática	1. Aritmética
2. Retórica	2. Música
3. Lógica	3. Geometría
	4. Astronomía

Considerada la Música "más que un arte verdadero, una ciencia basada sobre leyes matemáticas y físico-acústicas, según el principio que, si la Geometría genera la Astronomía, la Aritmética genera a la Música, o más precisamente la Teoría Musical" (1), quedó ella incluida dentro de las artes matemáticas como arte del Quadrivium (2). En cambio el canto, entendido sólo como la práctica musical, fue definido por el simbolismo medieval -científico- como una disciplina inferior.

Ese aprecio evidente para con la música, en pleno Renacimiento aún hace al Papa Nicolás V (Sarzana, 1397 - Roma, 1455) -el primer mecenas papal de las artes- decretar una bula fechada en Fabriano, Ancona (capital de Las Marcas), el 25 de julio de 1450 por la que instituye la cátedra "ad lecturam musicae" en la Universidad de Bolonia, la primera universidad fundada en Europa (1088) que desde el año de 1274 había pasado al dominio papal (3), y en la que esta nueva clase fue de fundamental importancia para la consolidación de la cultura y de la práctica musicales.

b. INICIOS DE LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LA NUEVA ESPAÑA

Siglo XVI

La música occidental hace su aparición en el continente americano con la llegada de los conquistadores ibéricos, y fundamentalmente a los religiosos se debe el establecimiento de las bases de la enseñanza musical en Latinoamérica. Al igual que en el Viejo Mundo ocurría -especialmente en la España tardofeudal de finales del siglo XV-, la música sacra predominó desde los primeros tiempos de la época colonial sobre de cualquier manifestación profana, lo que propició que la música se desarrollara principalmente en iglesias y monasterios.

En 1523 arribó un grupo de estos primeros misioneros, eran tres frailes franciscanos venidos de Flandes: Fray Juan de Ahora (? - 1581), Fray Juan de Tecto (? - 1525) -confesor de Carlos V- y Fray Pedro de Gante (1480? - 1572), con quienes se determina que dio inicio propiamente la educación musical en estas tierras al encargarse el primero del canto llano y fray Pedro de la música instrumental. Diversas contingencias hicieron a éste quedarse sólo, pero aún así su labor no decayó. Gante se dedicó a enseñar desde canto y órgano hasta lectura y redacción a la par que artes plásticas.

No había duda que los misioneros comprendían "la gran importancia del canto para la propagación de la doctrina cristiana" (4) y para el consolidamiento de su tarea evangelizadora. Su objetivo era el obtener la máxima conversión de los indígenas y preparar estudiantes capacitados en la

interpretación de obras musicales, tanto en los coros como en el papel de directores de los mismos. De tal forma, Gante se esmeró en enseñarles además la elaboración de manuscritos, y cuando los consideró convenientemente preparados empezó a enviarlos hacia otras iglesias a propagar sus enseñanzas. (5)

El propio historiador y político del siglo XIX Lucas Alamán (1792 -1853) -admirador del genio de José Mariano Elizaga-, refiere en sus escritos que dicha labor fue vital entre otros motivos por haber dado con sus colegios el suficiente abasto de cantores a los coros, de modo que en muy poco tiempo, indica, no había convento ni aldea que no tuviera algún grupo vocal e instrumental. (6) El objetivo de esta enseñanza musical, como puede apreciarse, no era el de formar profesionales, era básicamente utilitario, pues más que ser ella un fin era un medio, un mecanismo comprobadamente eficaz para que los indígenas aprendieran fácil y permanentemente el catecismo desde sus primeras oraciones. (7)

Finalmente, en unos cuantos años, esta labor logró que en la ciudad de Texcoco -antiguo centro cultural prehispánico- se estableciera una Escuela de Artes y Oficios (1524), y en el año de 1527 en la capilla de San José del Convento de San Francisco en la Ciudad de México, la que sería la primera Escuela de Música en América, previa aún a la de la Catedral Metropolitana. (8)

III.2. Antecedentes de la enseñanza musical en la Real y pontificia Universidad de México.

En 1537 Fray Juan de Zumárraga (1468 - 1548), el que fuera primer obispo y arzobispo de México, solicita al monarca Carlos I (1500-1558) la creación de una universidad al aducir lo conveniente que su instauración sería para el desarrollo de la cultura novohispánica conforme a las enseñanzas que se impartían en las universidades europeas, especialmente de artes y teología. Su petición es atendida, pero sólo hasta el 30 de abril de 1547 se emite la Real Cédula para su creación, y por Real Cédula del 21 de septiembre de 1551 es dotada con 1,000 pesos de oro para su sostén así como declarada sujeta en su funcionamiento a las Constituciones que gobernaban a la Universidad de Salamanca. (9)

Ante estas gestiones el primer virrey novohispano, don Antonio de Mendoza (1492? - 1552), decide cederle una estancia de ganado para su establecimiento, con lo que la Universidad de México es inaugurada el 25 de enero de 1553 -fiesta de San Pablo- y para el 3 de junio del mismo año logra dar inicio a sus cursos. Esta fue una de las pocas instituciones de educación superior que no surgía de la transformación de un colegio establecido previamente por los religiosos, sin embargo en 1555 fue declarada Universidad Pontificia por decreto papal.

Esta institución ofrecía los mismos grados que las universidades europeas: menores como el de bachiller, y mayores

como los de licenciado, maestro y doctor. Así mismo sus facultades se dividían igualmente en:

- a) La facultad menor de Artes.
- b) Las facultades mayores de Medicina, Leyes, Cánones y Teología. (10)

Estaba establecido que para poder ingresar a alguna de las facultades mayores el estudiante requería ser primero "Bachiller en Artes". La facultad de Artes, en la que predominaban los estudios de Lógica y Filosofía natural -no en sí las ramas que hoy sabemos pertenecen al Arte-, era el venero más joven y numeroso de la Universidad. Sin embargo, en tanto "facultad menor" era vista con desdén por el resto de las facultades. Su status académico tendría hoy paralelo en la enseñanza media, como ciclo previo a las facultades superiores en las que exclusivamente otorgaba la Universidad el grado de doctor. (11)

A este punto cabe destacar la enorme laguna que aparece en las distintas investigaciones sobre la historia de la Universidad de México en torno a la información relativa a la enseñanza musical que recibían los educandos. Indudablemente dentro del currículum de su formación debió estar presente la música, pero ante las especificidades propias de este trabajo por lo pronto sólo es posible esperar que nuevas investigaciones esclarezcan con detalle este panorama musical universitario colonial.

Sin embargo, se puede inferir, a la vista de los escasos datos, que si la Universidad de México fue creada bajo los auspicios de las Constituciones que regían a la de Salamanca

-pese a que poco después de su instalación empezaron a ser modificadas para ajustarse a la realidad novohispánica-, la música no pudo haber sido borrada en éstas en tan pocos siglos desde aquéllos cuando en las universidades medievales gozaba de una jerarquía superior. Más aún, hay evidencias que indican que el arte de tocar el órgano y el de cantar se enseñaban en pleno siglo XVI en el conjunto de las instituciones de educación superior europeas y que las respectivas en Salamanca, impartidas por la planta del profesorado de música teórica y práctica, fueron instaladas en 1252 (12) además de que como cátedra de música aún subsistían en el siglo XVI, lo que permite deducir que en la universidad novohispana algo similar pudo ocurrir.

III. 3. El Colegio de San Ildefonso, antecedente de la Escuela Nacional Preparatoria.

En el año de 1572 hace su arribo a la Nueva España una Orden religiosa de reciente cuño, la de la Compañía de Jesús. Felipe II (Valladolid, 1527 - El Escorial, 1598) -aquél en cuyo Imperio no se ponía el Sol- la ha enviado a estas tierras por su decidido interés en apoyar a la "compañía" fundada por Ignacio Loyola (Azpeitia, 1491 - Roma, 1556), aquel "alumbrado" que precisamente en la Universidad de Salamanca se le procesó e impidió impartir clases de Teología. A cargo del contingente religioso ha sido nombrado padre provincial el que fuera rector de las Universidades de Salamanca y Alcalá, Pedro Sánchez (1526 - 1609).

En la Nueva España sólo existían en ese entonces en materia educativa el Colegio para Indígenas creado por Gaete que posteriormente se transformó en el Colegio de San Juan de Letrán; el Colegio de la Cruz -fundado por el Virrey Mendoza- y, la Universidad. A sólo veinte años de su instauración la universidad novohispana comienza a presentar síntomas de decadencia (13), por lo que la Orden recién llegada decide tomar a su cargo las tareas universitarias, menester en el que se había hecho de fama en Europa en breve lapso.

A iniciativa del Padre Sánchez, en 1573 tal grupo de religiosos funda el Colegio de Santa María de Todos los Santos - para dar instrucción a los jóvenes pobres y que perduraría de manera independiente hasta el 17 de abril de 1843-, así como un seminario con aportaciones de los vecinos pudientes: el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo; para 1575 y 1576 establecen los Seminarios de San Miguel (para convictores), el de San Bernardo (para estudiantes foráneos) y el de San Gregorio (también para convictores). En 1582 erigen el Seminario de San Ildefonso (como seminario para los jesuitas) y al año siguiente primeramente fusionan los tres anteriores colegios como Colegio de San Bernardo, y a finales de ese año lo unen con el de San Ildefonso bajo el nombre de Colegio de San Bernardo y San Ildefonso.

En 1612 fusionan este último con el Seminario de San Pedro y San Pablo, de lo que resultó el Colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso, que como tal subsistiría hasta 1767 en que por decreto del monarca prototipo del "despotismo

ilustrado" Carlos III (Madrid, 1716 - 1788) se expulsó a los jesuitas del suelo español. A partir de entonces dicho colegio llevó el nombre de Colegio Real de San Ildefonso. (14)

El escritor Julio Jiménez Rueda (1896-1960), quien pasara casi un siglo después por las aulas del recinto ante señalado, comenta al respecto las características de la construcción que sirvió de base al citado Colegio de San Ildefonso:

El patio estaba limitado por 28 columnas, múltiplo de 7 que simbolizaban las siete artes del Trivium y el Quadrivium, fundamento de la Universidad. A cada uno de este grupo correspondía un aula general, siendo la primera la de Teología... A la sala destinada a los actos literarios correspondían otras siete, y por último, otro grupo del mismo número abarcaba el Aula General en la que se leían Artes, Retórica y Gramática. (15)

Si bien hay, de igual forma que para la historia de la Universidad, escasez de datos que pueda proporcionar una idea más precisa de lo que ocurría en el aspecto musical dentro del Colegio de San Ildefonso, lo cierto es que en la Nueva España se vivía en el mismo atraso musical en que se encontraban el resto de los dominios coloniales. Aún en el siglo XVII era notorio que la enseñanza musical estaba reducida a las escuelas para infantes de coro de las catedrales. (16)

Aún cuando se conoce que los mentores se dedicaban más a la práctica musical que a los aspectos teóricos, parece que llegaron a circular algunos tratados desde el siglo XVI en la Colonia, entre los que destacaron: Música práctica de Tovar, Música religiosa de Tapie, Música instrumental de cuerda de Santa María, Teoría Musical de Montañes y Teoría Musical (De

música libri septem, 1577, 1592) de Francisco Salinas (Burgos, 1513 - Salamanca, 1590) célebre tratadista y catedrático de Salamanca, todos ellos editados entre 1510 y 1592 en España. Asimismo, para el siglo XVII se conocieron: El Melopeo y Maestro. Tratado de música teórica y práctica (Nápoles, 1613) de Pietro Cerone, Teoría Musical de Lorente, un método para guitarra de Sanz de Colina y Fragmentos Musicales (1673) de Nasarre (Zaragoza, 1664 - 1730).

La aceptación del método musical de Nasarre fue tal que en 1700 nuevamente es editado como Escuela Musical según la práctica moderna, y parece ser que precisamente fue éste el tratado favorito empleado para las enseñanzas musicales que se verificaban en los colegios religiosos, principalmente de los jesuitas. Sin embargo, como el resto de las obras mencionadas, carecía de una didáctica coherente y estaba plagado de confusiones, como se ilustra en el párrafo que se transcribe a continuación:

Todas las figuras de la música, hacen asonancias a las campanas, donde deben ser máximas las resoluciones: Longos: los tiros, breves: los socorros, Semibreves: los reclutas, Mínima: las voces, Semiminimas: las señas, Corcheas, las armas; Semicorcheas: las pitas, Puntos de aumentación: los infantes, puntos de perfección: los jinetes, Pauta en la forma, Clava: en la retaguardia, tiempo: en el avance, Proporción: en el sitio y Compás: en el movimiento. Con que teniendo tanta afinidad como la destreza, la música, no estuviera Vuestra Excelencia fin la música, con todos sus cavales la destreza. Hasta los siglos son maestros en esta doctrina: sus movimientos forman, según Platón, un acorde común y sus astros hacen cuerda batalla: el Sol y la Luna constituyen tiempos y siglos. Todos los términos de Marte, Apolo, Júpiter y Orfeo, donde cada cual en su tanto, cantan con los mismos instrumentos que el tiempo: y siglos y tiempos, para las milicias: tiempos y siglos para las consonancias. (17)

Lo que es cierto es que los españoles mantuvieron en la época colonial una actitud tan displaciente en torno al cultivo de la música que Pietro Cerone (Bergamo, 1566 - Nápoles, 1625), capellán cantor de Felipe II y III, precisamente en la obra El Melopeo y el Maestro, criticó acremente dicha actitud de los nobles hispánicos contraponiéndola con la actitud mecánica de la sociedad italiana, que aún en el terreno religioso logró dispersar por el mundo entero ese fomento artístico que algunos Papas dispensaron desde Roma. Es probable que esta situación explique el por qué los dominios del imperio hispánico mostraron tan deficiente desarrollo musical, falta de instrumentos e instrumentistas, carencia de escuelas y una escasa difusión teórico-metodológica.

Por otro lado, la expulsión de la orden de los jesuitas pudo tal vez solucionar algunos aspectos económicos, sin embargo tuvo repercusiones decididamente nocivas para la educación durante la Colonia, especialmente en el Colegio de San Ildefonso; en todos los centros educativos en los que antes brilló el racionalismo cartesiano se impregna el escolasticismo dogmático.

En 1816 renace la esperanza del regreso de los jesuitas cuando el Rey Fernando VII les permite reinstalarse en sus antiguos colegios, sin embargo en 1821 la suerte les es adversa, pues las Cortes de Cádiz decretan la extinción de la Compañía de Jesús y a los pocos meses la Nueva España logra su independencia de la Corona española. El colegio entonces adquiere el nombre de Nacional y Más Antiguo Colegio de San Ildefonso. (18)

El período de independiencia política que se inicia en México, repercute con sus diversos sucesos tanto en el desarrollo educativo como artístico del país, en particular en la capital de la naciente República (1824). Diversas acciones de los liberales causan altibajos sobre todo en lo concerniente a las labores del Antiguo Colegio de San Ildefonso y de la Universidad, que en 1833 por orden del Presidente Valentín Gómez Farías es suprimida hasta que por otro decreto del mismo tono - del Presidente Antonio López de Santa Anna- vuelve a ser reinstalada.

En tal período, flotaba en el ambiente la necesidad de proyectar un cambio de planes de estudio. Así, durante el régimen del II Imperio comandado por Maximiliano de Habsburgo se ordenó estudiar los programas de Alemania y Austria con miras a su aplicación en México; entre los únicos avances que se pudieron lograr fue el haber introducido las cátedras de Física y Química en los programas, pero aún así el tradicional dogmatismo persistió. El liberalismo no podía permitir que la situación continuara del mismo modo.

Reinstalado el gobierno nacional el 15 de julio de 1867 con Benito Juárez al frente del poder ejecutivo, es designado Antonio Martínez de Castro (1825-1880), Ministro de Justicia e Instrucción Pública, que como primera tarea realiza una reforma del sistema educativo. Se nombra entonces una comisión -que él mismo debía encabezar- y de la que formaron parte: el ingeniero Francisco Díaz Covarrubias (1833-1889), su hermano el abogado y más tarde Ministro de Justicia e Instrucción Pública José María

Díaz Covarrubias (1842-1883), los doctores Pedro Contreras Elizalde -según el historiador Ignacio Rubio Mañé el verdadero introductor en México del Positivismo- e Ignacio Alvarado (1829-1904), el licenciado Eulalio María Ortega -abogado defensor en la causa del emperador Maximiliano-, el doctor Leopoldo Río de la Loza (1807-1876), el licenciado y poeta Agustín Bazán y Cervantes, el licenciado Antonio Tagle y el naturalista doctor Alfonso Herrera (1868-1942), a los que se sumó más tarde el doctor Gabino Barreda (1818-1881). (19)

De las labores de dicha comisión, emanó la "Ley Orgánica de Instrucción Pública" en el Distrito Federal que se decretó el 2 de diciembre de dicho año, y en la que además de señalarse cuáles serían las materias a impartir en las escuelas de Medicina, de Agricultura y Veterinaria, de Ingenieros, de Naturalistas, de Bellas Artes, de Música y Declamación, de Comercio, la Normal, de Artes y Oficios y de Sordo Mudos (20), además de dictaminar la creación de la Escuela Nacional Preparatoria con la respectiva clausura del Colegio de San Ildefonso (21), cuya sede se destinaría para la nueva institución.

III. 4. El ideario positivista en la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria

La inclinación de tomar por modelo a la enseñanza germánica da un giro total a partir del nuevo espíritu que animó a la comisión creadora de la ley del 2 de diciembre de 1867. En particular este cambio de rumbo y perspectivas fue debido a la

influencia decisiva de Gabino Barreda, quien educado dentro de la escuela francesa de Augusto Comte en París, introdujo en la norma sancionada y en el marco educativo de México la filosofía positivista.

a. LA FILOSOFIA POSITIVISTA

El siglo XVIII ha marcado para la historia el momento en el que las ciencias y la humanidad inician su incursión hacia otros derroteros. El hombre no es más un ser pasivo y conforme, se autoreformula como un ser pensante que concibe la posibilidad de actuar sobre de sí y sobre del mundo que le rodea. El mundo jerárquico del Antiguo Régimen debe dar paso al reino de la razón, y uno de sus primeros logros es la Revolución Francesa de 1789 que establece la libertad, la igualdad y la fraternidad entre los hombres (22).

El nuevo interés por lo social encamina a los pensadores hacia nuevos conceptos, nuevas rutas a seguir para lograr el desarrollo: evolución, progreso, orden, civilización, ciencia, son las nuevas divisas que enarbola el filósofo revolucionador de todos los órdenes: Augusto Comte (Montpellier, 1798 - París, 1857), el padre de la filosofía positivista y creador de la Sociología. (23)

EQUILIBRIO SOCIAL Y LEY NATURAL.

La meta de Comte no es la de luchar con las armas -como los revolucionarios franceses del 89-, es llegar al equilibrio

social por otro camino. Sabe que "la gran crisis política y moral de las sociedades actuales se origina, en último análisis en la anarquía intelectual" (24), y que sólo a través del empleo armónico del orden y del progreso es posible lograr la unidad social. Sin embargo, para que pueda surgir la paz y la resignación, el hombre debe comprender que nada esté fuera de la acción normativa, que todo se encuentra determinado a las leyes de la Naturaleza, es decir:

a) Para que haya armonía social debe existir una previa organización interna y moral, y

b) Para que se dé la comprensión ante el dominio de la Naturaleza, debe darse el convencimiento de la efectividad de sus leyes. (25)

La libertad por lo tanto, desde la óptica comtiana, no es sino la sumisión racional a las leyes naturales. (26)

EL CONOCIMIENTO DE "LO DADO"

La filosofía positivista parte del conocimiento de "lo dado" (positum) en la experiencia, de lo que tres características la definen:

1.- Es natural: por abordar fenómenos sociales y de la propia Naturaleza de carácter espontáneo.

2.- Positiva: por coordinar los hechos observados (27), y

3.- Explicativa: por concebir a todo fenómeno como "sujeto a leyes naturales invariables" (28) y ubicado por lo tanto en un tejido de relaciones de sucesión y similitud.

ORDEN

El hombre progresa siempre y cuando sus acciones sigan un orden, una línea que no atente en contra de las instituciones

y que a través del orden intelectual, al cohesionar a la sociedad, logre implantar un nuevo orden social bajo una autoridad moral, lo que contribuiría a la unión de lo político con lo social y lo religioso.

PROGRESO

El espíritu humano para progresar, considera Comte, sigue consecutivamente la "ley de los tres estados":

1. ESTADO TEOLOGICO, en el que se hallan las causas primeras, la esencia y los agentes sobrenaturales.
2. ESTADO METAFISICO, en el que se buscan las fuerzas abstractas.
3. ESTADO POSITIVO, cuando a través de la razón y la observación el individuo "busca las leyes rectoras de fenómenos particulares y hechos generales". (29)

METODO CIENTIFICO POSITIVO

Tal es su principal instrumento de acción que: a) basado en el orden, es estático y armónico, y b) encauzado hacia el progreso, es dinámico y en desarrollo.

Sus principales técnicas son la observación, experimentación para comprender y comparación para simplificar. (30) Debe verificarse una observación absolutamente objetiva, ajena a todo elemento circunstancial o personal y tendiente a ir de lo particular a lo general para que, tras la experimentación y comprobación, sea posible la formulación de leyes sociales naturales que permitan "predecir para controlar", no sólo a los hechos, sino a la naturaleza y por lo tanto a la sociedad.

CIENCIA

Si la ciencia es un todo armónicamente constituido a través de sus partes, la ciencia también es en sí misma una totalidad. A partir de este precepto, Comte elabora el concepto de la "unidad de la Ciencia" por el que todas las ciencias están interconexas aún cuando entre ellas se establece un orden jerárquico, en cuya punta situó a la Sociología, por ser la más compleja y menos general conforme al tipo de fenómenos que aborda.

En resumen, las acciones del pensamiento contiano iban dirigidas en contra de: lo "metafísico", lo "especulativo", lo "revolucionario" y a favor de lo "real" y lo "comprobable" para alcanzar una visión totalizadora del progreso social y científico.

b. GABINO BARREDA Y EL POSITIVISMO

Imbuído de esta corriente ideológica, el grupo juarista y especialmente Gabino Barreda, no dudaron en aplicar directamente los postulados del positivismo en la reforma educativa proyectada, lo que pronto redundó en repercusiones en todos los órdenes de la sociedad durante el régimen porfirista, la época de su mayor auge.

Durante los primeros años posteriores a 1860 México vive inmerso en una realidad crítica: cincuenta años de lucha constante después de tres siglos de opresión colonial han desgastado al país que, víctima todavía de intervenciones extranjeras, sólo en el año de 1867 puede presentir la llegada

en un régimen diferente. Benito Juárez propicia por primera vez que el pueblo mexicano opte por un gobierno de libertad y democracia bajo la institución de la República.

Es justamente en ese régimen posterior a la Reforma liberal, el denominado por la historia como de la República Restaurada, en que el positivismo hace inspirar -como se ha referido- la "Ley Orgánica de Instrucción Pública"; obra en la que se plasman grandes anhelos para las generaciones futuras de hombres educados en una instrucción que se plantea "científica", en la que se cifra la esperanza de que la nación sea encauzada en lo sucesivo por medio de la razón. Cuatro características destacan a simple vista en dicho reglamento:

1. Educación primaria gratuita y obligatoria para todo el pueblo mexicano.
2. Instrucción laica como respuesta al férreo control religioso colonial.
3. Postulamiento de la libertad de cátedra como rechazo al dogmatismo tradicional.
4. Y propagación de la enseñanza de las ciencias naturales hasta entonces olvidadas.

Muchas fueron las escuelas creadas en esa época: la Escuela Nacional de Maestros, el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Jurisprudencia, la Escuela de Altos Estudios, el Observatorio Nacional y el Jardín y la Biblioteca Nacionales, todos ellos hoy de una gran tradición. Sin embargo, el principal logro del movimiento reformista liberal mexicano fue la creación de la Escuela Nacional Preparatoria.

La educación pública era una cuestión de primer orden, lo que corroboró Gabino Barreda cuando en los festejos del 15 de septiembre de 1867 pronunció su famosa Oración Cívica en la que demostró que el futuro no podría ser empujado por la vía armada, según rezaba el pensamiento de su maestro Auguste Comte. El "espíritu positivo" debía estar en contra de las fuerzas inferiores enemigas del progreso. En dicho discurso agregaba además un nuevo concepto, la libertad.

Conciudadanos: que en adelante sea nuestra divisa: LIBERTAD, ORDEN Y PROGRESO; la libertad como MEDIO; el orden como BASE y el progreso como FIN; triple lema simbolizado en el triple pabellón que en 1821 fue en manos de Guerrero e Iturbide el emblema santo de nuestra independencia; y que empujado por Zaragoza, el 5 de mayo de 1862, aseguró el porvenir de América y del mundo, salvando las instituciones republicanas. (31)

No había duda, ante esas palabras no quedaba incertidumbre alguna de que Gabino Barreda era el "hombre idóneo para reformar, por lo mismo, la educación mexicana" (32). El 17 de diciembre del mismo año -quinca días después de promulgado el reglamento que comúnmente se llegó a llamar "Ley Barreda"- Juárez nombraba como primer director de la Escuela Nacional Preparatoria al doctor Gabino Barreda. (33)

Esta nueva institución substituía al Colegio de San Ildefonso, recinto de secular abolengo clerical educativo cuyo plan de estudios a principios de 1860 se intitulaba Estudios Preparatorios: a realizar en cinco años y divididos en dos etapas, según el siguiente cuadro:

I ETAPA - LATINIDAD	1. año - Castellano y Latín
	2. año - Castellano y Latín
II ETAPA - FILOSOFÍA	1. año - Ideología y Lógica Metafísica y Moral
	2. año - Matemáticas, Física
	3. año - Cronología, Cosmografía y Geografía (34)

A pesar de los denodados esfuerzos de Sebastián Lerdo de Tejada al frente del Colegio (1852-1863) -no se olvide que a él se debe "la salvación del predio anexo donde medio siglo después se construirán el Anfiteatro "Bolívar" y las oficinas de la Universidad Nacional (35)-, de aquéllos que realizó el rector nombrado por Maximiliano -Joaquín Equía Liz- y de los respectivos del último rector que tendría San Ildefonso en su historia Antonio Tagle -electo por Juárez-, dicho colegio no logró sobrevivir. (36)

Un ligero balance emitido respecto a la instrucción que en los últimos tiempos se impartía en el Colegio vertido por el exalumno Pablo Macedo (1851-1918) -discípulo de Barrera-, reconoce que la experimentación era algo que no tenía cabida en el plantel. La Física se impartía de manera incompleta, nada se sabía de la constitución del universo; Geología, Química, Botánica y Zoología eran conocimientos inútiles al abogado; Idiomas, Historia Universal o de México y Literatura no se contemplaban "para nada en los programas de aquella enseñanza oficial", en tanto que Biología y Sociología eran del todo desconocidas. (37)

No obstante, el especialista en la historia preparatoriana Ernesto Lemoine no duda en afirmar que el término de "Preparatorios" debió, como otros elementos más, influenciar dentro de los planteamientos barredianos así como en la ley del 2 de diciembre de 1867. (38)

El 3 de febrero de 1868 dan inicio las clases en la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), y conforme a la lista nominal de los profesores en dicho año, figura una materia que aparentemente no estaba comprendida dentro del Reglamento original: MUSICA, impartida por el profesor Baltasar Gómez. Este es la primera mención de dicha materia y por lo tanto también del primer maestro que hubo en esta institución para la enseñanza musical. (39)

Entonces, ¿no era sólo ciencia pura, experimental, lo que habría de enseñar la ENP conforme al positivismo comtiano? No, la Historia General y del País -a cargo de Manuel Payno-; la de Español encargada a Manrique, Alcaraz y De la Peña; la de Literatura impartida por Ignacio Ramírez, así como las clases de idiomas -especialmente vivos como Francés, Italiano y Alemán- demuestran que el planteamiento educativo no era cerrado, que también las humanidades y el arte tenían cabida.

El proyecto preparatoriano era de amplio alcance, era en extremo ambicioso y avanzado para su momento, y de alguna manera también aventurando una simplificación, podría señalarse que dos eran sus principales objetivos a cumplir:

1) Preparar al alumno para entrar a la Escuela Profesional.

2) Elaborar un plan de estudios que procediera de lo abstracto en absoluto (Matemáticas) a lo concreto en absoluto (Zoología). (40)

1.- CONCEPTO DE ENSEÑANZA "PREPARATORIA"

En este primer punto aparece el resabio ildefonsiano ya referido, el que hizo denominar al nuevo ciclo de estudios previo a la enseñanza profesional: **Preparatorio**. Sin embargo, Barreda lo concebía en toda su plenitud; no pretendía, como más tarde sus detractores se encargaron de acusarle, brindar "conocimientos enciclopédicos" (41) al alumno, desvinculados de la educación primaria e inconexos con la profesional. No se buscaba formar especialistas ni eruditos, sino "comunicar a los educandos tan sólo nociones elementales de los diferentes cursos". (42)

Así mismo, ello era una buena medida también para una incipiente orientación vocacional que abría al estudiante nuevas perspectivas de desarrollo.

Basado en el pensamiento comtiano, el doctor Gabino Barreda concebía que la ciencia era una, y que todo conocimiento estaba vinculado en orden, de lo simple a lo complejo. Por ello, pretendía que la formación preparatoriana no desuniera a los futuros profesionales a partir de la carrera que eligieran. Al contrario, este período debería proporcionarles una base en común; herramientas similares a todos los egresados independientemente del futuro profesional que hubieran proyectado, de modo que según declaraciones del pedagogo y

director Manuel Flores (1853-1924), la única solución que había a sus ojos para hacer una educación científica para los profesionistas del mañana la encontró cuando:

distinguiendo en los estudios que cada profesión requiere lo que hay de general y lo que hay de especial, lo que es preparatorio de lo que es profesional discernió, con una clarividencia incomparable, que todas las profesiones por disímbolas que parezcan son susceptibles de una preparación idéntica. (43)

Requisito indispensable era que esta educación se verificara con todo orden y bajo un riguroso método, de lo contrario no habría progreso en esta nueva pedagogía.

Su mira era formar hombres, "seres capaces de entenderlo todo, y por lo mismo, de amarlo todo" (44). El amor era otro nuevo elemento que integraría en su pensamiento Barreda. La concordia, la unión, el querer a algo y a los demás era un fundamento imprescindible -rezaba nuestro filósofo- para la consecución del orden y el progreso, de ahí su lema inmortal que la ENP hizo suyo:

A M O R, O R D E N Y P R O G R E S O

La Preparatoria pues, debía brindar una ENSEÑANZA INTEGRAL para poder materializar el desarrollo "progresivo, armónico... de la naturaleza humana" (45), una educación por la que todos estudiaran las mismas materias. Sobre este punto el doctor José Ferrés (1864-1924) -eminente estudioso de la historia de la medicina en México-, cuarenta años más tarde, lo ratificaba al aludir a Barreda y destacar que la ventaja inmediata de la enseñanza preparatoriana era -entre otros

aspectos- que anteriormente se egresaba de ella como filósofo, lo que sólo podía permitir al individuo aspirar a trabajar de "tinterillo" o en alguna oficina como dependiente. En cambio, con el nuevo Plan de Estudios,

todo el inmenso horizonte de las artes industriales queda abierto para los primeros por que todos los hechos científicos en que éstas se fundan, les son ya conocidos... Sólo será cambiar el rumbo de su actividad, pero dejándole siempre abundantes medios de asegurarse un bienestar independiente, y de hacer honradamente fortuna. (46)

La enseñanza preparatoria estaba encauzada a educar para "la vida social a sus alumnos, <y> al someterlos a una preparación general, les pondría en el caso de seguir una carrera al salir de sus aulas" (47); en fin, como señalaba en 1907 otro gran filósofo Porfirio Parra, el resultado es que lograría que en la edad madura pudieran sus egresados "servir para el bien de la familia, de la Patria, de la humanidad y del suyo propio". (48)

2. DE LO ABSTRACTO A LO CONCRETO

Por otro lado, era claro que en la Preparatoria no era un objetivo "despojar a nadie de sus creencias, queremos que los que las han perdido adquieran cultivando la ciencia convicciones nuevas y firmes" (49).

Ezequiel A. Chávez (1868-1946), filósofo ilustre de la Preparatoria, señalaba que hasta 1867 la enseñanza no había sido científica, y al desarrollarse a partir de argumentaciones y afirmaciones metafísicas indemostrables había evidenciado que era una educación inútil que a la luz de la verdad no podía más

que desvanecerse. (50) Pero para una acción semejante era imprescindible la participación de la razón, de la observación y de la experimentación como mecanismos para aproximarnos al entendimiento cabal y concreto de la Naturaleza.

Por lo anterior, Augusto Comte había jerarquizado entre sí precisamente a las ciencias, Barreda por su parte, con un carácter pedagógico jerarquizó a las enseñanzas: de las cantidades pasa a las magnitudes, luego a las extensiones y valores para al fin comprender la red infinita de las cantidades. Así mismo planteaba ir de la Naturaleza al Cosmos, luego al Eter para poder llegar al Universo entero, y así en lo sucesivo.

Es decir, en todo conocimiento debía aplicarse el método del análisis y la síntesis (51), ir al mismo tiempo de la razón pura a la práctica. De ahí el por qué orientar al alumno en el estudio de las ciencias fundamentales y emplear, consecuentemente, el método experimental que desecha lo subjetivo al exigir en lo posible la máxima objetividad, una postura "científica" ajena a los sentimientos, prejuicios y emociones particulares que incidirían en los resultados. (52)

Tal clasificación de las ciencias era precisamente la base del plan de estudios de la preparatoria. Un esquema que desarrollaba el conocimiento de los fenómenos en un sentido gradual de creciente complejidad conforme al espíritu positivo que les estudiaba (53). El doctor Porfirio Parra (1854-1912) bien lo explicaba "la ciencia nos revela los secretos del universo, sin embargo no salió de la cabeza de Júpiter, sino

lenta, laboriosa y a veces dolorosamente del pensamiento del hombre". (54)

CIENCIA Y ARTE.-

El hombre, el ser pensante que es a la vez cuerpo y espíritu, no dejó tampoco de ser contemplado en ambas facetas por el positivismo preparatoriano. Esto demuestra que no sólo la ciencia fue el interés exclusivo de los positivistas mexicanos; también al arte lo tomaron en cuenta, no en balde sabían que él mismo es una parte del conocimiento.

Tal vez uno de los documentos que más pueden informar sobre de la posición particular de Barreda ante el arte y la ciencia lo constituye el discurso que éste pronunció con ocasión de homenajear al pintor Juan Cordero por el término de su obra en los muros de la ENP en noviembre de 1874. (55)

Es en ese discurso donde con toda explicitación, el Doctor Barreda aborda el lugar que ambas deben ocupar y hasta qué grado deben de complementarse.

Barreda parte de un hecho: la Ciencia y las Bellas Artes, la Ciencia y la Estética han permanecido por mucho tiempo divorciadas. La primera al crearse "superior", no ha querido "degradarse" en pedir el auxilio del Arte. Esta posición, consideraba, era y sería del todo "destructiva" si en los avances de la inteligencia no se procuraba "el cultivo y mejoramiento del corazón". Más aún, el corazón debía ser quien mandara y la inteligencia la que le obedeciera, de forma tal que

el orden en la acción fuera "pensar para obrar y obrar por afecto". (56)

Un divorcio entre ciencia y arte era algo ininteligible, en cambio por lo que se debía luchar era por "la indispensable fraternidad entre la Ciencia y la Estética". (57) sólo entonces se verificaría un progreso a través de la "continua aproximación a un ideal", al que el arte se propone sensibilizar "para hacer su atractivo eficaz" (58). Muestra de ello era ese mural plástico del gran pintor Juan Cordero que exaltaba a la ciencia y la industria a través del arte, por lo que concluía:

Esta glorificación del arte hecha por la ciencia en su propio templo... esta noble subordinación voluntaria de la ciencia al amor, es un inmenso progreso moral de que nuestra Escuela da hoy el primer ejemplo. ORDEN Y PROGRESO hemos tomado por divisa, orden y progreso habrá siempre en nuestros actos. ¡Gloria al arte, gloria al genio!. (59)

III. 5. La enseñanza musical desde el periodo barredista hasta el final de la época porfiriana (1868-1910).

El 3 de febrero de 1868 dan inicio las clases en la Escuela Nacional Preparatoria con 900 alumnos, 200 de ellos internos (60). Su Plan de Estudios, proclamado el 24 de enero de dicho año (ver Anexo), expresaba la puesta en marcha de la filosofía positivista dentro del marco de la educación preparatoria que partía de la enseñanza de las Matemáticas y concluía con la de la Lógica. Entre ambas cátedras se

introducir materias de ciencias naturales como Cosmografía y Filosofía, seguidas de Geografía, Química, Botánica y Zoología.

Así mismo, se intercalaban los estudios de idiomas: primero se enseñaba francés, italiano, luego inglés y para los casos que marcaba la ley, alemán, ubicándose en los dos últimos años del ciclo al Latín por su utilidad a la profesión que cursarían posteriormente. Hacia el tercer año se llevaba Gramática Española y en su oportunidad Raíces Griegas. Tal fue el esquema básico de los estudios que contemplaba el Plan inicial que alcanzaba el número de 32 a 33 materias distribuidas en seis años.

Ahora bien, por lo que respecta a la clase de Música, como en párrafos anteriores se ha expresado, el primer maestro en impartirla fue Baltasar Gómez, aunque no se han encontrado documentos indicativos de cuáles eran los grados en los que inicialmente enseñó dicho profesor su materia. Sin embargo, por como se acostumbró después debió darse la materia en los primeros años del mismo, hoy correspondientes a la enseñanza secundaria. Por otra parte, conforme al balance que realiza el director de la Preparatoria en su informe para el año lectivo de 1878-1879 -cuando el alumnado ya rebasaba el millar de alumnos, 1476 en 1878-, al referirse al estado que guardaban las distintas materias asentó lo siguiente en lo tocante a la Música: "La clase de Música se surtió de un piano con su correspondiente banquillo, un metrónomo y un método de Solfeo de Panseron" (61).

Aprovisionar así a dicha cátedra demostraba que había interés por su desarrollo y buen funcionamiento. A este respecto, cabe señalarse que precisamente, entre los textos que se daban en el Conservatorio Nacional de Música en esas mismas fechas, en primer lugar figuraba el método Panseron, seguido del Lamperti, el Eslava y el de Melesio Morales, pues a decir de Baqueiro Foster, el primero había gozado de mucha fama durante varios años. (62)

Gabino Barrera recibía constantes ataques de grupos reaccionarios que criticaban al positivismo, de modo que en 1878 fue enviado como Ministro a la ciudad de Berlín al sustituirlo en la Dirección de la Preparatoria el naturalista Alfonso Herrera, con quien en realidad se empezó a minar la enseñanza positivista.

En 1883 fallece Baltasar Gómez (63), y en su lugar es nombrado Francisco Estévez, quien había ingresado en la institución el 15 de mayo de 1874 como prefecto en sustitución de Ignacio Manjarrez (64). Estévez protestó en el nuevo cargo el 14 de septiembre de dicho año y sólo permaneció en él hasta el 1.º de marzo de 1886 cuando renunció y fue sustituido por Juan Bégovich, quien a su vez protestó en la cátedra el 4 de marzo. (65)

Para el año de 1889, conforme al informe presentado el 19 de febrero de 1890 por el entonces director licenciado Vidal Castañeda y Nájera, se habían inscrito a los cursos preparatorios para las carreras profesionales (Medicina, Abogado, Notario, Farmacia, Arquitecto e Ingeniero) 894 alumnos

y 53 para las clases de Telegrafía, Taquigrafía y Galvanoplastia, lo que daba un total de 947 alumnos registrados legalmente, de cuya asistencia media a los cursos había sido de 2,266 con un total de 3,411 inscripciones a los mismos y un índice de aprobación del 87.3%. En el caso particular de la Música se habían inscrito 5, con una asistencia media de 4, de los que se habían presentado al examen 3, resultando aprobados y ninguno reprobado. (65)

Por lo que respecta al año escolar de 1890, de con la "Noticia del número de alumnos" que asistieron a las clases el 3 de septiembre de dicho año (57), se puede ver que el número de los concurrentes a la clase de Bégovich fue de dos como en la clase de italiano a cargo de Del Sordo. Sin embargo, en menos de cinco meses y en plena época de la dirección a cargo del licenciado Castañeda y Nájera, la cátedra hubo de desaparecer - aunque aparentemente el citado profesor regresó después a impartir Matemáticas (68)-. Bégovich, quien ganaba en esas fechas \$24.75 y \$26.40 pesos cada quince o dieciséis días respectivamente, fue suspendido de dar la clase cuando entre otras materias que se estaban impartiendo figuraba la clase de Náuatl a cargo de Francisco del Paso y Troncoso (69). Como explicación de esta disposición sólo se tiene lo asentado en el libro de asistencia de los profesores del mes de febrero que a la letra dice: "por disposición superior fecha 10, quedó suprimida esta clase" (70), lo que es corroborado por el Libro Mayor de 1891-1892 (71) y por el Diario del mismo año (72), en los que ya no aparece la clase de Música (ver Anexo). No pedía

en sí haber un gran desajuste, aunque ni en el plan del 9 de octubre de 1889 que tendió a reducir el número de materias se había contemplado su desaparición, pues aunque la Música figuraba en el Programa su aprobación no era un requisito obligatorio para continuar con los estudios preparatorios.

No obstante, dos años después el maestro Rafael Angel de la Peña hacía resaltar -dentro de una conferencia en la que buscaba demostrar el valor de la educación física en los estudios preparatorios-, la notable herencia con que México contaba a partir de su legado hispánico en el campo de las facultades estéticas, pues decía, "sería imposible, por ejemplo, convertir una colonia de industriales y comerciantes en una nación de inspirados artistas o de poetas soñadores" (73), por lo que afirmaba:

"sería pues, grave yerro descuidar la enseñanza de aquellas ciencias cuyo fundamento racional es independiente de la observación y de la experiencia y no lo sería menos desatender nuestra educación artística, malogrando aptitudes notorias que, bien dirigidas pudieran en lo venidero elevar a México a envidiable altura. La Escuela Preparatoria, aun cuando no es un plantel de bellas artes, puede en su esfera contribuir poderosamente a la educación estética de nuestra juventud". (74)

Pese a tales planteamientos, desde febrero de 1891 a enero de 1897 la clase de Música es borrada de las aulas preparatorias, en tanto que persisten las clases de Esgrima, Gimnasia, Galvanoplastia, Taquigrafía y Telegrafía Técnica y Práctica (75).

El "Plan Chávez".

En 1897 se produce un cambio en la estructura del currículum preparatorio al formularse el nuevo Plan de Estudios (Ley de la Enseñanza Preparatoria en el D.F., 19 de diciembre de 1896) que por encargo Ezequiel A. Chávez elaboró, rubricado por el Presidente Porfirio Díaz (1830-1915) siendo Secretario de Estado y del Despacho de Justicia el meridano Joaquín Baranda (1840-1909) -lerdista que ocupó la gubernatura de Campeche a principios de los años setenta-. Esta ley reformó a la educación al estructurarla en cursos semestrales y reducir a un año la duración del ciclo.

En el artículo 1º del Plan de Estudios se asentaba: "la enseñanza en la Escuela Nacional Preparatoria será uniforme para todas las profesiones, y tendrá por objeto la educación física, intelectual y moral de los alumnos". Asimismo, comprendería los ramos de:

Aritmética y Algebra, Geometría Plana y en el Espacio y Trigonometría Rectilínea, Geometría Analítica de dos dimensiones y Elementos de Cálculo Infinitesimal, Cosmografía precedida de Nociones de Mecánica; Física, Química, Botánica, Zoología, Moral y Psicología Experimental, Lógica, Geografía precedida de ligeras nociones de Geología, Historia General, Historia Americana y Patria, Francés, Inglés, Lengua Nacional, Raíces Griegas y Latinas, Literatura, Declamación, Dibujo, Canto, Conferencias sobre Moral e Instrucción Cívica, Fisiología e Higiene, Sociología General, Historia de los principales descubrimientos geográficos e historia de la Astronomía, la Física, la Química y la Biología. (76)

La organización de los estudios preparatorios estaba dividida en ocho cursos semestrales y ubicaba en la distribución de asignaturas dentro de los dos primeros a la Música; como se

puede observar, la Música era la materia que menos horas de clase tenía y se impartía sólo durante un año.

En seguida se presenta la relación de asignaturas que incluye a la Música en los semestres indicados:

Primer curso semestral

Aritmética y Algebra (clase diaria)
I curso de Francés (clase alternada)
Curso práctico de Lengua Nacional (clase alternada)
I curso de Dibujo lineal (clase alternada)
Canto (una clase a la semana)
Ejercicios físicos (tres veces por semana)
Conferencias sobre Moral e Instrucción Cívica;... (dos veces por semana)

Segundo curso semestral

Geometría Plana y en el Espacio y Trigonometría Rectilínea (clase diaria)
II curso de Francés (clase alternada)
I curso teórico-práctico de Lengua Nacional (clase alternada)
II curso de Dibujo lineal (clase alternada)
Canto (una clase a la semana)
Ejercicios físicos (tres veces por semana)
Conferencias sobre Historia de los principales descubrimientos geográficos... (dos veces por semana) (77)

De esta manera, tras la suspensión de 1891, por fin volvía a figurar la Música -aunque en un solo año-, esta vez a cargo de dos nuevos maestros José Aragón y Ricardo A. Ledezma, cuyos nombres aparecen por primera vez en las nóminas de pago del mes de enero de 1897 (78), aunque dentro del rubro de "gastos extraordinarios" al igual que surge una quincena después la clase de Declamación a cargo del maestro Juan de Dios Pardo (12-II-1897). En lo referente a la distribución de esa materia, se tuvo la fortuna de encontrar los respectivos a los cursos de 1897, 1899 y 1900, en los cuales se constató que la clase de

canto contaba con dos profesores -los mencionados- que iban tres veces por semana, de 4:30 a 5:30 p.m., tocándole a cada grupo una hora de clase por semana en el Colegio Chico, ya que los grupos de 1º y 2º cursos estaban divididos para esta materia en seis grupos cada uno. La asistencia media semanal a esta clase era de 242 alumnos de un total de 391 inscritos. (79)

En tal sentido, se conoce, por ejemplo, que los horarios para el primer curso semestral preparatoriano correspondiente al año de 1900, fueron los siguientes:

CLASES	DIAS	HORAS
I Curso de Matemáticas	Diaria	8:30-9:30 a.m.
I Curso de Dibujo	Lu., Miérc., Vi.	10 a 11 a.m.
Estudio	Ma., Ju., Sáb.	10 a 11 a.m.
Ejercicios Físicos	Ma., Ju., Sáb.	11 a 12 a.m.
Estudio	Lu., Miérc., Vi.	11 a 12 a.m.
I Curso de Francés	Lu., Miérc., Vi.	3 a 4 p.m.
Curso práctico de Lengua Nacional	Ma., Ju., Sáb.	3 a 4 p.m.
Canto	Lunes	4:30-5:30 p.m.
Conferencias sobre Moral (80)	Martes y sábados	4:30-5:30 p.m.

Precisamente del año de 1900 se conservan los informes que cada maestro rindió de su respectiva clase conforme a lo previsto en la fracción VIII del art. 20 del Reglamento de la Escuela Nacional Preparatoria. En el caso de la enseñanza musical, colaboraron los profesores Lodoza, a cargo del primer curso de Canto y José Aragón del segundo.

De Ricardo A. Lodoza hay dos informes, el primero corresponde al mes de junio y el segundo al de diciembre; de

José Aragón sólo se tiene uno, pero carece de fecha. En su primer informe, Lodoza declara:

En vista de que la cátedra del 1º curso de canto en la referida Escuela es de carácter exclusivamente práctico, me es grato informar a Ud. que se ha cumplido en todas sus partes el programa de enseñanza, aprobado por la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. Los alumnos han ejercitado su voz con la mayor perfección posible. Han solfeado 15 lecciones al unísono a entera satisfacción y han ejercitado su órgano auditivo por medio de intervalos de mediana dificultad. (91)

En el segundo informe, afirma haber impartido:

ejercicios vocales en conjunto para el desarrollo de la voz, lo que se consiguió de manera muy satisfactoria en la mayor parte de los alumnos. Estudiaron los mismos educandos diez solfeos de mediana dificultad al unísono, habiendo resultado su ejecución lo más perfecta posible, pues además de haberse acostumbrado dichos alumnos a la precisión e igualdad, se consiguió afinar las voces a pesar del órgano rebelde de algunos jóvenes. Recibieron también explicaciones orales relativas a la respiración y a la emisión de la voz, no sin abandonar la parte práctica para el desarrollo del órgano auditivo, lo que se obtuvo por medio de diversos intervalos de mediana dificultad y aún de algunos otros de ejecución bastante difícil. (82)

Por su parte, José Aragón refirió únicamente que los alumnos del 2º curso habían cantado "con la mayor perfección posible algunos ejercicios de entonación, tres coros franceses y uno español con lo que han ejercitado sus órganos vocal y respiratorio". (83)

En el mes de abril de 1897 una comunicación de la Secretaría de Instrucción Pública girada al Director de la ENP define, entre otras materias, cómo la participación en la clase de canto podía influir en los resultados finales:

"Art. 7º No se extenderán boletas de examen a los alumnos que durante el semestre escolar, hayan

faltado a más de la sexta parte de las clases que les correspondían entre las siguientes: canto, dibujo, ejercicios físicos, academias, conferencias, curso Práctico de Lengua Nacional, declamación y Primer curso de literatura". (84)

De ese modo llegan a encontrarse algunas listas para el registro de asistencia y calificaciones de alumnos correspondientes a las clases musicales. Al respecto, es conveniente señalar que sólo con Baltasar Gómez, la clase se denomina de música; con Lodoza y Aragón no sólo se llama canto, también se le llega a designar indistintamente como orfeón. Hacia el segundo semestre de 1900 aparece un nuevo maestro, Alfredo Guichenné, y la prueba de ello es la lista de alumnos que adjunta para el 2º curso, que comprende el lapso entre el 1º de julio y el 7 de noviembre de tal año y en la que constan 42 alumnos numerarios (85) y 34 suplentes, en tanto que del 1º curso se encargaba Lodoza que tenía 27 numerarios, 12 supernumerarios y un oyente. (86)

Del maestro Alfredo Guichenné se conoce que el 17 de agosto de 1900 fue propuesto para prefecto ante la renuncia de Carlos N. Giffard y que el 4 de septiembre tomó posesión de tal cargo pero en sustitución de Juan M. Gorostiza (87). Sin embargo, el 23 de octubre solicita una licencia indefinida "por el tiempo que desempeñe una comisión que le ha conferido el Supremo Gobierno" (88). Se desconoce cuál fue la comisión, aunque se afirma que la licencia concedida el 19 de noviembre, fue sin goce de sueldo (88).

Por otra parte, entre 1900 y 1901, los profesores Lodoza y Aragón fueron reprendidos -por distintos motivos- por

la Dirección del plantel a cargo del Licenciado Vidal Castañeda y Nájera, quien precisamente en su gestión se había caracterizado por reponer el orden en la ENP. En el caso de José Aragón el problema era por el incumplimiento en sus clases, y así lo hizo saber en el mes de agosto el Director al Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública, señalando que desde el inicio del semestre (15 de mayo), el profesor había

dejado de asistir a esta escuela, sin dar aviso de ninguna especie ni solicitar licencia al iniciarse los cursos del presente semestre, y con la esperanza de que el expresado profesor no tardaría en ocurrir a seguir dando sus clases, me limité a nombrarle un sustituto, de acuerdo con la facción que otorga la ley al Director, para que no sufrieran entre tanto perjuicio los alumnos (89),

Semejantes observaciones, permite inferir que dicho sustituto había sido precisamente Alfredo Guichenné que en una lista de profesores de música figura como "suplente" (90), además de ayudante de la clase de Fotografía. (91) En septiembre la Subsecretaría -por acuerdo del Presidente- pidió que se volviera a "desempeñar la clase de Canto Coral en esta Escuela", pero Castañeda y Nájera destacaba que el profesor se había saltado su conducto, y tras acudir a la dicha Secretaría, se había presentado sin pena ni multa alguna a sus clases, cuando que a los demás maestros se les cobraba hasta por los retrasos, por lo que reiteraba que se tomaran las medidas oportunas. (92)

Se ignora en qué haya terminado ese asunto, pero lo cierto es que Aragón continuó laborando por varios años más en la ENP. Así mismo, al profesor Lodoza se le amonestó el 11 de

enero de 1901 por desórdenes y falta de subordinación en su clase, advirtiéndole que se tomarían las respectivas providencias. (93)

Hacia 1902 se asienta que Lodoza "no había servido al puesto en agosto", pero al año siguiente aparece el acta de protesta de Lodoza como "Auxiliar del Profesor de Orfeones" (94) y para el 1º de julio se asienta su ascenso a "Profesor de Orfeones" con incremento a \$1.65 pesos diarios. (95) En 1904 se registran como profesores de Orfeón José Aragón, Ricardo A. Lodoza y uno nuevo, Vicente Mañas -el maestro de piano que diera hospedaje al niño Manuel María Ponce (futuro maestro de la ENP) con el objeto de que éste perfeccionara su técnica pianística- (96), que de acuerdo a una "Noticia del personal de profesores y empleados" en 1904, había entrado también para sustituir por un tiempo a Aragón, ya que según se asentó, éste tenía licencia para "desempeñar un empleo en el Conservatorio y se nombró al segundo", que era Mañas (97) -como parece ocurrió también en 1905 (98)-, aunque conforme a la fecha asentada de su nombramiento éste ocurrió en julio de 1902, lo que provoca cierta incertidumbre con relación a las primeras labores que dicho profesor ejerció en la Preparatoria.

Sin embargo, en los mismos horarios de 1904 los dos profesores que figuran son Aragón y Lodoza, y no Mañas, el primero impartía el 1º curso los lunes y miércoles de 4 a 5 de la tarde -no porque fueran dos clases, sino porque el grupo se dividía- y el segundo los martes y sábados de 5:30 a 6:30 p.m.- (99). Así mismo, todavía en el año de 1905 impartían Música los

mismos mentores, pero al año siguiente todo indicio de las clases de música vuelve a desaparecer.

Actividades colaterales de los maestros de Música de la ENP.

A este punto es conveniente hacer una última reflexión en torno a los profesores Aragón y Lodoza. De ambos sólo existe una mención que refiere del segundo en la obra de Clementina Díaz que al abarcar la enseñanza preparatoria hasta 1910 abordó los años hasta aquí considerados, aunque, basada exclusivamente en el periódico El Imparcial sólo apunta el siguiente dato:

El mismo diario informó el 14 de julio que el señor Luis G. Urbina había sido nombrado profesor de lengua nacional en la Preparatoria y que próximamente comenzaría sus clases. Para la clase de orfeones se designó al profesor Ricardo Lodoza. (100)

Se podría suponer que ambos personajes eran únicamente maestros de profesión, pero aunque desafortunadamente no se tienen más datos de Gómez, Estévez, Bégovich y Mañas, hay crónicas que demuestran que tanto Aragón como Lodoza fueron precisamente en esos años figuras de renombre dentro del ambiente musical de la época, especialmente en el campo operístico, actividad que compartían con sus clases en la Escuela Nacional Preparatoria. Esto evidencia un hecho que más adelante se habrá de ratificar: los maestros que esta institución ha tenido a lo largo de su historia se buscaron entre los mejores de cada una de las ramas, de ahí uno de los factores principales de la excelencia y trascendencia en todos los rubros de las generaciones de sus egresados.

José Aragón era un destacado director de orquesta que participaba continuamente en las temporadas de ópera. Ricardo Lodoza era un celebrado maestro de coro, en tanto que de Alfredo Guichenné, se tiene a un individuo del que existe una poderosa duda: su apellido no es nada común, y justo a finales del siglo XIX y principios del XX aparece un Adrián Guichenné que fue reconocido como gran cantante, profesor del Conservatorio Nacional de Música y que además curiosamente participó en varias ocasiones bajo la batuta de José Aragón. De ello se podría inferir que, o bien son la misma persona -aunque sería difícil que en la ENP se hubieran equivocado en tantas menciones con su nombre de pila- o más bien era aquél hermano de este cantante que llegó a formar una importante escuela de alumnos prestigiados. Más aún, figura también en esa misma época un cellista de nombre Gustavo Guichenné (101), lo que ratificaría que eran los tres hermanos.

Exclusivamente para ilustrar lo referido, se acotan en seguida algunas de las referencias que sirvieron de base a tales declaraciones:

a) El 6 de enero de 1894 se presentó la Opera Cavalleria Rusticana para las víctimas de las inundaciones de Santander. Participaron Luisa Larraza, Elena Kaller, Alfredo Solares y Adrián Guichenné (en el papel de Turiddu), bajo la dirección de José Aragón. (102)

b) El 28 de febrero de 1895 en el Teatro Arbeau se presentó La Favorita con Dorotea Hegelstein, María Kaller, Alfredo Solares, Manuel Sánchez de Lara, Germán Kier, y en el papel de Fernando, Adrián Guichenné, dirigidos por José Aragón. (103)

c) En abril de 1901 se presentó la compañía "mexicana de espectáculos" de Buxó bajo la dirección de José Aragón. (104)

d) En el año de 1903, se produce una epidemia de peste bubónica en Mazatlán, por lo que los músicos y en particular los cantantes decidieron colaborar, de modo que al carecer de una compañía establecida, fundaron una "Sociedad Lirica" para una breve temporada en el Teatro Arbeau. En el elenco se encontraba como director Aragón y representaron Bohemia, Aída y Zulema. (105)

e) En ese mismo año, a principios del mes de febrero actúa en el Teatro Renacimiento "el Orfeón Mixto Mexicano dirigido por el excelente profesor y maestro señor don Ricardo Lodoza". (106)

f) Y en el mes de abril, "el reputado maestro don Ricardo Lodoza" actuó junto con Adrián Guichenné -de quien parece era también compañero de trabajo como Aragón-, F. Trilló y la señora doña Paulina Morante de Lodoza que "entusiasmó con su hermosa voz de verdadero mezzo-soprano", mientras el primero demostraba como siempre "su magnífica escuela de canto". (107)

Lo anteriormente señalado permite entender de cierta forma por qué en ocasiones llegaban a faltar dichos maestros a sus clases de la ENP, puesto que la actividad artística es muy elástica y no mantiene siempre los misos horarios.

Una estudiantina preparatoriana.

A lo largo de este primer lustro del siglo XX sucedió también un hecho interesante. Con motivo precisamente de aquella epidemia que sacudió a Mazatlán, los jóvenes preparatorianos se dedicaron a organizar una serie de actividades fuera de sus clases con objeto de contribuir a los damnificados sinaloenses; kermeses, actos cómicos y de prestidigitación, hiptonismo, café conciertos y bailes, eran entre otras, las ideas que decidieron llevar a la práctica en los patios y corredores del edificio preparatoriano, lo que fue registrado por El Imparcial.

El 10 de febrero de 1903, es la fecha en que se reseñó la búsqueda de los mejores intérpretes para comedias y zarzuelas, pero al día siguiente se comenta de la creación de una Estudiantina: "Formada de numerosos estudiantes vestidos con los trajes característicos recorrerá las calles de la capital para invitar a las fiestas. Tras la estudiantina seguirá un compacto grupo de estudiantes, llevando hachones y faroles". (108)

El entusiasmo fue tal que hasta el maestro Luis Jordá (1869-1951) se ofreció a componer un paso doble y una jota con letra de Amado Nervo, así como de dirigir y armonizar las voces de la estudiantina y supervisar los ensayos del grupo que representaría Cavalleria Rusticana. Así, el 29 de abril, vestidos con trajes de todas las épocas, la estudiantina de los preparatorianos recorrió las calles para invitar al público a la fiesta, haciendo partícipe también al ministro de Justicia e Instrucción Pública, en ese entonces el historiador del arte, Justino Fernández, hasta ir después a las oficinas de El Imparcial a bailar, cantar y declamar:

Allá va con grato anhelo
esta fiesta meritoria
que es en la Preparatoria
en Mazatlán, en el cielo. (109)

Además de esta referencia, no se encontró alguna prueba de que el maestro español Luis Jordá hubiera laborado como profesor de música en la ENP, en cambio se halló que en 1913 prestó su colaboración en una de las celebraciones de la escuela -en la que no tomó parte la Orquesta del Conservatorio Nacional

como siempre lo hacía-, ya que aparece un pago de 50 pesos girado al "Sexteto Jordá" y 50 más al violinista José Rocabrúna -también hispánico, casado con la cantante María Luisa Escobar y padre de la también cantante Eugenia Rocabrúna-. (110)

Los últimos planes de estudio del período porfiriano.

El 30 de octubre de 1901, el Presidente Porfirio Díaz decreta un nuevo Plan que sustituyó al de 1897. El plan anterior había mostrado su inoperancia al haber reducido de un año el ciclo preparatorio, al intensificar los cursos por semestres, y al haber exagerado el valor del método experimental en perjuicio de las ciencias humanísticas, de forma que con el nuevo Plan se regresó a los seis años (3 equivalentes a la actual educación media básica y 3 a la educación media superior) y reimplantó los cursos anuales -tal y como en la actualidad se verifica en la ENP. (111)

El objetivo de este plan era uniformar los estudios para las carreras de Abogado, Agente de Negocios, Médico, Farmacéutico, Ingeniero, Geógrafo y Astrónomo, Topógrafo, Ensayador y Arquitecto, y si bien desaparece del currículum básico la enseñanza musical, dentro del conjunto de materias se comprendía como "orfeones", pues como disponía el artículo 6º: "habrá además cursos de Alemán, divididos en dos años y no obligatorios; orfeones, Conferencias graduadas sobre Historia de las ciencias fundamentales..." (112) y, con base en el artículo 7º: "...Los adjuntos de las clases de Dibujo, Canto y

Ejercicios físicos no prepararán las clases de los alumnos, pero servirán como Ayudantes de los Profesores respectivos". (113)

El 17 de enero de 1907 es promulgado un nuevo Plan de Estudios por el presidente Díaz, siendo secretario del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes, el maestro Justo Sierza y estando la dirección de la ENP a cargo del doctor Porfirio Parra. En él se acotaba:

Art. 12. La enseñanza en la Escuela N. Preparatoria será uniforme y laica; tendrá por medio la instrucción de los alumnos y por objeto su educación física, intelectual y moral; se distribuirá en cinco años... (114)

Asimismo, se hacía referencia a la introducción de los Trabajos Manuales. Sin embargo, la música desaparece del panorama, y ni siquiera como materia complementaria se registra; lo interesante es que desde el año anterior tampoco hay más noticias de ella. Los nombres de Aragón y Lodoza no vuelven a ser citados desde finales del 1905 (115), pero aún así no dejó de cultivarse el arte musical.

El propio director de la institución, el doctor Parra, en su discurso de 1907 refiere que en la aspiración de brindar una educación INTEGRAL, "por medio de la educación estética y la moral, se propone la Preparatoria desenvolver, depurar y ensanchar la parte meramente contemplativa del intelecto, formar el carácter y orientarlo al bien". (116) No obstante, su concepto era un tanto estático y pasivo, pues señalaba que bastaba en "contentarnos con contemplar la belleza en lo que mejor la refleja, a saber: en las obras maestras". No en balde era una expresión más de aquel positivismo inculcado por Barreda

en el que el progreso tenía cabida sólo dentro de los cauces del Amor y del Orden, toda anarquía, todo intento de saltar la tradición y el método científico no podían ir hacia el progreso.

Si en la ciencia, las humanidades, la ideología y la técnica no hay avance si no hay controversia, o como asienta el doctor Hugo Fernández de Castro "libertad, lucha, desorden, desarrollo y cambio...¿Continuar sólo con la reproducción ideológica, sin incluir la contradicción?" (117). No, esto no se puede y mucho menos en el arte que es la máxima muestra del subjetivismo humano.

Para el año de 1908 hay dos referencias sobre de la música en la ENP:

a) Uno corresponde al informe presentado por el secretario del plantel, Mariano Canseco, quien al hacer referencia al Salón de Actos apuntó:

Como en este local, por ser el más espacioso de los del plantel, se verifican las conferencias dadas por profesores y alumnos y otros actos públicos de los mismos, fue preciso aumentar en 35 sus focos de luz, siendo de arco 5 de ellos.
<Así mismo agregaba>: Se obtuvo para este mismo salón, un buen piano de concierto marca Steinway, dando en cambio el piano antiguo ya muy usado que había, más la cantidad de \$600.00 cs. (118)

b) Por su parte, en el informe del director se volvía a destacar el aprecio por el arte del que anteriormente se hacía referencia. Parra declaraba que la dirección a su cargo había organizado dos series de conferencias docentes y estudiantiles extraordinarias para el incremento de la educación intelectual y moral de los educandos, y que:

para acentuar el influjo moral de estos actos se les asoció con el incomparable atractivo de la música, pues antes y después del acto intelectual de la conferencia, los alumnos ejecutaban en variados instrumentos selectos trozos de este arte divino. Los actos escolares a que me refiero se verificaron durante las primeras horas de la noche en este mismo salón que, por su estilo arcaico y severo y artístico mobiliario, formaba un marco digno a tan interesante cuadro.

<Y ratificaba>: En las condiciones que os he referido en su informe el señor Secretario de esta Escuela, se adquirió para ella un excelente piano de concierto que sirviese de ocasión para que los alumnos cultivasen sus disposiciones musicales. (115)

III. 6. La enseñanza musical en el período revolucionario (1910-1920).

La segunda década del siglo XX se inicia con grandes avances dentro del plano cultural. Luego de cuarenta y cinco años de que el emperador Maximiliano cerró la Universidad de México y que se careció de una universidad que unificara y coordinara a las distintas carreras profesionales, un exalumno del Antiguo Colegio de San Ildefonso y profesor de la ENP, don Justo Sierra Méndez (1848-1912) -líder del partido porfiriano de los "científicos"- logra que el 26 de mayo de 1910 se decreta la creación de la Universidad Nacional de México, y que el 22 de septiembre -a poco menos de dos meses de que estalle la gesta revolucionaria (20-XI)- sea inaugurada precisamente en el auditorio más grande con que se contaba en el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria, el Anfiteatro. A partir de este momento la Universidad englobaría a las escuelas Nacional Preparatoria, de Jurisprudencia, de Medicina, de Ingenieros, de

Bellas Artes (sólo para Arquitectura), y de Altos Estudios (120).

Ante este hecho de singular relevancia, los estudios preparatorianos se convierten en la base angular de la educación universitaria, obra que seguirían desarrollando los futuros integrantes del Ateneo de la Juventud como Antonio Caso (1883-1946), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), José Vasconcelos (1881-1959), Alfonso Reyes (1889-1959) y Julio Torri (1889-1970), entre otros.

En lo concerniente a la enseñanza musical preparatoriana de este período, el panorama que se presenta es de evidente irregularidad, por ejemplo, en los horarios de la institución que corresponden al año de 1910, registrados en el propio boletín de la escuela, no aparece clase alguna de música. (121) Sin embargo, al dar un salto al año de 1913 la información que se encuentra sorprende un tanto, ya que si bien no se puede afirmar que hubo una evidente presencia musical en los programas de estudio ni en los horarios respectivos, no puede dudarse que este arte estuvo presente en el marco académico preparatorio, como se constata en la referencia bibliográfica que se presenta:

1. En el "Directorio del personal de la ENP", se anotan los nombres de 148 profesores, entre los que están registrados tres maestros de música con las siguientes especificaciones:

Aurelio M. Campos, "profesor encargado de la dirección de la Orquesta de alumnos de la escuela".
Calle 5ª de Apolo núm. 156.

José G. Aragón, "Profesor encargado de organizar y dirigir el Orfeón". Calle de la Luz, núm. 1205, Tacubaya -del que no se ha comprobado haya sido el mismo de unos años atrás-.

José de Jesús Martínez, "Ayudante de profesor encargado de organizar y dirigir el Orfeón", Calle 5ª del Chopo, núm. 170. (122)

2. Por referencias de otro expediente parece que desde diciembre de 1912 ya trabajaban en la Preparatoria dichos profesores, pero si en 1907 también se hace mención de un conjunto musical estudiantil en los discursos de ese año, todo hace suponer que éste hubiera podido correr a cargo de estos mismos maestros. (123) Por otro lado, en esos años trabajaba también en la ENP en la clase de Lengua Nacional el literato Rubén M. Campos que se destacó por sus aportaciones al folklore mexicano, y muy posiblemente Angel M. Campos fuera su hermano. (124)

3. Asimismo, en el informe de labores de 1912 el cuarto rubro del inventario de la escuela destacaba: "Instrumentos Musicales", con un importe de 2,703.00 pesos que permaneció sin altas ni bajas en dicho año. (125)

La enseñanza musical durante la militarización de la ENP.

En el mismo año de 1913 otro hecho sacude a la Preparatoria: es militarizada al usurpar el poder victoriano por sus oficiales del Ejército Federal. (126) En el "Reglamento Provisional para la Organización Disciplinaria Militar de la ENP", todo el personal académico y

administrativo queda reclasificado conforme a la organización militar señalada por la Secretaría de Guerra y Marina a iniciativa de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Por ejemplo los maestros se convertían en capitanes primeros y los alumnos "en Sargentos primeros y segundos, Cabos, alumnos de primera y alumnos". (127)

Además, no era la única escuela. También, dentro del nuevo acuerdo estaban comprendidas las Escuelas de Altos Estudios, de Jurisprudencia, Odontología, Bellas Artes, de Artes y Oficios para Hombres y Superior de Comercio y Administración, así como el personal masculino del Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático, de la Escuela Normal Primaria para Maestras y de la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres con el objeto de hacer un frente para la defensa nacional y durante el tiempo que se necesitara. (128)

Tal hecho imprimió una sobrevaloración a la educación física, lo que resentía una escuela que no había sido militarizada anteriormente y que no acostumbraba desarrollar el deporte a tal grado, pues ahora comprendía por ejemplo: Gimnasia Sueca, Marcha, Carreras de resistencia y Velocidad, Ejercicios Militares, Esgrima (de florete y sable), Gimnasia por aparatos y saltos de altura y longitud. (129) Al respecto el propio secretario de la escuela decía: "no tenemos derecho a decir que hacemos educación física, con la hora de ejercicio que imponemos a los estudiantes" si se comparaba con la disciplina física que se aplicaba en las escuelas principalmente de Norteamérica. (130)

Ahora bien, como en todo cuerpo militar, se requería de una banda, de modo que se organizó y estipuló el conjunto de toques que para el servicio interior habría que dar: de Asamblea, de Llamada de Banda, de Instrucción y reunión, de Orden, de Atención y contraseña de la Escuela y de Fagina. (131) Para ello se decretó que sus miembros podrían tener o no el carácter de alumnos de la Escuela, y que de no ser pertenecientes a ella se deberían tomar de la Escuela Industrial de Huérfanos o alguna otra semejante, impidiéndose a los externos alternar con los preparatorianos. (132)

En 1914 la ENP es separada de la Universidad Nacional, en el bienio de 1914-1915 en que fueron consultados diversos horarios de clases la música tampoco aparece considerada explícitamente. (133) Así, en la "Nueva Ley de Educación Preparatoria" (7 de enero de 1914) formulada por el propio Huerta que tenía por ministro de Educación a Nemesio García Marañón (1883-1962), la preocupación fue disminuir el estudio de las ciencias naturales y fomentar el de las humanidades -el Lábaro comblano se declaraba arriado-, pero ni aún así la Música figuró dentro del currículum básico de las materias a cursar en los cinco años del ciclo. No se puede dejar de apuntar que en ese entonces, y por lo que respecta al concepto que de estética se tenía, dicho arte tampoco lo consideraban allí incluido, como lo ratifica el artículo 9º de la norma: "La educación estética se impartirá especialmente en las clases de dibujo y de trabajos manuales, en las de literatura y en las conferencias sobre Arte." (134)

El 15 de enero de 1916 la ENP pasa a la Dirección General de Educación Pública de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, y de igual forma en el Plan que se proclama en este mismo año por el nuevo presidente, Venustiano Carranza (1859-1920), tampoco es incluida la Música; exclusivamente un acuerdo del 14 de agosto de 1916 hacía referencia a que

En las asignaturas de escritura, dibujo y trabajos manuales, educación física, ejercicios militares, solfeo, piano y orfeones, mecanografía, taquigrafía y labores femeniles, los reconocimientos mensuales y finales serán prácticos. (135)

En esa forma, tanto en las escuelas normales, como en la Preparatoria y el Internado Nacional, el plan de referencia no especificaba si todas esas materias se impartirían en las tres escuelas.

Precisamente en el bienio de 1916-1917 en los libros del archivo pertenecientes a la ENP aparecen registrados los nombres de dos profesores de música que daban clases en el Internado Nacional. Ellos son Ignacio Montiel y López (136) de Solfeo, Orfeones y Piano desde el 14 de mayo de 1916, y Francisco Nava -quien fuera más tarde el autor del Himno de la Escuela Normal de Maestros- en Orfeones y Solfeo, a partir del 2 de marzo de 1917. (137)

En 1917, al suprimirse la Secretaría de Instrucción Pública la ENP es disasociada de la Universidad al ser convertida en dependencia del Gobierno del Distrito Federal a través de las Direcciones de Educación Primaria, Preparatoria y Normal. De ese año sólo figura un registro en el que, sin estar

fijada ninguna cuota de pago, se asienta que impartió clases un profesor de Orfeón, grupo coral del que se daban los nombres de sus integrantes pero no así del maestro (138), en tanto que de 1918 sólo se halló un vaciado escolar con los resultados por asignatura en dicho año, en el que sí aparece que se impartía música (canto coral) en el primer año y cuyo rendimiento escolar se enmarca en las cifras siguientes:

264 inscritos, 53 bajas, 211 alumnos al término del año, 163.18 alumnos de asistencia media, 210 con derecho a reconocimiento, 210 que presentaron reconocimiento, 210 aprobados y 0 reprobados. (139)

Finalmente para el año escolar de 1919 vuelven a estar registrados los nombres de maestros de música; aparentemente todos ellos ingresaron a la institución, en el lapso comprendido entre los meses de abril y junio, y fueron:

-Miguel Castillo Mariu, de canto (1^o-IV)
-Enrique Mont -sin más datos-

cuyos nombres están tachados con los siguientes "sustitutos":

-Silverio F. Belloc, de canto coral (9-VI), que vivía en Lecumberri no. 21, carente de título que daba clases a 264 alumnos en primer año, con \$6.00 pesos diarios.

-Y Ramón G. Valázquez (22-VI), de quien sólo se registró que ganaba \$4.00 pesos diarios.

No obstante poco duraron en el puesto, pues el 30 de diciembre se dio una relación de ceses en la que figuraba el citado Belloc. (140)

La hora más amarga de la música había concluido, 1920 no sólo era un nuevo año, también una nueva época daría inicio para la educación musical en la ENP.

III. 7. La enseñanza musical en la ENP de 1920 a 1955.

Al triunfo de la gesta revolucionaria, el Presidente Alvaro Obregón (1880-1928) designa en junio de 1920 como rector de la Universidad al Licenciado José Vasconcelos (1881-1959), un antipositivista que habría de llevar a cabo la primera revolución en la enseñanza preparatoria, especialmente en el campo de la educación estética y de la música.

La primera manifestación de la nueva época vasconceliana que se abría no sólo para la Universidad sino también para la Preparatoria fue la reintegración de la ENP a la Universidad Nacional de México el 8 de septiembre, fungiendo entonces como su director el licenciado Ezequiel A. Chávez.

La segunda manifestación fue particularmente significativa para la cultura latinoamericana y tuvo lugar el 12 de octubre de dicho año:

- Por primera vez se conmemoraba el "Día de la Raza", aquella raza cósmica que propaló precisamente la doctrina vasconcelista.

- En esa misma fecha se declaraba "Simón Bolívar" el Anfiteatro de la Preparatoria en honor del Libertador de América. (141)

- Además de estrenarse el escudo y lema de la Universidad: "Por mi raza hablará el espíritu".

La segunda manifestación se verificó el 26 de octubre, menos de quince días después de tan especial acontecimiento. Fue entonces cuando ese gran pensador e impulsor de la juventud, del arte y la cultura -Vasconcelos- decretó el nuevo Plan de Estudios con la aprobación del Consejo Universitario de la

Máxima Casa de Estudios (fecha el 20 de octubre). Dicho plan dividía en seis áreas a las asignaturas del bachillerato:

I. CIENCIAS MATEMÁTICAS, FÍSICAS, QUÍMICAS Y BIOLÓGICAS.

II. CIENCIAS SOCIALES Y SUS CORRELATIVAS.

III. CIENCIAS FILOSÓFICAS Y SUS APLICACIONES A LA VIDA PRÁCTICA.

IV. LENGUAS Y LETRAS

V. ARTES PLÁSTICAS Y ARTES INDUSTRIALES.

VI. ARTES MUSICALES.

Por primera vez no sólo en la historia de la Preparatoria, sino de toda la educación media superior en nuestro país, la Música tenía una clara cabida en los programas de estudio, pues aunque era de las que menos horas seguía teniendo (alrededor de 1 hora a la semana), equivalía a la misma carga-horario de Dibujo Geométrico, Nociones de Mecánica Experimental, Nociones de Biología, Historia de las Doctrinas Filosóficas e Historia del Arte.

Básicamente se le consideraba bajo el título de Historia de la Música (acompañada con audiciones musicales) y se le daban de 30 a 40 horas al año. Así mismo, en el artículo 3º se señalaba que

Durante todos los años que los alumnos hagan estudios en la escuela, tendrán obligación de hacer ejercicios físicos adecuados a su desarrollo y al estado y condiciones especiales de su organismo, y tomarán participación en juegos deportivos y en orfeones, en los términos que el director establezca, asesorado por los respectivos profesores y por el médico de la escuela... (142)

El objetivo del que partía este Plan de Estudios era que en Ciencia y artes se debería buscar el desarrollo "de la inteligencia y la imaginación creadora de los alumnos, suscitando sus investigaciones y la resolución de sus problemas". (143) Por otro lado, la clase de Historia de la Música no era optativa, estaba ubicada dentro de una determinada seriación, pues no se podía cursar Historia General sin haber presentado Geografía General y haber cursado (o estar cursando) Geografía especial del Viejo Continente, Historia del Arte e Historia de la Música.

En cuanto a la duración de las clases, se estipulaba que ninguna materia podría tener más de 5 sesiones por semana, cada una de 50 a 60 minutos, con excepción de las clases con ejercicios prácticos:

1.- Hasta de 90 minutos para las academias de Ciencias Físicas o Naturales.

2.- De dos horas para la enseñanza de trabajos manuales u oficios, ó

3.- Reducirse a menos de 50 minutos las clases de orfeón. (144)

A los maestros que con este motivo se les contrató en el año de 1920 fueron:

Miguel Castillo Marín, clase de canto con los grupos 1A, 1B, 1C, 1D, 1E, 1F, 1G.

Ignacio Quesadas, clase de canto con los grupos 2A, 2B, 1-2, 3A, 4-5, 2-3, 2-3-4 <sic.>

Epigmenio Velasco, de canto (sin más datos)

Y las acompañantes de piano Guadalupe López y María Cervantes (para la clase de Cultura Física). Así mismo parece que otra vez dio cátedra el profesor Enrique Mont. (145)

Para el año siguiente, por la "Relación del Personal de la ENP" se sabe que la planta de profesores de Música estaba integrada por:

Fernando González Peña, Jefe de Orfeón (11-XI-21),
Miguel Castillo Marín, Profesor de Orfeón.
María de los Angeles Lizárraga, Profesora de Orfeón.
María E. Valera, Profesora de Orfeón.

Los tres últimos con fecha de alta del 1.º de febrero de dicho año; en esa misma fecha ingresa para la cátedra de Historia de la Música el célebre compositor Manuel María Ponce, año en el que inicia también la clase de Historia del Arte a cargo del escritor Jaime Torres Bodet, en ese entonces Secretario General de la Preparatoria con fecha 1.º de mayo. (146)

En otra lista del mismo año, aparecen también Jesús Reynoso Araoz, Marcos Rocha y Josefina Llaca (147), cuyos nombres están asentados además en otra relación cuyos datos son los siguientes:

Miguel Castillo Marín, 2ª calle de Victoria 25,
Guadalupe Hidalgo.

Josefina Llaca, Inspectora de Canto, Soltera, Bilbao
1 -destacada soprano que figuró con gran éxito en los
escenarios operísticos nacionales-

Jesús Reynoso A., Orfeón, Casado, Gante 5, Título de
la Catedral Metropolitana de Puebla.

Marcos Rocha, Canto, Casado, 6ª calle de Correo Mayor
92.

María de los Angeles Lizárraga, Orfeón, Avenida
Ayuntamiento 3.

Manuel María Ponce, 2ª Cerrada de Agustín Melgar 34,
Condesa.

María Valera, la Calle de Roma 4. (148)

Para el año de 1922 se determinó la relación de materias que deberían aprobarse para poder ingresar a las carreras universitarias, de modo que se señaló entre ellas, la de Historia de la Música, con 40 horas de clase. Esta materia fue obligatoria para ingresar a la Facultad de Jurisprudencia, en tanto que Orfeón fue selectiva para el ingreso a las restantes carreras. (149)

Indiscutiblemente la importancia de las manifestaciones artísticas en el plan vasconcelista cobraba nueva vigencia, pues ya desde septiembre de 1920, el Director Ezequiel A. Chávez había convocado a un concurso para componer un Himno a la Preparatoria "para unificar en una sola aspiración los sentimientos que informan la vida espiritual de la Escuela Nacional Preparatoria", que dividido en tres estrofas, la primera debería aludir a los miembros fundadores del personal ya difuntos, otra a los hijos vivos de la Preparatoria, y finalmente subrayar la obra que a través de los siglos habría de realizar dicha institución. (150) Desafortunadamente no se encontraron los resultados del mismo.

Sin embargo, con relación al desarrollo de la puesta en marcha del plan de 1920 se puede afirmar que éste no prosperó, y tuvo un carácter efímero. El 23 de abril de 1923 se crea el turno nocturno, origen del plantel no. 3 "Justo Sierra", y el 17 de diciembre de ese año, el propio Vasconcelos -entonces en el cargo de Secretario de Educación Pública- promueve otro plan para el año de 1924; en él se contemplan los estudios preparatorianos en dos ciclos, a saber:

a) El primero, común a todos los alumnos en tanto educación secundaria;

2) El segundo, de estudios especializados para que el alumno se convirtiera en bachiller o ingresara a la Universidad.

En el primero se debía impartir una hora de Orfeón en cada uno de los tres años, y en el segundo ciclo se contemplaba que aquellos alumnos que pretendían estudiar las carreras de Abogados, Licenciados en Ciencias Sociales, Médicos, Ingenieros y Arquitectos cursaran una hora también de orfeón en cada uno de los años, en cambio los que querían ser Dentistas, Químicos Farmacológicos y Farmacéuticos y Químicos Metalúrgicos, la debían llevar sólo en el primer año, y en ninguno los Químicos Técnicos y Peritos en finanzas, estadísticas y seguros. (151)

En el año de 1923, con relación a los maestros de Música, sin mayores detalles, aparece registrado el nombre de la conocida Julia Alonso Defress como Organista que ganaba 7 pesos diarios (152), quien participó con una selección de música del siglo XVI en el imponente órgano que se encontraba enmacado por la decoración mural de Diego Rivera en el Anfiteatro Bolívar (La Creación) precisamente el 9 de marzo de dicho año para la inauguración del citado mural en presencia del entonces ministro de Educación José Vasconcelos, del rector de la Universidad Nacional Antonio Caso, y del director de la ENP Vicente Lombardo Toledano (1894-1964). En el año de 1924 exclusivamente hay la novedad de que figura el nombre de José García para clase de canto, con fecha de ingreso el 30 de abril junto con las pianistas María Valera -ya mencionada- y Esperanza González. (153)

Por otro lado, en 1925 -cuando Vasconcelos había dejado ya la Secretaría de Educación- se registra la petición que realizó el rector de la Universidad al respectivo secretario de Educación con el objeto de que fuera "incorporada a la BNP tanto en la parte técnica como en la económica la Educación Física y Musical" (154) que dependían de sus respectivas direcciones de Cultura Física y Estética, asunto en el que por ejemplo se pedía el nombramiento de Guadalupe Chavarría para acompañante al piano de los ejercicios físicos. (155) Sin embargo, más datos con relación a este asunto de competencias administrativas no aparecen en los documentos consultados.

En cambio, para ese año de 1925 se cuenta con la información de que a partir de una lista del personal, los maestros de Música eran:

María Valera, Jefe de las clases de Orfeón - \$7.00 pesos diarios.
 Agustín Baranda, Profesor de Orfeón - \$3.50 pesos diarios.
 Esperanza Salazar, Profesora de Orfeón - \$3.50 pesos diarios.
 Aurora Gutiérrez, Ayudante de los anteriores - \$2.50 pesos diarios.
 Emilia Tinoco de Barroso, Ayudante de los anteriores - \$2.50 pesos diarios.
 María de los Angeles Lizárraga, Ayudante (sin más informes). (156)

En el año de 1926 aún seguía vigente dicho plan, siendo los maestros los mismos Valera, Baranda, Gutiérrez y Salazar, además de tenerse los registros de dos acompañantes de piano para las clases de educación física: Guadalupe López y Rosario Roldán (157). Este año en especial marcó al devenir de la Preparatoria, fue entonces cuando se resquebrajó la unidad estructural de su plan de estudios con la separación de los tres

primeros años del ciclo preparatorio al decretarse la creación de las Escuelas Secundarias a cargo de Educación Pública.

En los años de 1928 y 1929 se elaboran otros dos planes más, el último -firmado por el entonces rector Antonio Castro Leal- en el año en que la Universidad adquiere su autonomía (23 de mayo de 1929) respecto de la citada Secretaría, denominándose a partir de ese momento Universidad Nacional Autónoma de México. También a partir de este régimen del Presidente Emilio Portes Gil, se declara que el objetivo de la ENP es "impartir a los alumnos una cultura general y nacional y proporcionar conocimientos especiales que son preparatorios para el estudio de algunas carreras universitarias" (158), además de preparar para convertirse en Bachiller y cursar alguna carrera.

Las ramas del Bachillerato se definen en tres vertientes, que son:

- I. BACHILLERATO EN LETRAS Y CIENCIAS SOCIALES.
- II. BACHILLERATO EN CIENCIAS BIOLÓGICAS.
- III. BACHILLERATO EN CIENCIAS FÍSICO-MATEMÁTICAS.

Asimismo, definía las materias a llevar por los alumnos que se encaminaran a las carreras de Ingeniero Mecánico-Eléctrico, Topógrafo, Químico, Químico Petrolero, Metalúrgico y Ensayador, de las de Químico y Químico Farmacéutico, de Cirujano Dentista y de Ingeniero Forestal. (159)

De lo expuesto en el Plan, en los dos años de la preparatoria se contemplaba una hora de Orfeón, no obstante, dicho plan -formulado en tiempos de Alfonso Caso, fue el más

breve que ha tenido la Escuela al estar en vigencia tan sólo mes y medio.

El 2 de enero de 1930 se proyecta otro Plan de Estudios cuyo objetivo central se define de una forma más compleja: a) ampliar la cultura; b) dirigir la investigación del alumno para la resolución de los problemas nacionales; c) robustecer el carácter y personalidad del estudiante dentro del ideal de cooperación y servicio social, así como, d) impartir el conocimiento indispensable para el acceso al ciclo de educación superior. (160)

Este nuevo esquema planteaba la existencia de nueve modalidades para cursar el bachillerato que eran:

1. en Filosofía y Letras; 2. en Ciencias biológicas (para ingresar a Medicina); 3. en Ciencias biológicas (para ingresar a Odontología); 4. en Ciencias Biológicas (para ingresar a Medicina Veterinaria); 5. en Ciencias Físico-Matemáticas (para ingresar a Ingeniería); 6. en Ciencias y Letras (para ingresar a Arquitectura); 7. en Ciencias Físico-Químicas y Naturales (para ingresar a Ciencias e Industrias Químicas); 8. en Artes y Letras (para ingresar a la Facultad de Música); 9. en Ciencias Económicas (para ingresar a Comercio y Administración).

En cualquier tipo de modalidad se debía cubrir un oficio, pero además, de los distintos bachilleratos, el 1º y 2º tenían como optativa la clase de Historia de la Música, y en los bachilleratos 3º, 4º, 5º, 6º y 7º, entre sus optativas tenían la de Conjuntos Musicales, en cambio el bachillerato en ARTES Y LETRAS -y en el que debía de ser con mayor razón- no se llevaba ni Historia de la Música ni había entre sus optativas la de Conjuntos Musicales. Lo más cercano a la Música era la clase

de una hora semanal de Conferencias sobre Arte o bien la optativa de Historia de las Artes Plásticas (161).

En relación con ésto, tanto en 1931 como en 1932 aparece en los listados de profesores el maestro David F. España, quien dio clases en el turno diurno de Conjuntos Musicales para el grupo A del 2º de bachillerato para los que iban a la carrera de Leyes (de 12 a 13 horas). (162) A partir del plan de 1930 y en lo sucesivo, todavía se ponen en vigor el plan de 1935 y el de 1939, pero en ellos la Música no pasa de ser simplemente una materia selectiva.

Por ejemplo, es precisamente en el de 1931 cuando además se le comienza a designar como "actividad". Divididas las ciencias en Matemáticas, Ciencias Naturales y Ciencias del Espíritu, se considera a partir de ahora como ACTIVIDADES al conjunto de las Artes Plásticas e Industriales, las Actividades Musicales (canto y declamación) y los Deportes, en tanto que las materias de Caligrafía, Taquigrafía, Teneduría de Libros y Mecanografía no logran ni siquiera un lugar en la clasificación. (163)

Plan de Estudios de la ENP de 1946

En septiembre de 1946 se establece el antepenúltimo Plan de Estudios, de los que hasta ahora han regido a la ENP. Reinstalada la educación secundaria desde 1935 con la fundación de la Escuela de Extensión Universitaria (que se llamaría luego de "Iniciación Universitaria" y a partir de 1944 Escuela Nacional Preparatoria No. 2), el ciclo de estudios se estructura

en 5 años, 3 correspondientes a aquélla y 2 al bachillerato. Esto motivó la puesta en marcha de dos planes simultáneos:

1. Uno para los estudiantes provenientes de la primaria que ingresaban directamente a la Universidad.

2. otro para los que procedían de las escuelas secundarias de la Secretaría de Educación Pública.

En ambos planes se desembocaba hacia dos clases diferentes de bachillerato: BACHILLERATO EN CIENCIAS Y BACHILLERATO EN HUMANIDADES. Dentro del ciclo completo, exclusivamente de forma obligatoria se cursaba Cultura Musical en los primeros dos años de la Secundaria universitaria, pero en la Preparatoria, la Música fue considerada únicamente como optativa. (164)

Por otro lado, este plan tuvo defectos, especialmente por la dispersión que de los contenidos y de la seriación de materias hacía, lo que lesionaba la verdadera formación del estudiante, quien en aras de llevar las materias conforme a la carrera que habría de seguir, en general optó por presentar las que a su juicio eran las más fáciles, incidiendo en un detrimento de su formación profesional.

III. 8. La educación musical desde 1956 a 1992.

Plan de Estudios de la ENP de 1956

Estando al frente de la Rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México el doctor Nabor Carrillo y de la Dirección General de la ENP el licenciado Raúl Pous Ortiz, el 15

de febrero de 1956 se instituye el penúltimo Plan que ha regido a la Escuela Nacional Preparatoria.

Desde su ascenso al cargo de Director, Pous Ortíz manifestó como objetivo prioritario de su plan de trabajo, el de "humanizar" a la enseñanza preparatoria y consolidar las vocaciones particulares de los estudiantes. "Su meta era lograr la formación plena del adolescente en la totalidad de los rasgos humanos". (165)

El programa así emanado se designó "Bachillerato único" y tuvo dos objetivos principales:

- a) Ser UNICO para servir a todas las carreras -ni más ni menos que como en los preceptos barredistas originales-; y
- b) UNIFICADO en todas las escuelas de educación media superior del país con el objeto de homogeneizar dicha preparación.

Con el Plan de 1956 se introdujeron dos innovaciones para la enseñanza universitaria:

1. Crear profesores orientadores de la vocación profesional estudiantil.
2. Establecer seminarios en el último año de la Preparatoria con el fin de fortalecer dicha vocación, pero principalmente para concientizar y poner en contacto al alumno con la realidad de la cultura nacional.

Su lema era "servir mejor a la juventud estudiosa de México", y por lo que respecta a los tres primeros años del plan, se afirma que los programas no eran muy diferentes a los desarrollados en las secundarias oficiales; se autodefinía lógico precisamente por la enseñanza estrictamente obligatoria que impartía en dicho ciclo, pero a la vez de cierta forma

flexible en los dos años siguientes del Bachillerato, donde en el último curso el alumno, previa asesoría de un maestro orientador, seleccionaba determinado número de materias optativas -nueve o diez horas- adecuadas a la profesión por cursar además de cubrir con un seminario electivo pero de cumplimiento riguroso.

La Preparatoria era vista como un fin en sí misma, un ciclo completo de cinco años que no podía concebirse como puente entre la primaria y la carrera universitaria, ni como una simple entrada para ésta, al contrario, su trascendencia era tal que al final de los estudios dejaba al joven listo para la vida, para la sociedad de la que era producto.

Por otro lado, este plan constituyó una muestra palpable de la influencia vasconcelista dentro de la obra del maestro Raúl Pous Ortíz, quien fuera desde estudiante de la Preparatoria un cercano colaborador de Vasconcelos -el "Maestro de América"-, lo que se puede corroborar en el hecho de que en el plan de 1956 se incorporan las actividades estéticas y deportivas como materias obligatorias en todos los años del bachillerato, además de una hora intensiva de estudio obligatorio. (166)

Es entonces, cuando en 1957 el licenciado Enrique Ruelas Espinosa acepta organizar, ampliar y constituir -conforme a su formación jurídica- las bases funcionales de las Actividades Estéticas de las que sería un pilar fundamental. (167) Este revaloramiento pedagógico de la instrucción preparatoria, en particular de la estética como actividad

esencial en la formación del estudiante sentó las bases de su continua y creciente incorporación no sólo en el plan de 1964, sino en el proyecto de plan de estudios elaborado durante la gestión del Licenciado Enrique Espinosa Suñer hasta su consolidación con el Licenciado Ernesto Schettino.

A partir de la gestión de Pous Ortiz la planta magisterial de Actividades Estéticas se incrementa notoriamente, no sólo para lo referente a las clases de Música, sino también en otras disciplinas que son incorporadas dentro del conjunto estético. Su intención no era sólo la de buscar maestros para impartir alguna de las Actividades Estéticas, sino traer a la Preparatoria artistas verdaderos -como en su tiempo el Maestro Vasconcelos lo había realizado, por ejemplo, al nombrar a Poncel, docentes que no sólo supieran dar su clase, sino que además fueran practicantes de ella.

Una muestra de ello fue cuando ingresó Betty Fabila a la ENP. Ella recuerda que el maestro Pous estaba buscando "una cantante, una artista", y por ello la mandó buscar, fue así como entró a la institución y fundó el Coro de la Preparatoria No. 3 (junio de 1959). Al pasar los años y graduarse de Biólogo acudió a mostrarle el título a dicho maestro, pero éste le contestó al verlo:

- "Sí, sí, me da mucho gusto, la felicito, pero para mí Usted siempre será la Cantante". (168)

Plan de Estudios de 1964

En 1964 se pone en vigor el plan de estudios que desde entonces se ha mantenido vigente en la Escuela Nacional Preparatoria, y que fue aprobado por el H. Consejo Técnico de la ENP en las sesiones de los días 9 y 10 de enero de dicho año y votado por el H. Consejo Universitario en sesiones del 21 y 22 de enero, siendo Rector de la UNAM, el doctor Ignacio Chávez y Director General de la ENP el Licenciado Alfonso Briseño Ruiz.

Desde la fundamentación del citado Plan se parte de los siguientes preceptos:

A. La educación media superior atraviesa por una crisis generalizada en todo el continente.

B. La dinámica ha llevado desde el plan UNICO y RIGIDO para toda carrera -de 1868- hasta los recientes planes DIVERSIFICADOS conforme a la profesión. Sin embargo, ese retorno al bachillerato "único" implicó la mayor flexibilidad en la elección de las materias optativas que en la mayoría de los casos sobrepasaron a las obligatorias, con lo que era el alumno quien hacía "su propio programa". Sus consecuencias fueron un regreso abortado a la idea harredista, ya que las propias ciencias (Matemáticas, Física, Química y Biología) eran ahora optativas.

C. Un factor determinante fue la carencia de orientadores.

D. Fue prácticamente imposible atender cada caso escolar de manera personal para encauzar al muchacho hacia las materias correctas de acuerdo a la carrera elegida.

Esta anarquía generó el fracaso del plan (169) y aún a lo anterior se agregaron los siguientes problemas:

1. Sobrecrecimiento demográfico escolar.
2. Deficiente preparación previa a nivel secundario.
3. Falta de hábitos y técnicas de estudio.
4. Carencia de profesores.
5. Bajos salarios de los trabajadores académicos y administrativos.
6. Escasez de una planta docente formada por profesores de Tiempo Completo.

7. Ausencia de recursos materiales de apoyo a las labores escolares.
8. Deficiencia del Plan de estudios.
9. Tiempo reducido para cubrir el número de materias estipuladas.
10. Déficit económico universitario que redujo la posibilidad de un mayor apoyo hacia la ENP. (170)

Ante este panorama se proyectó equilibrar la formación científica y humanística del educando. En el primer caso a través del empleo constante del Método Experimental y del uso de la razón para lograr desarrollar en el alumno un criterio propio. En el segundo caso, orientando su enseñanza dentro del marco de la realidad actual.

El Plan retorna al período de tres años, los dos primeros son un tronco común y la bifurcación -conforme a la carrera elegida- se verifica en el tercer grado, donde se dividen los grupos en cinco áreas, cada una de las cuales lleva un grupo de materias obligatorias a todos los sextos años y un grupo de materias específicas al área además de una materia optativa.

Organizados los estudios de una forma más lógica y pedagógica, conforman un todo cuyas asignaturas se integran dentro de la misma estructura. No tanto se persigue impartir una enseñanza enciclopédica, pues ésta tiene un límite que inicia por el número de asignaturas académicas y la carga-horaria de éstas (24 horas semanales en los tres años). En el 4º y 5º años, el número de materias es de ocho; en el 6º año, las materias comunes son cuatro y luego conforme al área hay 4 ó 5 materias más.

A este punto, cabe aclarar el elemento fundamental del plan para los fines de este trabajo:

Además de cumplir con las asignaturas apuntadas en el Plan de estudios, unas obligatorias y otras opcionales, los alumnos del bachillerato tendrán actividades adicionales de orden estético y de orden físico. Para cumplir con las primeras, deberán inscribirse en los conjuntos corales, en los grupos musicales o en el conjunto teatral de su Escuela, etc. (171)

El problema para las actividades estéticas en este plan fue precisamente que en la falta de una rigurosa obligatoriedad administrativa, muchos alumnos dejaban ahora de cursar éstas o las deportivas, lo que provocó que por casi tres décadas muchos alumnos fácilmente dejaran de cumplir con este requisito estipulado y que incidió en el deterioro de su formación que, o bien descuidaba el cultivo de su cuerpo o desatendía el de su espíritu.

Sin embargo, desde su propia aprobación, en el Plan se asentó con claridad que "en sí, era abierto. Dentro de él cabe la posibilidad de nuevas áreas. Es creíble que pronto se incorporen la de las artes plásticas y de la Música" (172), lo que significó una esperanza al arte para pertenecer como materia obligatoria en el currículum preparatorio.

Así, aunque ni en las optativas se ofrecía alguna materia musical como la de Historia de la Música que cuarenta años atrás dictara el maestro Ponce, en 1967 se cumplió la promesa. El Director General de entonces, Vicente Méndez Rostro informa al licenciado Fernando Solana, Secretario General de la UNAM, que en la sesión del 6 de diciembre del H. Consejo Técnico se había aprobado "por unanimidad" la introducción del Área VI,

la de Bellas Artes y añadía que a las materias comunes se proyectaba agregar Historia de la Música (2 horas semanales) y en el caso de las específicas se podrían dar Estética (2 horas), Historia del Arte (3 horas), Literatura Mexicana (3 horas) y una optativa entre Física o Matemáticas (3 horas) para los que fueran a la Escuela Nacional de Música, o bien Dibujo Constructivo o Modelado (2 horas), para quienes se encaminaran a la Escuela de Artes Plásticas, aunque la introducción tanto de la Historia de la Música y la Física de alguna forma modificaban el plan anterior.

El 12 de diciembre de 1967 el Químico Manuel Madrazo informa a Fernando Solana que la Comisión del Trabajo Docente, luego de aprobar la propuesta la habrá de turnar al H. Consejo Universitario, y finalmente, el 15 de diciembre el licenciado Solana informa al Licenciado Méndez Rostro de su aprobación por este organismo supremo. (173) A partir de entonces dicha área quedó integrada de la siguiente manera en la estructura general del Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria.

MATERIAS COMUNES A LAS SEIS AREAS DEL 6o AÑO:

Psicología
Literatura Universal
Nociones de Derecho Positivo Mexicano
Literatura Mexicana e Iberoamericana

MATERIAS ESPECIFICAS DEL AREA 6a DE BELLAS ARTES:

Historia del Arte
Estética

además de las optativas generales, actividades estéticas y deportivas a cubrir.

MOISES HURTADO GONZALEZ, Director General de la ENP (1970-1974)

En junio de 1970 toma posesión como Director General el Licenciado Moisés Hurtado González, en cuya gestión administrativase logran fundamentalmente tres innovaciones decisivas dentro del campo de las actividades estéticas que son:

PRIMERA. Las Actividades Estéticas, definidas en cinco ramas, son reestructuradas y adquieren una mayor presencia académica además de representativa dentro del conglomerado de asignaturas dentro del organigrama preparatorio. Ello, a partir de que fue instituida la Coordinación General de Actividades Estéticas, dividida en cinco secciones, correspondientes cada una de ellas a las diversas disciplinas impartidas en la institución.

Su fundamentación fue definida en los siguientes términos:

La ENP ha sostenido, como fundamental para la formación integral de la juventud, la práctica de actividades donde el alumno pueda desarrollar sus capacidades creadoras. Por ello nada más lógico que englobar en ellas todas las manifestaciones de cultura que representan lo mismo una inquietud vocacional o son el reflejo del interés por el conocimiento de los aspectos social, económico, político, técnico, científico o estético de la vida en general. Considerando que este género de actividades merece una intensificación no sólo en la rama artística, sino en la cultura universal, se propuso ante el H. Consejo Técnico y fue aprobado por unanimidad su reestructuración por áreas. De esta manera, quedaron agrupadas las diversas disciplinas en las siguiente forma:

MUSICA (INSTRUMENTAL, RONDALLAS, ETC.)	CORO	ESTUDIANTILES
TEATRO Y DANZA (CLASICA, REGIONAL Y MODERNA)		
CINE Y FOTOGRAFIA		

ARTES PLÁSTICAS (PINTURA, ESCULTURA Y ARTESANÍAS)
CULTURA GENERAL (ORATORIA, DECLAMACION, VISITAS A
MUSEOS, AJEDREZ, PERIODISMO, EXCURSIONISMO,
ETC.)

Estas actividades estarán dirigidas por un Coordinador General y tantos Jefes de Sección como apartados se han hecho anteriormente, en forma similar a la organización actual de las Lenguas Vivas. (174)

De esta manera se comunicó a los profesores del Colegio de Actividades Estéticas los nombres aprobados por el H. Consejo Técnico de los maestros que ocuparían los distintos cargos:

el primer Coordinador General de Actividades Estéticas que tuvo la ENP fue el maestro Enrique Ruelas Espinosa,

y los primeros Jefes de Sección de Actividades Estéticas fueron:

Música - Mtro. Uberto Zanolli Balugani

Artes Plásticas - Profesor Angel Bólliver Bólliver

Teatro y Danza - Licenciada Marcela Ruiz Lugo

Iniciación a la Cinematografía y Fotografía -

Licenciado Manuel González Casanova

Actividades de Cultura General - Licenciado José de Jesús Medina Valencia (175)

SEGUNDA. Esta consistió precisamente en la fundación de la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria en 1972, pero que al ser el tema central de la presente tesis lo correspondiente a su creación se verá al inicio del siguiente capítulo.

TERCERA. Durante su gestión tuvo lugar el "I COLOQUIO NACIONAL DE ACTIVIDADES ESTÉTICAS" (18-21 de septiembre de 1972), celebrado en la ciudad de Guanajuato. Este importante evento académico contribuyó a esclarecer algunas de las necesidades más urgentes en esta área como son las siguientes:

-Realizar lo antes posible una revisión de los planes de educación media en la país para su unificación -como era precisamente la idea del maestro Pous-.

-Que la reforma en la enseñanza media superior fuera resultado de las experiencias académicas (de docentes y alumnos) y que se adecuara a las diferentes regiones del país para evitar el predominio en un posible "Plan de Bachillerato Nacional" de criterios centralistas.

-Así, se instituye como un deber "el proporcionar al educando la oportunidad de conmoverse con las diversas expresiones del arte, el extender las actividades estéticas a campos más amplios y no sujetar su enseñanza a ideologías", considerando al mismo tiempo al ARTE como una "forma de lucha para la supervivencia del género humano". (176)

Lo estético era tan importante en su proyecto, que en el propio discurso inaugural del Congreso a cargo de Hurtado, éste señaló que "es bien sabido que las funciones de la segunda enseñanza son establecer los fundamentos de la cultura, despertar en el estudiante su sensibilidad artística" (177), como tarea prioritaria de su formación integral.

ENRIQUE ESPINOSA SUÑER, Director General de la ENP (1974-1982)

Concluido el periodo del Licenciado Moisés Hurtado, en 1974 fue nombrado como Director General el Licenciado Enrique Espinosa Suñer, quien habría de permanecer en el cargo hasta 1982, al ser reelecto para un segundo periodo de cuatro años en 1978. Igualmente, múltiples avances académicos y culturales se lograron durante su gestión, como está expresado en la opinión siguiente:

se caracterizó, entre otras cosas, por el fomento a las actividades artísticas, pensando en un vehículo para lograr un mejor entendimiento entre estudiantes y maestros, ya que el arte, en sus diferentes manifestaciones crea un lazo de cooperación y solidaridad indispensables en una comunidad estudiantil. (178)

Por ejemplo, en 1976 hubo un gran número de conferencias y recitales en un total de 516 eventos culturales organizados, de los que sobresalieron las funciones de teatro, los concursos de actividades estéticas, los espectáculos de danza, los conciertos didácticos y conciertos de homenaje con la OCENP, recitales de poesía, cine, exposiciones de pintura y escultura, entre otros. Así mismo, en su primer período de gestión sobresalió el Festival Giacomo Puccini para homenajear a dicho compositor en el tercer centenario de su nacimiento y al que en el siguiente capítulo se volverá a nombrar. Lema de esta administración era "Teatro, Danza, Poesía, Música, Pintura, Escultura... Todas estas manifestaciones estuvieron presentadas y permanecerán, porque el arte y la cultura son inmortales". (179)

No obstante, resulta conveniente agregar un intento que pudo significar una importante oportunidad de una mejor formación preparatoria: el Proyecto de Plan de Estudios de 1979.

De los diez objetivos asentados en tal proyecto, uno cobraba especial significación para la incidencia del arte en la educación preparatoria, al proponer: "9. Valorar y analizar los productos de la creación artístico-literaria de los pueblos, así como su relación con los diferentes momentos histórico-sociales que los originaron". (180) Esta percepción del fenómeno artístico habría contribuido precisamente a terminar con la idea de que el arte es una manifestación independiente de la sociedad en que se produce, y que en cambio es un poderoso reflejo de la

realidad. Arte ya no visto desde la "contemplación" que proponía Porfirio Parra, sino considerado a partir del análisis y la interpretación.

Dicho Proyecto señalaba que su intención primordial no era la de "informar" al alumno, sino la de formarlo. Finalmente, cabría destacar que, estructurado por semestres, proponía en el último año como materia obligatoria para el Área VI -que seguía siendo de Bellas Artes-; de igual forma, incluía

en el 5º semestre: Estética, Historia del Arte I y Problemática General del Teatro; Y

y en el 6º semestre: Historia del Arte II, Organología Musical, Sociología del Arte.

Además, se incluían dentro de las asignaturas optativas para cualquiera de las áreas, las materias de Evolución de las Formas y Estilos Musicales y Organología Musical (181). Desafortunadamente este plan que contó con el apoyo y asesoría de numerosas comisiones académicas, en particular del Coordinador Académico y Cultural, Maestro Leonardo Curzio Rivera, y para el caso específico de las Actividades Estéticas de su Coordinador General Enrique Ruelas y para Música de Uberto Zanolli, no logró materializarse y con ello una buena posibilidad de desarrollo se perdió.

En este punto se deberían referir las acciones tomadas en materia de educación estética durante la gestión del Licenciado Ernesto Schettino Maimone, pero por su estrecha vinculación e importancia con la destacada labor que ha desarrollado por la Orquesta de Cámara de la ENP, se abordará

este último período de gestión administrativa en el capítulo final del presente trabajo.

NOTAS DEL CAPITULO III

- (1) Enciclopedia della Musica, vol. II, MILAN, Ricordi, 1964, p. 508.
- (2) "quadripartitus" significaba cuatro vías, cuatro caminos.
- (3) Enciclopedia della Musica, ob. cit., vol. I, p. 258.
- (4) SALDIVAR, Gabriel. Historia de la Música en México. Ed. facsimilar de la de 1934, Colabor. de Eliseo Osorio Bollo, México, Gobierno del Edo. de México, 1981, p. 95.
- (5) "El primer maestro de música en América", CESU, ENM; caja 1, exp. 14, pp. 4-8, s.e., s.f.
- (6) GUTIERREZ CAMARENA, Paulina. "La labor musical de los primeros religiosos", CESU, ENM, caja 1, exp. 15, 3 f.
- (7) ROMERO, Jesús C. "Apuntes de la clase de Historia de la Música en México de José C. Rosero" de la alumnada Elizabeth D. Dultzin, CESU, ENM, S.F., CAJA 15, EXP. 26, p. 9 (mecanoscrito).
- (8) SALDIVAR, G. ob. cit., pp. 95-96.
- (9) APPENDINI, Guadalupe. Historia de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prólogo de Salvador Azuela, México, Porrúa, 1981, p. 13. FERNANDEZ DE CASTRO, Hugo. "La Escuela Nacional Preparatoria. Origen, Marco, Actualidad y Tendencias", en Muestra. Revista de la Escuela Nacional Preparatoria, época 2, no. 8, oct.-nov.-dic., 1990, p. 19.
- (10) GONZALEZ Y GONZALEZ, Enrique. "El archivo de la antigua Universidad de México". Comparación y estado actual, en La Real Universidad de México. Estudios y Textos I. México, UNAM, 1987, pp. 35-48.
- (11) GONZALEZ Y GONZALEZ, Enrique. "La legislación universitaria colonial (1593-1653)", en La Real Universidad de México, ob. cit., pp. 90-100.
- (12) MEJIA, Eusebio. "La música en México durante el primer siglo de la conquista", CESU, ENM, CAJA 1, EXP. 16, 1948, pp. 1-2.
- (13) ESTEVE BARBA, Francisco. Cultura Virreinal. De la obra colectiva Virreinato de América dir. por A. Ballesteros, Barcelona, Ed. Salvat, 1965, pp. 262-284. Esta decedencia se redujo para el siglo XVIII, cuando ya se debían cifras de que había formado desde su creación a 1,162 doctores y maestros; al tiempo que contaba con 44 cátedras sólo en la ciudad: 22 correspondientes a ella; 12 al Seminario de la Catedral, 7 el Colegio de San Pedro y San Pablo y San Ildefonso y 2 al Colegio de San Juan de Letrán.
- (14) "Bosquejo histórico de la Escuela Nacional Preparatoria", en Anuario de la Escuela Nacional Preparatoria, México, 1940, p. 54. CORTÉZ, Ana María y Alma Ierónim Gómez. Guía del Fondo Arqueológico del Colegio de San Ildefonso. México, CESU, AHNAM, 1984, p. 5 (serie Guías y Catálogos del Archivo Histórico de la UNAM, SAN ILDEFONSO). En 1774 todavía se le agregó a San Ildefonso un nuevo plantel, el del Colegio de Cristo. MIRANDA Y MARON, Manuel. "El Colegio de San Ildefonso de 1848 a 1867", en ENM, tomo II, nos. 6-7, diciembre 1909 - enero de 1910, pp. 114-132. En CESU, ENM, folletaria, caja 7.
- (15) APPENDINI, G. ob. cit., p. 18.

- (16) ROMERO, J. Ob. cit., p. 12. El Coro de Infantes de la Catedral metropolitana fue fundado en 1538 y para 1702 se transformó en el Colegio de Infantes del Coro de la Catedral. SALDIVAR, S. Ob. cit., p. 144.
- (17) "Tratados musicales españoles del siglo XVI al XVII) que se caracterizan en Nueva España". CESU, ENP, s.a., s.f., (Incompleto) Caja 1, exp. 12, 3 p.
- (18) Ejemplos palpables de procesos similares en los colegios jesuitas fueron los de los seminaristas: Canciller de San Ildefonso en Mérida de Yucatán y el Clerical de San Miguel de Estrada en Campeche, ZANOLLE FABILA, Betty Luisa. "Un baluarte de la educación campechana: El Colegio Clerical de San Miguel de Estrada", México, 1990, 31 p. anexos, (Inédito). CORTEZ, A. y A. GÓMEZ, ob. cit., p.5. y MIRANDA Y HARRON, M., ob. cit..
- (19) LEMOINE, Ernesto. La Escuela Nacional Preparatoria en el período de Gabino Barrera. México, Escuela Nacional Preparatoria, UNAM, 1968, pp. 17-18.
- (20) MIRANDA Y HARRON, M. Ob. cit., p. 131.
- (21) LEMOINE, E., Ob. cit..
- (22) FONTANA, Josep. Historia: análisis del estado y proyecto social. Barcelona, Critica, 1982, pp. 90-102. (Estudios y ensayos, 88)
- (23) XIRARI, Ramón. Introducción a la historia de la filosofía, México, UNAM, 1983, pp. 252-253.
- (24) CONTE, Augusto. "Curso de filosofía positiva", en La filosofía positiva, México, Porrúa, 1979, p. 36.
- (25) LEFEBVRE, George. El nacimiento de la historiografía moderna, Barcelona, Martínez Roca, 1974, pp. 233-234 (Nouvo curso, 38).
- (26) ZESTLIN, Irving. Ideología y teoría sociológica. Buenos Aires, Amorrortu, 1982, pp. 85-89.
- (27) CONTE, A. Ob. cit., p. 33.
- (28) Ibidem, p. 36.
- (29) Ibidem, p. 34.
- (30) ZESTLIN, I. Ob. cit., pp. 91-92.
- (31) DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina. La Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días, 1867-1910. Vol 1, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972, p. 15.
- (32) DÍAZ Y DE OVANDO, C. Ob. cit., p. 15.
- (33) LEMOINE, E. Ob. cit., p. 15.
- (34) Ibidem, p. 37.
- (35) Ibidem, p. 31.
- (36) DÍAZ Y DE OVANDO, C. Ob. cit., p. 13.
- (37) Atlas histórico de la Escuela Nacional Preparatoria. Desde su fundación hasta los momentos de celebrarse el centenario de la proclamación de la independencia. México, Escuela Nacional Preparatoria, 1910, p. 15.

- (38) LEMOINE, E. Ob. cit., p. 37.
- (39) Atlas histórico, ob. cit., p. 15.
- (40) La Escuela Nacional Preparatoria. México, Departamento editorial de la Dirección General de Educación Pública, 1917, p. 6. CESU, ENP, Folleteria, caja 9.
- (41) La Escuela Nacional Preparatoria, ob. cit., p. 7.
- (42) "Informes y discursos pronunciados en la solemne apertura de los cursos en la E. N. P. el día 2 de abril de marzo de 1908", México, Tipografía Económica, 1908, p. 37. CESU, ENP, Folleteria, caja 5.
- (43) ENP, Número extraordinario en memoria del eminente filósofo y educador GABINO BARRERA. México, Tipografía Económica, febrero de 1909, p. 7. CESU, ENP, Folleteria, caja 6.
- (44) "Discursos pronunciados en solemnidades escolares. Discurso pronunciado por el Lic. Ezequiel A. Chávez en la apertura de las clases de la Escuela Nacional Preparatoria el día 7 de enero de 1908". México, Talleres de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, 1902, p. 10. CESU, ENP, Folleteria, caja 2.
- (45) ENP, tomo IV, núm. 2, agosto de 1913, p. 33. CESU, ENP, Folleteria, caja 8.
- (46) "Ventajas de la educación recibida en la Escuela Nacional Preparatoria", por el doctor José Torriá, director de ella. México, Tipografía económica, 1906, p. 20. CESU, ENP, Folleteria, caja 3.
- (47) "Informes y discursos pronunciados en la solemne apertura de los cursos en la E.N.P. el día 2 de marzo de 1908", ob. cit., p. 27.
- (48) "Discurso pronunciado por el señor doctor don Porfirio Parra, director de la Escuela N. Preparatoria el día 1. de febrero de 1907 al inaugurarse el XXXIX año escolar". México, Talleres Tipográficos de "El Tiempo", 1907, p. 10. CESU, ENP, Folleteria, caja 4.
- (49) "Informes y discursos pronunciados en la solemne apertura de los cursos en la E.N.P. el día 2 de marzo de 1908", ob. cit., p. 9.
- (50) "Discursos pronunciados en solemnidades escolares. Discurso pronunciado por el Lic. Ezequiel A. Chávez...", ob. cit., p. 7.
- (51) Ibidem, pp. 7-10.
- (52) ENP, tomo I, número 5, enero de 1909, p. 114. CESU, ENP, Folleteria, caja 6.
- (53) Ibidem, p. 119.
- (54) ENP, tomo II, número 12, 1910.
- (55) "Discurso pronunciado por Gabino Barrera a nombre de la Escuela Nacional Preparatoria de México en la festividad en que dicho Escuela laureando al eminente artista señor J. Cordero. le dio un testimonio público de gratitud y admiración por el cuadro mural que embelleció su edificio". CESU, ENP, Folleteria, Caja 98.
- El dicho mural desafortunadamente tuvo un triste final, y de él nos da cuenta Hugo Fernández de Castro: "Yidal Casteñeda y Méjara, un militar de la confianza de Porfirio Díaz y director de la Preparatoria, dio la orden bárbara de derribar el muro y destruir el mural, substituyéndolo con el vitral que está en la escalera del Colegio grande de San Ildefonso. Lo acogió por medio del

catálogo comercial de una fábrica sevana que los fabricaba en serie. Cerces de valor artístico.
FERNANDEZ DE CASTRO. Id. ob. cit., p. 40.

- (156) Ibidem, p. 31.
 (157) Ibid., f. 12.
 (158) Ibid., p. 13.
 (159) Ibid., p. 14.
 (160) LENCINE, Ernesto. Esmeraldas de la Escuela Nacional Preparatoria, México, Coordinación Académica y Cultural, 1978, p. 12.
 (161) "Informe de la Dirección de la Escuela Nacional Preparatoria". CESU, EMP, Caja 2, exp. 5, 11 fo.
 (162) BAQUEIRO SOSTER, Gerónimo. HISTORIA DE LA MÚSICA EN MÉXICO EN EL PERÍODO INDEPENDIENTE. México, SEP/DINAE, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Científicas, 1984, p. 461.
 (163) CESU, EMP, Libro 202, f. 199.
 (164) LENCINE, E. La Escuela Nacional Preparatoria. ob. cit., p. 139.
 (165) Ibidem, p. 134.
 (166) CESU, EMP, Caja 1, exp. 20, 8 fo.
 (167) CESU, EMP, Caja 3, exp. 32, 1 f.
 (168) CESU, EMP, Caja 8, exp. 106 y Caja 9, exp. 129, f. 44.
 (169) CESU, EMP, Libro 224.
 (170) CESU, EMP, Libro 230.
 (171) CESU, EMP, Libro 231.
 (172) CESU, EMP, Libro 232.
 (173) CESU, EMP, Folleteria, Caja 1, núm. 5.
 (174) Ibidem, pp. 65-67.
 (175) CESU, EMP, Libros 265, 266, 281, 305, 307.
 (176) "Ley de Enseñanza Preparatoria", pp. 3-4. CESU, EMP, Folleteria, Caja 1, no. 6.
 (177) Ibidem, pp. 4-5.
 (178) CESU, EMP, Caja 8, exp. 109, 2 fo. El día que ingresaron Lodoza y Aragón, también lo hizo Ezequiel Chávez en la clase de Psicología y Moral.
 (179) CESU, EMP, Caja 8, exp. 99.
 (180) CESU, EMP, Caja 8, exp. 113.

- (181) CESU, EMP, Caja 8, exp. 112, ff. 149v.
 (182) CESU, EMP, Caja 8, exp. 112, ff. 15r-v.
 (183) CESU, EMP, Caja 8, exp. 112, f. 141r.
 (184) CESU, EMP, Folleteria, Caja 1, núm. 6 bis.
 (185) Alumnos "Inmigrantes". Todos aquellos inscritos regularmente.
 (186) CESU, EMP, Libro 1300. A continuación se presenta una lista del 2º semestre de 1900 en la que se declara que de 78 clases todos faltaron menos de una sexta parte, conforme lo establece la ley. La clase era de DEBIS, y estaba a cargo del profesor Rafael A. Lodoza:
ALUMNOS FALTANTES: ABEA, Ignacio, ARROYO C., Robert, ALLENDE G., Francisco, MEXIAGA L., Carlos, MUSTAMANTE, Rafael, BELANZARÁN O., Pedro, CAMPOS, Severo, CASTORENA, Nicolás, GENDIARTE, Salvador, ESTRADA, Daniel, ESCOBAR, Francisco, LÓPEZ A., Manuel, DOMÍNGUEZ, Santos, MONTE DE OCA, Abel, MONTE, Benito, MOJALES R., Martín, MORETE, David, MORA, Benito, ORTIZ, Ignacio, PALMIRIO, Guillermo, AMARILLO, Guillermo, ROMERO, Roberto, RUBIO, Justino, SANCHEZ, Ramón, VALENZUELA, R., ZIMBRÓN, Guillermo, ZIMBRÓN, Ignacio.
ALUMNOS INDEPENDIENTES: ANGELES, Francisco, ALPUJUE, Alfonso, CONTRERAS, Ismael, CHAVEZ, Paulino, ESQUILLEY, Miguel, FUENTEVEJILLA, Eusebio, GALVEZ, Rafael, GARCÍA R., Eusebio, GUERRA, Francisco, MARTÍNEZ, Mariano, PRADO, Jesús, SAGGIANTE, Luis.
OTROS: LONCHINOR, Teodoro.
 (187) CESU, EMP, Libro 1400, ff. 39r, 64 r.
 (188) CESU, EMP, Libro 1400, ff. 129 y 162.
 (189) "Fiscal Castañeda y Méjara al Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública", 20 de agosto de 1900. CESU, EMP, Libro 1400, f. 45.
 (190) CESU, EMP, Libro 129.
 (191) CESU, EMP, Libro 563.
 (192) CESU, EMP, Libro 1400, ff. 84-85.
 (193) CESU, EMP, Libro 1400, f. 205.
 (194) CESU, EMP, Caja 9, exp. 130, f. 2.
 (195) CESU, EMP, Caja 9, exp. 129, f. 45.
 (196) CESU, EMP, Caja 12, exp. 161, Discapacidad Moral. Historia, Situación y reforma de México, 64 ed., congreso. I AMU., México, Pochón, 1978, pp. 1658-1665.
 (197) Ibidem.
 (198) En 1905 aparece un acta de 29 de octubre a cargo de Vicente Lodoza. CESU, EMP, Caja 13, exp. 175.
 (199) CESU, EMP, Caja 32, exp. 156.
 (200) DIAZ Y DE CÁDIZ, C. Id. ob. cit., p. 236.
 (201) BAQUEIRO P., G. ob. cit., p. 331.

- (102) ibidem, p. 290.
- (103) Ibid., p. 291.
- (104) PULIDO GRANATA, Francisco Rosón. La Tradición Operística en la Ciudad de México, 1900-1911. México, UNAM, 1987, p. 35.
- (105) PULIDO G., F. Ob. cit., pp. 75-76.
- (106) OLAVARRIA Y FERRARI, Enrique de. Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911. Pról. de Salvador Novo. 3a ed. ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. Tomo IV, México, Porrúa, 1961, p. 2429.
- (107) OLAVARRIA Y FERRARI, E. Ob. cit., p. 2439.
- (108) DIAZ Y DE OVANDO, C. Ob. cit., p. 230.
- (109) ibidem, pp. 230-231.
- (110) CESU, ENP, Libro 987. A propósito de la estrecha amistad entre Luis Jordá y Rocabrava, entre ambos se foró el cuarteto Jordá-Rocabrava, más de que por el primero salió a la opinión pública la revista "El Arte Musical".
- (111) LEMOINE, Ernesto. Estadísticas de la E.N.P., ob. cit., pp. 56-62.
- (112) "Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria", México, Imprenta del Gobierno, en el Ex-Arzbispado, 1901, p. 5, CESU, ENP, Folletería, caja 1, núm. 10.
- (113) ibidem.
- (114) "Plan de Estudios de la Escuela N. Preparatoria", México, Tipografía Económica, 1907, p. 3, CESU, ENP, Folletería, caja 2.
- (115) CESU, ENP, caja 15, exp. 196.
- (116) "Discurso pronunciado por el señor doctor don porfirio barra...", ob. cit., p. 11.
- (117) ibidem. FERNANDEZ DE CASTRO, M. Ob. cit., pp. 23 y 24.
- (118) "Informes y discursos pronunciados en la solemnidad...", ob. cit., p. 14.
- (119) ibidem, p. 36.
- (120) ibidem, en caja 17, exp. 223.
- (121) LEMOINE, E. Estadísticas..., ob. cit., p. 75.
- (122) CESU, ENP, Caja 60, exp. 1090.
- (123) CESU, ENP, Caja 61, exp. 1098.
- (124) Subda N. Campos (1872-1945), sus principales obras por 1. El Folklore y la Música Mexicana. México, SEP, 1928. y 2. El Folklore Musical de las Ciudades. México, SEP, 1930.

- (125) "Informe que presentó al 1º de marzo de 1912, el director Memosio García Naranjo". CESU, ENP, Caja 60, exp. 1324, p. 5.
- (126) LEMOINE, E. Estadísticas de..., ob. cit., p. 61.
- (127) Artículo 3º del "Reglamento Provisional para la Organización Disciplinaria Militar de La Escuela Nacional Preparatoria", México, ed. Eusebio Gómez de la Puente, 1913, CESU, ENP, Folletería, caja 9, p. 4.
- (128) CESU, ENP, Caja 62, exp. 1109.
- (129) ibidem.
- (130) Capítulo XV, artículo 75. "Reglamento Provisional para la Organización Disciplinaria...", ob. cit., p. 17.
- (131) "Informe que presentó al 1º de marzo de 1912, el director...", ob. cit., p. 5.
- (132) Artículo 110 del "Reglamento Provisional para la Organización Disciplinaria...", ob. cit., p. 24.
- (133) CESU, ENP, Caja 63, exp. 1112 y caja 64, exp. 1123.
- (134) ibidem, Tomo IV, núm. 5, Febrero de 1914, p. 190.
- (135) CESU, ENP, Caja 64, exp. 1130.
- (136) Ignacio Montiel y López fue un destacado profesor de la Escuela Nacional de Música en las materias que también daba en el material internado. Se le reconocieron extensamente sus dotes pedagógicas y forzó parte del "Grupo de los Siete" de la ENP.
- (137) CESU, ENP, Libro 942. Francisco Nava fue además profesor del Trío Popular en 1915, ANP, Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 73, exp. 20.
- (138) CESU, ENP, libro 1064. Los miembros de dicho conjunto vocal eran: Tenor Sr. Adalberto López González; Tenor 2º- José C. Nava; Baritono- Eduardo Lujánazu y Bajo- José Canal.
Así mismo, en los mismos rubros donde figuran los anteriores, aparece también una profesora, Carolina Valenzuela, que impartía una materia novedosa, Basket-Ball.
- (139) CESU, ENP, Caja 65, exp. 1136.
- (140) CESU, ENP, Caja 64, exp. 1136.
- (141) LEMOINE, E. Estadísticas..., ob. cit., pp. 86-88.
- (142) "Plan de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria", aprobada por el Consejo Universitario. México, Universidad Nacional, 1920, p. 7. CESU, ENP, caja 9.
- (143) ibidem, art. 7º, pp. 8-10.
- (144) ibidem, art. 12º, p. 11.
- (145) CESU, ENP, Caja 66, exp. 1149. Ignacio Quesada fue director del conservatorio Nacional de Música y diez años antes Director General de los Oficinas Populares. Archivo General de la Nación, Fondo Justicia e Instrucción Pública, Caja 73, exps. 2 y 5.
- (146) CESU, ENP, Caja 67, exp. 1174.

- (147) CESU, ENP, Caja 67, exp. 1180.
- (148) CESU, ENP, Caja 66, exp. 1145.
- (149) CESU, ENP, Caja 66, exp. 1145.
- (150) CESU, ENP, Caja 66, exp. 1143, 2 fs.
- (151) "Plan de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria", México, Talleres Gráficos de la Nación, 1924. CESU, ENP, Folletera, Caja 12.
- (152) CESU, ENP, Libro 925.
- (153) CESU, ENP, Caja 69, exp. 1197. Gaceta UNAM, 26 de abril de 1993.
- (154) CESU, ENP, Caja 69, exp. 1194.
- (155) CESU, ENP, Caja 69, exp. 1197.
- (156) CESU, ENP, Caja 69, exp. 1201.
- (157) CESU, ENP, Caja 71, exp. 1230.
- (158) CESU, ENP, Caja 80, 1324, art. 1a.
- (159) CESU, ENP, Caja 80, 1324, p.13.
- (160) "Plan de estudios de la Escuela Preparatoria", México, Talleres Gráficos de "La Universal", 1930. CESU, ENP, Caja 80.
- (161) "Plan de Estudios de la Escuela Preparatoria", 1930, 14 fs. CESU, ENP, Caja 80, exp. 1324.
- (162) CESU, ENP, Caja 81, exps. 1335 y 1337.
- (163) "Fundamentos del nuevo plan de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria", CESU, ENP, caja 81, exp. 1338.
- (164) "Planes de estudio de la Escuela Nacional Preparatoria", México, 1939, 11 pp. CESU, ENP, Caja 80, exp. 1324.
- (165) Coahuila Revista de la Preparatoria 5, año 11, vol. II, oct.-nov.-no.2, p. 9.
- (166) Fuentes para el Congreso Universitario (I), México, Escuela Nacional Preparatoria, 8-VII-1987, pp. 20-22.
- (167) ZAMOLLI, Uberto. "Participación de la Comunidad en Actividades Musicales", Mesa Redonda. Proyecto 58. Coordinación de Extensión Universitaria, 5 de marzo de 1984, p. 2. Enrique Rueta Espinosa (1914-1987). Abogado y Matemático Público por la Universidad de Guanajuato (1943), fue el fundador e impulsor de los Entremeses Cervantinos en Guanajuato por más de veinte años, antecedentes del Festival Cervantino. Asíndor vol. 1, no. 2, septiembre-diciembre, 1982, p. 6.
- (168) Entrevista con Betty Fabila, 1993.

- (169) Reforma del Bachillerato Universitario. Estudio elaborado por el Dr. Ignacio Chávez, Rector de la UNAM, el Dr. Francisco Larroya, Director de la FFyL y el Lic. Alfonso Brilaño, Director de La ENP. México, UNAM, 1964, pp. 3-6.
- (170) Ibidem, pp. 5-6.
- (171) Ibidem, pp. 15-16.
- (172) Ibidem, p. 10.
- (173) CESU, ENP, Cajas no clasificadas del fondo ENP.
- (174) RIENP, México, Dirección General de la ENP, 31-VII-72, 4 págs.
- (175) "Circular del 7 de agosto de 1972" dirigida a cada uno de los profesores designados para los nuevos cargos.
- (176) RIENP, Año II, no. 27, 30-IX-72, p.1.
- (177) Ibidem, p. 2.
- (178) Memoria de labores, 1974-1978. México, Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria, Coordinación Académica y Cultural, 1978, s.n.
- (179) Ibidem.
- (180) ESPINOSA SUÑER, Enrique. Educación Media Superior. La Escuela Nacional Preparatoria. México, DGENP, Coordinación Académica y Cultural, Centro de Publicaciones, 1979, p. 30.
- (181) ESPINOSA SUÑER, E. Ob. cit., pp. 48-49.

C A P I T U L O I V

LA ORQUESTA DE CAMARA DE LA ESCUELA
NACIONAL PREPARATORIA DE LA UNAM

Aunque los periódicos hablan mal de la juventud preparatoriana yo tengo fe en ella, en su nobleza y espontaneidad.

El Heraldó de Suazhuato, 20-IX-1972

La OCENP, dependiente de la UNAM... es propiedad y pertenece exclusivamente a los muchachos estudiantes.

Sigua publicitaria, febrero de 1977

uberto Zanotti

IV.1. Objetivos y finalidad de su fundación

En 1972, el concepto que de "educación integral" aplica la ENP para la formación del estudiante cuenta con más de un siglo de gestación; ciento cuatro años de vida de la Institución, durante los cuales dicho concepto se ha reformulado a través de las diversas etapas de su desarrollo. Lejos quedaron, aquellos tiempos, cuando el objetivo central de la enseñanza en el bachillerato era la impartición de las ciencias "puras" a través de la aplicación del método experimental mediante la razón; de igual forma estaban también superados los lineamientos por los que un alumno podía estructurar su propio plan de estudios, que en muchos casos originaba una mayor desproporción entre las diferentes áreas de estudio que con los primeros positivistas.

El equilibrio logrado con el Plan de 1964 y el impulso notable que Pous Ortiz imprimió a las Actividades Estéticas dieron por concluida la definición de la conciencia vasconcelista de que el arte debía ser un elemento fundamental dentro de la enseñanza preparatoria. No sólo por lo que podía contribuir a completar -en lo que al arte tocaba- esa formación integral deseada, sino porque abría la posibilidad al alumno de cultivar su espíritu.

En el mes de julio de 1972, el maestro Uberto Zanelli, recién nombrado Jefe de la Sección de Música de la ENP, preocupado por elevar el nivel de la educación artística que se impartía en la Preparatoria, propone al Licenciado Moisés

Hurtado González la creación de un grupo instrumental de cámara por el que se aproximara al estudiantado preparatoriano hacia un mejor conocimiento y comprensión de la Música de Arte.

La sugerencia del maestro Zanolli obtiene el total apoyo de las autoridades preparatorias, así como el consenso unánime del H. Consejo Técnico de la institución y el apoyo ilimitado de las máximas autoridades universitarias, por lo que el Director General de la ENP le encarga poner manos a la obra para la integración del conjunto instrumental. En menos de dos meses está lista la tarea, y para el estreno de la Orquesta se elige al 13 de septiembre; la razón de esta fecha la explica el propio maestro Zanolli: el 13 de septiembre, fecha en que se conmemora a los Niños Héroeos caídos en Chapultepec durante la invasión norteamericana, es pues el día en que se honra a los héroes más puros de México que por su edad bien se podrían encontrar entre los alumnos de la Preparatoria, por lo que, como un homenaje a ellos fue que se escogió esa fecha. (1)

Se organizó entonces el concierto inaugural que tuvo la suerte de presentarse en el Alcazar del propio Castillo de Chapultepec como escenario, y ante las autoridades universitarias invitadas -Químico Manuel Madrazo Garamendi, Secretario General, en representación del Rector Pablo González Casanova, Licenciado Enrique Velasco Ibarra, Secretario General Auxiliar, y el Licenciado Moisés Hurtado, Director General de la ENP-, miembros del Cuerpo Diplomático acreditado en México y público en general. Este acto histórico se desarrolló a partir de las 20 horas del 13 de septiembre de 1972, en que por primera

vez tocaba la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria bajo la dirección del maestro Uberto Zanolli, desde entonces y hasta la fecha su director titular.

Por la importancia sin precedentes que tuvo el acto, se adjunta el programa de mano que circuló en aquella ocasión:

PROGRAMA

I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)	<u>Adagio y fuga</u> De la I Sonata para violín solo
Ottorino Respighi (1879-1936)	Aria *
Antonio Vivaldi (1678-1741)	<u>El Gilguero</u> Concierto para flauta Allegro-Cantabile-Allegro Solista: Gildardo Mejica
Nicoló Paganini (1782-1840)	<u>Moto Perpetuo</u>

I I

Antonio Vivaldi (1678-1741)	<u>Concierto en sol menor</u> para violín Allegro-Adagio-Allegro Solista: Hermilo Novalo
Felice Evaristo Dall'Abaco (1675-1742)	<u>Concierto op. 2 no. 4</u> Allegro moderato-Largo- Presto
Giacomo Puccini (1676-1753)	<u>Clori</u> Cantata para soprano y orquesta de cámara solista: Betty Fabila

(*) Estreno de México

Al mismo tiempo cabe señalar que dicho evento fue transmitido por el Canal 11 de Televisión, lo que significó para la propia televisión mexicana un notable adelanto, pues con dicha emisión el canal del Instituto Politécnico Nacional de la Secretaría de Educación Pública estrenó sus repetidoras en Cuéncame, Dgo.; Colima, Col.; Comitán, Chis.; Tonalá, Chis.; Piedras Negras, Coah. y Juchitán, Oax. (2)

Con ocasión de ese acontecimiento memorable para la ENP, el crítico musical Alberto Pulido -profesor de la ENP y del Conservatorio Nacional de Música- realizó una entrevista con el licenciado Hurtado González, de la que se transcribe el siguiente fragmento:

A.P. -¿Cuál fue el motivo que impulsó a fundar esta Orquesta, que en labios de los críticos se le considera ya como una de las primeras Orquestas de Cámara en América?

M.H.G. -Fueron múltiples, entre otros y fundamentalmente, la posibilidad de poner en permanente contacto a la juventud preparatoriana con las elevadas creaciones de los inmortales maestros de la música clásica; no es muy frecuente que ello ocurra, pero lo considero indispensable para la armónica integración de la personalidad de los jóvenes "bachilleres". (3)

Desde su primera aparición en público y a lo largo de los veinte años que en 1992 cumplió la Orquesta de Cámara de la ENP, las críticas han señalado la valía de la labor tan especial que de manera intensa esta agrupación ha llevado a cabo. Con relación a ello han expresado en repetidas ocasiones que la orquesta destaca -entre otros aspectos- por desarrollar como misión fundamental la de "introducir a los alumnos en el mundo de la Música" (4), de manera permanente para inducir en

los jóvenes una "conciencia y una mística cultural de positivos resultados para la conservación y proyección de los eminentes valores culturales que le son inherentes a la Universidad" (5), no sólo como un mensaje estético únicamente, sino como una verdadera aproximación al dominio de la música.

De esta forma, la orquesta se ha ganado a lo largo de su trayectoria el reconocimiento de los especialistas en el campo de la difusión cultural y de la crítica musical, por ejemplo, en 1974 la revista Heterofonía declaró apoyar "esta magnífica labor en favor de la educación musical de nuestra juventud". (6)

IV. 2. El perfil de los integrantes de la OCENP.

La Orquesta de Cámara, desde el momento mismo de su creación, se instauró como una orquesta diferente a todas las demás; por su misión, no ha habido otra que haya nacido bajo esa misma línea de acción: educar a la juventud, y en su caso, específicamente al conglomerado estudiantil preparatoriano universitario. Otras agrupaciones pueden hoy en día sostener que realizan "Conciertos Didácticos", pero no como una práctica intensa y permanente, ya que es posible que ellas realicen presentaciones de este tipo, pero de manera muy esporádica, en tanto que la OCENP tiene verdaderamente como su razón de ser la verificación de tan trascendente labor social, cultural y pedagógica.

De acuerdo a sus integrantes, la Orquesta de Cámara es una agrupación como no hay tampoco otra igual, lo que se puede evidenciar a partir de tres características, a saber:

1.- Es una orquesta formada por profesionistas del más alto nivel artístico.

La OCENP no es, como muchos podrían suponer por su mismo nombre, una orquesta formada por estudiantes en formación, sino que está integrada "con los mejores instrumentistas mexicanos, cuya misión es llevar la buena música a todas las escuelas preparatorias de la UNAM, y de cuando en cuando, tocar fuera de la Casa de Estudios para el gran público". (?)

A partir de su conformación original, el maestro Zanolli buscó a los mejores instrumentistas para conformar a la Orquesta de Cámara. Este elemento constituye una característica propia de este conjunto desde su fundación y que en muy repetidas ocasiones le ha sido reconocido.

Sin embargo, el hablar de la alta calidad artística como propiedad inherente a la orquesta, se convierte en un factor necesario para su propia existencia, pues siendo su misión la de aproximar a los jóvenes a la Música de Arte, se presenta como requisito indispensable, el que sus instrumentistas cuenten con una gran capacidad interpretativa, es decir, que sean unos "auténticos profesionistas" (8) para que lo primero en juzgarse no sea en sí la interpretación -ésta a priori debe ser óptima dentro de las posibilidades humanas de ejecución-, sino que lo esencial a analizar por el alumno

espectador sea la obra de arte presentada con el objeto de obtener la mejor aproximación a ella.

Las ejecuciones deben por lo tanto "ser siempre de primera para que los muchachos discutan la música y no la ejecución; los conciertos, amén de la interpretación, no están proyectados para ser recibidos en forma pasiva, sino como una forma de comunicación para labrar la sensibilidad de los futuros hombres de México". (9) A este respecto Raúl Cosío en un artículo comentó:

la orquesta preparatoria es una orquesta que está estupendamente bien planeada: sus músicos son todos de primera línea... todos son capaces de tocar a primera vista y sin ensayo, y dominan el instrumento. La formación de una orquesta semejante cristaliza el sueño dorado de muchísimas personas, profesionales de la música y aficionados. Un conjunto de cámara de alto nivel profesional y, como su nombre lo indica, dedicado al repertorio de cámara, un repertorio notablemente descuidado por cuantas administraciones han habido en el país. (10)

Resultaba por lo tanto muy gratificante que aún antes de completar el primer año de existencia, la Orquesta fuera reconocida precisamente por la calidad instrumental de que era poseedora, no sólo por la propia comunidad preparatoria sino por distintos miembros de la crítica especializada. Otro comentario al respecto fue del mismo Alberto Pulido al referir que "este nuevo conjunto tenía por fuerza que nacer brillantemente porque todos sus componentes habían sido escogidos entre lo más granado de la Orquesta Sinfónica Nacional". (11) A tal grado las buenas opiniones han abundado sobre la Orquesta, que desde marzo de 1973 Elisa Kahan refirió:

No cabe duda que la OCENP es ya el mejor conjunto, en su género, que ha tenido México. Aunque este grupo apenas tiene una existencia de cuatro meses, por la calidad de sus integrantes y la sensitiva dirección podría representar a México no sólo en la República Mexicana, sino que desempeñaría un papel de gran solvencia y dignidad artística en el extranjero (12),

lo que corroboró a los pocos meses Luis Fernández de Castro al destacar que:

Desde su nacimiento, (hace poco menos de un año) la OCENP se convirtió de golpe en el conjunto de mayor calidad en su género; había razones para ello; está dirigido por uno de los artistas más valiosos con que cuenta nuestro país (Uberto Zanolli es un gran director, un intérprete de excepcional talento y sensibilidad, y un músico de profundos conocimientos); como si esto no bastase, la Orquesta está constituida por algunos de los mejores instrumentistas mexicanos y extranjeros residentes aquí, para quienes hacer música de cámara es un placer. (13)

Más aún, de 1989 se conoce la opinión que vertió Isabel Farfán Cano: "La Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM, está considerada como la más importante en su género". (14)

2.- Todos los elementos de la Orquesta, desde el momento en que forman parte de ella, son profesores de Actividades Estéticas de la ENP.

La OCENP es una agrupación que se define formada por docentes de Música, lo que implica que su status no sea administrativo como en otras agrupaciones orquestales, dentro y fuera de la Universidad. El por qué de ello es muy simple: son maestros cuya tarea académica no es la de dar clase a un grupo determinado de alumnos, tampoco la de formar de manera personalizada a músicos con un carácter profesional, ni mucho menos la de hacer música de carácter comercial. A este

particular, su director Uberto Zanolli declaró en 1973 a la prensa:

esta orquesta fue integrada por catedráticos de la Escuela Nacional Preparatoria, que dedican todo su tiempo a la preparación de programas acordes con la finalidad de un plan de docencia musical ilustrada, dentro de las actividades estéticas del plantel. <Preparando>... una serie de audiciones en los nueve planteles de la ENP con una gran variedad de obras. (15)

Evidentemente este factor es otro elemento de distinción entre la Orquesta de Cámara de la ENP y el resto de las orquestas profesionales del país. Su labor es muy especial, se podría agregar "única": imparten sus enseñanzas de una manera teórico-práctica desde el escenario, no a un alumno ni tampoco a cincuenta, sino a auditorios repletos de estudiantes, en donde "la clase la dan demostrándola, es decir, periódicamente la orquesta ofrece conciertos en los auditorios o parlantes de las escuelas, con una acogida entusiasta y con resultados conmovedores" (16). Esta labor ha sido titánica desde que se fundó la orquesta. Acerca de su loable labor educativa, ya en 1976 se destacaba: "los frutos son maravillosos, y esto no es cosa de presupuesto, se trata simplemente de un grupo de treinta y seis maestros que atienden una población de 50,000 alumnos (un músico por cada 1,200 más o menos)" (17) en cada ciclo de conciertos.

3. La OCENP, que desde su fundación ha estado conformada por docentes de la más alta calidad musical, no está solventada por una escuela de música o por agrupación artística alguna, pertenece en exclusiva a una escuela de enseñanza media superior.

La Orquesta de Cámara de la ENP es una creación singular, excepcional y única en su género.

Leonardo Turzio

La Orquesta nació de antemano comprometida. Su obligación pedagógica ha sido y es con los alumnos preparatorianos, juventud a la que encauza "hacia senderos exentos de vértigos hechizados de imágenes enajenantes. Los grandes adelantos científicos en el campo de la materia a nivel de energéticos, deben coincidir con la evolución espiritual del hombre de esta época". (18) Compromiso que cumple con toda puntualidad y excelencia de ejecución a través del Concierto Didáctico.

Así mismo, su labor no se vende como mercancía, los conciertos de la OCENP son de otro carácter, no lucrativos sino formativos. Es por esta razón que siempre ellos han sido gratuitos, nadie paga por escuchar a la OCENP ya que no es "una organización comercial <ni tiene> que ver con la mercadotecnia" o requerir de la publicidad. El trabajo que ella realiza es maravilloso pues está dirigido al alumnado universitario, aunque a lo largo de su trayectoria también otros sectores se han podido beneficiar con ella: empleados, obreros, reclusos, estudiantes de todos los niveles y público en general lo atestiguan. (19)

A todo esto aún se podría añadir una característica más, ésta tomada del concepto que de sus integrantes posee su propio director y fundador Uberto Zanolli: la Orquesta de Cámara es:

una orquesta integrada por hombres buenos... siempre he escogido a los músicos. Antes que ser buenos instrumentistas, he pensado en hombres buenos. Cuando la persona es recta, ama su profesión y desea actuar desde el punto de vista ético y moral; y si toca además bien el instrumento, todo está ganado. En ese aspecto, tengo un grupo de instrumentistas maravillosos. Nunca en dieciocho años <1990> ha habido problemas. No sé como me vean ellos, pero yo siento como si fueran mis hermanos. No hay uno al que se le considere de mayor o menor jerarquía; todos somos colegas, hasta en el aspecto económico estamos al mismo nivel. (20)

MAESTROS QUE HAN PERTENECIDO A LA ORQUESTA DE CÁMARA DESDE SU FUNDACIÓN EN 1972 A 1992

Los integrantes de la Orquesta fundadora fueron:

Director Titular	maestro Uberto Zanolli
Solistas	Soprano Betty Fabila Flautista Gildardo Mojica
Concertino	Hermilo Novelo
Violines	Luis A. Martínez José Luis Sosa Arturo P. Medina Antonio Medrano Jaime Turrubiarres Vladimir Vulfman Sergio Hernández Gonzalo Macías Marcelo Melesio
Violas	Ivo Valenti Rodolfo Concepción Bárbara Chaseon Francisco Ruezga
Violoncellos	Sally van den Berg Louella Diane Cole Baker Alberto González de G.

Contrabajos Carlos Medina
 James P. Tranks

Piano Julio García

Organo Nicolás Rico

A partir de su fundación, y gracias al apoyo siempre decidido y entusiasta de las autoridades preparatorias y universitarias, la Orquesta ha podido crecer a la par que nutrirse con nuevos elementos de renombre y valía que han contribuido en esta tarea pedagógica orquestal. A continuación se presenta un listado con los integrantes que han formado parte de la OCENP después de su estreno y hasta septiembre de 1992 cuando cumplió veinte años de existencia:

A. SOLISTAS DE LA OCENP

La Orquesta de Cámara de la ENP ha tenido la fortuna de contar como solistas a los siguientes maestros:

BETTY FABILA, soprano

LEOPOLDO GONZALEZ BLASCO, pianista

GILDARDO MOJICA, flautista

JORGE SUAREZ, pianista

LUZ VERNOVA, violinista

BETTY LUISA ZANOLLI FABILA, pianista

B. ELEMENTOS QUE HAN LLEGADO A FORMAR PARTE DE LA OCENP (1972-1992)

Violines concertinos.-
Héctor Olivera
Luis Samuel Saloma

Violines.-
Ulises Aguirre
Emmanuel Arias
Sergio Espinosa
Luis García
Lorenzo González de Gortari
Alfredo Jiménez
Bárbara Klessa
Salvador Próspero
Ignacio Safier
Flavio Ursúa

Violas.-
Emigdio Espinosa
Gilberto García
Luis Magaña
Saul Ramírez
Rodolfo Ramos
Ramón Romo

Violonchelos.-
Rafael León
Carlos Mejía
Gonzalo Pérez
Héctor Robles

Flautas.-
Rubén Islas
Julio Rosales
Rafael Urrusti

Oboe.-
Gijsbertus de Graaf

Clarinete.-
David Jiménez

Fagotes.-
Carlos Bustillo
Joaquín Palencia

Cornos.-
Ronald Applegate
Robert H. Bell

Trompetas.-
Juan Manuel Arpero
Felipe León
Raúl Valdés

Contrabajos	Carlos Medina James P. Tranks
Piano	Julio García
Organo	Nicolás Rico

A partir de su fundación, y gracias al apoyo siempre decidido y entusiasta de las autoridades preparatorias y universitarias, la Orquesta ha podido crecer a la par que nutrirse con nuevos elementos de renombre y valía que han contribuido en esta tarea pedagógica orquestal. A continuación se presenta un listado con los integrantes que han formado parte de la OCENP después de su estreno y hasta septiembre de 1992 cuando cumplió veinte años de existencia:

A. SOLISTAS DE LA OCENP

La Orquesta de Cámara de la ENP ha tenido la fortuna de contar como solistas a los siguientes maestros:

BETTY FABILA, SOPRANO
LEOPOLDO GONZALEZ BLASCO, pianista
GILDARDO MOJICA, flautista
JORGE SUAREZ, pianista
LUZ VERNOVA, violinista
BETTY LUISA ZANOLLI FABILA, pianista

B. ELEMENTOS QUE HAN LLEGADO A FORMAR PARTE DE LA OCENP (1972-1992)

Violines concertinos.-
Héctor Olivera
Luis Samuel Saloma

Violines.-
Ulises Aguirra
Emmanuel Arias
Sergio Espinosa
Luis García
Lorenzo González de Gortari
Alfredo Jiménez
Barbara Klessa
Salvador Próspero
Ignacio Safier
Flavio Ursúa

Violas.-
Emigdio Espinosa
Gilberto García
Luis Magaña
Saul Ramírez
Rodolfo Ramos
Ramón Romo

Violonchelos.-
Rafael León
Carlos Mejía
Gonzalo Pérez
Héctor Robles

Flautas.-
Rubén Islas
Julio Rosales
Rafael Urrusti

Obos.-
Gijsbertus de Graaf

Clarinetas.-
David Jiménez

Fagotes.-
Carlos Bustillo
Joaquín Palencia

Cornos.-
Ronald Applegate
Robert H. Bell

Trompetas.-
Juan Manuel Arpero
Felipe León
Raúl Valdés

Arpa.- María Teresa Oropeza

Pianistas.-
Julio García
Miguel Agustín López

Archivista.-
Alejandro White

Relaciones Públicas.-
Isabel Moles

C. ELEMENTOS Y MUSICOS QUE HAN TOCADO COMO SOLISTAS DE LA OCEMP

Ante la excelente calidad virtuosística de cada uno de los integrantes de la orquesta, desde su fundación han participado muchos de ellos como solistas en diversas presentaciones, tanto en Conciertos Didácticos como en otro tipo de actuaciones de la Orquesta, entre los que se puedan citar:

Betty Fabila, Tomás Fernández, Gerardo Guadarrama, José de Jesús Guadarrama, Rubén Islas David Jiménez, Bárbara Klessa, Felipe León, Luis Antonio Martínez, Salvador Mateos, Gildardo Mojica, José Guadalupe Mojica, Hermilo Novelo, Héctor Olvera, Antonio Pérez, Lazar Petrov, Sergio Rentería, Julio Rosales, Ignacio Safier, Luis Samuel Saloma, Luis Segura, José Luis Sosa, Jorge Suárez, Ivo Valenti, Luz Vernova, Betty Luisa Zanolli Fabila.

Así mismo, los músicos que sin pertenecer a la Orquesta han participado con ella son:

Giuseppe Anedda, Teo Arias, Martín Camacho Zavaleta, Julieta Cedillo, Beatriz Foncerrada, Claudia Corona, Adoración Fabila, Ignacio Gutiérrez Campoy, Marcela Jiménez, Miguel Agustín López, Carlos Alberto Lot, Armando Moreno, Martha Olvera Klessa, Luis Emilio Palacios, Arturo Nieto, Gustavo Rivero Weber, María Luisa Rangel, María Teresa Rodríguez, Maki Satake, Tonatiuh de la Sierra, María Eugenia Solorio, Lydia Tamayo, Encarnación Vázquez, Rie Watanabe, Aurora Woodrow. Así mismo, ha participado también el Coro "Easo" de San Sebastián, España.

2. LA OCEMP DE 1992

Director Titular: Uberto Zanolli

Solistas: Betty Fabila, soprano
Betty Luisa Zanolli Fabila, pianista

Violín concertino: Miguel Juvenal Moreno

Violines:

Javier Aguirre
Andrés Castillo Rueda
Andrés Castillo Velasco
José Antonio Ceballos
José Manuel del Aguila
Angel González Jain
Gerardo Guadarrama
Rogelio Guerrero
Fernando Lerma
Francisco Maldonado
Joshué Morales
Armando Ramos
Aurelio Razo

Violas:

Luis Castillo Rueda
Francisco Chavero
Daniel Figueroa
Jorge Gutiérrez
Kóchitl Mendoza

Violonchelos:

Guillermo Helguera
Jorge González
Adolfo Ramos
Sergio Rodríguez

Contrabajos:

Norberto Benítez
Carlos Medina
Salvador Olmos

Flautas:

José Acevedo
Gildardo Mojica Bravo
Héctor Oropeza

Oboes:

Salvador Mateos
Juan M. Salazar

Corno Inglés:

Luis Segura

Clarinetes:

Rodolfo Mojica Bravo
José Guadalupe Mojica
César Moy

Fagotes:

Lezar Petrov
Ernesto Martínez
Sergio Rentería

Cornos:

José Luis León
Ezequiel Mendoza
José Artemio NÚñez

Trompetas:

Tomás Fernández
Francisco López
Juan Ramón Sandoval

Trombón:

Clemente Sanabria

Timbales:

Javier Sánchez Cárdenas

Percusiones:

Juan Carlos del Aguila
José de Jesús Guadarrama

Arpa:

Jaime Ruiz Torres

Relaciones Públicas:

Giovanni Franco Corghi

IV. 3. La OCENP como pionera del Concierto Didáctico

¿Qué es un concierto? ¿Cuáles son las características que distinguen a un Concierto Didáctico?

a. CONCIERTO

El vocablo concierto es un término que posee dos acepciones que parten de un mismo origen. Probablemente deriva

del verbo latino concertare (ordenar, convenir, ponerse de acuerdo) más que del sustantivo concertatio (disputa, contienda), puesto que en la música no se persigue la lucha ni la competencia entre las partes, sino su diálogo y alternancia o, según el caso, la simultaneidad. (21)

Primera acepción: el Concierto como forma musical. Aproximadamente desde finales del siglo XVI fue cuando dicho término se empleó para designar a una composición musical cuyas partes al actuar evidenciaban contrastes sonoros. Derivada de la Sonata, dio lugar a su vez al Concerto grosso y más tarde al Concierto solístico. (22)

Segunda acepción: el Concierto como acto musical. Todo parece indicar que en 1542 fue cuando se empleó por primera vez el término concierto para designar a una ejecución pública. Esto ocurrió en la descripción de una fiesta de la corte de Mantua en la que figura la frase siguiente: "cuatro de los instrumentos comenzaron su concierto", lo que indica que indudablemente se convirtió en una práctica regular la de decir "voy a escuchar un concierto", "voy a un concierto", con lo que pronto la designación de todo evento musical al que asistiera un público para escuchar obras interpretadas por uno o más artistas se convirtió indistintamente en concierto, y por ende, el teatro o local en que éste se verificaba, en sala de conciertos. (23)

Sin embargo, el éxito del término ha sido tal que hoy en día "concierto" no es ya un vocablo exclusivo de la Música de Arte; puede aparecer para designar también a presentaciones de otros géneros musicales -aun del vernáculo- para denominar a

manifestaciones pertenecientes a otros campos del arte (como "Concierto de Poesía"), o hasta nombrar sucesos ajenos al Arte como en el caso de las baratas de ciertas tiendas de autoservicio ("Concierto de precios"). Esto implica por lo tanto una distorsión del concepto original de "Concierto", anteriormente asociado sólo a la Música de Arte y ahora aplicado sin recato a la confluencia -armónica o discordante- entre elementos de cualquier otro género con base en su también controvertido origen etimológico.

Tal es la confusión que hasta en ocasiones ha habido quien recientemente recurra a un pleonismo, tal vez para no dejar duda, como en el caso de un "Concierto de Música". El divino arte de Orfeo ha perdido la autoridad en una de sus más características expresiones: el "Concierto", así, sin más contraseña.

No obstante, como acto musical tradicional, el concierto se inicia en México desde finales del siglo XIX; desde entonces y a la fecha, a lo largo de ese centenar de años -de manera cada vez más frecuente- se ha acostumbrado en añadirle un subtítulo, sin duda tanto para obtener una mejor comprensión del público como para motivar con mayor efectividad a su concurrencia. Es así como se puede encontrar en las carteleras o programas la invitación a Conciertos al aire libre -de acuerdo con las circunstancias en que se habrá de verificar aquél- o a conciertos en los que se destaca el motivo de su celebración (Concierto de Gala, Concierto de Beneficencia, Concierto-Homenaje por ejemplo), o bien aquellos en los que

intervienen distintas expresiones artísticas como en el caso de la Opera-Concierto y el Ballet-Concierto.

En cambio, existe otro tipo de eventos a los que por su finalidad se les ha denominado Conciertos Didácticos.

Como antecedentes de este género de conciertos se podrían citar a:

1. Los Conciertos Populares, organizados por Carlos Chávez en los años treinta, y
2. Los Conciertos-Conferencia dedicados a un público más reducido.

Con relación al Concierto Didáctico, fue la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria la primera en emplearlo como vehículo de conocimiento para dirigirse al sector estudiantil. Hace poco más de dos décadas el término de Concierto Didáctico casi ni se manejaba, en dado caso se utilizaba el de "concierto escolar", pero entendido exclusivamente como la ejecución de un programa a cargo de algún grupo orquestal o de solistas en las instalaciones de un colegio a cualquier nivel.

b. EL CONCIERTO DIDACTICO EN LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA

Las Actividades Estéticas en la ENP "son la presencia de la educación artística en sus principios básicos... y contribuyen al lado de > "las materias académicas y de los deportes, a la educación formativa integral del estudiante del bachillerato" (24). Actividad Estética es pues la materia que encauza al estudiante a través de la práctica hacia el

conocimiento elemental de alguna disciplina artística. Es, en palabras de Uberto Zanolli, un vehículo de luz que ilumina los senderos del valor estético, de ahí que la misión de la OCENP se enmarque por los siguientes objetivos:

1. ORIENTAR al bachiller en su aproximación a la obra de arte.
2. ESTIMULAR sus sentidos.
3. AMPLIAR sus posibilidades receptoras.
4. GENERAR nuevos conocimientos.
5. INTRODUCIRLO al mundo de la creación.
6. ENCAMINARLO hacia la adquisición de una conciencia social. (25)

Es decir, la tarea estética de la Preparatoria no es sólo dotar al alumno de las herramientas básicas para la asimilación de la obra artística, es también la de brindarle una serie de elementos teóricos y prácticos con los que el alumno pueda expresarse ante la colectividad. (26)

Es, en resumen, desarrollar la sensibilidad artística del joven en una realidad que pierde día a día sus valores, lo que implica una labor de concientización por la que se busca que el alumno descubra las posibilidades artísticas emanadas de la humanidad a lo largo de los siglos. Por ello es tan importante la participación de la Escuela -como institución formativa- en este rescate de valores cada día más perdidos por la sociedad cuyos miembros se ven convertidos en consumidores -en términos de Luis Sandi- de la "carroña que las principales estaciones difusoras de radio y televisión, la mayoría de las películas y las sinfonías, les sirven". (27)

Finalmente, es justo en medio de ese marco que se ubica la presencia y participación decisiva de la OCENP. Creada por iniciativa de Zanolli -con el invaluable apoyo del Director

General de la ENP, licenciado Moisés Hurtado González, y de las autoridades universitarias- para "llenar entre la juventud preparatoriana la inmensa laguna que ha existido en las últimas décadas en materia de audiciones de música de concierto" (28), su labor ha sido encaminada a presentar la música no comercial "para ir normando el criterio de los estudiantes hacia ese género artístico": la Música de Arte. (29)

"Qué bien es contribuir a abrir una ventana a los estudiantes, para demostrarles que en la vida no sólo existen los conocimientos de la carrera profesional que un día se estudió, sino que hay cuestiones muy importantes, entre ellas la espiritual" (30). Fue por ello que se pensó en el Concierto Didáctico como mecanismo para llevar a cabo esa "labor dirigida hacia el conocimiento didáctico <valga la redundancia> de los alumnos de la ENP, que entran adolescentes y salen hombres con ideas y metas". (31) De esta forma, los conciertos de la OCENP "adquieren validez de enseñanza. Son, para definirlos con un helenismo, didaktikoi" (32), esto es, propicios para la enseñanza.

IV.3.1. Proyección del CONCIERTO DIDACTICO dentro del estudiantado preparatoriano.

Si en el aula, la materia prima de una asignatura es el tema, cada composición musical nace sobre un motivo temático que se desarrolla en el arco de vibraciones sonoras, en donde los maestros son los resonadores y los alumnos el más alto coro receptivo, cuyo trascendente resultado se reflejará en la sociedad de la cual ellos representan el FUTURO.

En marzo de 1973 se proyectó hacer mediante el Concierto Didáctico una obra intensiva y a profundidad en el ámbito estudiantil de la ENP, de lo que surgió la idea de realizar temporadas de audiciones en cada uno de los nueve planteles que integran al sistema educativo preparatoriano. Raúl Cosío lo destacaba en la prensa: "Y comienza una nueva labor de difusión, con conciertos escolares para un público, por decirlo así, cautivo, conciertos de calidad con música viva". (33)

Uberto Zanolli al respecto ha dicho:

La senda se presentaba maravillosa y al mismo tiempo ardua, intrincada y llena de responsabilidades. Pensamos en costumbres, estilos, usanzas, rutinas, procedimientos, medios, actuaciones, maneras; pero cuando pensamos y admitimos que la música es la esencia de las cosas y que la más íntima y recóndita naturaleza de toda la creación es una realidad acústica, el enfoque didáctico se presentó como un teorema.

Teníamos una verdad demostrable: presentamos a los compositores ubicados en su hábitat histórico, ilustramos "su" música para sacar de ella una consecuencia. Así estuvo proyectada la posibilidad de poder "escuchar" lo que se quería oír. (34)

Desde la primera temporada de Conciertos Didácticos que llevó a cabo la OCRNP las características que habrían de presentar a partir de entonces los siguientes ciclos fueron las mismas y que podrían resumirse de la siguiente manera:

1. Consisten en una gira por los nueve planteles del sistema, visitando ambos turnos, lo que hace un total de 18 conciertos por ciclo -presentaciones cuyo número es muy aparte al de otros conciertos que a lo largo del año se verifican-.

2. El planear cada ciclo implica partir de un objetivo de conocimiento específico a desarrollar como:

- * Abordar cierta escuela musical,
 - * Exponer a un determinado(s) compositor(es),
 - * Aproximarse a una época en particular,
 - * Escoger algún instrumento musical específico a resaltar, o
 - * Presentar alguna forma musical en especial,
- por sólo mencionar algunos ejemplos de tales guías conductuales.

3. Desde el primer momento del concierto el director de la Orquesta da inicio con la presentación de la argumentación teórica que a lo largo del mismo continúa desarrollando, lo que se espera permitirá al alumno entender, aproximarse más y valorar en su medida a la obra u obras de arte musical presentadas de una manera práctica ante los estudiantes por la OCRNP.

Es así como en cada concierto Zanolli refiere a los estudiantes congregados en los auditorios las "constantes estéticas de la composición, y ubicando al autor en su tiempo histórico" analiza "si en realidad su mensaje artístico reflejó el sentimiento y las aspiraciones de su comunidad. Y logramos resultados increíbles y sorprendentes conclusiones", (35) comenta.

Establecido el diálogo, nuestro concierto no cae ya del cielo. No es una música impuesta por un programa. Se logró despertar en el estudiante el deseo de escuchar aquella "tal" música. Y el auditorio sigue el explayarse de las melodías en sus giros armónicos con un interés casi místico. Estamos labrando la sensibilidad de nuestros futuros profesionistas. (36)

Así considerado, el concepto de "Concierto Didáctico" que Zanolli desarrolla con la OCENP implica no sólo ubicar a los compositores conforme a su creación artística, "sino también en función del hábitat y los acontecimientos históricos, demostrando en esta forma -como tesis-, si se reflejaron en su obra las características socio-culturales de la época que les tocó vivir". (37)

El primer Ciclo de Conciertos Didácticos (nombre que se utilizó desde entonces para su designación) dio principio el 19 de junio de 1973 en el auditorio "José Muñoz Cota" del Plantel No. 4 y concluyó el 7 de agosto de ese año, en el auditorio "Simón Bolívar" del Plantel No. 3 -en ese entonces situado en el Antiguo Colegio de San Ildefonso-, la cita era en cada turno de las Preparatorias a las 13 horas (matutino) y a las 20 horas (vespertino). El programa en esa ocasión estuvo dedicado a Antonio Vivaldi con Las Estaciones; la solista fue Luz Vernova, pero en algunos de los planteles también actuaron como solistas José Luis Sosa ("La Primavera"), Luis Antonio Martínez ("El Verano"), Héctor Oliverá ("El Otoño") y Antonio Pérez Medina ("El Invierno").

En el programa de mano de este ciclo, el licenciado Hurtado acotó:

Estudiantes Preparatorianos:
Un nuevo ciclo de estudios acaba de empezar para ustedes. La Universidad sigue requiriendo del esfuerzo, superación y asiduidad de sus hijos, para realizar la obra de investigación, académica y de difusión cultural que se le ha encomendado. Al presentarles este programa del primer ciclo de conciertos que se les ha preparado, les entregamos un mensaje de buenos deseos depositando en ustedes toda nuestra fé, para que la imagen verdadera de la ENP,

que es de trabajo y estudio, sea difundida y respetada. (38)

A este respecto, cabe citar el comentario que vertió Alberto Pulido unos meses atrás respecto al arraigo que entre la juventud tenía la figura de Antonio Vivaldi (Venecia, 1678 - Viena, 1741), el "Prelado Rojo", en ocasión de la reseña al tercer concierto que presentó -desde su fundación- la OCENP en el palacio de las Bellas Artes con motivo de la clausura de los festejos preparatorianos por el "Año Juárez":

con muy buena entrada se reunió un nutrido grupo en el que predominaban los estudiantes... Zanolli recibió una fuerte ovación cuando salió al escenario y otros cálidos aplausos para los veinticuatro maestros...

No debemos olvidar que Vivaldi es uno de los autores predilectos de la nueva juventud de la izquierda revolucionaria que es eminentemente antidrogas y cultivadora de la música clásica. Me refiero a esa parte de la juventud que se ha concientizado de las pérfidas intenciones del Establecimiento que lucha por drogaria y alienarla para nulificar su fuerza decisiva como detonadora de la clase obrero-campesina, única fuente de la inminente revolución de las clases medias que no previó Marx. En el género de la música épico-descriptiva, son las Estaciones una de las mejores obras. (39)

Al término de este primer ciclo, el órgano informativo de la Preparatoria comentó: "son palpables los resultados positivos de las audiciones didáctico-musicales de la OCENP, bajo la dirección del maestro Uberto Zanolli, manifiestos en el interés y alto nivel de apreciación alcanzado por los estudiantes preparatorianos" (40), acontecimiento que la prensa también reconoció al destacar que

para inducir en los jóvenes una conciencia y una mística cultural de positivos resultados para la conservación y proyección de los eminentes valores

culturales que le son inherentes a la Universidad, se presentó ya el primer ciclo de conciertos didácticos en todos los planteles de la RNP y que, en el solo mes de julio fueron doce durante los veinte días laborales. (41)

Desde entonces y lo largo de estas dos décadas la Orquesta no ha dejado de dar cuando menos dos ciclos de conciertos didácticos al año. Labor interrumpida en la que ha tomado parte relevante la actuación de la soprano-solista Betty Rabla, profesora de Actividades Estéticas y posteriormente de Biología en la institución antes de la creación de la orquesta, cuyas intervenciones han contribuido a ampliar el repertorio de la OCORNP para sus conciertos didácticos, al posibilitar la presentación de un importante número de composiciones de la música vocal, especialmente del género operístico así como de la lírica mexicana y europea.

A veinte años de su creación, la orquesta de cámara no es ya una novedad en la RNP, sino que forma parte del devenir de la institución y es elemento fundamental de la educación estética y artística de los preparatorianos, sus conciertos didácticos se ofrecen a los estudiantes que

que la orquesta les concede la repetición. (42)

4. ALGUNOS FRAGMENTOS DE LAS PRESENTACIONES QUE EL MAESTRO UBERTO ZANOLLI HA EXPUESTO PREVIO A LA EJECUCION DE CIENTAS OBRAS DENTRO DE LOS CONCIERTOS DIDACTICOS CON LA OCORNP.

A continuación se presentan algunos fragmentos transcritos tomados de las grabaciones realizadas de manera informal de los siguientes conciertos didácticos:

CICLO GENERAL DE CONCIERTOS DIDACTICOS.
18 de septiembre de 1975, plantel no. 9, 19 horas.

P.Z. : Buenas noches, agradeceremos la presencia de ustedes a nuestro concierto. El programa de esta noche estriba en torno a música eminentemente romántica del siglo pasado, en donde presentaremos a dos compositores italianos, a tres compositores mexicanos, a un noruego y a un checoslovaco.

Como ustedes saben hay música considerada como culta y música llamada popular, sin embargo, personalmente considero que no existe música popular y música culta, creo que esta noche lo que les vamos a presentar es música hermosa.

Empezaremos con un preludio escrito por Giuseppe Verdi, italiano que vivió durante todo el siglo pasado, nació en 1813 y murió precisamente en el primer año de nuestro siglo, en el 1901. Fue un nombre que dio gran lustre al espectáculo teatral-musical, me refiero por supuesto a la ópera.

Un hombre que a pesar de las corrientes románticas alemanas, quiso mantenerse italiano según las tradiciones de los Palestrinas y los Monteverdi. El preludio que les presentamos pertenece a la ópera La Traviata, es decir La Dama de las Camelias de Alejandro Dumas, que él mismo y que suscitó en su periodo histórico - cuando se estrenó en 1853 en Venecia - un fiasco tremendo, porque el público acostumbrado siempre a ver a los personajes de la ópera con atuendos históricos, vio a personas vestidas como las que estaban sentadas en la platea.

Verdi fue un compositor que vivió en periodo histórico intensamente, tanto que su apellido se prestó para los insurgentes italianos y para los que luchaban al norte de Italia en contra de la

dominación habsbúrgica y que querían la liberación de Italia, quienes lo usaban como consigna:

¡VIVA V.E.R.D.I.I., pues el apellido de Verdi significaba:
V - Victorio
E - Emanuel,
R - Rey
D - de
I - Italia,

por lo tanto se hizo muy popular y cosechó los triunfos más grandes que haya logrado compositor italiano alguno.

Como ustedes saben la ópera La Traviata, el drama de La Dama de las Camelias, es una obra trágica porque la heroína muere tuberculosa, y desde el inicio Verdi con sus notas hace presagiar el desenlace trágico de ella.

Para ustedes, el Preludio al primer acto de la ópera La Traviata....

*

CICLO ESTIVAL DE CONCIERTOS DIDACTICOS

21 de junio de 1976, Plantel no. 6, 19 horas.

...A continuación presentamos una obra de Gioacchino Rossini. Este compositor nació el 29 de febrero de 1792 en la ciudad de Pesaro, y a los 24 años edad había presentado en Roma la que sería su obra maestra dentro de la literatura musical pues creo que El Barbero de Sevilla -que es una ópera cómica- habrá de perdurar mientras nuestra civilización no sea destruida por la bomba atómica. En el año de 1817 presentó en el Teatro La Scala de Milán la fábula - que todo el mundo conoce- llamada La Cenicienta o El Triunfo de la Bondad. De esta ópera vamos a presentar su obertura -la sinfonía a la italiana-, en la cual ustedes podrán observar algunos recursos efectísticos que Rossini habrá de emplear siempre más en sus siguientes composiciones.

Es un hombre que murió en 1868 en París, pero que acabó de escribir a los 36 años de edad después de haber escrito 39 obras teatrales. La última que escribió, ya bastante anciano, fue una pequeña misa solemne, tan pequeña que dura sólo hora y media. Y él, siempre tan humilde, le puso una dedicatoria la cual dice "Querido Padre Eterno, te dedico esta pequeña misa solemne, para que el día en que yo aparezca ante tu persona, te acuerdes de tu siervo Gioacchino Rossini".

Había escrito 39 obras tetrales con enorme éxito. Obras que habían sido admiradas por los más grandes compositores de su tiempo empezando por Beethoven, que deseaba conocerlo personalmente. Pero miremos cómo son las cosas, el hombre más célebre del momento, el hombre más comercial del momento, cuando llegó a Viena y le dijeron que Beethoven quería conocerlo para examinar juntos la partitura de El Barbero de Sevilla, al llegar al cuarto del estudio de Beethoven, Rossini, el hombre más célebre se arrodilló ante Beethoven. Es decir, era en realidad un hombre también justo que sabía valorar. Rossini no escribió música futurista, escribió música para divertir, porque pensó que el espectáculo musical, especialmente una obra cómica tenía que servir para distraer y divertir.

Espero que la ejecución de esta obertura salga bien, les guste y les divierta, gracias.

*

CICLO INVERNAL DE CONCIERTOS DIDACTICOS

25 de marzo, Plantel no. 2, 18:30 horas.

...La composición que sigue es de un mexicano Velino M. Preza, este músico nació en Durango en 1875 y falleció en México en 1945. Hizo sus estudios en el Seminario de Durango, y a los 14 años se trasladó al Distrito Federal e ingresó al Conservatorio Nacional de Música, y junto con Luis Moctezuma fue uno de los alumnos predilectos del maestro Carlos Meneses. A un cierto momento, visto que tenía también disposición a la dirección de orquesta -había estudiado armonía, contrapunto, además de ser un magnífico pianista-, fue encargado por la entonces Secretaría de Guerra y Marina de la dirección de la Banda de San Bartolo. En 1904, al final del año, se le encomendó formar y dirigir la Banda Sinfónica de la Policía, de la cual estuvo al frente por más de 40 años, hasta pocos meses antes de fallecer. Esa banda de Policía, de 1904 a 1944, fue no solamente una de las mejores de México, sino una de las mejores del mundo, ya que presentó conciertos en Estados Unidos, Centro y Sudamérica, y en Europa compitió con muchas bandas, magníficas en Europa, y recibió Velino M. Preza las Palmas Académicas de Francia.

Escribió mucha música, se considera que compuso alrededor de cuatrocientas obras inéditas, naturalmente en su casa-, manuscritas. Cuando falleció, al año siguiente a su muerte, en 1946 el Gobierno de la República otorgó a la viuda, a la que el maestro no dejaba ningún bien raíz, ninguna fortuna, una pensión de 12 pesos diarios.

De Velino M. Preza les vamos a presentar tres danzas líricas, es decir cantadas a las que todas las bandas de México conocen muy bien, se llaman Danzas Sardinias, y como siempre nuestra solista será la maestra Betty Fabila, soprano.

*

b. COMPOSICIONES QUE HA INTERPRETADO LA OCENP DENTRO DE CONCIERTOS DIDÁCTICOS

A continuación se presentan los programas de algunos de los ciclos de conciertos didácticos que ha presentado la OCENP en el marco preparatorio. La elección de las obras, explica Uberto Zanolli, ha sido la de ser propia:

Para enseñar y al mismo tiempo para ayudar a la formación del gusto estético de la buena música. Considero «continúa el director», que una composición musical es como un teorema. Tengo una verdad demostrable. Hablo del compositor ubicado en su hábitat y en su momento histórico. Ilustro su trabajo para sacar de ello una consecuencia. Los aplausos indican que la disertación verbal coincidió con la proyección musical ejecutada. Elijo música hermosa. No me importan los estilos, modos, manera y formas. Tampoco las edades. Interpretamos las composiciones que consideramos dignas de ser tocadas y que por su belleza puedan gustar a nuestros oyentes. (43)

1973

Primer Ciclo de Conciertos Didácticos (junio 19 - agosto 7)

Vivaldi, Antonio Las Estaciones. Solista: Luz Vernova (Planteles 4, 5 y 6).
En el resto:
Primavera- Luis Sosa
Verano- Luis Antonio Martínez
Otoño- Héctor Olvera
Invierno- Antonio Pérez Medina

196

Segundo Ciclo de Conciertos Didácticos (noviembre 13 - noviembre 22)

Rossini, Gioacchino La escalera de Seda - abertura
Tres corales:
Gloria
Estudio no. 3, op. 10
Sombra jamás (Xerjes)
Coro General de la ENP

Vivaldi, Antonio Concierto El Jilguero
solista Rubén Islas

Beethoven, Ludwig van Sinfonía no. 1
I. Adagio-Allegro
II. Andante cantabile
III. Minuetto
IV. Adagio-Allegro molto

1974

Ciclo Estival de Conciertos Didácticos (julio 11 - julio 30)

Vivaldi, Antonio concierto para piccolo, arcos y clave
solista Gildardo Mojica

Salieri, Antonio Sinfonía veneciana
Allegro-Andantino-Presto

Ponce, Manuel María *Tres líricas de Ponce:
Nocturno de las rosas
Aleluya
Estrellita
solista Betty Fabila

Zanolli, Uberto Retablo romántico

(*) Elaboración e instrumentación de U. Zanolli

Ciclo Otoñal de Conciertos Didácticos (octubre 1^o - noviembre 19)

"Escuela barroca veneciana y Giacomo Puccini en el cincuentenario de su muerte".

Vivaldi, Antonio Concierto en Re para dos oboes
solistas: Luis Segura y Salvador Mateos

Vivaldi, Antonio Concierto en Do para dos trompetas
solistas: Felipe León y Tomás Fernández

Racco, Giacomo	Concierto en Re, solista: Gildardo Mojica	
Puccini, Giacomo	Tres Arias Un bel di vedremo (Madame Butterfly) La canzone di Doretta (La Rondine) Vissi d'arte (Tosca) solista: Betty Fablia	
Puccini, Giacomo	Intermezzo (Manon Lescaut)	
1975		
Ciclo Primavera de Conciertos Didácticos (abril 2 - mayo 14)		
Mompayo, José Pablo	Homenaje a Cervantes	
Verdi, Giuseppe	Tres Arias Addio del passato (Traviata) Numi, pietà (Aida) O cadi! Azzurri (Aida) solista: Betty Fablia	
Prokofiev, Serguei	Sinfonía clásica en Re, op. 25 I. Alegro con brio II. Largo III. Gavotta IV. Finale (Molto vivace)	
Ciclo Estival de Conciertos Didácticos (julio 2 - julio 23)		
Vitali, Tommaso	Chacona	
Frank, César-Augusta	Variaciones Sinfónicas para piano y orquesta, solista: Jorge Suárez	
Respighi, Ottorino	Los Pájaros (suite) I. Preludio II. La paloma III. La gallina IV. El cuco	
1975-1976		
Ciclo Otoño-Invierno de Conciertos Didácticos (septiembre 18, 1975 - marzo 3, 1976)		
Catalani, Alfredo	Ensayo	
Talavera, Mario	Tres Arias Mexicanas: Azuilo	
1976		
Ciclo Primavera de Conciertos Didácticos (marzo 24 - mayo 12)		
Respighi, Ottorino	1. Italiana 2. Pasacalle 3. Siciliana	
Rameau, Jean-Philippe	a) Minue b) Rondo c) Rigaudon d) Giga	
Sibelius, Jean	Vale Triste, op. 44	
Prokofiev, Serguei	Gavota (Sinfonía Clásica)	
Tres danzas antiguas	1. Brante 2. Zarabanda 3. Gallarda	
Falla, Manuel de	Danza ritual del fuego (Agora brujos)	
Ciclo Estival de Conciertos Didácticos (julio 21 - julio 2)		
Rossini, Gioacchino	La Cencienda - obertura	
Mozart, Wolfgang Amadeus	Sinfonía en Re Allegro-Andante-Allegro molto	
Puccini, Giacomo	Tres arias de la ópera Madame Butterfly 1. Un bel di vedremo 2. Che t'ha madre 3. Tu? piccolo iddio solista: Betty Fablia	
Strauss, Johann (hijo)	a) Valses del Bello Danubio Azul b) Valses del Emperador	
Strauss, Johann (padre)	Marcha Radetzky	

1977
Ciclo Invernal de Conciertos Didácticos (febrero 4 - marzo 3)

Verdi, Giuseppe Preludio I acto (La Traviata)
Catalani, Alfredo Ensueño
Tres Líricas Mexicanas:
Talavera, Mario Arrullo
Grever, María Alma Mía
Lerdo de Tjada, Miguel El Faisán
solista: Betty Fabila
Verdi, Giuseppe Preludio IV acto (La Traviata)
Grieg, Edvard Peer Gynt (suite)
a) Mañana
b) Canción de Solveig
c) Danza de Anitra
Ferenczy, Otto Veselica

1977
Ciclo Invernal de Conciertos Didácticos (febrero 24 - abril 21)
"Homenaje a GIACOMO FACCO. En el CCC aniversario de su nacimiento". (Ciclo que se repitió en los Colegios de Ciencias y Humanidades)

Facco, Giacomo *Adagio
Concierto II
Allegro assai-Grave-Allegro
assai
solista: Bárbara Klessa
*Adagio nono
Concierto XII
Allegro-Adagio-Allegro
solista: Héctor Olvera
Clori (cantata)
Rec.-Aria-Rec.-Aria
solista: Betty Fabila
*Danza

* Interpretación orquestal de U. Zanelli

Ciclo Estival de Conciertos Didácticos (junio 15 - julio 30)

Rossini, Gioacchino Oberturas
Prokofiev, Serguei Pedro y el Lobo

Ciclo Otoñal de Conciertos Didácticos (9 - 30 de noviembre, 1977)

"Preludios y Oberturas" Ia parte. planteles nos. 6 a 9.
Mussorgsky, Modest O. Jovanchina - Preludio I acto
Gluck, Christoph W. Alceste - obertura
Massenet, Jules Meditación (Thais)
Herold, Luis J. F. Zampa - obertura
Mascagni, Pietro Intermezzo (Cavalleria Rusticana)
Rossini, Gioacchino Guillermo Tell - obertura

1978

Ciclo Invernal de Conciertos Didácticos (8 - 22 febrero)
"Preludios y Oberturas" IIa parte. Planteles nos. 1 a 5
con el mismo programa citado.

(Hubo otros conciertos didácticos pero dedicados a las Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales)

1979

Ciclo Otoñal de Conciertos Didácticos (noviembre 6 - diciembre 11)
"Homenaje a Ludvig van Beethoven"

Beethoven, Ludwig van Doce Contradanzas
Tercer Concierto en Do menor para piano y orquesta, op. 37
solista: Ignacio Gutiérrez
Campoy
Primer Concierto en Do mayor para piano y orquesta, op. 15
solista: Betty Luisa Zanelli
Fabila
Añ: Pérfido (Escena y aria) op. 65
solista: Betty Fabila

1980
Ciclo Primavera de Conciertos Didácticos (marzo 5 - abril 30)

Bizet, Georges Fantasia de Cermen (Francois
Borne) para flauta y arcos
Solista Gildardo Mojica

Glazunov, Alexander Concierto para Saxófono
Solista Guadalupe Mojica

Beethoven, Ludvig van a) Contradanza séptima
b) Finala - Sinfonía no. 3 op. 55
"Heroica"

1981
Ciclo invernal de conciertos didácticos (febrero 25 - abril 1º)

Nicolai, Otto Las Alegres comadres de Windsor -
obertura

Prokofiev, Serguei

Reznicek, Emil Donna Diana - obertura

Barasate,

Zanolli, Uberto Tarantella

Preza, Velino M. Danzas Gardenias
solista: Betty Fabila

Ponchielli, Amilcare La danza de las horas (La Gioconda)

1982
Conciertos Didácticos Música Española (enero 19 - marzo 16)

Albéniz, Isaac *Córdoba
Chapi, Ruperto *La Revoltosa - Preludio
Falla, Manuel de *Danza Ritual del Fuego (El amor
brujo)

Jiménez, Jerónimo *La Boda de Luis Alonso -
Intermezzo

Osma, Julio *Cantares de mi tierra
(Cuatro poemas de Ramón de
Campoamor) Solista: Betty
Fabila

Turina, Joaquín *La oración del torero

* Versión orquestal de U. Zanolli

1983
Ciclo invernal de Conciertos Didácticos (noviembre 16, 82 -
enero 25, 83)

BEETHOVEN, Ludvig van Doce Contradanzas

Aht Pérfido op. 65
solista: Betty Fabila

Sinfonía no. 6 op. 68 "Pastoral"
I. Allegro, ma non troppo
II. Andante molto mosso
III. Allegro
IV. Allegro
V. Allegretto

1984
Ciclo Invernal de Conciertos Didácticos "El Romanticismo musical
en México" (febrero 14 - marzo 29)

Ortega, Aniceto *Díptico de la ópera Guatimotzin
a) Introducción
b) Marcha y Danza Tlaxcalteca

**Tres Líricas
De mi amor el sol hermoso (Keofar)
a) Aeluya
b) Estrellita
solista: Betty Fabila

Castro, Ricardo *Tríptico de la ópera Atzimba
1. Danza Sacra
2. Intermezzo
3. Marcha Tarasca

* Transcripción de U. Zanolli

** Orquestación de U. Zanolli

1984-1985
Ciclo Otoñal de Conciertos Didácticos (noviembre 14 - enero)
"El Romanticismo francés"

1985
Ciclo de Conciertos Didácticos (febrero 20 - mayo 9)

Chaikovski, Piotr I. El Cascanueces (suite)

1985-1986

Ciclo Otoño-Invierno de Conciertos Didácticos (noviembre 11 - marzo 11)

Preza, Velino M. Danzas Gardenias
 Ponce, Manuel M. Estrellita
 solista: Betty Fabila

Ciclo Primavera de Conciertos Didácticos (abril 28 - julio 10)

1987

Primer ciclo de Conciertos Didácticos (marzo 2 - junio 3)

Mussorgski, Modest P. Preludio (Jovánchina)
 Schaefer, Karl *Capriccio para fagot y orquesta
 solista: Sergio Rentería
 Creston, Paul *Concertino para marimba y orquesta
 solista: José de J. Guadarrama
 Gershwin, George Un americano en París

* Orquestación de U. Zanelli

1988

Primer ciclo de Conciertos Didácticos (febrero 8 - abril 26)
 "CLX Aniversario de la muerte de Franz Schubert y del CXV aniversario del nacimiento de Juventino Rosas".

Schubert, Franz Sinfonía Inconclusa
 Rosamunda - obertura
 Rosas, Juventino *Ilusiones Juveniles - vals
 *Carmen - vals

* Orquestación de U. Zanelli

1989

Primer ciclo de Conciertos Didácticos (abril 10 - junio 26)

Zanelli, Uberto
 Tres Danzas Antiguas
 1. Branle
 2. Zarabanda
 3. Gallarda equitis romani

Bruch, Max

Concierto en Sol menor para violín
 y orquesta, op. 26
 solista: Gerardo Guadarrama

Creston, Paul

Concertino para marimba
 solista: José de J. Guadarrama

1990-1991

Concierto Otoño-Invierno de Conciertos Didácticos (noviembre 12 - abril 29)

Mozart, Wolfgang A. Don Juan - obertura
 La Flauta Mágica - obertura
 Mascagni, Pietro Intermezzo (Cavalleria Rusticana)
 Chaikovski, Piotr I. Romeo y Julieta (Fantasía-
 Obertura)

1992

Ciclo Invernal de Conciertos Didácticos (enero 22 - abril 22)
 "En el aniversario de Rossini"

C. REFLEXIONES DE ALGUNOS INTEGRANTES DE LA ORQUESTA EN TORNO A LA LABOR DESPLEGADA POR LA OCENP

La OCENP es única en su presentación de este tipo de conciertos en todo México

Ezequiel Mendoza

A veinte años de distancia de la creación de la OCENP, en una encuesta realizada, sus actuales miembros refieren cuáles son algunas de las particularidades del concierto didáctico presentado por la orquesta de la Preparatoria -orquesta que a decir de Ignacio Sañer posee un "estilo propio de divulgación de la cultura"- de las que es posible destacar entre otras, las siguientes:

-Abundancia de datos. Varios son los maestros -entre ellos Luis Segura- que subrayan esta específica característica de la OCENP que en sus conciertos brinda una mayor información que

el resto de las agrupaciones orquestales, lo que realiza de una manera "concreta" de acuerdo con lo expresado por Enrique Martínez Ramos. A este respecto Daniel Figueroa asienta que

la diferencia más importante entre nuestros conciertos didácticos y los de otras orquestas está en las detalladas, amplias y bien documentadas explicaciones que ofrece su Director al público que, tratándose fundamentalmente de estudiantes preparatorianos, resultan adecuadas.

Los preámbulos a cada obra corren a cargo de su director, Uberto Zanolli, aspecto sobre el cual comenta Norberto Benítez que ello es "hablar del peso del conocimiento sobre el escenario de un sin fin de anécdotas y experiencias del punto de vista del artista, del hombre sobre el acontecer de la historia que en palabra de mi Maestro, cobra vida y se muestra amena y generosa".

-Importancia del compositor y su obra. Esta particularidad es subrayada por Jaime Ruiz. Al respecto Rodolfo Mojica Bravo comenta que "las otras orquestas se concretan únicamente a la demostración de los instrumentos y a la interpretación de las obras sin más datos", dejando de lado las cuestiones histórico-geográficas, lo que ratifica Luis A. Castillo al señalar que no hay semejanzas entre la OCENP y el resto de las orquestas pues "en otros conciertos didácticos poco a casi nunca, se habla del autor así como de las características de su obra".

-Difusión de los compositores mexicanos. El conjunto de orquestas en nuestro país básicamente emplea poemas sinfónicos y obras realizadas expresamente para la apreciación musical como Pedro y el Lobo (1936) de Sergei Prokofiev (Ucrania, 1891 -

Moscú, 1953) y The Young Person's Guide to the Orchestra, variaciones y fuga sobre un tema de Purcell (1946) de Benjamin Britten (Suffolk, 1913 - Aldeburgh, 1976) en las que se busca principalmente mostrar los instrumentos de la orquesta para su identificación, advierte Juan Carlos del Aguila, pero en el caso de la OCENP se cuenta con un extenso repertorio que presenta en sus ciclos de conciertos didácticos en los que la divulgación de los autores mexicanos reviste una importancia singular (Andrés Castillo Velasco, Andrés Castillo Rueda y Luis A. Castillo).

-Público específico: los alumnos de la ENP. En este particular coinciden D. Harris, Carlos Medina, César Moy, Salvador Mateos, Angel González Jain y Gildardo Mojica Bravo, quien destaca que la orquesta "se preocupa desplazándose a los distintos lugares donde se tiene que presentar para comodidad de los jóvenes", a lo que añade González Jain que a través de esta atención particularizada al sector preparatoriano de la UNAM, la orquesta pretende que "aprendan a disfrutar lo maravilloso que es la Música, mas no hacen esto mismo otras orquestas".

ALGUNAS ANÉCDOTAS ESTUDIANTILES

Cuántas anécdotas no podrían ser recordadas de estos veinte años de labor, sin embargo a continuación se refieren sólo tres de ellas. La primera vertida por Uberto Zanolli en una entrevista a Magdalena Saldaña del Excelsior (3-III-1976) cuyo título por sí mismo da una idea de todo el impacto que la OCENP causa entre los preparatorianos:

"¡VIVA ZANOLLI!, gritan los muchachos en El Generalito",

en la que la reportera destaca:

Zanolli habla con emoción de los jóvenes, de los muchachos que fueron prácticamente su primer contacto con México y el cariño que ellos le tienen es evidente en la forma como aplauden y reciben lo que él les entrega... Visto que la institución contaba con elementos propios, Zanolli propuso que, en lugar de hablar del "barrigón calvo organista de Leipzig", se ejecutara la música de Bach; en vez de hablar de los músicos se proyectara su obra viva y así se formó la OCBNP cuya labor didáctica en favor de la música es indiscutible. Los chicos empiezan a amar la buena música gracias a que el grupo se las lleva a sus planteles.

"Por desgracia -dice el maestro- las 400 estaciones de radio que hay no nos ayudan y proyectan subproductos, música que ayuda muy poco al espíritu. Con nosotros se ha logrado algo mucho muy importante, el muchacho no tiene ya miedo a Beethoven, Grieg, Prokofief y, aunque parezca demagogia, el director de la Viga <Plantel No. 7> nos pidió en una ocasión que fuéramos más seguidos a ese plantel porque los muchachos se portaban mejor después que nos oían". (44)

No sólo, le pedía que por favor el ciclo lo empezara con la preparatoria No. 7 ya que después del último concierto didáctico, el director asentaba: "-;durante diez días no tuvimos problemas!". (45)

Para el maestro Zanolli la labor que se desarrolla sigue los postulados de los orfeónicos y de los pitagóricos con la única diferencia que aquí se trata a la música como arte y no como ciencia. La tarea no es fácil, prácticamente cada concierto es una batalla ganada, pero los muchachos se han educado y ellos mismos cuidan que los otros no interrumpan. Zanolli controla a los muchachos con la espalda: ellos parecen saber ya que sólo cuando les lanza esa sonrisa de complicidad que acostumbra es cuando deben aplaudir, gritar y lo que quieran. (46)

La segunda remembranza viene incluida en esta misma entrevista, cuando Uberto Zanolli

recuerda que una vez en un concierto en Prepa 5, los muchachos aplaudieron al terminar el primer movimiento. Él simplemente les dio la espalda y alguno gritó: -¡Zanolli, majadero!. Al terminar el tercer movimiento el maestro le explicó que los aplausos deben ser al final si la orquesta los merece, pero no antes.

Luego la soprano Betty Fabila interpretó una de las tres canciones mexicanas que incluía el programa y no hubo aplausos, ella les dijo: -"El silencio está muy bien para la sinfonía, pero nosotros los cantantes necesitamos aplausos siempre". (45)

La última la aporta la soprano -desde su fundación- Betty Fabila, al evocar que en un ciclo de conciertos didácticos que la orquesta presentó en el Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH), en uno de los planteles al finalizar el evento unos muchachos se acercaron a felicitarla, y al hacerlo uno de ellos le pidió permiso de tocar el mueble del piano que se encontraba en el escenario, ella se lo concedió pero nunca imaginó cuál sería el comentario que escuchó decir a este escolar a sus compañeros: "¡Qué precioso, es más bonito que cualquier coche, jamás había tenido la oportunidad de contemplar alguno!".

Realmente ante estas remembranzas, y especialmente con la última, es cuando se comprende que Zanolli declare: "El público estudiantil tiene un fondo muy grande de nobleza, es exigente pero generoso; además le gusta lo bueno. ... La juventud constituye uno de los públicos más auténticos, goza realmente y sabe recibir el mensaje que el artista le transmite a través de su obra". (46)

IV.3.2. Una extensión de la labor didáctica de la OCENP:

"VIAJE AL DERREDOR DEL PIANO"

Una de las manifestaciones que lograron alcanzar importante proyección entre la comunidad preparatoriana fueron los ciclos de conciertos didácticos presentados por el maestro Leopoldo González Blasco, pianista-solista de la OCENP como ya se refirió además de un destacado e inquieto pedagogo dedicado a la investigación de la técnica pianística. Enmarcados dentro de los mismos objetivos que los realizados por la OCENP, en estos conciertos se procuró acercar al estudiante preparatoriano a

* la evolución histórica del piano (como instrumento); así como a

* La vida y obra de los grandes compositores de la literatura pianística.

Dichos ciclos de conciertos a cargo del maestro González, fueron verificados en ambos turnos para las nueve preparatorias; la primera actuación tuvo lugar el 24 de febrero de 1977 en el Anfiteatro Simón Bolívar para los alumnos del Plantel no. 3 "Justo Sierra". Entre otros compositores destacan las presentaciones que realizó el maestro González de Domenico Scarlatti y Johann Sebastian Bach dentro del ciclo Los Grandes Clavecinistas, así como la de Haydn, Mozart y Beethoven intitulada La Evolución del Piano en los periodos Clásico y Romántico.

El Maestro González Blasco se encargaba de adentrar al alumnado preparatoriano a través "de un análisis histórico del

que puede decirse el instrumento musical básico de la cultura universal: el piano, por medio de transparencias, grabaciones y la interpretación de fragmentos de obras clásicas". (47) A continuación se presentan algunos fragmentos de lo que Leopoldo González expuso en una de las series de dichos conciertos.

EVOLUCION DEL PIANO EN LOS PERIODOS CLASICO YROMANTICO (FRAGMENTO)

La historia del piano es tan larga como complicada, y eso en razón de que ningún periodo de su vida, que ya cuenta varios siglos, dejó de sufrir modificaciones. Por el contrario, toda su existencia es una ininterrumpida sucesión de perfeccionamientos y de cambios más o menos importantes. En efecto, desde su aparición y hasta nuestros días, el piano está superándose y enriqueciéndose sin solución de continuidad, al punto de que en la actualidad representa sin duda alguna el instrumento musical más complejo y acabado.

Pero volvamos a nuestro tema. Basta saber que ya en el siglo XV el precursor de nuestro piano llevaba una vida independiente en la Europa cultural de entonces. Es exacto que ese instrumento tenía otras denominaciones, pero los principios generales de su construcción y el procedimiento seguido para producir los sonidos, es decir, su mecanismo, eran casi idénticos a los que se observan en instrumentos similares de las dos centurias siguientes.

Esos precursores de nuestro piano consistían en cajones de madera, de forma y tamaño diversos, provistos de delgadas patas o sin ellas. En este último caso el instrumento descansaba sobre una mánscula mientras duraba la ejecución. Las cuerdas eran de longitud variable y de distinto espesor y se hallaban tendidas por dentro.

... Sin embargo, advertimos que el matiz, el color, y sobre todo el volumen de estos sonidos o acordes es fundamentalmente distinto al del piano moderno. Ello obedece a que en aquellos tiempos lejanos, las teclas no estaban provistas de martillos que, no bien tocan las cuerdas, se retraen dejándolas vibrar y sonar libremente, como sucede en nuestro piano. Los antiguos instrumentos tenían dos mecanismos enteramente disímiles y cuya construcción respondía a distintos métodos de hacer vibrar las cuerdas. Según

estos métodos y conforme a los respectivos sistemas de mecanismo, los antiguos instrumentos se dividen en dos grupos principales: los de cuerdas percutidas y los de cuerdas punteadas.

El más elevado y característico exponente del primer grupo, es el Clavicordio. ... por ende, el verdadero y legítimo preursor del piano... Poco después de la aparición del Clavicordio, también en el siglo XIV, surgió otro instrumento de cuerdas y teclado, cuyo mecanismo ofrecía marcada diferencia con respecto al del primero. En este instrumento, que en adelante denominaremos el Clave -apelativo común para toda una numerosa familia de instrumentos- las cuerdas no son percutidas, sino punteadas, tal como ocurre con las cuerdas del arpa, la guitarra o el laúd... En cuanto al sonido en sí, resultaba notablemente más amplio, brillante y metálico que el del Clavicordio.

...Así marcharon las cosas hasta el 1700. El Clave y el Clavicordio seguían perfeccionándose sin esperanzas de llegar a una solución adecuada de la cuestión cuando un invento, genial en su sencillez, vino a poner coto a las dificultades experimentadas hasta entonces, en forma tan sorprendente como definitiva, dando así un inesperado impulso al desarrollo del instrumento de teclado. Se trata del invento de los martillos independientes y con escape. El honor de este hallazgo que marca una verdadera etapa revolucionaria en la construcción y la historia general del piano, se debe, según se ha llegado a saber con absoluta certeza, al "maestro cembalero" Bartolomeo Cristofori.

Cristofori nació hacia el 1555 en Padua y murió en Florencia en 1731; como su título profesional lo indica, era un constructor de claves. Desempeñaba el cargo de conservador de instrumentos musicales en la corte del Duque Ferdinando de Médicis, en Florencia; allí llevó a cabo su trascendental invento, al construir en el año 1702 el primer Clave con martillos independientes, instrumento éste que denominó "Gravicembalo col piano e forte". El inventor paduano construyó varios instrumentos más y perfeccionó su creación original, pero, hecho extraño y trágico, no tuvo suerte con ellos. A despecho de una interesantísima publicación sobre el invento, permaneció enteramente desconocido en su patria y en el mundo, y falleció abandonado y sin gloria, sin haber podido sacar provecho alguno de su extraordinaria innovación; tampoco pudo ejercer, personalmente, influencia alguna en la vida ulterior del piano.

...Como lo hemos indicado ya, la faz más asombrosa de la innovación hecha por Cristofori consiste en la definitiva solución de los problemas del instrumento de teclado. En efecto, todas las modificaciones que se introdujeron en su mecanismo durante los dos siglos siguientes a la muerte del genial inventor, no son más que ingeniosas aplicaciones, perfeccionamientos y, en suma, nada más que consecuencias del memorable invento.

Así llegamos al año 1726, en el que el célebre constructor alemán de Claves, Johann Silbermann, inició la fabricación en masa de los pianofortes, que poco a poco se fueron difundiendo por toda Europa... Otros no tardaron en sucederle, o sea todos los "g" de la fabricación del nuevo instrumento: Schorerster, Stein, Streicher, Schiedmayer, Steinweg y Steinway & Sons.

... Tal es, en líneas generales, la historia y evolución del instrumento que nos ocupa. Esto, en los quinientos años de su existencia, ha realizado una trayectoria estupenda, desarrollándose desde su rudimentario cajoncito portátil de unas cuantas cuerdas y teclas, hasta llegar a constituir el exponente más perfecto entre los instrumentos musicales.

El piano constituye hoy, en todos sus aspectos, un verdadero milagro de la técnica y, asimismo, una obra de arte: una magnífica y complicada pieza mecánica de hasta 500 kilogramos de peso, con la que podemos producir sonidos y combinaciones sonoras de insuperable belleza y de una dulzura, fuerza y variedad jamás imaginadas por los músicos de hace dos o tres siglos.

Por cierto que durante ese lapso, el arte musical ha recorrido un camino más notable aún.

No cabe duda que su evolución, para realizarse exigía y determinaba en buena parte el desarrollo del piano y, en menor grado, de los demás instrumentos... (48)

Cabe apuntar que en dos de los ciclos de conciertos didácticos, el Maestro González Blasco contó con la participación de las pianistas Florelia Perezache y Socorro Soto Ponce.

IV. 4. Tarea relevante de la OCENP: difusión de los valores musicales en el alumnado preparatoriano.

La labor educativa que ha desplegado la OCENP desde su fundación a través de los conciertos didácticos, se ha visto además enriquecida a través de la divulgación de tres aspectos relevantes para la cultura en nuestro país:

1. Promoción entre la juventud preparatoriana de la obra de grandes compositores, en particular de dos de ellos: GIACOMO FACCO y JOHANN SEBASTIAN BACH, de quienes se incluyen algunas referencias a sus obras, en los apartados siguientes:

A. GIACOMO FACCO (Marsango, Padua 1676 - Madrid, 1753)

En México Uberto Zanolli estrenó la obra de Giacomo Facco en 1961 al frente de una orquesta de cámara cuyos solistas fueron la soprano Betty Fabila y el violinista Manuel Enríquez, precisamente en el mismo Castillo de Chapultepec en que se presentó por primera vez la OCENP. De la labor de investigación en torno a dicho compositor, Zanolli publicó en 1965 un libro sobre su vida y obra (49), sin embargo, ha sido a través de la OCENP en que justamente dicha obra ha podido ser divulgada, perpetuada y en algunos casos también estrenada.

Desde la misma noche de estreno de la OCENP, debe recordarse que figuró en el programa la cantata Clori llevando como solista a la soprano Betty Fabila. A partir de 1972 y a la fecha, se han organizado con motivo de este compositor veneciano toda una serie de eventos entre los que destacan:

a. Ciclos de conciertos en su honor.

El primero de ellos fue celebrado en 1977 con el título de "Festival GIACOMO FACCO. Con motivo del CCC aniversario de su nacimiento" (27 de enero, 3, 10 y 17 de febrero). Como solistas se presentaron la soprano Betty Fabila para interpretar las cantatas del autor y los violinistas Bárbara Klessa y Héctor Olvera para ejecutar los doce conciertos para violín del compositor, llamados Pensieri Adriaarmonici. En dicha ocasión, previo a cada concierto, Zanolli se dirigió al auditorio explicando la forma en que había sido localizada la música de este magnífico compositor así como los apoyos con los que se había contado para coronar su presentación, dicho festival tuvo lugar en el Anfiteatro "Simón Bolívar" y en él se presentaron siete estrenos mundiales de la obra de Facco.

A este punto cabe destacar que desde su fundación la OCENP contó siempre como sede al mencionado Anfiteatro hasta que en 1981 se trasladó la Dirección General de la ENP a sus nuevas instalaciones en la Colonia del Valle, mudándose entonces la orquesta -gracias al apoyo de las autoridades respectivas- al auditorio del Plantel No. 8 en Mixcoac en donde continúa hasta la fecha verificando sus ensayos.

En junio de ese mismo año (1977) se presentó un concierto-homenaje a Facco en el Instituto Italiano de Cultura en Coyoacán, y el 7 de septiembre se dio otro concierto exclusivo en honor de Facco en el Templo de Santo Domingo en la ciudad de Puebla para la "Inauguración de la IX Temporada de

Conciertos Universitarios" de la Universidad de dicha entidad federativa.

Otro ciclo de ocho conciertos en su homenaje se dio en 1983 teniendo como sede el Anfiteatro Simón Bolívar y la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl (3 al 26 de febrero) mismo que se repitió en 1987, también en el Anfiteatro Bolívar.

b. Conciertos didácticos con su obra.

La primera vez que apareció en un concierto didáctico alguna obra de Facco fue en el "Ciclo otodal de Conciertos Didácticos" (1º de octubre al 19 de noviembre) de 1974 dedicado a la "Escuela musical barroca veneciana y a Giacomo Puccini (Lucca, 1858 - Bruselas, 1924) en el cincuentenario de su muerte". En este programa se ejecutó el Concierto en Re - transcrito para Flauta de su original para violín- llevando como solista a Gildardo Mojica -anteriormente se había presentado la cantata Manzognere Speranze con Betty Fabila, pero esto dentro de un concierto de Gala por el CVI aniversario de la ENP (6-XII-73). (50)

En el año de 1977 el "Ciclo Invernal de Conciertos Didácticos" (24-II al 21 - IV) estuvo dedicado exclusivamente a Facco. Figuraron entonces como solistas: Betty Fabila, soprano, y los violinistas Bárbara Klessa y Héctor Olvera.

c. Grabaciones discográficas y publicaciones sobre su vida y su obra.

En 1973 con el licenciado Moisés Hurtado González se graba el primer disco long play de la OCENP (51), y en él aparecen dos obras de Facco:

- Clori (cantata) con la soprano Betty Fabila,
- y el Concierto IX para violín, con Luz Vernova.

Al año siguiente, con el apoyo del mismo director general de la ENP, se graba un album de dos discos en uno de los cuales aparece registrada otra obra de Facco, la cantata ¡Por qué no ha de ser dichoso? de la ópera Anfitrión -con la soprano Betty Fabila-, que había sido estrenada en el Concierto del 21 de febrero de 1974 en honor al poeta Alejandro Manzoni con motivo de su primer centenario luctuoso. (52)

Con la Dirección General de la ENP a partir de ese año a cargo del licenciado Enrique Espinosa Suñer, y en conmemoración del CX Aniversario de la ENP, la OCENP graba un disco dedicado en su totalidad a Facco (53), con motivo del cual se dio un concierto de presentación del mismo el 15 de febrero de 1978. En dicho acetato se registraron:

- Grave (del Concierto IV),
- ¡Por qué no ha de ser dichoso?, solista Betty Fabila,
- Danza (del Concierto VI),
- Adagio (del Concierto IX),
- Concierto XII, al violín Hermilo Novelo,
- Adagio (del Concierto XI).

Al año siguiente, la Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria y la Coordinación Académica y Cultural -a cargo del maestro Leonardo Curzio- publicaron la obra Una aguja en un pajar de Uberto Zanolli (54), en la que se describen las vicisitudes de la investigación que sirvió para descubrir el acta bautismal de Facco.

Finalmente, en 1990 se graba otro disco dedicado a Faccio, esta vez se trata de la selección de los doce movimientos lentos pertenecientes a los Pensieri Adriaarmonici (55), disco en el que se incluye Clori y la Danza. Actualmente se encuentra en proceso de publicación, gracias a la iniciativa del Director General de la ENP licenciado Ernesto Schettino Maimone, la obra rescatada por Zanolli de Faccio que precisamente consiste en los citados 12 conciertos para violín, la serie de cantatas y una ópera, la primera realizada en España con texto en español y al estilo italiano.

B. JOHANN SEBASTIAN BACH (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750)

De este compositor Zanolli presentó con la OCENP el estreno mundial de su Transcripción e interpretación para Orquesta de Cámara de la obra magna bachiana El Arte de la Fuga, el 10 de octubre de 1975 en el Anfiteatro "Simón Bolívar", dentro del homenaje al doctor Albert Schweitzer -estudioso apasionado de la obra de este compositor- que organizara la Dirección General de la ENP. En la crónica que sobre este evento realizó Eduardo Lara, éste destacó cómo los jóvenes preparatorianos que acudieron a dicho concierto observaron "un total respeto e interés... lo que evidentemente nos demuestra que los muchachos universitarios no son ajenos a las altas manifestaciones artísticas". (56)

Por su parte, Heterofonía comentó:

La edición de Zanolli se apega exactamente al original, dándole volumen sonoro y plasticidad en el

timbre, subrayando las entradas de los temas, los contrapuntos constantes y los libres, los divertimenti, los diálogos, la variada y el gusto del claro-oscuro, la técnica del desarrollo y la unión de dos temas en perfecto engendramiento. El público, formado en gran parte por estudiantes, permaneció estático y se volcó al final en una ovación espléndida. Así es como la ENP de la UNAM educa a los estudiantes y ellos responden admirablemente en todos los planteles. (57)

Por el trabajo que desarrolló Zanolli con El arte de la Fuga, la Dirección General de la ENP le otorgó la "Medalla de Oro al Mérito Académico" el 3 de diciembre de ese mismo año (58). Obra que en 1990 se pudo grabar completa en un álbum de tres discos. (59)

2. Estreno en México (otras veces de carácter mundial) y presentación -gracias a la instrumentación, orquestación y arreglo de Uberto Zanolli, según el caso- de un número elevado de composiciones de todas las épocas y estilos.

En el primer capítulo se refirió que la Orquesta de Cámara como entidad musical fue una novedad de las primeras décadas del siglo XX. Abundando en ello, y para ubicar dentro del panorama camerístico universal la trascendencia de la OCENP, cabría añadir una cuestión más, con base en el repertorio de las orquestas de cámara se pueden distinguir dos tipos:

a) Uno que implica un retorno a la segunda mitad del siglo XVIII, el tipo más común y cuyo número de elementos fluctúa entre 35 y 40: arcos, aerófonos madera "a 2", un par de cuernos y trompetas, percusiones, así como opcionales piano, celesta, arpa y órgano, lo que indica un predominio de las cuerdas sobre los aerófonos de tres a uno.

b) El otro, más difundido entre los compositores barrocos, es el preferido por los compositores

contemporáneos. En este caso se trata de una "ampliación de la estructura de los conjuntos de cámara: en ella no existen, o son reducidas al mínimo, las partes que redoblan y todos los instrumentos tienen funciones y tareas solistas". (60)

Evidentemente, la OCEMZ pertenece al primer caso, sin embargo, cada uno de sus elementos -como hace poco se evidenció- tiene el nivel de solista, lo que se pone de manifiesto en los arreglos e instrumentaciones que Zanolli realiza para dicho conjunto.

A lo largo de los veinte años que tiene de existencia la OCEMZ, Zanolli ha procurado renovar constantemente su repertorio, de modo que como se podrá constatar en el anexo correspondiente, éste se encuentra integrado por más de 700 obras que abarcan los estilos renacentista, barroco, clásico, romántico, nacionalista, impresionista así como música de todo el siglo XX. Muchas de estas composiciones han sido estrenadas en México por esta orquesta, y en ocasiones, dichos estrenos han sido a nivel continental así como mundial. Por ejemplo, a finales de 1975 en la prensa se destacó que, entre otros logros importantísimos, la OCEMZ había estrenado

por lo menos doce obras, y se ha efectuado la primera ejecución en México de una treintena de partituras. Se ha puesto especial atención en la difusión de la lírica mexicana, como una de las metas que Zanolli se ha trazado. En materia de repertorio universal se ha llegado desde el Alto Renacimiento a través de los grandes maestros de los siglos XVII y XVIII hasta llegar a los grandes románticos del siglo XIX. (61)

Por otro lado, cabe destacar que en la trayectoria de este conjunto el género operístico ha sido una constante de gran importancia en su desarrollo, a través de la participación vocal de la soprano Betty Fabila y mediante la ejecución de fragmentos

instrumentales o bien -en los últimos años- de selecciones corales dentro de los Conciertos-Homenaje (sinfónico-corales) para el maestro preparatoriano, con la participación de los grupos vocales de las preparatorias -aspecto que más adelante se abordará-.

A. Así, gracias a la Maestra Fabila la orquesta ha interpretado arias célebres especialmente de los compositores románticos y veristas italianos y franceses como Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Francesco Cilea, Alfredo Catalani, Gustave Charpentier, Pietro Mascagni, Jules Massenet, Georges Bizet, así como selecciones de Girolamo Frescobaldi, Claudio Monteverdi, Claude Debussy, además de abordar otro tipo de géneros como el de la lírica mexicana e italiana, el del lied y el de concierto.

No obstante, debe hacerse mención de que precisamente de Puccini en el año de 1974, el 28 de noviembre, en el Teatro del Palacio de las Bellas Artes, precisamente se llevó a cabo un magno concierto-conferencia: "Giacomo Puccini y sus heroínas" en el cincuentenario de su muerte y a cargo de la soprano Betty Fabila con la OCEMZ bajo la dirección de Zanolli, en el que se interpretaron las arias principales de Manon Lescaut, La Bohème, Fosca, Madame Butterfly, La Rondine, Suor Angelica, Gianni Schicchi, Turandot.

En dicha ocasión, Eduardo Lara escribió cómo Gilberto Zanolli:

fue glosando paso a paso hasta los más íntimos aspectos del autor y entreverando con su charla, la soprano Betty Fabila ... proporcionó al auditorio

momentos excelsos con su magistral interpretación y por su misma espiritualidad se identificó con las heroínas del romántico autor de manera admirable. (62)

B. A su vez, la OCENP ha interpretado un gran número de oberturas, preludios y fragmentos de óperas nacidas de la pluma de compositores de la talla de Ludvig van Beethoven, Vincenzo Bellini, Georges Bizet, Domenico Cimarosa, Manuel de Falla, Christoph W. Gluck, Louis J. F. Herold, Ruggiero Leoncavallo, Jean-Baptiste Lully, Pietro Mascagni, Jules Massenet, Wolfgang Amadeus Mozart, Félix Mendelssohn, Modest P. Mussorgski, Otto Nicolai, Amilcare Ponchielli, Giacomo Puccini, Emil Reznicek, Gioacchino Rossini, Antonio Salieri, Antonio Sacchini, Richard Strauss, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Ermanno Wolf-Ferrari y Carlos María von Weber. Aparte de abordar el género de la opereta con Johann Strauss Jr. y de la zarzuela española con obras de Jerónimo Jiménez y Ruperto Chapí.

C. Finalmente, en el caso de los coros preparatorio, la OCENP ha interpretado en su compañía fragmentos de óperas de Alexander Borodin, Pietro Mascagni, Giacomo Puccini, Giuseppe Verdi y Richard Wagner.

3. Rescate de la obra de un alto número de compositores mexicanos -labor que ha sido también posible gracias a la revisión de las obras por Uberto Zanolli.

La lista de los compositores nacionales, cuya obra se ha dedicado a difundir Zanolli con la OCENP, es importante, y de ella sobresalen:

MACEDONIO ALCALA (1831-1869)
 JOAQUEN BERISTAIN (1817-1839)
 MANUEL BERNAL JIMENEZ (1910-1956)
 RICARDO CASTRO (1864-1907)
 GENARO CODINA (1852-1901)
 ERNESTO ELORDUY (1854-1913)
 CARLOS ESPINOSA DE LOS MONTEROS (?)
 IGNACIO FERNANDEZ ESPERON "TATA NACHO" (1894-1968)
 BLAS GALINDO (1910-1993)
 BELISARIO DE JESUS GARCIA (1894-1952)
 MARIA GREVER (1885-1951)
 PEPE GUIZAR
 MIGUEL LERDO DE TEJADA (1869-1941)
 FERNANDO Z. MALDONADO
 JOSE PABLO MONCAYO (1912-1958)
 MELESIO MORALES (1838-1908)
 ANICETO ORTEGA DEL VILLAR (1825-1875)
 ROBERTO VILLASEÑOR (?-1985)
 MANUEL MARIA PONCE (1882-1948)
 VELINO M. PREZA (1873-1945)
 SILVESTRE REVUELTAS (1899-1940)
 JUVENTINO ROSAS (1868-1894)
 MARIO TALAVERA (1885-1960)
 FELIPE VILLANUEVA (1862-1893)

Actualmente es común que se haga referencia a conciertos con orquestas profesionales de música mexicana, pero en realidad la OCENP ha sido también pionera en esta tarea, ya que ha sido su labor constante desde los primeros momentos de su existencia. Por ejemplo, a mediados de 1974 se incluyó en el tercer ciclo de Conciertos Didácticos (Temporada Estival) -recorrido que del 11-VII al 30-VII presentó 16 conciertos en tan sólo diecinueve días- música de Manuel María Ponce: Tres Líricas a cargo de la soprano Betty Fabila (Nocturno de las rosas, Aleluya y Estrellita). Ciclo en el que también se presentaron obras de Vivaldi -solista Gildardo Mojica-, Salieri y Retablo Romántico de Zanolli que recién acababa de estrenarse.

Meses después en el "Ciclo Primavera de Conciertos Didácticos" (2-IV al 14-V) de 1975 se presentó la obra Homenaje a Cervantes de Juan Pablo Moncayo. Posteriormente, en el "Ciclo Otoñal de Conciertos Didácticos" verificado en septiembre de ese año, en el programa que contemplaba obras de Verdi, Catalani, Grieg y Ferenczy se incorporaron otras tres líricas: Arrullo de Mario Talavera, Alma mía de María Grever y El Faisán de Miguel Lerdo de Tejada. Al respecto, la gaceta de la ENP comentó: "pudimos palpar el interés del maestro <Zanolli> por dar a conocer obras de compositores mexicanos... estas tres líricas mexicanas, fueron bellamente interpretadas por la solista soprano Betty Fabila". (63)

El 24 de abril de 1979, la orquesta participó en un homenaje a Blas Galindo en el Polyforum Cultural Siqueiros en el que se interpretaron:

Poema de Neruda para cuerdas y
Danza de las fuerzas nuevas

Así mismo, de todos los compositores antes enunciados se han presentado y grabado diversas composiciones. Manuel Bernal Jiménez, Ricardo Castro y Juventino Rosas son los autores a los que más ha dedicado sus esfuerzos Zanolli con la OCENP. Al respecto, Isabel Farfán ha subrayado con relación a la labor realizada de la obra de Juventino Rosas que "los arreglos orquestales de partituras tan inspiradas del primer compositor mexicano, cuya música le dio la vuelta al mundo, se deben al maestro Zanolli quien, no sólo pone en relieve sus conocimientos técnicos sino también su fértil imaginación y creatividad". (64). Al mismo tiempo agrega, que "tanto por su esplendor

musical como por el propósito de honrar y glorificar a los compositores mexicanos, la Orquesta y su director, Uberto Zanolli, merecen los más cálidos sufragios y el reconocimiento nacional a su labor benemérita" (65).

Por su parte, en torno a la labor que ha realizado Zanolli con la obra de Bernal Jiménez a través de la OCENP, Tarcisio Herrera ha destacado

... se necesita todo el saber sinfónico del Director de la Orquesta de Cámara de la ENP para lograr el diamante sin fallas que tenemos aquí a nuestro alcance. La obra de Bernal tenía la austeridad de un grabado monocromo, y la orquesta de Zanolli le ha dado la majestad de un vasto mural.... La paleta orquestal de Zanolli añade quilates al oro de Bernal.... La sencillez de un motete ritual se convierte en una pequeña apoteosis gracias a la orquestación majestuosa de Zanolli. (66)

La OCENP, con la cual también ha podido estrenar sus propias obras el maestro Uberto Zanolli, ha colaborado activamente a lo largo de estos veinte años con la Liga de Compositores de Música de Concierto de México, A.C. en la presentación de obras de sus miembros. El 16 de diciembre de 1976 se llevó a cabo el primer concierto con dicha agrupación, en el que se ejecutaron obras de Sergio Ortíz, Emmanuel Arias, Luis Sandi, Mario Kuri-Aldana, Armando Lavallo y Alfonso de Elias, participando en el evento los solistas Betty Fabila, David Jiménez y el narrador Gonzalo Correa. A este respecto Elisa Kahan comentó: "finalmente se presentó un concierto integrado con obras de compositores mexicanos". (67)

A partir de entonces, la OCENP ha colaborado en la ejecución de obras de algunos de estos mismos compositores además de Salvador Contreras, Martha García Renart, Rodolfo

Kalfiter, Eduardo Hernández Moncada, Raúl Ladrón de Guevara, Filiberto Ramírez, Enrique Santos, Rocio Sanz, Mario Stern, Roberto Téllez Oropeza, Leonardo Velázquez, Jesús Villasañor, así como de Miguel Pous. (68)

4. Impulso a jóvenes concertistas mexicanos.

La OCENP ha contribuido en la presentación de jóvenes solistas mexicanos con el objeto de estimular al alumnado preparatoriano a su encauzamiento hacia las bellas artes, en especial a la Música, dado que en la ENP a través de las actividades estéticas los estudiantes pueden aproximarse a ellas. Asimismo, se pretende que la comunicación artística se establezca de la forma más expedita, ya que al darse cuenta el preparatoriano que el artista es un joven igual que él, podrá sentir más próximo a su persona el arte.

Los primeros jóvenes concertistas presentados por la OCENP fueron los pianistas:

Ignacio Gutiérrez Campoy (28 años) y

Betty Luisa Zanolli Fabila (14 años),

ambos alumnos de Leopoldo González Blasco, quienes tomaron parte en el "Ciclo Otoñal de Conciertos Didácticos" verificado del 6 de noviembre al 11 de diciembre de 1979 en Homenaje a Ludwig van Beethoven. Ignacio Gutiérrez Campoy interpretó el Tercer Concierto para piano y orquesta en Do menor, opus 37 y la autora del presente trabajo, el Primer Concierto para piano y orquesta en Do, opus 15, completando el programa las Doce

Contredanzas y la cantata Ah! Pérfido con la soprano Betty Fabila.

En 1984 la OCENP volvió a promover jóvenes solistas, esta vez en colaboración con "Juventudes Musicales", "Difusión Cultural del Núcleo Radio Mil" y el "Instituto Nacional de Antropología e Historia". Los solistas fueron: el percusionista Jesús Guadarrama -22 años- (Concertino para marimba de Paul Creston) y los pianistas Armando Moreno -23 años- (Concierto en La, no. 12 de Mozart), Gustavo Rivero Weber -24 años- (Concierto en La, no. 23 de Mozart), Maki Satake -13 años- (Concierto en Re de Haydn) y Betty Luisa Zanolli Fabila -19 años- (Concierto en La menor de Robert Schumann).

Asimismo, la OCENP ha colaborado con Actividades Musicales de la UNAM y con tal motivo ha acompañado a los ganadores de los Concursos de "Jóvenes Solistas" :

1987.- Flautistas: María Eugenia Solorio (21 años), Luis Emilio Palacios (19 años), Julieta Cedillo (20 años). Violinistas: Pablo Alfaro Arias (24 años), Carlos Alberto Lot (14 años), Martha Olvera Klessa (21 años). Pianistas: Marcela Jiménez Roa (16 años), Claudia Corona (11 años), Martín Camacho Zavaleta (17 años).

1988.- Flautista: Beatriz Fonceerrada. Pianista: Arturo Nieto D. (14 años). Violinista: Rie Watanabe (19 años).

IV.5. Interacción OCENP-Coros estudiantiles de las preparatorias de la ENP.

La OCENP se ha preocupado no sólo por mostrar desde el escenario la clase de una manera exclusivamente teórica, una de

las vías por las que pone en práctica la participación del estudiante en el contexto de la Música de Arte es precisamente la de acompañar a los diversos coros de los planteles de la ENP.

La primera vez que la OCENP acompañó a un grupo coral fue el 26 de octubre de 1972 en un concierto en honor del entonces rector de la UNAM doctor Pablo González Casanova. El conjunto vocal en cuestión era el Coro General de la ENP, fundado y dirigido por los propios maestros Uberto Zanolli y Betty Fabila, quienes lo habían creado después del Coro de la Viga (del Plantel no. 7). Este Coro General estaba integrado - como su nombre lo indica- por alumnos de los nueve planteles preparatorianos además de un cierto número de trabajadores administrativos. En aquella ocasión, a un mes de fundada la OCENP, dentro del programa presentado que contemplaba obras de Albinoni, Vivaldi y Paganini, se presentaron seis obras -todas ellas elaboradas por Zanolli- con el mencionado Coro General de la ENP:

- | | |
|--------------------|--|
| 1. Giacomo Puccini | <u>Coro Mudo (Madam a Butterfly)</u> |
| 2. Giuseppe Verdi | <u>Va, pensiero (Nabucco)</u> |
| 3. Fryderyk Chopin | <u>Polonesa Militar op. 40, no. 1.</u> |
| 4. Giuseppe Verdi | <u>La Vergine degli Angeli (La Fuerza del Destino)</u> |
| 5. Franz Schubert | <u>Serenata</u> |
| 6. Giacomo Puccini | <u>Himno a Roma</u> |

Este concierto tuvo una muy buena acogida, pues se llegó a afirmar en el Boletín de la ENP: "Con este concierto se confirmó que nuestra Orquesta de Cámara es, por el momento, la mejor de América" (69), al mismo tiempo, ante el éxito obtenido el Coro General tomó parte al año siguiente en el segundo "Ciclo de Conciertos Didácticos" que presentó la Orquesta (noviembre de

1973), en el que se interpretaron obras de Rossini, Vivaldi y Beethoven con tres corales: Gloria de Antonio Vivaldi, Estudio op. 3 no. 10 de Fryderyk Chopin y Sombra Jamás (Varias) de Georg F. Haendel.

Volvió luego la orquesta a acompañar un coro a finales de 1980 con motivo de la despedida al Antiguo Colegio de San Ildefonso. En aquella ocasión se trató del Coro del Plantel no. 8, dirigido por la maestra María Teresa Gutiérrez, que interpretó algunos himnos. Al año siguiente la OCENP nuevamente colabora con este coro dentro del Concierto de Gala por la clausura de los festejos conmemorativos al XV Aniversario del Plantel no. 8, concierto que motivó su grabación por parte de la citada preparatoria y que constituyó el quinto disco de la OCENP y el primero en el que acompañaba a un coro preparatoriano. (70)

después de estas actuaciones extraordinarias, la OCENP ha actuado de manera regular cada año en el mes de mayo, desde 1984, con ocasión del día del maestro en el evento "Concierto Homenaje al Maestro Preparatorio" que se celebra en la Sala Nezahualcoyotl junto con los coros de las nueve preparatorias. Este concierto se ha caracterizado en tres aspectos:

-ha alcanzado, desde su primera celebración proporciones verdaderamente fabulosas, ya que por dicho motivo se reúnen, en promedio, más de 500 voces de jóvenes, lo que la convierte en un espectáculo pocas veces visto en nuestro país.

-Al mismo tiempo, resalta esta audición como algo invaluable por la alta dificultad técnica que tienen un buen número de las obras que se han presentado y de las que al término de este inciso se presenta una lista.

-Finalmente, cabe destacar que esta conjunción entre la OCENP (músicos profesionales) y los Coros preparatorianos (de alumnos de bachillerato y por lo tanto no profesionales de la música), representa uno de los alicientes más importantes para los muchachos que ingresan a la ENP dentro del campo de las Actividades Estéticas, ya que les motiva verdaderamente a participar en ellas, en especial en los Coros de sus respectivos planteles.

A partir de esta estrecha vinculación OCENP-Coros preparatorianos, otras actuaciones conjuntas se celebran, especialmente en ceremonias importantes tales como inauguración de años lectivos, fechas de aniversarios importantes para la ENP y sus diversos planteles, así como en celebraciones especiales como la que tuvo lugar el 11 de julio de 1989 con motivo de la conmemoración del bicentenario de la Revolución Francesa (1789-1989) en la que interpretaron France éternelle (Chansons révolutionnaires para coro a 4 voces) de Uberto Zanolli. En dichos eventos toman parte, la mayoría de las veces, los coros de las preparatorias nos. 1, 7 y 8, dirigidos respectivamente por los maestros Angélica Ortigoza, Nicolás Rico y María Teresa Gutiérrez.

Esto mismo ha contribuido a que desde 1986 hayan participado diversos coros preparatorianos en grabaciones con la OCENP, de las que se podrían recordar:

-En 1986: "Coros Estudiantiles y la Orquesta de Cámara ENP/UNAM" (grabación en vivo del Concierto-Homenaje celebrado en la Sala Nezahualcóyotl). Coros de los nueve planteles de la ENP.

-En 1987: "Himnos Universitarios". Coros de los planteles 1, 7 y 8.

-En 1987: "Concierto de Navidad". Coros de los planteles 1, 7 y 8.

-En 1989: "Homenaje al Maestro Preparatoriano" (grabación en vivo en la Sala Nezahualcóyotl). Así como "France éternelle".

-En 1990: "Concierto de Epifanía", y el disco "Concierto XXV Aniversario del Plantal Miguel E. Schulz" con el coro de esta preparatoria.

-En 1991: "Concierto de Invierno 1991".

A continuación se presenta una lista con las obras que han sido interpretadas por los coros preparatorianos en colaboración con la OCENP a lo largo de los nueve "Conciertos-Homenaje" (1984-1992) que se han celebrado en la Sala Nezahualcóyotl citada:

1984	
Va, pensiero (de la ópera Nabucco)	G. Verdi
Marche Heroique, opus 34	C. Saint-Saëns
Himno de la Preparatoria	M. M. Bermejo
Himno Nacional Mexicano	J. NUNO

1985	
Coro de la Ópera Tannhauser	R. Wagner
Himno al Sol (de la ópera Iris)	P. Mascagni
Coro a boca cerrada (de la ópera Madame Butterfly)	G. Puccini
Danzas Polovetziánas (de la ópera El Príncipe Igor)	A. Borodín
Himno de la E.N.P.	M. M. Bermejo

1986

*Tríptico Mexicano

1. Así es mi tierra
2. Borrachita
3. Adiós mi chaparrita

M. Esperón (Tata Nacho)

*Caminante del Mayab

G. Cárdenas

*El Faisán

M. L. de Tejada

Himno de la E.N.P.

M. M. Bermejo

*Elaboración para coro a 4 voces y Orquesta de U. Zanolli

1987

Vom hoh'n Olymp*Antigua Cantata
goliárdica prusianaCanto a la Universidad

M. M. Bermejo

Himno a la E.N.P.

M. M. Bermejo

*Arreglo de U. Zanolli

1988

- a) Gli aranci olezzano
- b) Inneggiamo al Signor
(de la ópera Cavalleria
Rusticana)

P. Mascagni

solista: Betty Fabila

*Tres canciones mexicanas

1. Chapala
2. Noche Azul
3. Canta vida

P. Guizar
C. Espinosa de M.
F. Z. Maldonado

solista: Betty Fabila

*Arreglo de U. Zanolli

1989

Himno a Cuauhtémoc

M. Bernal Jiménez

Cantiones Profanae
(de Cármina Burana)

C. Orff

1. O Fortuna
2. Fortune plango Vuinera
3. Veris leta facies
4. Ecce gratum
5. Floret Silva
6. Chramer, gip die varwe mir
7. Were diu werlt alle min
8. In taberna quando sumus
9. Amor volat undique
10. O Fortuna

Solista al piano: Betty Luisa Zanolli Fabila

1990

Gaudeamus Igitur

Anónimo

Coro a boca cerrada
(Madama Butterfly)

Giacomo Puccini

Marcha Heroica

Camille Saint-Saëns

Himno al Sol (Iris)

Pietro Mascagni

France Eternelle
(Canciones Revolucionarias)

Uberto Zanolli

1991

"AÑO MOZART"Misa de Coronación K. 317
(para coro a 4 v.m. y orq.)

Wolfgang A. Mozart

Kyrie
Gloria
Credo
Sanctus
Benedictus
Agnus Dei

1992

Ebb Tide	Robert Maxwell
Et Maintenant	Gilbert Beacaud
Love is a Many Splendor Thing	Sammy Fain

IV. 6. Difusión de la OCENP fuera del ámbito preparatorio.

A la par de su intensa labor pedagógica dentro de las instalaciones de la Escuela Nacional Preparatoria, la OCENP ha dedicado parte de su tiempo también a llevar a cabo conciertos en otros espacios, dentro y fuera del campus universitario. Para intentar resumir dicha tarea, se procede a agrupar a éstos en los siguientes rubros:

a) Dependencias de la UNAM.-

Dentro de este marco, la OCENP ha dado no sólo conciertos esporádicos en algunas instalaciones universitarias tales como Palacio de Minería, Anfiteatro Simón Bolívar -desde que pasó a recintos universitarios-, Palacio de Santo Domingo, Museo de San Carlos, Museo de San Carlos, Museo del Chopo, sino que además ha presentado temporadas de conciertos y ciclos didácticos en varias de sus escuelas y facultades, tal es el caso en el primer punto, de las escuelas y facultades de Arquitectura, Artes Plásticas, Contaduría y Administración, Filosofía y Letras -Auditorio Justo Sierra-, Medicina,

odontología, y en el segundo -conciertos didácticos- de la misma facultad de Medicina, las cuatro Escuelas de Estudios Profesionales, así como a los diferentes planteles del Colegio de Ciencias y Humanidades.

Así mismo, ha participado también en distintos eventos culturales promovidos por la UNAM como los festejos por el cincuentenario de su autonomía, dentro de las ferias internacionales del libro,

Finalmente, la Orquesta de Cámara de la ENP se destacó en el pasado cuando por más de diez años fue llamada a participar como marco musical de las ceremonias, encabezadas por las máximas autoridades de la UNAM, de inauguración de cursos lectivos así como del "Día del Maestro", y desde su fundación celebra el Concierto de Gala que conmemora anualmente el aniversario de la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria.

b) Universidades estatales y otras instituciones educativas.-

En repetidas ocasiones ha contribuido ofreciendo conciertos en las universidades autónomas de Morelos, Puebla, Querétaro y Tlaxcala. Así mismo ha sido invitada por un buen número de escuelas de todos los niveles de educación, desde el preescolar hasta el de educación superior, entre las que destacan: Escuela Nacional de Antropología e Historia, Universidad La Salle, Universidad del Valle de México, Universidad Chapultepec, Centro Universitario, Colegio Francés Pasteur, Colegio México.

sin embargo, como podrá constatar, la labor en provincia ha sido muy exigua, apenas ha podido actuar en dichas entidades, pero las causas son dos principalmente:

1. Como en toda dependencia pública, los recursos para el sector cultural tienden a estar limitados, máxime para otorgar viáticos fuera de la capital -ni se diga para el extranjero-.

2. No obstante, no hay que olvidar que precisamente la OCEMP nació para el estudiantado preparatoriano, como su director lo ha dicho y ya antes se ha referido, esta orquesta es de los preparatorianos. Por eso es que ha tenido que frenar las innumerables solicitudes que han llegado a la Dirección General de la ENP para actuaciones tanto en la propia capital, como en provincia y fuera del país.

c) Secretarías de Estado, embajadas acreditadas en México y dependencias del gobierno federal.

Por parte de diferentes instancias del gobierno mexicano, la OCEMP ha sido llamada a colaborar en distintos conciertos. Por ejemplo, ha actuado en las siguientes Secretarías de Estado: Gobernación, Hacienda y Crédito Público, Programación y Presupuesto, Relaciones Exteriores -donde precisamente le fue otorgada el "Águila Azteca" al maestro zanolli-, Trabajo y Previsión Social. Además ha dado conciertos para las siguientes dependencias gubernamentales: Congreso de Trabajo, Instituto Mexicano del Seguro Social, Sala del Cabildo de la Ciudad de México y al Instituto Mexicano de Protección a

la Infancia en 1975, en una de cuyas participaciones acompañó precisamente al Coro de niños poliomielíticos -fundado y dirigido por Uberto Zanolli a solicitud de la entonces Primera Dama del País, profesora de la República María Esther Zuno de Echeverría-.

Así mismo, en 1987 y 1988 tuvo oportunidad de colaborar en los "Conciertos de Gala de la Independencia" organizados por la delegación Coyoacán, espectáculos en los que participaron más de mil elementos entre orquestas, bandas y coros y en el que la OCEMP, bajo la batuta del maestro Zanolli interpretó especialmente Carmina Burana de Carl Orff.

En el caso de las embajadas, ha dado conciertos para las de Alemania, la de la otrora Alemania Democrática, España, Estados Unidos, Francia e Italia. De igual manera ha colaborado con el Instituto México-Norteamericano de Cultura, con la Sociedad Dante Alighieri y en múltiples ocasiones con el Instituto Italiano de Cultura.

d) Reclusorios.-

Uno de los momentos inolvidables que ha tenido en su historia la OCEMP, sin duda resultó cuando fue invitada por el Licenciado Sergio García Ramírez -director entonces del Reclusorio de Lecumberri- y el Licenciado Manuel Cabrera para ofrecer un concierto didáctico en dicho penal.

El concierto tuvo lugar el 5 de julio de 1976 a las 20 horas dentro de la crujía "G", ante aproximadamente más de 350 internos. Al respecto narra el Director del Penal en el libro

que realizó con motivo del traslado del reclusorio de Lecumberri:

Una noche llevamos a la Orquesta Filarmónica de la Preparatoria <sic.> hasta la crujía "G". Pensábamos que en el silencio de esa hora, y a falta de un escenario mejor, se elevaría la música sobre la crujía y alcanzaría todos los rincones de la cárcel. La crujía se transformó en una larga y hasta bella nave para el desarrollo de aquel insólito espectáculo. Procuraba el director, Zanolli, antes de la intervención de los músicos, explicar a los presos, numerosos y sorprendidos, el hecho musical del que iban a ser testigos. No llegaba su voz a todos. Desde los barandales del segundo piso de la crujía no podíamos oírle, pero sí escuchar la música, y presenciar el interés con que muchos asistían a este raro concierto en la prisión de Lecumberri.

En un primer plano, teniendo a su espalda la montaña de rejas que separaba el dormitorio del centro de la cárcel, se hallaba el director de la orquesta. Viéndole de frente, desde lejos, parecía estar de espaldas a un órgano cuyos tubos se prolongaban muchos metros hacia arriba, espesamente, contra la torre central.

Frente al Director, un grupo de cuarenta músicos, entre ellos la cantante Betty Fabila, y en torno a todos, los presos, sentados, en cuclillas, apoyados sobre el muro, en la planta baja y en los corredores de la alta; o tímidamente, por una vieja costumbre, oyendo desde la puerta distante de la celda. (71)

El programa presentó obras de Rossini, Strauss Jr., y, entre otras más, Estrellita de Manuel M. Ponce con Betty Fabila (72). La experiencia fue impactante pues el concierto se desarrolló justo en el largo pasillo de la más grande galería, teniendo a los reclusos como espectadores desde las puertas de sus celdas, de modo que los que se encontraban en la planta superior dejaban caer sus piernas entre los barrotes del barandal para poder estar sentados más cómodamente; los de abajo, en su mayoría estaban sentados en el suelo, y al final de cada composición se escuchaban ecos lejanos y bravos que provenían de las otras 6 crijías del panóptico.

Por techo, la orquesta y los internos sólo tenían a un cielo cubierto de estrellas, de modo que -narra la soprano- fue impresionante cuando justo hacia una estrella ella cantaba la lírica de Ponce y al bajar su mirada pudo contemplar cómo de los ojos de los reos -en su mayoría jóvenes entre los 25 y 38 años de edad- brillaban tintilantes las lágrimas que rodaban luego por sus mejillas.

d) Medios de comunicación.-

En este último rubro cabe recordar que la DCENP, propiamente nació en la televisión, el canal 11 difundió su alumbramiento. No obstante, ha tomado parte también en otras presentaciones tanto en conciertos para la Televisión del gobierno como para la privada en los canales 2, 7, 9 - anteriormente 8-, 13, y por supuesto el 11 del Instituto Politécnico Nacional. De ellos, debe hacerse mención los que se verificaron en Canal 13 dentro de la serie En Ensayo a finales de 1976.

NOTAS AL CAPITULO IV

- (1) "La Orquesta de Cámara de La E.N.P. Entrevista con Uberto Zanelli". GENP, vol. V, no. 2, 3 de febrero de 1978, p. 9. Entrevista personal con Uberto Zanelli, 1993. "Homenaje a los Niños Héroces", El Universal, 13 de septiembre de 1972.
- (2) "Canal 11 contará desde esta noche con diez retransmisoras", Noticias, 13 de septiembre de 1972.
- (3) Heterofonía, no. 27, septiembre-octubre, 1972.
- (4) "Columna de Música", Noticias, 6 de diciembre de 1973.
- (5) "Zanelli y Betty Fabila en el Instituto México-Norteamericano de Relaciones Culturales", El Universal, 4 de septiembre de 1973. La Revista de la Escuela Nacional Preparatoria La denominó a un año de fundación, uno de los mejores conjuntos orquestales didácticos. GENP, México, 2ª época, no. 1, octubre de 1973, p. 27.
- (6) Heterofonía, no. 36, marzo-abril, 1974.
- (7) "Crónica Musical. Luis Fernández de Castro", Últimas Noticias, 18 de abril de 1975.
- (8) "Muy conflictivo el ámbito musical del país", Patricia Rosales. Exposición, 28 de junio de 1990.
- (9) "¡Viva Zanelli, gritan los muchachos en 'El Generalito'", Magdalena Saldaña. Exposición, 3 de marzo de 1976.
- (10) "Más sobre la OCEMP... Muy buena planeación. Repertorio Tentador", Raúl Cosío. Exposición, 11 de abril de 1973.
- (11) Heterofonía, no. 27, septiembre-octubre, 1972.
- (12) "Un tentador principio", Elisa Kahn. Tempo, 5 de marzo de 1973.
- (13) "Orquesta de la ENP", Crónica Musical, Luis Fernández de Castro. Últimas Noticias, 25 de julio de 1973.
- (14) "En los ámbitos de la Música", Isabel Farfán Cano. Claridades, 28 enero al 3 febrero, 1989.
- (15) "Zanelli con una orquesta formada por maestros de la ENP". Exposición, 21 de marzo de 1973.
- (16) "La orquesta de la Prepa. Apreciación en vivo. Buena programación", Raúl Cosío. Exposición, 29 de julio de 1973.
- (17) "¡Viva Zanelli, gritan los muchachos en 'El Generalito'", Magdalena Saldaña. Exposición, 3 de marzo de 1976.
- (18) "Los conciertos didácticos de la E.N.P. Entrevista con Uberto Zanelli", en GENP, vol. 11, nos. 7-8, julio-agosto, 1975, p. 5.
- (19) "La Orquesta de Cámara de la ENP. Entrevista con Uberto Zanelli". GENP, vol. V, no. 2, 3 de febrero de 1978, p. 9. Programa de mano, Concierto de Puebla, 7 de septiembre de 1977.
- (20) "Muy conflictivo el ámbito musical del país", Patricia Rosales. Exposición, 28 de junio de 1990.

- (21) ZANELLI, Uberto. Formas y estilos musicales de Dependencia. México, Dirección General de la ENP, UNAM, 1992, pp. 129-130 (Serie Artes, 7)
- (22) Ibidem.
- (23) ALIER, Roger. El Concierto. Barcelona, Osaiah, 1983, p. 7.
- (24) Dance e tus actividades estéticas, Plantel 5, José Vasconcelos, Coordinación Académica y Cultural, ENP/UNAM, 1980, p. 5.
- (25) "Los conciertos didácticos de la E.N.P. Entrevista con Uberto Zanelli", en GENP, vol. 7, nos. 7-8, julio-agosto, 1975, p. 5.
- (26) Dance e tus actividades..., Op. cit., p. 5.
- (27) SANDI, Luis. "La música en la educación general", CESU, ENM, Caja 22, exp. 8, Mecanoscrito, s.f., p. 1.
- (28) "Cumplió tres años la Orquesta de Cámara de la ENP", Luis Fernández de Castro. Exposición, 12 de diciembre de 1975.
- (29) "Actuó ayer en Bellas Artes la OCEMP". Exposición, 12 de enero de 1979.
- (30) "Conflictivo el ámbito musical del país", Patricia Rosales. Exposición, 28 de junio de 1990.
- (31) Ibidem.
- (32) "Los conciertos didácticos en la E.N.P. Entrevista con Uberto Zanelli", en GENP, vol. 11, nos. 7-8, julio-agosto, 1975, p. 5.
- (33) "Más sobre la OCEMP... Muy buena planeación. Repertorio Tentador", Raúl Cosío. Exposición, 11 de abril de 1973.
- (34) ZANELLI, Uberto. Organología musical. Los instrumentos musicales en las civilizaciones antiguas. México, Dirección General de la ENP/UNAM, 1984, pp. ix-x. (Col. Manuales, 67)
- (35) "Los conciertos didácticos en la E.N.P. Entrevista con Uberto Zanelli", en GENP, vol. 11, nos. 7-8, julio-agosto, 1975, p. 5.
- (36) Ibidem.
- (37) "Cumplió tres años la Orquesta de Cámara de la ENP", Luis Fernández de Castro. Exposición, 12 de diciembre de 1975.
- (38) Programa de mano, Preparatoria no. 4, 19 de junio de 1973.
- (39) Heterofonía, no. 20, enero-febrero, 1973.
- (40) GENP, 15 de septiembre de 1973.
- (41) "Zanelli y Betty Fabila en el Instituto México-Norteamericano de Relaciones Culturales", El Universal, 4 de septiembre de 1973.
- (42) De las palabras de Hugo Fernández de Castro en el folleto del Disco Compacto celebrativo de los 25 años de la fundación de la OCEMP, México, 1992, p. 6.

- (43) GENP, vol. V, no. 2, 3 de febrero de 1978, p. 9.
- (44) "¡Viva Zanolli!, gritan los muchachos en 'El Generalito'", Magdalena Saldaña, Excelsior, 3 de marzo de 1976.
- (45) "Los conciertos didácticos en la E.N.P. Entrevista con Uberto Zanolli", en GENP, vol. 11, nos. 7-8, julio-agosto, 1975, p. 5.
- (46) "¡Viva Zanolli!, gritan los muchachos en 'El Generalito'", Magdalena Saldaña, Excelsior, 3 de marzo de 1976.
- (47) GENP, Vol. IV, no. 4, 15 de marzo de 1977, pp. 2-3.
- (48) GONZÁLEZ BLASCO, Leopoldo. Evolución del piano en los períodos clásico y romántico. Manuscrito, 1980.
- (49) ZANOLLI, Uberto. Giuseppe Jacco. Maestro de Reyes, México, Ed. Don Bosco, 1965, 270 p.
- (50) GENP, 30 de noviembre de 1973.
- (51) Orquesta de Cámara. Número de serie: CBS MC-0579 (1973) 1 LP 17-05-2705
- (52) Orquesta de Cámara ENP-UNAM. Número de serie: CBS MC-0435 (1974) 2 LP 17-05-2851/172374
- (53) CX Aniversario ENP. Número de serie: CBS MC-0908 (1978) 1 LP 17-05-4141/2.
- (54) ZANOLLI, Uberto. Una mujer en un piano, Dirección General y Coordinación Académica y Cultural de la ENP, UNAM, 1979, 30 p.
- (55) Giacomo Jacco. Los "edegli". Número de serie: MUSART MA2-814 (1990) 2 s.p.
- (56) "Espectáculos. Sabía usted que...", Eduardo Lara, Glosa Publicitaria, octubre de 1975.
- (57) Heterofonía, septiembre-octubre de 1975, xi-xii.
- (58) GENP, vol. 11, nos. 11-12, 1976, p. 5.
- (59) El Arte de la Fuga de Johann Sebastian Bach, por Uberto Zanolli, MUSART MA-795 (1990) 3 LP.
- (60) "La Orquesta de Cámara. Entrevista con Uberto Zanolli". GENP, vol. V, no. 2, 3 de febrero de 1978.
- (61) "Cumplió tres años (la Orquesta de Cámara de la ENP)", Luis Fernando de Castro, Excelsior, 12 de diciembre de 1975.
- (62) "Espectáculos. Sabía usted que...", Eduardo Lara, Glosa Publicitaria, enero de 1975.
- (63) GENP, VOL. 11, NO. 8, 1975, p. 2.
- (64) "En los ámbitos de la música", Isabel Ferrán Cano, Claridades, 28-1 al 3-11, 1969, p. 13.
- (65) Indice.
- (66) HERRERA Z., Tarcisio. "Miguel Bernal Juárez. del grabado al mural", GENP, vol. 11, nos. 13 y 14, noviembre-diciembre de 1987, pp. 10-11.

- (67) Tiempo, 17 de enero de 1977.
- (68) GENP, vol. IV, no. 12, 2 de diciembre de 1977, p. 2.
- (69) GENP, año II, no. 29, 31 de octubre de 1972.
- (70) Concierto XV Aniversario Plantai "Miguel E. Schulz" (8). Número de serie: MUSART P-111 (1987) 2 LP.
- (71) GARCÍA RANIERE, Sergio. El final de Lacubertti. Reflexiones sobre la orfología. México, Ed. Porrúa, 1979, pp. 93-94.
- (72) GENP, vol. 11, nos. 9-10, 1976, VII-VIII.

C A P Í T U L O V

PARTICIPACION DE LA OCENE EN EL NUEVO PLAN DE ESTUDIOS DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA

El arte, a fin de cuentas, más que un propósito, -esotata- terminal del artista es un medio para que el hombre refine su espíritu, actitud y comportamiento, goce de la belleza, modere los impulsos biológicos mediante el equilibrio de la realidad y los ideales éticos, y se enseñe a conocer y respetar la naturaleza -lo auténtico- y a los seres humanos, desafiando las falsificaciones.

Hugo Fernández de Castro

En línea general, las finalidades de la educación dimanar de la sociedad de acuerdo con las personas e ideas que de manera relevante y hegemónica las determinan, es decir, la educación misma es un proceso de humanización que depende de la concepción que sobre el hombre y el valor del espíritu priven en el contexto social. En congruencia con este planteamiento, es claro que cuando la educación se orienta al espíritu tiende a la libertad y se convierte en un proceso de conquista de la autonomía a la que regula la coacción propia de la vida social. (1)

En Latinoamérica, la realidad ha mostrado con toda crudeza a los que han sabido comprenderla, que a la par de su escaso desarrollo económico, social y cultural, los servicios educativos son insuficientes, obsoletos frente a los nuevos tiempos, y a pesar de los valores nacionalistas y de las influencias de grupos progresistas, son también "un sistema de reproducción cultural y de legitimación del sistema de dominación social existente". (2) No es que sean sólo el reflejo político-ideológico de los grupos gobernantes en el poder (3), sino que aún más peligrosamente, son el portavoz del sistema educativo imperialista. (4)

Es pues, una misión propia de toda institución de educación superior el formular su propia política cultural. En México, y de manera muy particular, en la UNAM esta política se fundamenta en tres aspectos principales: docencia, investigación y difusión cultural. En medio de este marco, en la ENP el arte

musical se inscribe en primera instancia dentro del primer rubro, y a partir de allí -como el resto de las otras artes- se orienta a contribuir a la formación integral del estudiante al amparo de los otros dos aspectos, con la intención de que el escolar adquiriera "hábitos, habilidades y actitudes que le ayuden a tener un desarrollo lo más armónico posible". (5)

La UNESCO en 1963 -antes de la formulación del plan de estudios preparatorio de 1964- apuntaba la "importancia en la educación de los jóvenes de fomentar actividades artísticas y físicas" para lograr la adquisición de una mayor libertad de acción y expresión personal. (6) Desde entonces, se ha conformado el concepto de que las artes contribuyen indudablemente a enriquecer el conocimiento escolar mediante la estimulación de la creatividad, expansión de las capacidades cerebrales y definición de la identidad humana, al tiempo que se ha cimentado la concepción de que el conocimiento comienza por la práctica, pero que después de adquirir herramientas teóricas hay que volver a ella. (7)

Todos estos antecedentes han contribuido a que en menos de seis lustros las autoridades al frente de la Escuela Nacional Preparatoria hayan reconsiderado la necesidad por realizar diversos ajustes al plan de estudios vigente. Así, uno de los campos al que con prioridad se dio un reordenamiento académico e institucional, fue precisamente, el de las actividades estéticas.

V.1. Justificación de la EDUCACION ESTETICA Y ARTISTICA dentro del currículum de la ENP.

Desde 1964 hasta la fecha las actividades estéticas habían sido siempre una materia de acreditación obligatoria pero de carácter extracurricular y libre de la reglamentación programática general, además de que el valor de sus créditos, según se estipulaba, debía verificarse globalmente y a criterio de los cuerpos académicos respectivos. (8) A lo largo de este periodo se sustentó que la enseñanza estética debía encauzarse dentro de un complejo multidisciplinario con el objeto de sensibilizar en el arte al joven, atender sus capacidades de expresión, así como promover el desarrollo de su originalidad y capacidad creativa fomentando el autocultivo de repertorios artísticos de interpretación. (9)

El Plan de estudios de 1964 de la ENP brindaba una enseñanza científico-humanista permitiendo crear y aplicar una serie variada de estrategias para comprender el complejo mundo cultural, lo que le apartaba del modelo positivista ya que concebía "al bachillerato como un crisol donde deben analizarse, fundirse y sintetizarse en un proceso de movimiento perpetuo los elementos que conforman los invariables principios generales de la naturaleza y de la ciencia y el producto científico, humanista, social y artístico del cultivo humano". (10)

En octubre de 1986, por acuerdo del N. Consejo Técnico de la ENP, y a unos cuantos meses de ser nombrado como Director General de esta institución el licenciado Ernesto Schettino, se inició un proceso de revisión y análisis del plan y programa de estudios, tarea en la que tomaron parte profesores, alumnos y

coordinadores de docencia de los nueve planteles preparatorianos, además de jefes de departamento y la Secretaría Académica de la citada institución con la colaboración de grupos docentes y de especialistas de apoyo de otras escuelas, facultades, centros e institutos. Los aspectos que se tomaron en cuenta fueron:

- 1.- Marco normativo institucional.
- 2.- Problemas y desafíos actuales.
- 3.- Modernización educativa conforme al Programa Nacional.
- 4.- Contenido.
- 5.- Enseñanza-aprendizaje. (11)

El trabajo antes señalado, implicó una revisión precisa del modelo pedagógico de la ENP en el que la realidad se impone, a través de los diversos procesos sociales, económicos y políticos tanto nacionales como internacionales, pero también a partir del Programa para la Modernización Educativa (1989-1994) desarrollado por el gobierno federal de nuestro país, a través de la Secretaría de Educación Pública. Así mismo, se reconció al docente como un educador y al escolar como un educando conforme a las premisas psicológicas cognitivista y piagetiana, de modo que se posibilite al estudiante comprender "cómo se da la construcción del conocimiento y la forma de cómo organizar el contenido" (12), de lo que se infirió proponer un nuevo modelo pedagógico para mejorar la calidad de la educación impartida por la institución conforme a los siguientes aspectos:

- a) Problemas del modelo pedagógico actual.
- b) Demandas sociales.
- c) Avances del conocimiento de las diversas materias.

- d) Nuevas perspectivas de las políticas educativas, institucionales y nacionales. (13)

Para tales fines se recurrió al análisis de los planes de estudio de los distintos sistemas del bachillerato nacional, así como de sus equivalentes de varios países; de la eficacia terminal en las licenciaturas de la UNAM, de la propuesta del plan semestral del licenciado Espinosa Suñer, y de diversos factores económicos y académicos. No obstante, ante el evidente alto grado de rendimiento global del plan estudiado, sólo se determinaron hacer ciertos ajustes acordes con las necesidades actuales sin alteraciones sustantivas en la estructura general y el mapa curricular del plan de estudios del rector Ignacio Chávez (1964) por ser el más productivo. Este hecho, fue ratificado por el H. Consejo Técnico preparatorio el 18 de septiembre de 1992.

La revisión académica de referencia abarcó 126 programas de estudio -tomando en cuenta también los de Iniciación Universitaria-, de los que se propusieron en 34 materias nuevos programas y para las otras 92 asignaturas, sólo fueron propuestos ajustes, para sólo ajustes, a lo que se sumó la intención de actualizar, fomentar e integrar y fomentar en ellos la planeación, evaluación, participación y creatividad de profesores y escolares de manera periódica. El nuevo modelo pedagógico se orienta ahora hacia "la profesionalización docente y la reactivación de la vida colegiada y multidisciplinaria". (14) De las principales propuestas emanadas de estos trabajos todavía en espera de su aprobación final por parte del H. Consejo Universitario- figuran las siguientes:

Se cambia el carácter paracurricular de las actividades estéticas, asignatura que se propone tome el nombre de educación estética y artística y que sea curricular debido a que constituye un aspecto fundamental de la formación integral del estudiante. De esta manera educación estética y artística conserva su carácter de asignatura obligatoria para todos los alumnos de 1º a 5º de bachillerato, esto es, los tres años de Iniciación Universitaria (correspondiente únicamente al plantel 2, Erasmo Castellanos Quinto) y los dos primeros de preparatoria, mientras que en el 6º año formará parte del grupo de asignaturas optativas, con dedicación especial para los estudiantes del área VI, bellas artes. (15)

Y, entre los últimos ajustes:

Algo fundamental y congruente con lo establecido para los programas de estudio: un capítulo que establece la obligatoriedad de la revisión anual del currículum preparatorio, lo cual permitirá en el futuro una adecuación y actualización permanentes. (16)

Es decir, no sólo se ha contemplado la adecuación del plan conforme a cambios conceptuales y metodológicos en las disciplinas, como es la adición de nuevas asignaturas en el mapa curricular, sino también la dinamización del quehacer didáctico para que el proceso de enseñanza-aprendizaje se actualice conforme a los avances conceptuales y metodológicos de la educación de manera ininterrumpida, a partir del programa general de la asignatura y del específico del profesor.

El caso particular de la modificación curricular de las antiguas actividades estéticas para su transformación en educación estética y artística, pretende permitir al alumno disponer con dos horas semanales en los dos primeros años del bachillerato de esta materia, que tendrá doce créditos anuales. Esta cuantificación de créditos es la que en promedio se ha

designado a la gran mayoría de las asignaturas que se cursan en dichos grados.

a. DEFINICION

Educación estética y artística es una asignatura teórico-práctica, en la cual, en forma dinámica, interactúa el conocimiento y la participación, concibiendo al hombre como una totalidad, pues es mediante el acto artístico creador como desarrolla sus facultades afectivas, físicas, intelectuales y morales, a la vez que contribuye a la creación y desenvolvimiento de hábitos y aptitudes desembocando todo ello en la formación integral del alumno.

Las artes plásticas (artesanas, cinematografía, escultura, fotografía, grabado y pintura), la danza, la música y el teatro (incluye declamación y oratoria) son las disciplinas que integran, en el plan de estudios actual, el cuadro básico de la educación estética y artística.

La Escuela Nacional Preparatoria pretende que sus alumnos aprendan a reconocer y apreciar el arte, al tiempo que los introduce al proceso de creación artística, no con ánimo de formar artistas sino con el de educar a los bachilleres en la percepción y goce de las expresiones artísticas, así como también se afana en darles bases para la identificación o confirmación de vocaciones. (17)

En tal forma, y en congruencia al programa de conforme al programa en cada curso de Educación estética y artística se deberán distribuir nociones generales de las cuatro áreas artísticas antes citadas, tanto en el aspecto teórico como en el práctico. A cada disciplina se le otorgarán 8 horas (una semanaria, durante ocho semanas) para desarrollar sus respectivos contenidos teórico-históricos. Esta adición al plan de estudios se fundamenta, tanto en uno de los objetivos del

Plan de Trabajo del licenciado Schettino de fomentar el "desarrollo de su gusto estético y su condición física", como a decir del Secretario Académico de la institución, doctor Hugo Fernández de Castro, "en la necesidad -inaplazable ya- de darle plenitud curricular a las disciplinas artísticas" (18), lo que el plan original de 1964 contemplaba a través del equilibrio del

peso de las ramas básicas del saber humano en el plan de estudios de la RNF, incluyendo lo mismo ciencias exactas que ciencias sociales, humanidades, arte y educación física, porque al tener el bachiller la oportunidad de acceso a todas ellas aumentarán las posibilidades de que, con toda libertad y conocimiento de causa-efecto, confirme o identifique sus aptitudes naturales. (19)

A continuación se presenta íntegro el programa correspondiente a Música:

b. PROPOSITOS DEL CURSO

El alumno:

a) impulsará a través de la música, de una manera coordinada y eficaz, su formación y desarrollo integral.

b) Utilizará la música, en sus diferentes disciplinas, como un lenguaje de expresión y comunicación universal.

c) Interpretará la simbología musical, aplicada a la práctica vocal e instrumental.

d) Desarrollará el sentido de crítica y anticrítica, conduciéndolos a la formación de juicios de valoración estética.

e) Logrará, mediante su participación en actividades musicales, actitudes positivas para fortalecer y desarrollar sus relaciones y valores humanos.

Primera Unidad

I. LA MUSICA Y SUS ELEMENTOS

El alumno:

1.1. Distinguirá cada uno de los elementos constitutivos de la música.

1.2. Conocerá los elementos de producción de la música.

Segunda Unidad

II. LA VOZ

El alumno:

2.1. Conocerá los distintos tipos de voces.

2.2. Distinguirá las diferentes agrupaciones vocales y corales.

Tercera Unidad

III. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

El alumno:

3.1. Conocerá las diversas familias instrumentales.

3.2. Diferenciará los conjuntos instrumentales.

Cuarta Unidad

IV. SIMBOLOGIA MUSICAL

El alumno:

4.1. Conocerá la simbología musical básica.

Quinta Unidad

V. PRACTICA CORAL E INSTRUMENTAL

El alumno:

5.1. Aplicará los elementos teóricos a la ejecución de las obras.

5.2. Apreciará los valores estéticos del lenguaje musical. (20)

V. 2. La OCENP: Laboratorio in vivo de las clases teóricas de Música de la Escuela Nacional Preparatoria.

Toda actividad estética debe desembocar "en el acto artístico o concurso de voluntades en realización creadora" (21), lo que le convierte a la vez en coadyuvante de la formación de la personalidad del alumno, en medio de comunicación, en ejercicio dinámico del arte, en conocimiento elemental y participación. (22)

Así pues, del conocimiento general obtenido se busca desarrollar una formación en el escolar para su superación, y a partir de ello lograr su participación en el hecho artístico.

Todo alumno que asiste a la ENP representa normalmente para la institución una labor de salvamento urgente que atender, especialmente en el campo del arte musical, pues uno de los más grandes problemas de la vida musical y de la enseñanza escolar en este sistema de estudios y en general, en el sistema educativo nacional, es la anticultura que se acrecienta día a día a través de la "radiocacofonía" y de la distorsión artística y cultural televisivas. Estas son algunas de las acciones a que están sujetas las nuevas generaciones y que a los mismos maestros también hace llegar sus nefastos tentáculos.

Un triste panorama es el que se presenta en la educación escolar en general debido a los efectos de la "incultura social", debido a que todo esfuerzo o buena voluntad pedagógicos se agotan al tener que "remar en contra de la

corriente", lo que genera una especie de "consenso antimusical" con las siguientes características:

- 1.- La música no sirve para nada.
- 2.- Existe el predominio de la enseñanza universitaria y científicista sobre la artística.

Pese a ello, la tarea a realizar es demostrar que precisamente la música:

- 1.- Es un bien inestimable para la formación, desarrollo y equilibrio del niño y del adolescente.
- 2.- El acceso a la creación, interpretación, o tan sólo la audición y apreciación son una "capacidad y una actitud por lo general provocables, desarrollables, educables". (23)

Es así, que en medio de estos planteamientos y dentro del nuevo plan de estudios de la ENP la OCENP cumple una función imprescindible.

a. RESCATE CULTURAL

En tal marco de reflexiones, es altamente ponderable la obra de la OCENP que tenazmente contribuye a rescatar los valores culturales universales de la música, dentro de la propia política cultural universitaria. En igual forma, participa en el rescate ante toda deformación y frente a cualquier atentado contra la cultura -no se puede olvidar que precisamente el derecho a la cultura es un derecho universal del hombre (25)-, que de manera especial y sistemática se encargan de realizar los medios masivos de comunicación. Esta última situación ha contribuido a diseñar y construir un mundo que a finales del siglo XX ha permitido la falsificación de los valores, la distorsión de los ideales estéticos universales y el

relajamiento de las pautas culturales que por siglos motivaron la superación constante de la espiritualidad del género humano.

Así, hoy en día

Triunfan los pintores que no saben dibujar, los cantantes que nunca impostaron su voz ni, lo mismo que los autores de melodías populares, estudiaron jamás solfeo, composición, armonía, contrapunto y uno o más instrumentos musicales que no son otra cosa que sustitutos del sonido natural, que es la voz humana. De la misma manera figuran como actores y bailarines gente que no estudió arte dramático o danza, y como autores de las letras de las canciones, personas que no se prepararon con los elementos técnicos que proporcionan los estudios gramaticales y literarios. (26)

Al respecto Uberto Zanelli comenta:

"Por desgracia, las 800 estaciones de radio que hay no nos ayudan y proyectan subproductos, música que ayuda muy poco al espíritu". (27) Sólo tres de ellas llevan a cabo una labor verdaderamente cultural. En línea general los patrocinadores comerciales abaratan sus propios productos y deforman el gusto estético de los futuros consumidores -en su mayoría jóvenes- cuando al escoger el tipo de música emplean para ello diversas selecciones que con toda propiedad no constituyen ningún tipo de arte.

Pero es justo allí, en ese empeño constante de investigar, enseñar y divulgar el arte musical que la OCENP centra sus principales esfuerzos.

b. RECREACION EN VIVO DE LAS CLASES DE "EDUCACION ESTETICA Y ARTISTICA"

Por otro lado, en lo concerniente al ajuste al plan de estudios, la OCENP incrementa con ello su incidencia dentro de la formación integral de los preparatorianos.

Cuando uno piensa en el concepto de "recursos didácticos", refiera Leonardo Curzio,

Lo primero (y casi único) que viene a la mente de quien escucha, son las imágenes de una serie de artefactos y dispositivos desde muy simples (rotafolios o carteles ilustrativos), hasta muy sofisticados desde el punto de vista técnico (microfilmes o videocasetas), y que básicamente tienen en común el que son o pueden ser usados por los profesores en las tareas docentes y susceptibles de adquisición para tal uso. (28)

Sin embargo, "rebasando los estrechos marcos en que lo ha encajonado la tradición comercial" (29), un recurso didáctico es simplemente aquello que permite la consecución de algo, por lo que no necesariamente debe ser un objeto; depende sólo de la naturaleza de los logros que persigue y de la habilidad de quien lo maneja. Así, en el terreno educativo la definición sería "todo aquello a lo que el alumno puede recurrir para lograr objetivos de aprendizaje" (30), y si el propio autor refiere que el mismo profesor puede ser uno de ellos, indudablemente que la OCENP representa para el nuevo plan de estudios un recurso didáctico invaluable.

Concebida la materia de Enseñanza estética y artística eminentemente como teórico-práctica, el segundo aspecto debe realizarse mediante la participación de los jóvenes en conjuntos corales e instrumentales -si es que escogen la música para la

práctica estética, pues como "dijo el maestro Ignacio Chávez: no se puede enseñar todo a todos" (31)- sino que reviste una gran importancia, además de ser oportunidad única, el que precisamente para las unidades segunda (La Voz), tercera (Los instrumentos musicales) y quinta (Práctica coral e instrumental) el maestro y el alumno puedan contar con dicha orquesta para ejemplificar sus clases teóricas en cada una de las nueve escuelas preparatorias de la Universidad Nacional Autónoma de México. La OCENP se ha convertido de esta manera en un apoyo académico insustituible, ya que es el primer laboratorio in vivo con que cuenta la ENP dado que justamente, en el auditorio de cada una de las respectivas escuelas del sistema preparatorio, los estudiantes tienen la oportunidad de complementar su aprendizaje estético-artístico "en vivo y en directo" con las interpretaciones musicales de la OCENP.

En la segunda unidad :

-Comparando los distintos timbres y registros de las voces humanas a partir de los coros y solista que toman parte en presentaciones con la OCENP.

-Evaluando el rol que desempeñan las voces con relación a la orquesta dentro de una obra.

En la tercera unidad :

-A través de la observación y diferenciación de los instrumentos y familias que integran a una orquesta.

-Distinguiendo los timbres característicos de cada uno de los instrumentos.

-Resaltando las características morfológicas de los instrumentos.

-Observando la forma y manera de ser ejecutados.

-Evaluando la importancia de cada uno de los instrumentos dentro del conjunto instrumental y en particular en determinada obra musical.

En la quinta unidad:

-Analizando de qué manera se pueden combinar los diversos instrumentos.

-Cómo se integran los diferentes tipos de conjuntos instrumentales que pueden extraerse de una misma orquesta.

-Estudiando las distintas disposiciones de las orquestas y de la OCENP en particular.

-De qué forma se constituyen grupos vocales y en qué medida se pueden interrelacionar con un conjunto orquestal.

Bien se podrían ilustrar ampliamente las clases teóricas de música mediante discos y grabaciones, con películas y modernas reproducciones de videocassettes, al igual que antaño las sinfonías eran el medio más eficaz. Sin embargo, hay una razón principal por la que ninguno de estos recursos técnico-didácticos podrían suplantar a la OCENP:

LA OCENP PRESENTA MUSICA EN VIVO.

Como es conocido en el mundo contemporáneo, el inmoderado avance del progreso técnico ha contribuido al desplazamiento gradual del hombre en todos los órdenes, no sólo en el laboral, sino de especial manera son graves sus efectos resentidos en el espectáculo y en el sector educativo. "Es indudable que la máquina se torna en gran auxiliar del hombre... pero cuando vemos a una máquina haciendo el trabajo de cientos de hombres en cualquier fábrica, comprendemos que el mañana de los trabajadores desplazados por la máquina, es la miseria para

su hogar." (32) Aún más, primero lenta y cada vez más velozmente el maquinismo suplanta al artista:

-Primero fueron los rollos de las pianolas, luego el disco, más tarde los cassettes, videocassettes compact disc y recientemente el videoláser, gracias a los cuales -sin salir de la propia casa- es posible escuchar y ahora hasta ver a los mejores músicos del mundo.

-Por otro lado, en los últimos lustros es la informática la que ha incursionado en todos los campos humanos y con ello ha contribuido de manera mucho más radical, no sólo al desplazamiento sino a la casi total suplantación del hombre, especialmente del artista.

Las nuevas generaciones, que desde la infancia se ven rodeadas de aparatos, desconocen en su gran mayoría prácticamente toda noción de concierto de música de arte de manera presencial. Esta experiencia única no puede ser igualada ni con la mejor televisión, computadora o equipo de sonido, de modo que el contar con un conjunto instrumental como la OCENP en una escuela de enseñanza media superior, se convierte en uno de los atractivos y riquezas principales con los que cuenta la Escuela Nacional Preparatoria.

De esta forma la OCENP contribuye al cumplimiento del nuevo modelo dinámico de la ENP al apoyar académicamente las clases de educación estética y artística, elemento fundamental para el análisis científico del proyecto pedagógico.

Múltiples posibilidades más podrán ser explotadas en esta conjunción orquestal-curricular, lo que da a la Orquesta de

Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria una nueva razón de ser: contribuir activa, esencial e imperiosamente dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje reajustado y por primera vez puesto en marcha a partir del año lectivo 1992-1993 en los planteles de la Escuela Nacional Preparatoria. Con estas acciones la misión de la orquesta, el CONCIERTO DIDACTICO, podrá tener alumnos aún más atentos y ella a su vez podrá explotarse más en sus mensajes, que revestirán para los alumnos nuevas posibilidades de conocimiento, lo que redituará en la formación de futuras generaciones de bachilleres, robustecidas verdaderamente en todos y cada uno de los aspectos de su educación, en este caso específico, por lo concerniente al ámbito cultural.

NOTAS AL CAPITULO V

- (1) GENP, vol. 11, no. 4, abril de 1975, p. 1.
- (2) SOLARI, Aldo. "La desigualdad educacional en América Latina". en Revista Latinoamericana de estudios educativos. México, Centro de estudios educativos, vol. X, no. 1, 1980, p. 8.
- (3) GUYIERREZ, Francisco. Educación como Praxis política. México, Siglo XXI, 1985, p. 17.
- (4) PUIGGROS, Alejandra. Imperialismo y educación en América Latina. México, Nueva Imagen, 1975, p. 41.
- (5) GENP, no. 17, abril de 1984, p. 9.
- (6) "Actividades Estéticas ¿Creatividad autónoma o información programada?", en GENP, vol. III, no. 3, febrero 29 de 1976, p. 4.
- (7) "Acercas de la práctica en Hao Tas Tung", GENP, vol. VII, no. 12, septiembre de 1980, p. 6.
- (8) GENP, vol. III, 1^a de enero de 1976, p. 3.
- (9) "Actividades Estéticas ¿Creatividad autónoma o información programada?", en GENP, vol. III, no. 3, febrero 29 de 1976, p. 4.
- (10) FERNANDEZ DE CASTRO, Hugo. "Introducción", Guías de estudio, Cuarto año de bachillerato. Nuevos programas 1992-1993. México, ENP, 1992, p. i.
- (11) Suplemento no. 18, GENP, época IV, 25 de septiembre de 1991, pp. III-V.
- (12) Ibidem, pp. IV-V.
- (13) Ibid., p. VI.
- (14) Ibid., SCHETTINO M., Ernesto. Plan de Trabajo para la ENP. (1990-1994), México, DEENP, 1990, p. 34.
- (15) SCHETTINO M., Ernesto. "Ajustes y modificaciones al plan y programas de estudio de la ENP", en Guías de estudio. Ob. cit., p. VI.
- (16) Ibidem, pp. VII-VIII.
- (17) Ibid., p. I.
- (18) SCHETTINO MAINONE, Ernesto. Plan de Trabajo para..., ob. cit., p. 13. FERNANDEZ DE CASTRO, HUGO. "La educación estética y artística", en GENP, época IV, no. 184, abril 30 de 1991, p. 5.
- (19) Ibidem.
- (20) Ibid., pp. 7-9.
- (21) GENP, vol. III, no. 6, abril 15 de 1976 p. 1.
- (22) Ibidem, pp. 2, 5.

- (23) GENP, vol. III, no. 12, octubre de 1976, p. 6.
- (24) GENP, vol. IV, no. 6, 2 DE MAYO DE 1977, p. 6.
- (25) Ibidem.
- (26) FERNANDEZ DE CASTRO, H. "La educación estética...", ob. cit., p. 6.
- (27) "Yviva Zanelli, gritan Los muchachos en 'El Generafito'", Magdalena Saldaña, en Excelsior, marzo 3 de 1976.
- (28) CUKZIO, Leonardo. Los recursos didácticos y el nuevo plan de estudios de la ENP. México, Dirección General de La ENP y Coordinación Académica y Cultural, 1982, p. 5.
- (29) Ibidem, p. 3.
- (30) Ibid., p. 10.
- (31) FERNANDEZ DE CASTRO, H. "La educación estética...", ob. cit., p. 6.
- (32) CESU, ENM, Caja 22, exp. 27, f. 2.

C O N C L U S I O N E S

La música entre todas las artes, es la más importante en el sentido que no tiene un lenguaje especial, sino universal, que puede ser comprendido por todos los humanos; basta que tengan ganas de ejercerse a lo surreal de la vida, a lo mágico de la existencia...

Qué bien es contribuir a abrir una ventana a los estudiantes, para demostrarles que en la vida no solamente existen los conocimientos de la carrera profesional que un día se estudió, sino que hay cuestiones muy importantes, entre ellas la espiritual.

Uberto Zencilli

La educación escolar en México se inscribe en términos generales, dentro de los mismos parámetros de la del resto de Latinoamérica y por lo tanto presenta grandes semejanzas en los problemas y carencias. En el caso particular de la Escuela Nacional Preparatoria, la ideología positivista, puesta en práctica al amparo del gobierno liberal juarista que priorizó la enseñanza de la ciencia, se reformuló en las primeras décadas del presente siglo. Específicamente, hacia los inicios de los años veinte, el país incorpora como parte fundamental del proyecto del gobierno federal, el apoyo a la educación. En este proceso, la obra cultural del humanista José Vasconcelos obtiene sendos logros, no sólo en el ámbito universitario y en el preparatoriano, sino prácticamente a nivel nacional.

El maestro Vasconcelos es pues una de las primeras figuras que permiten la difusión contundente y decisiva de la cultura mexicana -como la escuela muralista lo comprueba- y del arte universal a los diferentes sectores de la sociedad, de lo que su priorización a la enseñanza musical en la ENP es una muestra por demás elocuente. A partir de los años cuarenta la explosión demográfica provoca severas presiones en todo el sistema educativo, y la ENP no puede quedarse insensible al cambio: da inicio a una veloz reproducción material de sus instalaciones alcanzando un total de nueve planteles hacia mediados de los años sesenta. En esta etapa, es la obra del vasconcelista Raúl Pous Ortiz la que se caracteriza por su

decidido apoyo a las actividades estéticas a las que convierte en obligatorias dentro del currículum del bachiller.

De entonces a la fecha los más importantes periodos directivos de la ENP para el desarrollo de las actividades estéticas han sido los precisados por los licenciados Moisés Hurtado González, Enrique Espinosa Suñer y Ernesto Schettino Maimone. Gracias a ellos y a sus colaboradores cercanos como los maestros Leonardo Curzio, Manuel Cabrera y Hugo Fernández de Castro, importantes avances han tenido verificación dentro de esta área del conocimiento. Por citar los más importantes:

- la creación de la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria -a propuesta de Uberto Zanolli- en el periodo del licenciado Hurtado González.

- La elevación durante la gestión administrativa del licenciado Moisés Hurtado al rango de Jefaturas -primero de sección, y luego de departamento bajo la dirección del licenciado Schettino- de las actividades estéticas, vinculadas y organizadas bajo una Coordinación General -primero a cargo del maestro Enrique Ruelas (1972) y desde su fallecimiento, en 1986, encomendada al maestro Uberto Zanolli-.

- El importante apoyo para la realización de todo tipo de eventos artísticos, así como el fortalecimiento y la variedad de las clases de actividades estéticas fueron algunas de las características de la administración del licenciado Espinosa

Suñer, entre las que también sobresale la verificación de la propuesta, en el Proyecto del Plan de Estudios de 1979, de introducir importantes materias artísticas, especialmente del área musical.

- El decidido apoyo a este campo del conocimiento, especialmente a través de registraciones discográficas y publicaciones culturales como las promovidas por el licenciado Espinosa Suñer y el maestro Leonardo Curzio, así como el alto número de ediciones elaboradas con el licenciado Schettino, que han llegado a tener su propia colección: la Serie Artes.

- Finalmente, el logro de la administración del licenciado Schettino Maimone al constituirse las actividades estéticas en materia curricular a partir del año lectivo de 1992-1993, en la materia de Educación Estética y Artística.

La lucha ha sido ardua, luego de que por mucho tiempo la música no tuvo un lugar asegurado dentro del repertorio de asignaturas -sobre todo en el nivel medio superior-, en la agonía del siglo XX, cuando todo parece ya perdido para la cultura, la Escuela Nacional Preparatoria contribuye a abrir una puerta a la esperanza para el verdadero arte.

El problema no ha sido la masificación del sector educativo, al contrario, la educación es un derecho y una obligación de todo ciudadano mexicano, como todavía lo expresa el artículo Tercero de la Constitución Política de los Estados

Unidos Mexicanos. Sin embargo, la cuestión presenta varios factores a considerar, por ejemplo:

1ª La democratización educativa no ha logrado llegar de manera uniforme a toda la población del país.

2ª La sobretitulación -exagerada principalmente desde los años setenta- no ha cumplido el anhelo de una sobrevivencia decorosa. La escasez del mercado de trabajo cada vez incrementa más la subprofesionalización, lo que fomenta un importante desperdicio de capital humano, y

3ª Tal vez uno de los más graves: cada día, de una manera más clara, es evidente la concientización social de que los valores culturales tradicionales pierden su vigencia. La penetración extranjera y la crisis económica no sólo han desbancado al nacionalismo sino también han contribuido a socavar la cultura de los pueblos.

Es en este marco, en que se inscribe la labor que realiza la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria, en realidad como una especie de opción para el cambio, como una oportunidad de aproximación, conocimiento, y en muchos casos de reencuentro con la música de arte, que en la actualidad se halla supeditada y oprimida por la deformación cultural extranjera y de los propios medios de comunicación. Creer y contribuir a la reproducción de la música comercial no es sinónimo de apertura y vanguardismo, es, al contrario, reflejo de sometimiento y subdesarrollo.

La labor de la OCENP representa, en cambio, una alternativa cognoscitiva inscrita dentro de los objetivos de la teoría de la liberación, que en la esfera educativa se denomina como "Pedagogía de los Oprimidos".

Haciendo un cálculo se podría comprobar que la OCENP ha coadyuvado a la educación musical mediante la formación artística -a lo largo de estos veinte años de existencia- de más de 1,000,000 de alumnos tan sólo en la ENP, y si se considera -en términos financieros- que toda cantidad invertida genera réditos, es fácil considerar que estas generaciones de estudiantes, que en promedio hoy cuentan con treinta años de edad y son la base del sector productivo de la sociedad, indudablemente han hecho extensiva esta labor de aproximación a la música de arte, no sólo a los componentes familiares sino también a sus propios amigos. Así, los intereses generados por este admirable grupo orquestal con seguridad han tenido un efecto multiplicador de indudable beneficio para México.

No con ello se quiere asentar que la labor está concluída o que sea por esta razón que en la actualidad muchas salas de conciertos cuentan todavía con la asistencia de espectadores, indudablemente que en algo ha contribuído la labor didáctica de la OCENP, sin embargo, es preciso subrayar que la tarea iniciada por esta orquesta debe multiplicarse. Si cada estado de la República, por ejemplo, contara con una agrupación similar, el efecto y los resultados alcanzados serían infinitamente mayores. Es tiempo aún para enfrentarse a los mecanismos de dominación ideológica que están sustentados por meros afanes económicos y que sólo contribuyen al deterioro social, moral e intelectual de la comunidad.

La teoría pedagógica citada reza, "alfabetizar es sinónimo de concientizar", y en realidad es factible afirmar que

la OCENF a ello ha tendido, a enseñar que hay otros caminos por recorrer y descubrir y que la humanidad ha sido rica, hasta la fecha, en todas las épocas y lugares de manifestaciones artísticas. De ahí, que se vincule su intención didáctica con la pedagogía referida, concientizar para crear el cambio "de la mentalidad oprimida a la mentalidad libre en la que el hombre se ubica en la naturaleza y en la sociedad, en la que desarrolla su capacidad crítica para analizar causas y consecuencias, y para además tomar cursos de acción que la transformen". (1)

Sólo así, a través de una verdadera educación, en este caso musical, se podrá contribuir al término de la ignorancia, de la deformación y la alienación. "Educar para el cambio, reflexión y acción del hombre sobre su mundo para transformarlo". (2)

PROPUESTAS

Tener un gran amor a la educación, contar con un espíritu de justicia, ser una persona con cualidades superiores de humanidad, de piedad moral y con ferviente deseo de servir, son características necesarias de todo profesor...

La educación es una renovación permanente y continua, y nuestra Casa de Estudios no puede ser ajena a esta renovación.

Raúl Pons Ortiz

(1) PADUA, Jorge. El individualismo en Andrés Bello. México, El Colegio de México, 1979, p. 28.

(2) Ibidem, p. 27.

a) Para la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria, UNAM:

1.- Establecer y fortalecer los programas de difusión cultural a nivel interinstitucional, particularmente con las escuelas de educación básica, media y media superior dependientes de la Secretaría de Educación Pública, mediante la celebración de temporadas de Conciertos Didácticos a cargo de la OCENP.

2.- Presentación e invitación a conciertos de la OCENP a padres de familia de los alumnos asistentes a los planteles escolares con el objeto de vincularlos a la música de arte.

3.- Ofrecer la asesoría pertinente para que cada delegación política y cada universidad de la capital, puedan contar con su propia orquesta, la que -en la medida de lo posible- debe ser orientada para introducir al público en el mundo musical.

4.- Propiciar la fundación de orquestas en todos los estados de la República, en especial algunos como Campeche que no cuentan con alguna de tipo profesional. Para ello sería una buena forma de encaminar la labor mediante la formación de conjuntos orquestales a semejanza de la OCENP, con el objeto de iniciar y fortalecer de manera didáctica, el gusto por la música de arte en la colectividad social. Esta acción podría canalizarse de manera preferente a la provincia, pues el abandono cultural de que ha sido objeto, presenta un carácter tradicional, que es preciso superar.

5.- Impulsar la participación de los integrantes de la Orquesta en conferencias, seminarios, talleres, así como cursos de información, iniciación, actualización, y especialización sobre diversos tópicos de la Música tanto al interior de la Escuela Nacional Preparatoria como en favor de los docentes de música escolar y alumnos de los diversos niveles del sector educativo y personal interesado en ellos, adscrito en dependencias públicas, para el fomento de eventos de superación cultural.

6.- Desarrollar actividades interdisciplinarias con el concurso de la OCENP en eventos de teatro, danza y el resto de las actividades, especialmente dentro del marco universitario.

7.- Promover en las escuelas profesionales de Música, y de manera singular, en el Conservatorio Nacional de Música, la posibilidad de que, los diversos grupos de cámara y la Orquesta Sinfónica de la institución, realicen una labor pedagógica y artística de mayor difusión y acercamiento con educandos de

distintos planteles escolares del sistema educativo bajo el control de la Secretaría de Educación Pública, y que esta labor sea institucionalizada, a la manera, de la realizada en la UNAM, por la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria.

b) Para el marco general de la educación musical en

México:

1.- Fortalecer la educación musical de alumnos y docentes de escuelas primarias y secundarias con el apoyo decidido a programas didácticos verificados por agrupaciones orquestales, a través de la integración de conjuntos instrumentales escolares y mediante la organización de cursos-becas tanto para capacitación en el área de ejecución musical como para la asistencia periódica a las salas de conciertos a presentaciones de diversos grupos orquestales.

2.- Contribuir con la asesoría que corresponda, para la elaboración y difusión en los planteles escolares, de materiales impresos con tópicos de interés musical y de aprendizaje sistemático para los alumnos que deseen desarrollar estudios o habilidades con respecto de la música.

3.- Incrementar institucionalmente los apoyos requeridos para promover y atender los estudios profesionales y la difusión de las carreras de la docencia musical escolar, tanto en las escuelas profesionales correspondientes como en los planteles del nivel de educación básica.

4.- Incluir en los planes de estudio de las carreras que se imparten en las instituciones superiores de Música, la opción para cursar con valor curricular, diversas materias de carácter pedagógico, en virtud de que, gran parte de los egresados de las áreas de ejecución instrumental, laboran en la docencia sin la preparación didáctica correspondiente y con resultados que, en ocasiones, en poco favorecen el impulso y la valoración de la música escolar.

5.- Difundir entre los egresados de la licenciatura en Educación Musical Escolar la opción pedagógica y el valioso recurso didáctico que representa la OCBEP, con especial énfasis a través de cursos dirigidos a maestros de música de provincia en servicio para rescatar al mismo tiempo la riqueza rítmica, melódica y tímbrica de las diversas regiones de nuestro país, sojuzgadas como el resto de nuestras raíces histórico-culturales por los procesos de aculturación y transculturación que ha sufrido México -como el resto de Latinoamérica- desde finales del siglo XV, y que en la actualidad persisten y se reproducen a través de mecanismos tecnológicos más sofisticados que es necesario clarificar y enfrentar a través de la preservación,

acrecentamiento y difusión de nuestra riqueza histórica y cultural.

6.- Establecer la obligatoriedad del servicio social para los egresados de las escuelas profesionales de música, y su cumplimiento en áreas de difusión colectiva de la música de arte o en la docencia ejercida en planteles escolares del sector público del país.

7.- Promover con los órganos responsables del quehacer musical y artístico de la SEP, así como con las instancias operativas de la educación musical del INBA y el personal responsable del manejo de distintas agrupaciones orquestales, la realización periódica de campañas intensas de difusión musical y capacitación docente al personal escolar que labora en las diversas instituciones educativas de la administración federal, a fin de coadyuvar a revalorar la función social y educativa que corresponde a la Música.

8.- Establecer convenios de apoyo y difusión cultural especialmente con los medios de comunicación masiva, sobre todo con la televisión y algunas emisoras de radio, para intensificar en un número mayor de hogares la labor de penetración artística como mecanismo de salvaguarda ante el acoso musical comercial.

BIBLIOGRAFIA

1.- Fuentes primariasa) MANUSCRITOS

Archivo General de la Nación, México.

Fondo Instrucción Pública y Bellas Artes
caja 72, 77

Centro de Estudios sobre la Universidad, Archivo Histórico de la UNAM.

Fondo Escuela Nacional de Música:

CASTELLANOS, Pablo. "Apuntes para la clase de Historia de la Música en México. Compendio de Pablo Castellanos". s.f., Caja 1, exp. 27 (Mecanoescrito).

DULTZIN, Elizabeth. "Apuntes de la clase de Historia de la Música en México de Jesús C. Romero", s.f., Caja 15, exp. 26.

"El primer maestro de música en América", s.a., s.f., Caja 1, exp. 14.

GUTIERREZ CAMARENA, Paulina. "La labor musical de los primeros religiosos, s.f. Caja 1, exp. 15.

MEJIA, Estanislao. "La música en México durante el primer siglo de la conquista", 1948, CAJA 1, EXP. 16.

ROMERO, Jesús C. "La enseñanza musical novohispana en los siglos XVII y XVIII", s.f., Caja 1, exp. 20 (Mecanoescrito).

ROSALES, Hernán. "Reseña histórica y anecdótica de la música en México", s.f., Caja 1, exp. 26 (Mecanoescrito).

SANDI, Luis. "La música en la educación general", Caja 22, exp. 8 (Mecanoescrito)

"Tratados musicales españoles del siglo XVI al XVIII que se conocieron en Nueva España", s.a., s.f., (incompleto), Caja 1, exp. 19.

Fondo Escuela Nacional Preparatoria:

Cajas 2, exp. 5; c. 3, exps. 27, 28, 32; c. 8, exps. 99, 106, 108, 109, 110, 112, 113; c. 9, exps. 129, 130; c. 10, exps. 131, 140; c. 12, exps. 149, 156, 159, 161; c. 13, exps. 170, 172, 173; c. 14, exps. 178, 179; c. 15, exp. 196; c. 17, exps. 213, 223; c. 60, exps. 1090, 1100; c. 61, exp. 1098; c. 62, exp.

1109; c. 63, exps. 1112, 1116; c. 64, exps. 1119, 1123, 1130; c. 65, exps. 1136, 1137; c. 66, exps. 1143, 1145, 1149, 1150; c. 67, exps. 1174, 1179, 1180; c. 68; c. 69, exps. 1194, 1195, 1197, 1201, 1204; c. 71, exp. 1230 c. 80, exp. 1324; c. 81, exps. 1335, 1337

LIBROS. 202, 207, 224, 230, 231, 232, 265, 266, 280, 281, 305, 307, 327, 353, 408, 540, 592, 593, 729, 795, 806, 837, 870, 882, 885, 891, 892, 895, 896, 899, 925, 942, 986, 987, 1025, 1042, 1064, 1067, 1105, 1399, 1400, 1534, 1545,

b) Folletería de la Escuela Nacional Preparatoria, CESU-AHUNAM

Boletín de la Escuela Nacional Preparatoria, número extraordinario en memoria del eminente filósofo y educador Gabino Barreda. México, Tipografía económica, febrero de 1909. Caja 6.

_____tomo I, núm. 5, enero de 1909, caja 6.

_____tomo IV, núm. 2, agosto de 1913, caja 8.

Discurso pronunciado por el señor doctor don Porfirio Parra, director de la Escuela Nacional Preparatoria el día 1º de febrero de 1907 al inaugurarse el XXXIX año escolar, México, Talleres Tipográficos de "El Tiempo", 1907, p. 10. CESU, ENP, Folletería, caja 4.

Discurso pronunciado por Gabino Barreda a nombre de la ENP de México en la festividad en que dicha Escuela laureando al eminente artista señor J. Cordero, le dio un testimonio público de gratitud y admiración por el cuadro mural que embelleció su edificio, Caja

Discursos pronunciados en solemnidades escolares. Discurso pronunciado por el licenciado Ezequiel A. Chávez en la apertura de las clases de la Escuela Nacional Preparatoria el día 7 de enero de 1902. México, Talleres de la Escuela nacional de Artes y Oficios, 1902, caja 2.

Informes y discursos pronunciados en la solemne apertura de los cursos en la ENP el día 2 de marzo de 1908. México, Tipografía Económica, 1908, Caja 5.

La Escuela Nacional Preparatoria. México, Departamento de la Dirección General de Educación Pública, 1917, Caja 9.

Reglamento Provisional para la organización disciplinaria militar de la Escuela Nacional Preparatoria, México, ed. Eusebio Gómez de la Puente, 1913, c. 9,

TERRÉS, José. Ventajas de la educación recibida en la Escuela Nacional Preparatoria, por el doctor....., director de ella. México, Tipografía económica, 1906, caja 3.

c) Periódicos

El Herald de Guanajuato, 1973.

Excelsior, 1972-1992

Novedades, 1972, 1992

El sol, 1825

Tiempo, 1973

El Universal, 1972-1992

La tribuna, 1871

Últimas noticias, 1972-1992.

d) Publicaciones periódicas

Boletín de la Escuela Nacional Preparatoria. tomo II, núm. 12, 1910, tomo IV, núm. 5, febrero de 1914.

Boletín Informativo de la Escuela Nacional Preparatoria, 1970-1974,

Boletín Informativo de la ENP, año 11, no. 27, 30-IX-72.

Fuentes para el Congreso Universitario (II). México, ENP, 8-VII-1987.

Gaceta de la Escuela Nacional Preparatoria, 1974-1992.

e) Entrevistas Personales.

2.- Fuentes secundarias

a) Obras contemporáneas y planes de estudio.

Atlas histórico de la Escuela Nacional Preparatoria. Desde su fundación hasta los momentos de celebrarse el centenario de la Proclamación de la Independencia. México, Escuela Nacional Preparatoria, 1910.

Estudios preparatorios que se requieren para ingresar a las Escuelas Profesionales dependientes de la Universidad Nacional. México, 1921, CESU, ENP, Folletería, caja 9,

Distribución de los estudios de la ENP para el año de 1926. CESU, ENP, Caja 80, exp. 1324.

Fundamentación del nuevo Plan de estudios de la ENP, 1931. CESU, ENP, Caja 81, exp. 1338.

Ley de Enseñanza Preparatoria. CESU, ENP, Folletería, Caja 1.

Ley de la Enseñanza Preparatoria. México, Imprenta del Ex-Arzobispado, 1897. CESU, ENP, Folletería, caja 1, no. 6.

"Nueva ley de educación preparatoria", en Boletín de la ENP, tomo IV, febrero de 1914, núm. 5. CESU, ENP, Folletería, Caja 9.

Palabras pronunciadas por el licenciado Moisés Hurtado González en su toma de posesión... Junio de 1970, CESU, ENP, caja sin clasificación.

"Plan de Estudios de bachillerato para la Escuela N. Preparatoria", aprobado por el H. Consejo Universitario en las sesiones del 13 de diciembre de 1922 al 27 de enero de 1923, en Revista de la Escuela Nacional Preparatoria, tomo I, no. 4, pp. 246-260. CESU, ENP, Folletería, caja 11.

Plan de Estudios de la ENP. México, Imprenta del gobierno en el BZ-Arzobispado, 1901, CESU, ENP, Folletería, caja 1, no. 10.

Plan de Estudios de la ENP. México, Tipografía Económica, 1903. CESU, ENP, Folletería, caja 2.

Plan de Estudios de la Escuela N. Preparatoria. México, Tipografía Económica, 1907, CESU, ENP, caja 2.

Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria. México, Tipografía Económica, 1909, CESU, ENP, Folletería, caja 7.

Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria. México Escuela N. de Artes Gráficas "José María Chávez", 1916. CESU, ENP, Folletería, caja 9.

Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria. México, Universidad Nacional, 1920, CESU, ENP, Folletería, caja 9.

Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria. José Vasconcelos, México, 17 de diciembre de 1923, CESU, ENP, Caja 80, exp. 1324.

Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria. México Talleres Gráficos de la Nación, 1924, CESU, ENP, Caja 12.

Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria (1929). CESU, ENP, Caja 80, exp. 1324.

Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria. México, Talleres Gráficos de "La Universal", 1930, CESU, ENP, Folletería, caja 13. (También en ENP, caja 80, exp. 1324)

Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria (1930). CESU, ENP, Caja 80, exp. 1324.

Proyecto de Plan de Estudios de la ENP. Ezequiel A. Chávez, 12 de octubre de 1920. CESU, ENP, Caja 66, exp. 1143.

Reforma del bachillerato universitario. México, UNAM, 1964

Reglamento para la ENP. México, enero de 1920, CESU, ENP, Caja 66, exp. 1150.

Reorganización de la Escuela Nacional Preparatoria. México, Imprenta del Gobierno Federal en el Ex-Arzobispado, 1898. CESU, ENP, Folletería, caja 1, no. 9.

Reorganización de la Escuela Nacional Preparatoria. México, Universidad Nacional, 1920, CESU, ENP, Folletería, caja 10.

b) otras obras

ALIER, Roger. El concierto, Barcelona, Daimon, 1985.

APPENDINI, Guadalupe. Historia de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prólogo de Salvador Azuela, México, Porrúa, 1981.

BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo. HISTORIA DE LA MÚSICA III. La música en el período independiente. México, SEP/INBA, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Científicas, 1964.

Conoce a tus actividades estéticas. (Plantel no. 5), Coordinación Académica y Cultural, ENP/UNAM, 1980.

COSSIO VILLEGAS, Emma. "La Música", en Historia Moderna de México. La República Restaurada. Coord. Gral. Daniel Cossío Villegas. La vida social. Luis González y González, Emma Cossío Villegas y Guadalupe Monroy, 2ª ed., México, Hermes, 1974, pp. 879-908.

CURZIO, Leonardo. Los recursos didácticos y el nuevo Plan de Estudios de la ENP. México, Dirección General de la ENP y Coordinación Académica y Cultural, 1982.

DELLA CORTE A. y G. PANNAIN. Historia de la Música. 3 vols., trad. dir. por Higinio Anglés, 2ª ed. rev. y ampliada a partir de la 3ª ed. italiana por José Subirá.

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina. La Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días, 1867-1930. 2 vols., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.

El libro de la música. Barcelona, Instituto Parramón Ediciones, 1979.

ESTEVE BARBA, Francisco. Cultura Virreinal. De la obra Historia de América. Dir. por A. Ballesteros, Barcelona, Salvat, 1965.

ESPINOSA SUNER, Enrique. Educación Media Superior. La Escuela Nacional Preparatoria. México, DGRNP; Coordinación Académica y Cultural, Centro de Publicaciones, 1979.

FONTANA, Josep. Historia: análisis del pasado y proyecto social. Barcelona, Crítica, 1982. (Estudios y Ensayos, 88)

GARCIA RAMIREZ, Sergio. El final de Lecumberri. Reflexiones sobre la prisión. México, Ed. Porrúa, 1979.

GONZALEZ NAVERRO, Moisés. La vida social. Historia Moderna de México. El Porfiriato. Coord. gral. Daniel Cosío Villegas, 3ª ed., México, Hermes, 1973.

Guías de estudio. Cuarto año de bachillerato. (Nuevos programas 1992-1993). Coord. de la ed. Hugo Fernández de Castro, México, 1992.

GUTIERREZ, Francisco. Educación como praxis política, México, Siglo XXI, 1985.

LANG, Paul Henry. LA MUSICA en la civilización occidental. Trad. por José Clementi, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.

LAVIGNAC, Albert. La educación musical. Tr. de A. Jurafsky, Buenos Aires, Ricordi, 1956.

LEFEBVRE, George. El nacimiento de la historiografía moderna. Barcelona, Martínez Roa, 1974. (Novocurso, 38)

LEMOINE, Ernesto. Efemérides de la Escuela Nacional Preparatoria. México, Coordinación Académica y Cultural de la ENP, 1978.

La Escuela Nacional Preparatoria en el período de Gabino Barreda. México, Escuela Nacional Preparatoria, UNAM, 1968.

MAYER-SERRA, Otto. Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad. México, El Colegio de México, 1941.

MONROY, Guadalupe. "La instrucción pública", en Historia Moderna de México. La República Restaurada. Coord. Gral. Daniel Cosío Villegas. La vida social. Luis González y González, Emma Cosío Villegas y Guadalupe Monroy, 2ª ed., México, Hermes, 1974, pp. 633-747.

Musical Instruments of the World. New York, Bentam Books, Inc., 1978.

OLAVARRIA Y FERRARI, Enrique. Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911. 5 vols., prólogo de Salvador Novo, 3ª ed., ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961, México, Porrúa, 1961.

PADUA, Jorge. El Analfabetismo en América Latina. México, El Colegio de México, 1979.

PUIGGROS, Alejandra. Imperialismo y educación en América Latina, México, Nueva Imagen, 1975.

PULIDO GRANATA, Francisco Ramón. La tradición operística en la Ciudad de México, 1900-1911. México, UNAM, 1981.

RAYNOR, Henry. Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven. Tr. Homero Alsina Thevenet, 2ª ed., México, Siglo XXI, 1987.

REESE, Gustave. La música en el Renacimiento. 2 vols., Vers. esp. de José María Martín Triana, Madrid, Alianza Ed., 1988.

RIMSKY KORSAKOV, Nicolás. Principios de orquestación. Con ejemplos de sus propias obras. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1946.

ROMERO, Jesús C. José Mariano Elizaga. México, Ediciones del palacio de Bellas Artes, 1934, láminas.

SAIDIVAR, Gabriel. Historia de la Música en México, ed. facsímil de la de 1934, colab. Elisa Osorio Bolio, México, Gobierno del Estado de México, 1981.

SCHETTINO MAIMONE, Ernesto. Plan de trabajo para la ENP, 1990-1994. México, ENP, 1990.

STEVENSON, Robert. Music in Mexico. A historical survey. New York, Thomas and Crowell, Co., 1952.

VOLBACH, Fritz. La Orquesta moderna. Trad. Roberto Gerhard, México, Ed. Nacional, 1958.

WOODFORD, Susan. Introducción a la Historia del Arte. Grecia y Roma. Barcelona, Universidad de Cambridge, Ed. Gustavo Gili, 1985.

XIRAU, Ramón. Introducción a la historia de la filosofía. México, UNAM, 1983.

ZANOLLI, Uberto. Formas y estilos musicales de occidente. México, Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria, UNAM, 1992. (Serie Artes, 7).

_____. Giuseppe Facco, Maestro de Reyes. México, Ed. Don Bosco, 1965.

_____. Organología Musical. Expansión del Islam - Europa Medieval - Renacimiento Italiano - Europa moderna. Vol. II, México, Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria, UNAM, 1990.

_____. Organología Musical. Los instrumentos musicales en las civilizaciones antiguas. Vol. I, México, Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria, UNAM, 1984.

_____. Una aguja en un pajar. México, Dirección General y Coordinación Académica y Cultural de la ENP, UNAM, 1979.

ZEITLIN, Irving. Ideología y teoría sociológica. Buenos Aires, Amorrortu, 1982.

c) Artículos y tesis

"Bosquejo histórico de la Escuela Nacional Preparatoria", en Anuario de la Escuela Nacional Preparatoria, México, 1940, pp. 53-59.

COMTE, Augusta. "curso de filosofía positivista", en La Filosofía Positivista. México, Porrúa, 1979.

COSIO VILLEGAS, Emma. "La Música", en Historia Moderna de México. La República Restaurada. Coord. gral. Daniel Cosío Villegas. La vida social. Luis González y González, Emma Cosío Villegas y Guadalupe Monroy, 2a ed., México, Hermes, 1974.

FERNANDEZ DE CASTRO, Hugo. "La Escuela Nacional Preparatoria. Origen, Marco, Actualidad y Tendencias", en Muestra, Revista de la Escuela Nacional Preparatoria, época 2, no. 8, oct.-no.-dic., 1990.

FERNAUD, Alvaro. "Realidad y Utopía en la educación musical", en América Latina en su música. México, Siglo XXI, 1984.

FLORES DORANTES, Felipe. Aspectos de tecnología educativa en el área musical escolar. México, Tesis de Maestro Especializado en la Enseñanza Musical Escolar, CNM/SEP/INBA, 1993.

GONZALEZ BLASCO, Leopoldo. "Evolución del piano en los períodos clásico y romántico", México, 1980. (Manuscrito inédito)

GONZALEZ Y GONZALEZ, Enrique. "El archivo de la antigua Universidad de México", en La Real y Pontificia Universidad de México. Estudios y Textos I. México, UNAM, 1987.

_____. "La legislación universitaria colonial (1593-1653)", en La Real y Pontificia Universidad de México. Estudios y Textos I. México, UNAM, 1987.

LEIWOVITZ, Renè. "Orchestra", en Enciclopedia della Musica. Vol. III, Milán, Ricordi, 1964.

MAHLING, "La Orquesta", en El mundo de la Sinfonía. Obra dirigida por Ursula von Rauchhaupt, trad. colectiva. Barcelona, Labor, 1975.

MIRANDA MARRON, Manuel. "El Colegio de San Ildefonso de 1648 a 1867", en Boletín de la Escuela Nacional Preparatoria, tomo II, nos. 6-7, diciembre 1909-enero 1910.

PALACIOS FABILA, Flor de María. La música como actividad estética en la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM. México, CNM, 1991, Tesis de Maestra Especializada en la Educación Musical Escolar.

SOLARI, Aldo. "La desigualdad educacional en América Latina", en Revista Latinoamericana de estudios educativos, México, Centro de estudios educativos, vol. X, no. 1, 1980.

ZANOLLI FABILA, Betty Luise. "Un baluarte de la educación campechana: El Colegio Clerical de San Miguel de Estrada", México, 1990, 31 p., anexos, (inédito).

d) Revistas

Claridades, 1989.

Cospa, Revista de la preparatoria no. 5, año II, vol. II, oct.-nov., no. 2,

Gaceta de la Escuela Nacional Preparatoria, 1974-1993.

Gaceta de la UNAM, 1993.

Glosa Publicitaria, 1973-1979.

Heterofonía, 1972-1976.

Muestra, DGENP, 1986-1992.

e) Instrumentos de apoyo

BAILLY, A. Dictionnaire Grec-Français. Ed. rev. por L. Séchan y P. Chantraine, París, Librairie Hachette, 1950, 2230 p.

CORTES, Ana María y Alma Leticia Gómez. Guía del Fondo Antigo Colegio de San Ildefonso. México, Centro de estudios sobre la Universidad, UNAM, 1984. (Serie Guías y Catálogos del ANUNAM, 6)

Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. 20 vols., 15ª ed., Barcelona, Salvat editores.

Diccionario Porrúa. Historia, Biografía y geografía de México.
4ª ed. correg. y aum. con un suplemento, 2 vols., México,
Porrúa, 1976.

Enciclopedia de México. Dir. José Rogelio Alvarez, 12 vols.,
México, 1974.

Enciclopedia della Musica. 4 vols., Milán, Ricordi, 1964.

RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. 2ª ed.,
México, Diana, 1989.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. Ensayo de un diccionario
mitológico universal. Ilus. de Victoriano González Noriega,
Madrid, Aguilar, 1958.

A N E X O S

ANEXO I

REPERTORIO MUSICAL DE LA ORQUESTA DE CÁMARA DE LA ESCUELA
NACIONAL PREPARATORIA

ALBENIZ, Isaac	* Córdoba
ALBINONI, Tomaso	Adagio Sonata op. 11, no. 3 Sonata en La
ALBRECHT	11 piezas para violín
ALCALÁ, Macedonio	* Dios nunca muere
BACH, Johann Sebastian	Concierto de Brandeburgo no. 1,3,4,5,6 Cuatro Cantatas Concierto para clavecín en Re * Adagio-Fuga (Sonata para violín solo) * Presto (Sonata para violín solo) * Preludio VIII (Clave bien temperado) **** El arte de la Fuga. Contrapuntos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16A, 16B, 16A, 16B y 19. * Arioso Concierto para dos pianos y arcos * Preludio y fuga en Re (orig. Órgano) suites para orquesta nos. 1,2,3,4
BAL Y GAY, Ramón	Serenata para arcos
BARBER, Samuel	Adagio
BARRAGAN, Jorge	* y ** Canto a la Preparatoria No. 8
BARTOK, Bela	Dos danzas rumanas, op. 8
BECAUD, Gilbert	* y ** Et Maintenant
BEEHOVEN, Ludwig van	Concierto para piano y orquesta, no. 1, op. 15 Concierto para piano y orquesta, no. 2, op. 19 Concierto para piano y orquesta, no. 3, op. 37 Concierto para violín y orquesta, op. 61 Dos Romanzas para violín y orquesta op. 40 y 50.

Triple Concierto op. 56
 12 Contradanzas
 Egmont - obertura op. 84
 Leonora nos. 1 y 3 - oberturas
 Ah, Párfido! (soprano y orquesta), op. 65
 Sinfonía no.1 op. 21
 Sinfonía no.2 op. 36
 Sinfonía no.3 op. 55, "Heroica"
 Sinfonía no.4 op. 60
 Sinfonía no.5 op. 67
 Sinfonía no.6 op. 68, "Pastoral"

BELLINI, Vincenzo Sinfonía breve en Re
 Norma - obertura

BERISTAIN, Joaquín ** La primavera - obertura

BERLIOZ, Héctor Vals de la Sinfonía Fantástica, op. 14
 El carnaval romano - obertura, op. 9

BERMEJO, Manuel M. * y **** Canto a la Universidad
 * y **** Himno de la E.N.P.

BERNAL JIMENEZ Manuel * Cuarteto Virreinal
 * Kalenda de Navidad
 * Sonata de Navidad
 * Advocaciones (Suite)
 * Suite Romana
 * Himno a Cuauhtémoc
 * y ** Cinco Villancicos
 * Catedral (Suite)
 * Suite contemplativa
 * y ** Tríptico de Belén

BIZET, Georges **** Fantasia de Carmen (François
 Berne):
 Preludio
 Marcha de los niños
 Introducción y Habanera
 Aria de la Flor
 Seguidilla
 Entreacto III
 Chorus
 Recitativo y aria de Micaela
 Final
 Sinfonía no. 1

BLOCH, Ernest * Nigun
 * Contrición
 * Regocijo

BOCCHERINI, Luigi Pastoral-Grave-Pandango
 Seis Quintetos

BOIELDIEU, François A. El Califa de Bagdad - obertura

BONFORTI, Francesco A. Concierto para violín y arcos, op. 11

BORODIN, Alexander Coros y danzas de la ópera Principa Igor

BOSSI, Enrico Ocho canciones
 Diptico para arcos

BRAMMS, Johannes * Die Mainacht (soprano y orquesta)
 Rapsodia para contralto y coro masculino
 Variaciones sobre un tema de Haydn
 Concierto para violín, op. 77

BRITTEN, Benjamin Variaciones y fuga sobre un tema de
 Purcell

BRUCH, Max Concierto para violín, op. 26
 * Concierto en re, op. 44

BURTEHUDE, Dietrich Tres piezas

CACCINI, Giulio * Amarilli (soprano y orquesta)

CAMBINI, G.G. Concierto para piano

CARDENAS, Guty * y ** Caminante del Mayab (coro y orq.)

CARDILLO, Giuseppe Core'ngrato

CASTRO, Ricardo * y + Minué (piano y orquesta)
 * Gavotte et Musette
 * y + Valse caressante (piano y orq.)
 * y + Valse amoureuse (piano y orq.)
 * y + Valse capriccio (piano y orq.)
 Fragmentos de Atzimba:
 a) Danza sacra
 b) Intermezzo
 c) Marcha tarasca
 * y ** Ave verum (coro y orquesta)
 * Dos mazurkas
 * Balada
 * y ** Ave María (coro y orquesta)
 * Valse intime
 * Polonesa

CATALANI, Alfredo Ebben, n'andró lontano (Wally)
 * Ensueño

CIRKER, Ján Sponienky

CILEA, Francesco Io son l'umile ancella (Adriana
 Lecouvreur)

CIMAROSA, Domenico El Matrimonio secreto - obertura
 Concierto para dos flautas y orquesta

CODINA, Genaro Marcha Zacatecas

COPLAND, Aron Salón México

CORELLI, Arcangelo ++ Concierto op. 6, no. 8 - "Navidad"
* y ++ La follia

CRESTON, Paul * Concertino para marimba

CHAIKOVSKI, Piotr I. El lago de los cisnes (suite)
El Cascanueces (suite)
Romeo y Julieta - obertura
Obertura 1812 op. 49
Serenata para arcos
Sinfonía no. 4
Concierto para violín op. 35

CHAMINADE, Cécile Concierto para flauta y orquesta

CHAPI, Ruperto * La revoltosa - obertura

CHAVEZ, Carlos La hija de Cólquide
Pánfilo y Laureta

CHERUBINI, Luigi Misa de Requiem

CHARPENTIER, Gustave Depuis le jour (Louise)

CHOPIN, Frédéric * y ** Estudio no. 3, op. 10

DALL'ABACO, Felice E. ++ Concerto op. 2, no. 4
++ Sonata op. 4, no. 8

DEBUSSY, Claude A. Aria de Lia (El Hijo Pródigo)
Danzas sacra y profana (arpa y
orquesta)
Tres nocturnos
Rapsodia (clavecín y orquesta)

DELIUS, Frederic Dos piezas

D'INDY, Vincent Suite en partis

DURAND, Jacques Primer vals

DRAGONETTI, Allegro

DYORAK, Antonin Serenata, op. 22

ELORDUY, Ernesto * Toujours

ESPINOSA DE LOS MONTEROS Carlos * y ** Noche azul (coro y orquesta)

ELGAR, Eduard Introducción y allegro

FACCO, Giacomo * y ++ ¿Por qué no ha de ser dichoso?
(Anfitrión)

Cantatas para soprano y orquesta:

* y ++ Menzogniere speranze
* y ++ Clori
* y ++ Perchè vedi ch'in t'amo
* y ++ Mirtillo
* y ++ A la natividad de nuestra
Señora
* y ++ Emireno d'Egitto
* y ++ Prode guerrier
* y ++ Nel giardin di Fiora
* y ++ Sentimi amor
* y ++ In grembo ai fiori
* y ++ Bella Rosa
* y ++ Morir más es vivir

Conciertos para violín, órgano y cuerdas
(Pensieri Adriaarmonici):

***, + y ++ Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,
8, 9, 10, 11 y 12

* y ++ Los Adagios de Facco (orquesta)
* y ++ Danza (orquesta)
* y ++ Fugato (orquesta)
* y ++ Fugato para cuatro marimbas

Danza ritual de fuego (Amor brujo)

Ballade para piano y orquesta

Vesálica

* y +++ Capriccio 28

Variaciones Sinfónicas

* Se l'aura spira (Soprano y org.)
Toccata e bergamasca
Canzoni a due canti

Poema de Neruda (para cuerdas)
Danza de las fuerzas nuevas

Concierto Sésto

* Morir por tu amor (Soprano y org.)

Carnaval de Venecia (flauta y org.)

Un americano en Paris
Rapsodia en azul

Variaciones concertantes

Concierto para saxofón

FALLA, Manuel de

FAURE, Gabriel

FERENCZY, János

FIORILLO, Federico

FRANCK, Cesar

FRESCOBALDI, Girolamo

GALINDO, Blas

GALUPPI, Baldassare

GARCIA, Belisario de J.

GENIN, P. A.

GERSHWIN, George

GINASTERA, Alberto

GLAZUNOV, Alexander

GLINKA, Mihail Ruslán y Ludmila - obertura
 GLUCK, Christoph W. Ifigenia en Aulide - obertura
 Alceste - obertura
 GOUNOD, Charles Aria de Margarita (Fausto)
 Verbena (Fausto)
 Il m'aime (Fausto)
 GREVER, María * Alma mía (soprano y orquesta)
 GRIEG, Edvard Peer Gynt: Suites op. 40 y 56
 GUIZAR, Pepe * y ** Chapala (coro y orquesta)
 HANDEL, George F. * y ** Largo (Jerjes)
 Aleluya (Oratorio El Mesías)
 HAGEMAN, J. Do not go, my love
 HAHN, Reynaldo Si me vers (lírica)
 HALPETER, Rodolfo La madrugada del Panadero (suite)
 Obertura concertante
 Suite para orquesta
 HAYDN, Franz Joseph Orlando paladino - obertura
 La fidelidad premiada - obertura
 Sinfonía no. 34
 Sinfonía no. 36
 Sinfonía no. 37
 Sinfonía no. 45 ("los Adioses")
 Sinfonía no. 63 (La Roxolane)
 Sinfonía no. 100 (Militar)
 Sinfonía no. 103 (Con el redoble de
 timbal)
 Concierto para oboe
 Concierto para piano en Re
 Concierto para flauta
 L'Incontro improvviso - obertura
 Concierto grosso no. 1, op. 3
 HERNANDEZ M., Eduardo Suite de Baila (orquesta)
 Tres sonetos de sor Juana
 Cada noche (soprano y orq.)
 Pasaremos (soprano y orq.)
 Compañía (soprano y orq.)
 Nocturno (soprano y orq.)
 HEROLD, Louis J. F. Zampa - obertura
 HINDEMITH, Paul Trauermusik
 HOLBORNE, Anthony Tres danzas
 HORNBERGER, Arthur Pastoral de estío

HUGHES, P. Serenata
 IBERT, Jacques Concierto para flauta y orquesta
 IVANOVICI, J. Olas del Danubio
 JANIENICZ, K. Divertimento para arcos
 JIMENEZ, Jerónimo * El baile de Luis Alonso - obertura
 * La boda de Luis Alonso - obertura
 JIMENEZ MABARAK, Carlos Balada del venado y de la luna
 JOLIVET, André * Pastorelas de Navidad
 Andante para arcos
 JUROVSKY, I. Primera sinfonía
 KARDOS, C. East slovak - obertura
 Cantata para soprano, coro y orquesta
 KHACHATURIAN, Aram La danza de los sables
 KURI-ALDANA, Mario Tres piezas
 LALO, Eduard El rey d'Ys - obertura
 LAVAGNINO, Angelo F. Pocket Symphony
 LEE, Jack Bear Down, Arizona
 LEO, Leonardo Concierto a cuatro
 LEONCAVALLO, Ruggiero Intermezzo (Pagliacci)
 LERDO DE TEJADA, Miguel * y ** El faisán (soprano y orq.)
 LOCATELLI, Pietro A. Concierto a cuatro
 LULLY, Jean-Baptiste Le Triomphe de l'amour (suite)
 MALDONADO, Fernando Z. * y ** Canta vida (sopr., coro y orq.)
 MALIPIERO, Gian F. Vivaldiana
 Dialoghi
 Serenata
 Cinco fábulas
 MANFREDINI, Francesco M. Concierto de Navidad
 Concierto grosso op. 3 no. 9
 MARCELLO, Benedetto Concierto en Fa
 Introducción - Aria - Presto
 * Il mio bel fido (soprano y orq.)
 MARGOLA, Franco Fantasia sobre tema americano

Triptico

MARTUCCI, Giuseppe Nocturno op. 70, no. 1

MASETTI, Enzo Il gioco del cucù

MASCAGNI, Pietro Intermezzo (Cavalleria Rusticana)
Intermezzo (L'Amico Fritz)
Gli aranci olezzano (coro y orq.)
(Cavalleria Rusticana)
Inneggiamo al Signor (Cavalleria Rusticana)
Voi lo sapete (Cavalleria Rusticana)
Himno al Sol (Iris)

MASSENET, Jules Meditación (Thaïs)
Marcha solemne (Coro y Orquesta)
Adieu, notre petite table (Manon)

MAXWELL, R. * y ** Ebb Tide (sopr., coro y orq.)

MENDELSSOHN, Félix Concierto para Violín, op. 64
Sueño de una noche de verano
(Suite y obertura)
Las grutas de fingals - obertura

MESSIAEN, Olivier Uccelli esotici

MICO, R. Fancy no. 3

MILHAUD, Darius Maccine agricole
Sogni di Jacob

MONCAYO, José Pablo Homenaje a Cervantes
Huapango

MONTANI, Pietro Concertino para piano en Mi

MONTEVERDI, Claudio † Lasciatemi morire (soprano y orq.)

MORALES, Melesio * y ** A Maria Santísima

MOZART, Wolfgang A. Las bodas de Fígaro - obertura
La flauta mágica - obertura
++++ Don Juan - obertura
Concierto para dos pianos, K. 365
Concierto para piano no. 12, K. 414
Concierto para piano no. 21
Concierto para piano no. 23, K. 488
Sinfonías en Re K. 81 y K. 202
Sinfonía no. 40, K. 183
Eine kleine Nachtmusik, K. 525
Concierto para violín y viola, K. 364
Concierto para fagot, K. 191
Concierto para oboe, K. 293
Concierto para flauta y arpa, K. 299
Concierto para flauta, K. 313

* Sonata K. 331 para orquesta
Requiem en Re menor, K. 626
Misa no. 14

MUSSORGSKI, Modest P. Preludio I (Jovanchina)
Preludio IV (Jovanchina)

NICOLAI, Otto Las alegres comadres de Windsor -
obertura

OCEÑAS, L. Cantata para coro y orquesta

ORFF, Carl Carmina Burana

OSMA, Julio * Cantares de mi tierra (soprano y
orquesta)

ORTEGA, Aniceto *** Guatimotzin (suite)

PACHELBEL, Johann Kanon

PAGANINI, Nicolò * y ** Moto perpetuo

PAGELLA, Giovanni Signum Magnum

PAISIELLO, Giovanni I y II Cuarteto

PETRASSI, Goffredo Introducción y Allegro

PIZZETTI, Ildebrando Tres preludios sinfónicos
Concierto de los estíos
Canción de las estaciones altas
* y ** Estrellita (soprano y orq.)
* Aleluya (soprano y orq.)
* Nocturno de las rosas (sopr. y orq.)
Estampas nocturnas
* Marchita el alma (sopr. y orq.)

PONCE, Manuel María La danza de las horas (La Gioconda)

PONCHIELLI, Amilcare Canción a un niño triste
Instantes

POUS, Miguel Danzas Gardenias

PREZA, Velino M. Pedro y el Lobo (Poema Sinfónico)
Sinfonía Clásica, op. 25

PROKOFIEV, Serguei Intermezzo (Manon)

PUCCINI, Giacomo Arias:
Non la sospira (Tosca)
Vissi d'arte (Tosca)
Un bel di vedremo (Madama Butterfly)
Che tua madre (Madama Butterfly)
Tut ti coccolò (Madama Butterfly)
Mi chiamano Mimì (Bohème)

vals de Musetta (Bohemia)
 Ponde lieta usci (Bohemia)
 O mio babbino caro (Gianni Schicchi)
 In quelle trine morbide (Manon
 Lescaut)
 Canción de Doretta (La Rondine)
 Senza mamma (Sour Angelica)
 Signore ascolta (Turandot)
 Tanto amore (Turandot)
 Tu che di gel sei cinta (Turandot)
 Coro a boca cerrada (Madama
 Butterfly)

PREZA, Velino M. * Danzas Gardenias (soprano y orq.)

RAJTER, K. Suite para cuatro violines

RAMEAU, Jean-Philippe Suite para arcos
 Le Tambourin

RASBACH, M. * Trees (soprano y orquesta)

RAVEL, Maurice Ma mère l'Oye (suite)
 Pavana para una infanta difunta

RAYMOND, C. Let me always sing

RESPIGNI, Ottorino Los Pájaros
 Antiguas danzas y arias I, II y III
 * E se un giorno tonasse
 Aria (arcos y órgano)
 Tríptico Botticeliano
 * Dos líricas
 Impresiones brasileñas

REVUELTAS, Silvestre Ocho por radio
 Toccata

REZNICEK, Emil Nikolaus Donna Diana - obertura

ROSAS, Juvantino * y ** Sobre las olas
 * y ** Carmen
 * y ** Flores de margarita
 * y ** Ilusiones juveniles
 * y ** Soledad
 * y ** Amelia
 * y ** Josefina
 * y ** Eva
 * y ** Ensueño seductor
 * y ** Aurora
 * y ** Tres danzas

ROSSELLINI, Renzo Canzone ritorno

ROSSINI, Gioacchino Stabat Mater (Introducción-Allegro)
 El Barbero de Sevilla - obertura
 La urraca ladrona - obertura

La italiana en Argel - obertura
 El asedio de Corinto - obertura
 Guillermo Tell - obertura
 Semiramis - obertura
 La escalera de seda - obertura
 La Cenicienta - obertura
 El señor Bruschino - obertura.
 Sonata

ROUSSEL, Albert Serenata

RUIZ ARMENGOL, Mario * Divertimento

SACCHINI, Antonio Edipo a Colono - obertura

SAINT-SAENS, Camille Marcha heróica
 El carnaval de los animales
 Danza macabra

SALAZAR, Adolfo * Arabia

SALIERI, Antonio Arlequinada - obertura
 Sinfonía veneciana
 Concierto para flauta y orquesta

SAMMARTINI, Gian B. Concertino "sd"

SANDI, Luis Suite banal

SARASATE, Pablo Zapateado

SCARLATTI, Alessandro Sinfonía concertante

SCARLATTI, Domenico Suite para flauta

SCHAEFER, Karl * Capriccio para fagot

SCHNEIDER, Max Dumka a Tanec

SCHUBERT, Franz Obertura en Re
 Rosamunda - obertura
 Obertura en si bemol
 Sinfonía no. 5
 Sinfonía no. 6
 Sinfonía no. 8
 * y ** Serenata (soprano y orq.)
 * y ** Ave María (soprano y orq.)

SCHUMMAN, Robert Concierto para piano, op. 54
 Concierto para violoncello, op. 129

SEMLER, R. Pastoral-Suite

SIBELIUS, Jean Vals triste
 Concierto para violín, op. 47
 El cisne de Tuonela

SMETANA, Bedrich Moldava
 SPITZMÖLLER, K. Symphonie
 STAMITZ, Johann Sinfonia Concertante
 STRAUSS, Johann (padre) Marcha Radetzky
 STRAUSS, Johann Jr. El murciélago - obertura
 Vals Emperador
 Valses del Bello Danubio Azul
 STRAUSS, Richard Primera secuencia de valeses (El
 Caballero de la Rosa)
 Der Rosenkavalier (vals)
 STRAVINSKY, Igor Suite Pulcinella
 SUCHON, M. Serenata
 Metamorfosis
 TALAVERA, Mario * Arrullo
 TARTINI, Giuseppe Concierto en La para violoncello
 TATA NACHO Tres Canciones
 TELEMANN, Georg Philipp Concierto para viola y arcos
 Concierto para dos cornos y arcos
 Concierto para dos violines,
 fagot y arcos
 TORELLI, Giuseppe *** Concierto de Navidad
 Sinfonía en Mi menor, op. 3
 TOSTI, Francesco Paolo * Ideale
 TURINA, Joaquín * La oración del torero
 VERACINI Cuatro piezas
 VERDI, Giuseppe La forza del destino - obertura
 Nabucco - obertura
 Preludios I y III (La Traviata)
 Canción del Sauce y Ave María (Otello)
 Vísperas Sicilianas - obertura
 Cinco composiciones de cámara
 Arias:
 O cieli azzurri (Aída)
 Nimi pietà (Aída)
 Addio del passato (Traviata)
 Pace mio Dio (La fuerza del destino)
 Va pensiero (Nabucco) - coro
 La Vergine degli angeli (La fuerza del
 destino)

Gran final del II acto (Aída)
 VILLA-LOBOS, Heitor Sinfonietta
 El tredecito de Caipira
 Canto campesino
 VILLANUEVA, Felipe * Romanza de Keefar
 * Vals Poético
 * Causerie (vals)
 * Amor (vals)
 * Mazurka
 * Seis danzas humorísticas
 VILLASERÑOR, Roberto Camécuaro
 VINCI, Leonardo Seis danzas
 VITALI, Tommaso * y ** Chacona
 VIVALDI, Antonio Sonata Santo Sepulcro
 Concierto para piccolo
 Concierto para dos mandolinas
 Concierto para violín en La
 Concierto para cuatro violines
 Concierto en Do
 Concierto para dos violoncellos
 Las Estaciones
 Concierto en Mi bemol para fagot
 Concierto para dos trompetas
 Concierto La tempestad de mar
 Cornetín de correo
 Concierto de Sassonia
 Concierto madrigalesco
 Concierto para dos flautas y dos
 trompetas
 Concierto para dos mandolinas y fagot
 La Noche (para flauta)
 Sinfonia (dos flautas, 2 oboes y fagot)
 Concierto en Re para dos oboes
 Concierto en La para dos violines
 Concierto en Do
 Concierto para mandolina
 Concierto El Tilguero para flauta
 Concierto para dos cornos
 Magnificat
 Concierto para violín y cello
 Gloria
 Concierto en Re
 Concierto La inquietud
 Concierto en Re para violín
 WAGNER, Richard Idilio de Sigfrido (Sigfrido)
 Encantamiento del Viernes santo
 (Parsifal)
 Preludio I (Parsifal)
 Marcha y coro del Tannhäuser

WEBER, Carlos María von El cazador furtivo - obertura
Silvana - obertura
Oberon - obertura

WEISSENBORN, J. Capriccio para fagot

WILLIAMSON, K. * Miniatura

WHITLOCK, P. Folk Tune

WOLF-FERRARI, Ermanno Ritornello
Idilio - concertino
El secreto de Susana - obertura

ZAFRE, Mario Sinfonía para breve

ZANOLLI, Uberto Tres danzas antiguas
Retablo romántico
Elegía a un hombre
Cantata gímnica
Cabalgata
Preludio y fuga R-7
Primera suite
Segunda suite
Díptico
Espera
Leyenda
France eternelle
Imagen
Siete miniaturas del Mayab
Evocación

ZANOLLI FABILA, Betty L. * y ** Soy un niño, Señor (Texto Lucino
Salazar)
* y ** Madame Ofelia

ZECCHI, Adone Divertimento

ZINGARELLI, Nicola A. Sinfonía no. 7

Himnos:

L'ISLE, Roger de * La Marsellesa

NORO, Jaime Himno Nacional Mexicano

Anónimo Gaudeamus Igitur

JIMENEZ GREGG, José * y** Himno a la Suprema Corte de Justicia
Marcha Real Española

ZANOLLI FABILA, Betty L. * y ** Himno al Colegio Francés Pasteur

Canciones del Dominio Público:

* y ** Las Golondrinas
* y ** Las Mañanitas

* Orquestación de Uberto Zanolli
** Elaboración de Uberto Zanolli
*** Revisión de Uberto Zanolli
**** Transcripción, interpretación y orquestación de
Uberto Zanolli
***** Arreglo de Uberto Zanolli
+ Transcripción de Uberto Zanolli
++ Realización del bajo continuo de Uberto Zanolli
+++ Armonización por Uberto Zanolli
++++ Elaboración del final por Uberto Zanolli

DISCOGRAFIA DE LA OCENP

1. ORQUESTA DE CAMARA CBS MC-0379 (1973)
1 LP 17-05-2705
- | | |
|-----------------|----------------------|
| Facco, Giacomo | Clori |
| Zanolli, Uberto | Tres danzas antiguas |
| Facco, Giacomo | Concierto IX |
| | solista: Luz Vernova |
-
2. ORQUESTA DE CAMARA EMP-UNZ CBS MC-0435 (1974)
2 LP 17-05-2851/2/3/4
- | | |
|----------------------------|--------------------------------|
| Paganini, Nicoló (Zanolli) | Moto Perpetuo |
| Wolf-Ferrari, Ermanno | Ritornello |
| Facco, Giacomo | ¿Por qué no ha de ser dichoso? |
| | solista: Betty Fabila |
| Montani, Pietro | Concertino |
| | solista: Jorge Suárez |
| Debussy, Claude | Aria de Lía |
| | solista: Betty Fabila |
| Stamitz, Karl | Concierto para clarinete |
| | solista: David Jiménez |
| Vivaldi, Antonio | El jilguero |
| | solista: Gildardo Mojica |
| Revueltas, Silvestre | Ocho por radio |
-
3. CM ANIVERSARIO E.N.P. CBS MC-0908 (1978)
1 LP 17-05-4142/2
- | | |
|----------------|--------------------------------|
| Facco, Giacomo | Grave |
| | ¿Por qué no ha de ser dichoso? |
| | solista: Betty Fabila |
| | Danza |
| | Adagio IX |
| | Concierto No. XII |
| | solista: Hermilo Novelo |
| | Adagio |
-
4. LA ORQUESTA DE CAMARA EN LA FACULTAD DE MEDICINA EMI-CRETTOL 8702 Viva UNAM!
LME-015 (1980) 1 LP
- | | |
|-----------------------------|--------------------|
| Bernal J., Miguel (Zanolli) | Cuarteto Virreinal |
| Zanolli, Uberto | Csbalgata |
| | Retablo romántico |

5. CONCIERTO XV ANIVERSARIO
Plantel "Miguel E. Schulz" (8)

MUSART F-111 (1981) 2 LP

- Zanolli, Uberto Tarantella
solista: Betty Luisa Zanolli
Fabila
- Beethoven, Ludwig v. Concierto para piano y orquesta en
Do mayor, no. 1, op. 13
solista: Betty Luisa Zanolli
Fabila
- Beethoven, Ludwig v. Ahí pérfido, op. 55
solista: Betty Fabila
- Bermejo, Manuel M. Himno a la E.N.P.
Nunó, Jaime Himno nacional mexicano
Zanolli, Uberto Preludio y fuga R-7
Strauss, Johann Jr. Vals emperador, op. 437.

6. COROS ESTUDIANTILES Y LA
ORQUESTA DE CAMARA ENP-UNAM

MUSART MA-633 (1986) 1 LP

- Bermejo, Manuel M. Himno a la Preparatoria
COROS:
La bamba Plantel no. 1
María Elena Plantel no. 2
Los Xtoles Plantel no. 3
Ojos azules Plantel no. 6
El vito Plantel no. 8
- Verdi, Giuseppe Va, pensiero (Nabucco)
Tata Nacho Tríptico mexicano
Lerdo de Tejada, M. El faisán

7. HIMNOS UNIVERSITARIOS

MUSART (1987)

- Bermejo, Manuel M. Canto a la Universidad
Bermejo, Manuel M. Himno a la E.N.P.
(D.P.) Cantata "Vom Hoh'n Olymp"

8. CONCIERTO DE NAVIDAD

MUSART MA-884 (1987) 1 LP

- Bernal J., Miguel *Sonata de Navidad
Villaucico boliviano Plantel no. 1
Bernal J., Miguel Belén es girasol Plantel no. 7
Bernal J., Miguel *Díptico (a Nuestra Señora de
y a Nuestra Señora de París)
Lourdes *Calenda de Navidad
Bernal J., Miguel *Signum Magnum
Fagadella, G.

9. CXX ANIVERSARIO ENP
1867-1987

MUSART MA-668 (1987) 1 LP
(Reedición en cassette)

- Rosas, Juventino Sobre las olas
Rosas, Juventino Carmen
Rosas, Juventino Ilusiones Juveniles
Rosas, Juventino Flores de margarita

10. MEXICO ROMANTICO

MUSART MA-722 (1988) 1 LP

- Ortega, Aniceto Guatimotzin
Ponce, Manuel M. Alaluya
Marchita al alma
Estrellita
solista: Betty Fabila
- Castro, Ricardo Tríptico de Atzimba
Villanueva, Felipe Romanza de Keofar
solista: Betty Fabila

11. HOMENAJE AL MAESTRO
PREPARATORIANO

MUSART MA-764 (1989) 1 LP

- Bernal J., Miguel Himno a Cuauhtémoc
Orff, Carl Canciones profanas de Carlina Burana
Bermejo, Manuel M. Canto a la Universidad
Bermejo, Manuel M. Himno a la Preparatoria

12. CONCIERTO DE GALA
FRANCE ETERNELLE

MUSART MA-765 (1989) 1 LP

- Zanolli, Uberto FRANCE ETERNELLE
Canciones de la Revolución Francesa
Preludio
La dernière souverain
La prise de la Bastille
Réjouissante après la victoire
La guillotine
La Carmagnole
La piété filiale
Ah! Ça ira!
Les cinq exclamations jacobines
Les bonnet de la liberté

- L'Isle, Roger de La Marseillaise
Nunó, Jaime Himno nacional mexicano

13. IMAGEN MUSART MA-766 (1989) 1 LP
 Zanolli, Uberto Imagen, op. 47
 Primera Suite

14. CONCIERTO DE EPIFANIA MUSART 792 (1990) 1 LP
 Vivaldi, Antonio Gloria (coros y orquesta)
 Haendel, Georg F. Aleluya (coros y orquesta, El Mesías)

15. ANTONIO VIVALDI MUSART MA-794 (1990) 1 LP
 Vivaldi, Antonio Concierto para fagot y arcos
 solista: Lazar Petrov
 Al Santo Sepulcro
 La tempestad de mar

16. EL ARTE DE LA FUGA DE JOHANN SEBASTIAN BACH MUSART MA-795 (1990) 3 LP
 por Uberto Zanolli
 Contrapuntos 1, 2, 3, 4, 5
 6, 7, 8
 9, 10, 11
 12, 13, 14, 15
 16A, 16B, 18A, 18B
 19

17. CONCIERTO XXV ANIVERSARIO MUSART MA-799 (1990) 1 LP
 Platel Miguel E. Schulz (8)
 Zanolli, Uberto Espera (coro y orquesta)
 Castro, Ricardo Tres valsos
 Caressante, Amoureuse, Capriccio
 solista: Betty Luisa
 Zanolli Fabile

18. GIACOMO PACCO MUSART MA2-814 (1990) 2 LP
Los adagi
 Adagi 1, 2, 3, 4
 5, 6, 7, 8
 9, 10, 11, 12
 Clori
 solista: Betty Fabila
 Danza

19. CONCIERTO DE INVIERNO 1991 MUSART MA-830 (1991) 1 LP
 Vivaldi, Antonio Magnificat (coros y orquesta)
 Bernal J., Miguel Triptico de Belén (coros y orq.)
 Bernal J., Miguel Cinco villancico (coros y orq.)

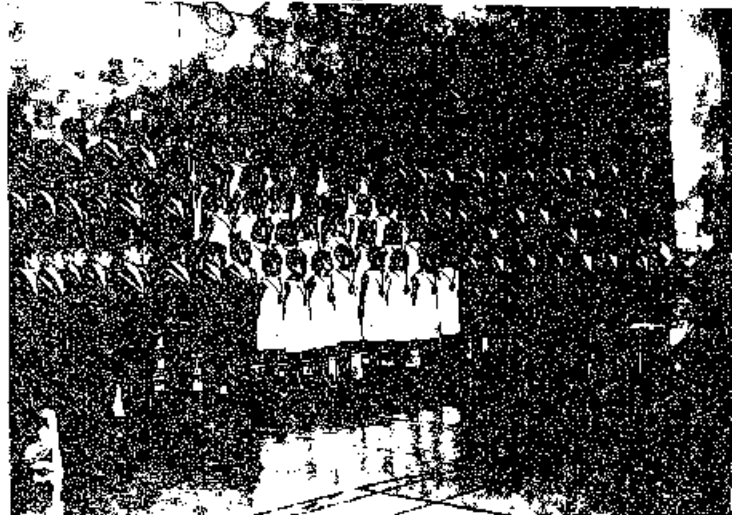
20. WOLFGANG AMADEUS MOZART MUSART MA-832 (1991) 1 LP
 Sonata K. 331
 Concierto para fagot, K. 191

21. CONCIERTO DE NAVIDAD '92 MUSART (1992) 1.C.D.
 TORELLI, Giuseppe Concierto para la Santisima Navidad
 op. 8
 ROSSINI, Gioacchino Introducción (del Stabat Mater)
 CORELLI, Arcangelo Concierto de Nochebuena, op. VI, no. 8
 MORALES, Melesio *A Maria Santisima
 JOLIVET, André Pastorelas de Navidad
 I. La estrella
 II. Los Reyes Magos
 III. La Virgen y el Niño
 IV. Introducción y danza de los pastores
 CASTRO, Ricardo *Ave verum
 BERNAL J., Miguel Díptico
 1.- A Nuestra Señora de Lourdes
 2.- A Nuestra Señora de París

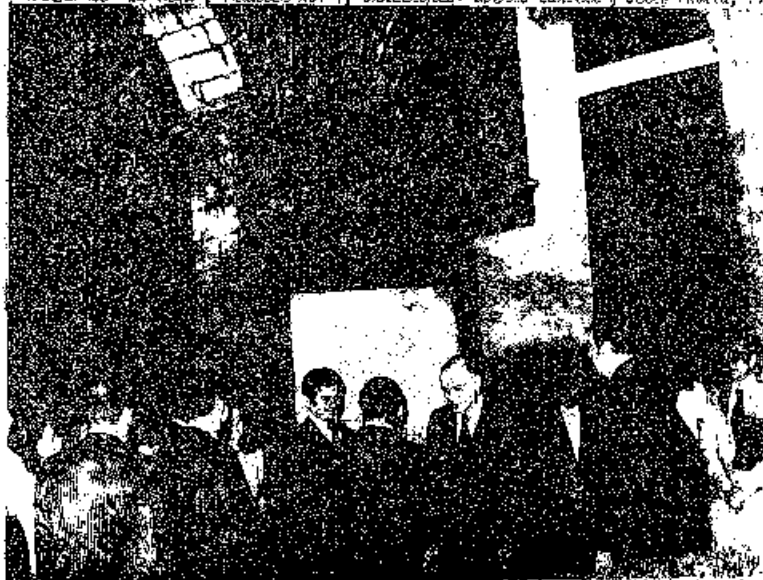
(*) Elaboración para coro a 4 v.m. y orquesta de U. Zanolli



Orquesta de Cámara de La Escuela Nacional Preparatoria, 1982



Coro de "La Viga", Plantel No. 7, Directores: Alberto Zarolli y Betty Fobica, 1976



1981 "Centenario de Gabino Barreda". De frente: Lic. Enrique Falcón Suárez, Dr. Octavio Irujo Serrano, Mtro. Alberto Zarolli, Mtro. Leonardo Surtzio (de perfil), Dr. Benito Lombré

22. XX ANIVERSARIO
ORQUESTA DE CÁMARA DE LA ESCUELA
NACIONAL PREPARATORIA U.N.A.M.
1972 - 1992

MUSART (1992) 1. C.D.

VOLUMEN I

- Facco, Giacomo
Facco, Giacomo *Adagio I
Concierto IX para violín, órgano y
arcos.
Allegro-Adagio-Allegro
solista: Luz Vernova
- Facco, Giacomo *Clori
Cantata
solista: Betty Fabila
- Bach, Johann S.
*a) Contrapunto I (Arte de la Fuga)
*b) Tristis est anima mea
(Contrapunto XIX, Arte de la
Fuga)
- Paganini, Niccolò
Wolf-Ferrari, Ermanno *Moto Perpetuo
Ritornello
Rosa, Juventino *Sobre las olas, vals
Debussy, Claude Aria de Lia (L'Enfant prodigue)
solista: Betty Fabila
- Facco, Giacomo *Grave

(*) Elaboración orquestal de U. Zanolli

23. XX ANIVERSARIO
ORQUESTA DE CÁMARA DE LA ESCUELA
NACIONAL PREPARATORIA U.N.A.M.
1972 - 1992

MUSART (1992) 1 C.D.

VOLUMEN I I

- Galleri, Antonio
Beethoven, Ludwig van Arlequinada - obertura
Allegro con brio (Concierto no. 1,
op. 15 para piano y orquesta)
solista: Betty Luisa
Zanolli Fabila
- Villanueva, Felipe *Tres valsos:
Poético, Causerie, Amor
- Castro, Ricardo *Balada, op. 3
*Dos Mazurkas, op. 3
nos. 1 y 2
- Zanolli, Uberto Leyenda, op. 49

(*) Orquestación de U. Zanolli

ZANOLLI, Uberto

Director de Orquesta y Musicólogo

Nace en Verona, Italia, el 7 de mayo de 1917. Poeta, escritor, crítico, conferencista, compositor, director de orquesta y musicólogo. Doctorado en Historia del Arte y en Ingeniería. Fue Oficial de Ingenieros del Ejército Italiano durante la Segunda Guerra Mundial. Estudió violín, viola, piano y composición en los Conservatorios de Verona, Bolzano y Milán. A los 17 años de edad debutó profesionalmente como Director de Orquesta. Después de la guerra volvió a las actividades artísticas trabajando en los teatros más importantes de Italia, Suiza, Francia, Portugal, España y Estados Unidos.

Desde 1953 radica en México; está casado con la soprano mexicana Betty Fabila y es padre de la pianista Betty Luisa Zanolli Fabila. Fue docente del Conservatorio Nacional de Música (1953-1959); director permanente de orquesta de la Academia de la Opera del INBA (1953-1960) y titular del Coro de Bellas Artes (1959-1960).

Naturalizado mexicano desde 1957, se dedica al magisterio. En la Facultad de Ciencias fue profesor titular de lenguas, así como también en la Escuela Nacional Preparatoria de la que es profesor desde 1957. Actualmente es Profesor titular "C" de Tiempo Completo de Actividades Estéticas en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Su nombre está ligado al descubrimiento de uno de los más grandes compositores del siglo XVIII: Giacomo Facco, de quien es biógrafo y revisor de sus obras. Evento de resonancia mundial, el Presidente Antonio Segni de Italia le confirió el título de Caballero de la Orden "al Mérito" de la República Italiana (1962) y en México la Unión de Cronistas de Música y Teatro lo hizo "Músico del Año" (1963).

En 1972 fue nombrado Jefe del Departamento de Música de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP-UNAM) hasta que en 1986 pasó a ser Coordinador General de Educación Estética y Artística. Es fundador y desde entonces (1972) Director Titular de la Orquesta de Cámara de la ENP-UNAM. Dentro de la labor de difusión cultural que ha venido desarrollando Zanolli, es en los Conciertos Didácticos que lleva a cabo con dicha orquesta que ha adoptado como tarea el rescate y la divulgación, con sus orquestaciones, de la música de compositores mexicanos como Aniceto Ortega, Joaquín Beristáin, Felipe Villanueva, Miguel Bernal Jiménez, Manuel M. Ponce, Ricardo Castro, Melasio Morales y Juventino Rosas.

Asimismo, desde su fundación ha estrenado en nuestro país un sinnúmero de obras de compositores de diversas épocas y nacionalidades, al tiempo que ha planteado como principal misión de dicha agrupación la de educar al estudiante preparatoriano - futuro profesionalista- en la música de arte.

Como compositor ha abarcado los géneros camerístico, sinfónico, coral y cinematográfico. Ha realizado un elevado número de elaboraciones corales y orquestaciones. Ha grabado con la Orquesta de Cámara de la ENP 26 discos L.P. y 3 C.D. con las compañías CBS, Musart y Voz Viva de México (UNAM). Por su importante aportación a la obra El Arte de la Fuga de Bach, de la que realizó la transcripción, interpretación e instrumentación para Orquesta de Cámara, la Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria le otorgó la "Medalla de Oro al Mérito Académico" en 1975. Ha recibido el Aguila de Tlatelolco, en 1986 el Sindicato Unico de Trabajadores de la Música (CTM) le otorgó la "Lira de Oro". En ese mismo año se hizo acreedor a la Cátedra Extraordinaria "Manuel M. Ponce" de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Ha impartido cursos televisivos y radiofónicos entre los que destacan los programas culturales que impartió en el Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional durante casi un bienio en colaboración con Betty Fabila, así como más de un centenar de emisiones radiofónicas por XEN 690, estación en la que fundó la Revista Sele Música. Ha participado en seminarios de actualización académica y ofrecido un número considerable de conferencias y ponencias dentro del marco universitario.

PUBLICACIONES.

Non una stella. Verona, Italia, 1948, 79 p. Giacomo Facco. Maestro de Reyes. México, Ed. Don Bosco, 1965, 272 p. Una aguja en un pajar. México, ENP-UNAM, 1979, 30 p. Organología Musical. Los instrumentos musicales en las civilizaciones antiguas. Vol. I, México, DGENP-UNAM, 1984, 312 p. (Col. Manuales, 67); Terminología Musical básica. México, ENP-UNAM, 1987, 118 p. (Serie Artes, 1) Organología Musical. Expansión del Islam - Europa Medieval - Renacimiento Italiano - Europa Moderna. Vol. II, México, DGENP-UNAM, 1990, 450 p. (Serie Artes, 4); El mentiroso, de Carlo Goldoni. Traducción de D. Zanolli. México, ENP-UNAM, 1989, 148 p. (Serie Artes, 3) Terminología básica de la danza académica. México, ENP-UNAM, 1991, 145 p. (Serie Artes, 5) El Arte de la Fuga de J. S. Bach. México, ENP-UNAM,

1991, 38 p. (Serie Artes, 6) Formas y estilos musicales de Occidente. México, ENP-UNAM, 1992, 450 p. (Serie Artes, 7)

COMPOSICIONES MUSICALES

Canto y piano:

Non so perchè (1935). Malinconia (1935). Tres líricas modernas (1935). Ermione (1936). Il mio cuore (1936). Ascolta (1938). Canto del aguilucho (1965). Veneciana (1989).

Arpa sola:

Pioggia (1939).

Dos arpas y orquesta:

Impressione (1939).

Piano solo:

Disperata (1937). Díptico (1985). Tarantella (1978). Primera Suite (1981). Segunda Suite (1982). Primera Sonata (1983). Toccata bizantina (1984). Siete miniaturas (1991).

Coro y orquesta:

Cantata gímnica (1973). France
eternelle (1989). Espara (1990).

Canto y orquesta:

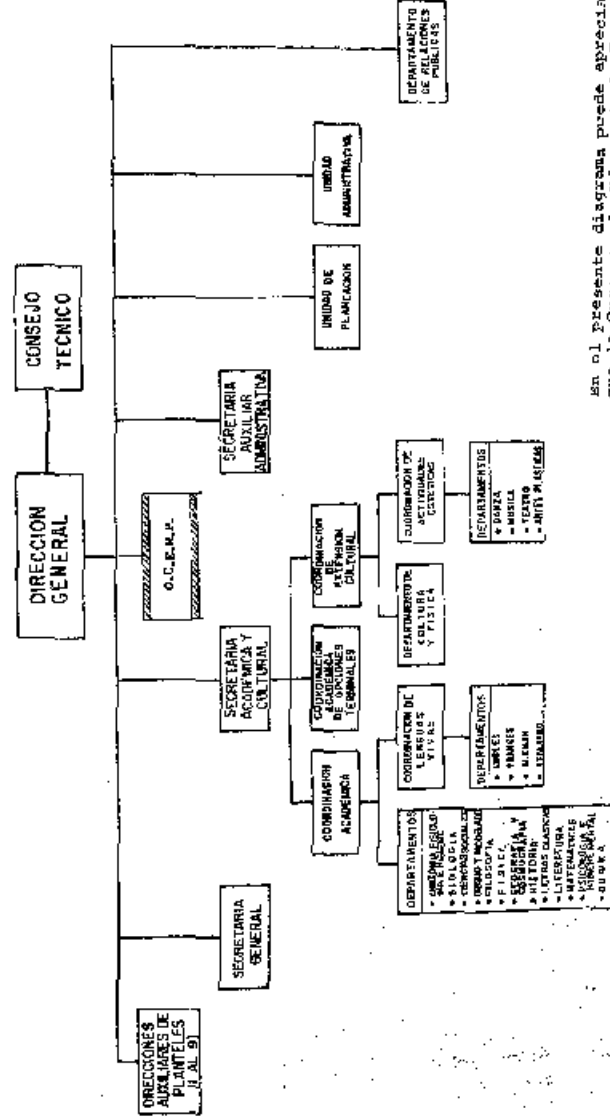
Elegia a un hombre (1973).

Orquesta:

Due caricature (1946). Tres danzas antiguas (1973). Retablo romántico (1973). Cabalgata (1978). Preludio y Fuga R-7 (1979). Primera Suite (1984). Segunda Suite (1988). Tríptico (1989). Imagen (1989). Leyenda (1991). Evocación Jalisciense (1992).

ORGANIGRAMA DE LA

DIRECCION GENERAL DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA



En el presente diagrama puede apreciarse que la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM depende directamente de la Dirección General de la ENP.

CRONOLOGIA
DE DIRECTORES DE LA ESCUELA SUPERIOR N.º 1

PERIODO	INTERINO DEFINITIVO	PERIODO
Lic. Antonio Angulo	X	11-VII-1887 a 14-VII-1887
Dr. Gabriel Baeza	X	17-XI-1887 a 15-IV-1898
Dr. Alfonso Herrera	X	18-IV-1898 a 23-VII-1898
Lic. Victor Salazar	X	24-VII-1898 a 14-IV-1899
Dr. Alfonso Herrera	X	15-IV-1899 a 30-V-1899
Lic. Vidal Castellanos y Melera	X	31-V-1899 a 24-V-1899
Dr. Manuel Pizarra	X	24-V-1899 a 12-VI-1901
Dr. Manuel Pizarra	X	16-VI-1901 a 27-VI-1904
José Varela	X	1º-VII-1904 a 31-VII-1904
Dr. Manuel Flores	X	2-V-1905 a 16-VI-1906
Dr. Benigno Ojeda	X	29-VI-1906 a 13-VII-1906
Dr. Manuel Flores	X	14-VII-1906 a 16-VII-1906
Francisco Esquivel y Alías	X	19-VII-1906 a 18-IX-1910
José Valverde Gama	X	20-IX-1910 a 30-IV-1911
Manuel J. Amador	X	1º-VIII-1911 a 17-VIII-1912
Lic. German García	X	18-VIII-1912 a 16-IV-1913
Lic. José Vasconcelos	X	17-IV-1913 a 15-VII-1913
Dr. Antonio Caso	X	16-VII-1913 a 24-VIII-1914
Lic. Arnaldo Castellanos Guibío	X	1º-IX-1914 a 30-IX-1914
Dr. Benigno O. Amador	X	15-IX-1914 a 18-IX-1915
Prof. Miguel R. Schwab	X	19-IX-1915 a 7-VII-1915
Manuel Casero	X	8-VII-1915 a 13-VIII-1915
Benigno Castellanos	X	14-VIII-1915 a 21-IX-1915
Prof. Rafael Sierra	X	21-IX-1915 a 1º-X-1916
Dr. Antonio Caso	X	1º-X-1916 a 10-VIII-1916
Lic. Manuel A. Calvez	X	11-VIII-1917 a 12-VIII-1920
Dr. Benigno O. Amador	X	16-VI-1920 a 26-VI-1921
Lic. Manuel A. Calvez	X	27-VI-1921 a 18-VI-1921
Lic. Benigno O. Amador	X	26-VI-1921 a 15-VIII-1921
Lic. José Vasconcelos	X	21-VIII-1921 a 3-IV-1922
Lic. Vicente Tejada Tolado	X	4-IV-1922 a 10-IV-1922
Dr. Angel Vallarín	X	10-IV-1922 a 31-VIII-1923
Lic. Alonzo Uru	X	1º-V-1924 a 26-VIII-1928
Dr. Pedro de Alba	X	26-VIII-1928 a 12-VIII-1919
Lic. Vicente Lombardo Ledezma	X	13-VIII-1919 a 11-IV-1931
Prof. Luis Ovario Mendocino	X	11-IV-1931 a 21-VI-1934
Prof. Manuel García Pérez	X	21-VI-1934 a 23-VI-1935
Dr. Samuel García	X	23-VI-1935 a 9-VI-1938
Prof. Francisco Villagón Prado	X	21-VI-1938 a 14-VII-1944
Lic. Antonio Uru Sola y Gama	X	14-VII-1944 a 11-VIII-1944
Lic. Ricardo Rivera Pérez	X	11-VIII-1944 a 30-VI-1946

Dr. José de Lillo	X	26-V-1946 a 9-VII-1946
Ing. Arturo Manuel Meléndez	X	9-VII-1946 a 5-VI-1952
Lic. Raúl Pous Ortiz	X	5-VI-1952 a 14-VI-1956
Lic. Raúl Pous Ortiz	X	14-VI-1956 a 15-VI-1966
Lic. Alfonso Castellanos	X	16-VI-1966 a 20-III-1968
Prof. Juan José López Velasco	X	1º-IV-1968 a 25-IV-1971
Lic. Vicente Meléndez	X	26-IV-1971 a 6-IV-1970
Prof. Francisco Alvarado River	X	10-IV-1970 a 26-IV-1970
Lic. Enrique Agustín González	X	26-IV-1970 a 15-VI-1974
Lic. Benigno Zapata Suárez	X	16-VI-1974 a 29-IV
Lic. Benigno Zapata Suárez	X	26-VI-1974 a 29-IV
Lic. Benigno Zapata Suárez	X	1978 a 1984
Lic. Benigno Zapata Suárez	X	1982 a 1985
Lic. Benigno Zapata Suárez	X	1986 a 1992
Lic. Benigno Zapata Suárez	X	1992 a 2010

CRON. no. 15, no. 1, febrero 19, 1971, p. 1-4.

DECLARACIÓN

de la Ley orgánica de Instrucción pública en el Distrito Federal
 12 de diciembre de 1967.

Art. 13.- Los estudios preparatorios para los Bachilleratos de Ciencias Exactas, Físicas y Químicas.

PRIMER AÑO
 Aritmética, Álgebra, Geometría, Mecánica, Estadística, Física, Química.

SEGUNDO AÑO

Trigonometría (por el método analítico) con aplicación a los problemas fundamentales de la Física, Estadística, Geometría general de las superficies y topografía de México, Matemáticas elementales, Física general, Primer año de Latín, Primer año de Inglés.

TERCER AÑO

Física, Geometría, Segundo año de Latín, Segundo año de Inglés.

CUARTO AÑO

Química, Historia, Cosmología, Tercer año de Latín, Tercer año de Inglés.

QUINTO AÑO

Historia Natural, Física, Ideología, Moral, Geometría General, Estadística, Matemáticas de la Enseñanza Superior.

Art. 14.- Los estudios preparatorios para los Bachilleratos y Licenciaturas de Letras en la forma siguiente:

PRIMER AÑO

Aritmética, Álgebra, Geometría, Mecánica, Estadística, Física, Química.

SEGUNDO AÑO

Trigonometría (por el método analítico) con aplicación a los problemas fundamentales de la Física, Estadística, Geometría general de las superficies y topografía de México, Matemáticas elementales, Física general, Primer año de Latín, Primer año de Inglés.

TERCER AÑO

Física, Geometría, Segundo año de Latín, Segundo año de Inglés.

CUARTO AÑO

Química, Historia, Cosmología, Tercer año de Latín, Tercer año de Inglés, Tercer año de Física.

QUINTO AÑO

Historia Natural, Física, Geometría General, Estadística, Matemáticas de la Enseñanza Superior.

Art. 15.- Los estudios preparatorios para los Bachilleratos y Licenciaturas de Artes en la forma siguiente:

PRIMER AÑO

Aritmética, Álgebra, Geometría, Mecánica, Estadística, Física, Química.

SEGUNDO AÑO

Trigonometría (por el método analítico) con aplicación a los problemas fundamentales de la Física, Estadística, Geometría general de las superficies y topografía de México, Matemáticas elementales, Física general, Primer año de Latín, Primer año de Inglés.

TERCER AÑO

Física, Geometría, Segundo año de Latín, Segundo año de Inglés.

CUARTO AÑO

Química, Historia, Cosmología, Tercer año de Latín, Tercer año de Inglés, Tercer año de Física.

QUINTO AÑO

Historia Natural, Física, Geometría General, Estadística, Matemáticas de la Enseñanza Superior.

Art. 16.- Los estudios preparatorios para los Bachilleratos, Licenciaturas, Ingenierías y Especializaciones de Ciencias de la Salud en la forma siguiente:

PRIMER AÑO

Aritmética, Álgebra, Geometría, Mecánica, Estadística, Física, Química.

SEGUNDO AÑO

Trigonometría (por el método analítico) con aplicación a los problemas fundamentales de la Física, Estadística, Geometría general de las superficies y topografía de México, Matemáticas elementales, Física general, Primer año de Latín, Primer año de Inglés.

TERCER AÑO

Física, Geometría e Historia, Mecánica, Estadística, Segundo año de Latín, Segundo año de Inglés.

CUARTO AÑO

Química, Historia Natural, Física, Ideología, Moral, Geometría General, Estadística, Matemáticas de la Enseñanza Superior.

Art. 17.- Entre los estudios preparatorios de licenciatura, a los cursos que forman parte del primer semestre de la licenciatura, se incluirá el curso de Historia de México y de la Lengua Mexicana desde cada uno de estos cursos se llevará adelante a través de los cursos de los cursos, atendiendo la aptitud y aprovechamiento de cada alumno.

Art. 18.- Entre los estudios preparatorios de licenciatura, a los cursos que forman parte del primer semestre de la licenciatura, se incluirá el curso de Historia de México y de la Lengua Mexicana desde cada uno de estos cursos se llevará adelante a través de los cursos de los cursos, atendiendo la aptitud y aprovechamiento de cada alumno.

Art. 19.- Entre los estudios preparatorios de licenciatura, a los cursos que forman parte del primer semestre de la licenciatura, se incluirá el curso de Historia de México y de la Lengua Mexicana desde cada uno de estos cursos se llevará adelante a través de los cursos de los cursos, atendiendo la aptitud y aprovechamiento de cada alumno.

Art. 20.- Entre los estudios preparatorios de licenciatura, a los cursos que forman parte del primer semestre de la licenciatura, se incluirá el curso de Historia de México y de la Lengua Mexicana desde cada uno de estos cursos se llevará adelante a través de los cursos de los cursos, atendiendo la aptitud y aprovechamiento de cada alumno.

Art. 21.- Entre los estudios preparatorios de licenciatura, a los cursos que forman parte del primer semestre de la licenciatura, se incluirá el curso de Historia de México y de la Lengua Mexicana desde cada uno de estos cursos se llevará adelante a través de los cursos de los cursos, atendiendo la aptitud y aprovechamiento de cada alumno.

Art. 22.- Entre los estudios preparatorios de licenciatura, a los cursos que forman parte del primer semestre de la licenciatura, se incluirá el curso de Historia de México y de la Lengua Mexicana desde cada uno de estos cursos se llevará adelante a través de los cursos de los cursos, atendiendo la aptitud y aprovechamiento de cada alumno.

Art. 23.- Entre los estudios preparatorios de licenciatura, a los cursos que forman parte del primer semestre de la licenciatura, se incluirá el curso de Historia de México y de la Lengua Mexicana desde cada uno de estos cursos se llevará adelante a través de los cursos de los cursos, atendiendo la aptitud y aprovechamiento de cada alumno.

Art. 24.- Entre los estudios preparatorios de licenciatura, a los cursos que forman parte del primer semestre de la licenciatura, se incluirá el curso de Historia de México y de la Lengua Mexicana desde cada uno de estos cursos se llevará adelante a través de los cursos de los cursos, atendiendo la aptitud y aprovechamiento de cada alumno.

LISTA NOMINAL

de los

PROFESORES Y EMPLEADOS DE LA Escuela Nacional Preparatoria

EL AÑO DE 1968

DIRECTOR Dr. Gabino Barreda

PREFECTO SUPERIOR Y SECRETARIO C. Isidoro Chavero

PREFECTOS CC. José B. Aragón, Francisco Inclán G, R.L. Velasco y J. Alvarado

MAYORDOMO Manuel Olaguibel

PROFESORES DE 1° de MATEMATICAS: Eduardo Garay, José María Bustamante, Isidoro Chavero y Manuel Tinoco

PROFESORES DE 2° de MATEMATICAS: Ings. Manuel Fernández Leal y Francisco Díaz Covarrubias

GEOGRAFIA Y COSMOGRAFIA: Ing. Ignacio Molina

FISICA: Ladislao de la Pascua

QUIMICA: Leopoldo Río de la Loza

HISTORIA NATURAL: Dr. Gabino Barreda

LOGICA, IDEOLOGIA Y MORAL: Rafael Angal de la Peña

LITERATURA: Ignacio Ramírez

HISTORIA GENERAL Y DEL PAIS: Manuel Payno

TENEDURIA DE LIBROS: Francisco Fernández del Castillo

TAQUIGRAFIA: Lic. Juan Felipe Rubiños

DIBUJO LINEAL: V. Heredia

DIBUJO DE FIGURA Y ORNATO: Jesús Corral y Lauro Campos

LATIN: Lic. Agustín E. de B. Cervantes, Víctor Banuet y Francisco F. Gordillo

FRANCES: D. E. Lefebvre y Antonio Balderas

ESPAÑOL: José María Marroqui, Ramón I. Alcaráz y Rafael Angel de la Peña

INGLES: Henry Ward Moore, Roberto Heaven y S. D. Simpson

ALEMÁN: Oloardo Hassey y Emilio Katttain

ITALIANO: Honorato Magaloni

*MUSICA: Baltazar Gómez

GRIEGO: Oloardo Hassey

Atlas Histórico de la Escuela Nacional Preparatoria: Desde su fundación hasta Los momentos de celebrarse el centenario de la proclamación de la Independencia. México, E.M.P., 19-IX-1910, p. 15.

Indicador de las clases y horas de clase en la ENP

Indicador de las clases y horas de clase en la ENP.

Curso	Materia	Horas de Clase	Horas de Estudio	Horas de Examen	Horas de Total	Observaciones
1er año	Matemáticas	350	350			
	Física	180	180			
	Química	180	180			
	Biología	180	180			
	Historia	180	180			
	Geografía	180	180			
	Francés	180	180			
	Latín	180	180			
	Inglés	180	180			
	Arte	180	180			
	Música	180	180			
	Deportes	180	180			
	Psicología	180	180			
	Filosofía	180	180			
	Religión	180	180			
	Primeras Auxilios	180	180			
	Segunda Lengua	180	180			
	Administración	180	180			
	Comercio Exterior	180	180			
	Contabilidad	180	180			
	Marketing	180	180			
	Recursos Humanos	180	180			
	Asesoría Financiera	180	180			
	Seguros	180	180			
	Arquitectura	180	180			
	Urbanismo	180	180			
	Planificación Urbana	180	180			
	Transporte	180	180			
	Carreteras	180	180			
	Aviación	180	180			
	Marítima	180	180			
	Troncales	180	180			
	Urbanismo	180	180			
	Planificación Urbana	180	180			
	Transporte	180	180			
	Carreteras	180	180			
	Aviación	180	180			
	Marítima	180	180			
	Troncales	180	180			

que han aprobado el curso...

Matrícula	Nombre	Grado	Grupos	Horas de Clase	Horas de Estudio	Horas de Examen	Horas de Total
	Dr. Alcocer	2a					
	Dr. Sánchez	1a					
	Dr. Calderón	198	9				
	Dr. Vallarino						
	Dr. O. de Zubizarain						
	Dr. Villar	198	9				
	Dr. Barba						
	Dr. Peña						
	Dr. Alcocer						
	Dr. Barba						
	Dr. Peña						
	Dr. Alcocer						
	Dr. Barba						
	Dr. Peña						
	Dr. Rodríguez y Gos						
	Dr. García						
	Dr. Rodríguez y Gos						
	Dr. Peña						
	Dr. Alcocer						
	Dr. Barba						
	Dr. Peña						
	Dr. Alcocer						
	Dr. Barba						
	Dr. Peña						
	Dr. Alcocer						
	Dr. Barba						
	Dr. Peña						
	Dr. Alcocer						
	Dr. Barba						
	Dr. Peña						
	Dr. Alcocer						
	Dr. Barba						
	Dr. Peña						
	Dr. Alcocer						
	Dr. Barba						
	Dr. Peña						
	Dr. Alcocer						
	Dr. Barba						
	Dr. Peña						
	Dr. Alcocer						
	Dr. Barba						
	Dr. Peña						

Lista de numerarios
Lista de supernumerarios

Cena de obsequio al final del curso...
CENA DE OBSEQUIO AL FINAL DEL CURSO...
EN 1997.
CESO, ENP, Caja 3, exp. 33

Días	Días	Días
8.30 a 9.30 a.m.	Domingo	2º Cuarta de Matemáticas
10 a 11 a.m.	Martes, jueves y sábados	3º Curso de Alfabeto matutino
10 a 11 a.m.	Lunes, miércoles y viernes	Estudios
11 a 12 a.m.	Martes, jueves y sábados	Música, fiestas
11 a 12 a.m.	Lunes, miércoles y viernes	Música
3 a 4 p.m.	Lunes, miércoles y viernes	3º Curso de Francés
3 a 4 p.m.	Martes, jueves y sábados	1º curso de Lengua Castellana
4.30 a 5.30 p.m.	Viernes	Canto
4.30 a 5.30 p.m.	Martes y sábados	Conferencias sobre descubrimientos científicos

Como se puede observar, la clase de Canto se impartía los viernes de 4.30 a 5.30 p.m. para el 2º curso de los estudios preparatorios.

CEEU, Escuela Nacional Preparatoria, caja 8, exp. 113, a.f.

Manuel M. Bermejo
HIMNO DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA

Revisión y orquestación de
Uberto Zanotti
 Reducción para canto y piano



Himno de la Escuela Nacional Preparatoria

Letra y música de Manuel M. Bernejo

Revisión y orquestación de Uberto Zanoli
Reducida para canto y piano

♩ = 92

anf.

Es-cue-la Na-cio-nal Pre-pa-ra-

to-ria to-cas-ta con a-mor la ju-ven-tud;

Pa-tria se en-no-ble-ce con tu his-to-ria, pro-

SOBRE LAS OLAS

volo

Orquestación de Uberto Zanoli

PARTITURA

Conce. nel valzer moderato e con certa libertà

Piano

volo

anf.

GIACOMO FACCO

CLORI

Cantata para soprano y orquesta de cámara

Elaboración y adaptación
para canto y piano de
EDUARDO ZANOLLI

RICORDI

A la memoria Beatriz Zanelli

CLORI

CANTATA para soprano y orquesta de cámara

Elaboración y adaptación para canto y piano de
EDUARDO ZANOLLI

GIACOMO FACCO
1950

Andante moderato espressivo

PIANO

Canto

Recitativo 1°

Clori un tempo lull-la an - ti - quita

Recitativo 2°

Bella rosa

"Cantata humana de dos arias con violón"

de Giacomo FACCO

Realización del b.c. e instrumentación para solista y orquesta

de Néstor Jancsó

Partitura

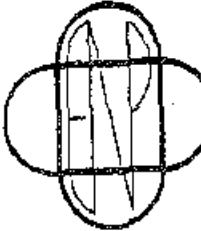

Handwritten musical score for the piece "Bella rosa". The score is written on multiple staves for various instruments. The tempo marking "Adagio" is present at the beginning of several staves. The instruments listed on the left include:

- Cl. Sb. (Soprano Clarinet)
- Fg. (Flute)
- Arpa (Harp)
- V. Viol. I (Violin I)
- V. Viol. II (Violin II)
- V. Viola
- V. Vcllo (Violoncello)
- CBajo (Double Bass)


The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "f".

Algunas portadas de discos de la OCEMP

XX ANIVERSARIO
ORQUESTA DE CAMARA
DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA
UNAM

1972 - 1992



Giuseppe Tasso



Johann Sebastian Bach



El Arte de la Fuga

*Orquesta de Cámara
de la Escuela Nacional Preparatoria
UNAM*

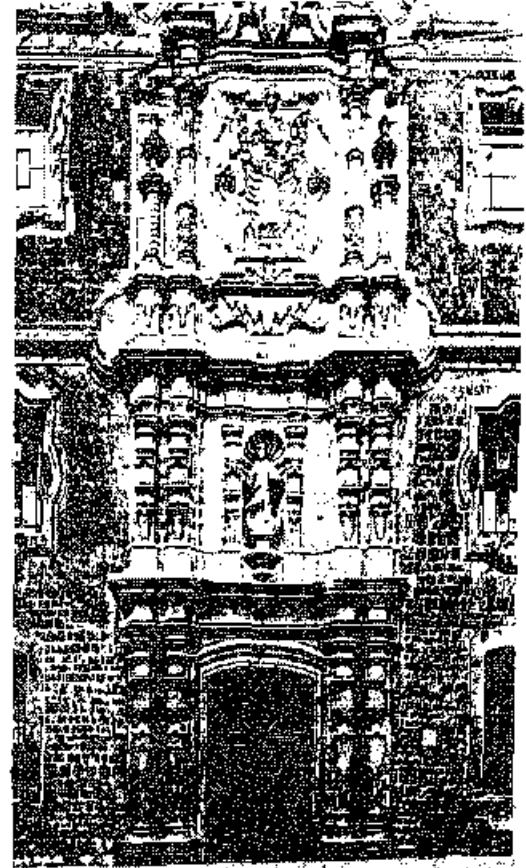
Director Maestro • UBERTO ZANOLI



ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA
PROGRESO

DR. 1915

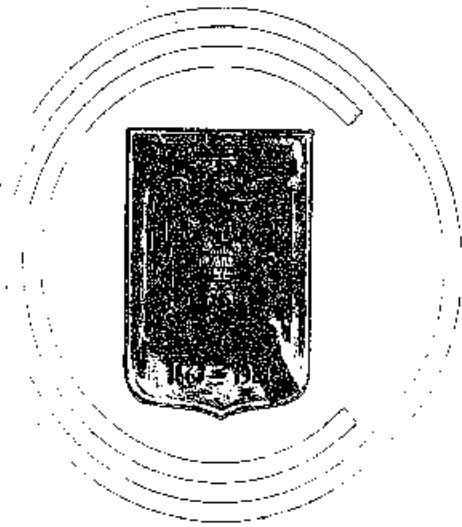
200 ANIVERSARIO



ORQUESTA DE CAMARA de la ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA UNAM
 Director **UBERTO ZANOLLI**

CONCIERTO XV ANIVERSARIO

PLANTEL "MIGUEL E. SCHULZ"



ORQUESTA DE CAMARA

DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA

DIRECCION GENERAL DE LA E.N.P. - COORDINACION ACADEMICA Y CULTURAL
EXTENSION UNIVERSITARIA - VOZ VIVA DE MEXICO - UNAM



ORQUESTA DE CAMARA
de la Escuela Nacional Preparatoria UNAM
Director Maestro UBERTO ZANOLLI

VALSE AMOUREUSE

Ricardo Castro

para baile de baile

(adapt. H. Zanelli)

Handwritten musical score for "VALSE AMOUREUSE". The score is arranged in systems of staves. The first system is labeled "VALS" and includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, and Cello/Double Bass (Cb.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "p". The word "VALS" is written in all caps on the first staff of the first system and again on the second system.

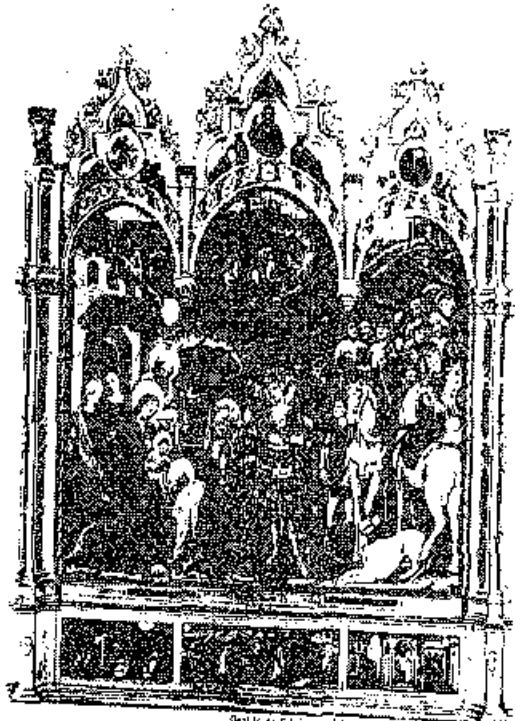
SIETE MINIATURAS

para pequena orquestra

Hector Zanelli

PARTE I

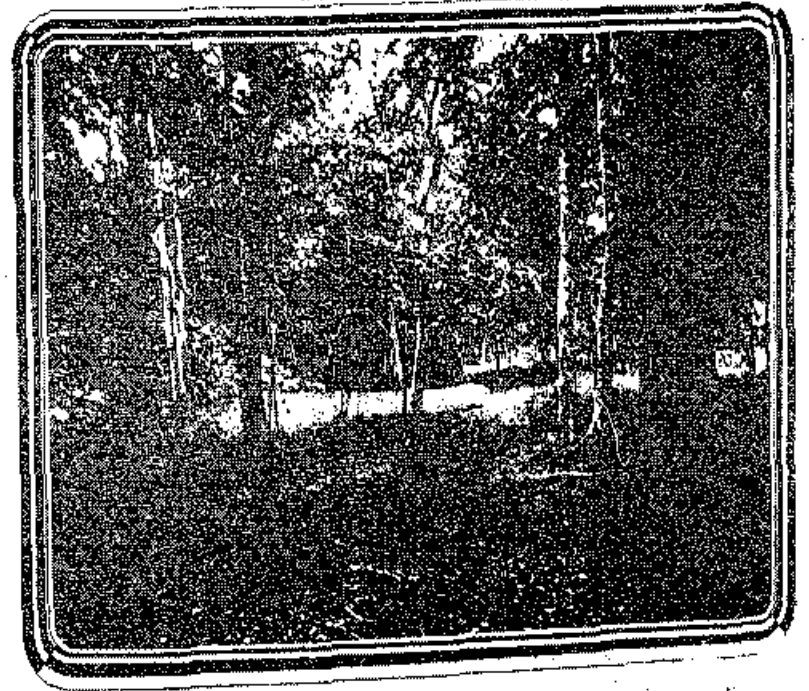
Handwritten musical score for "SIETE MINIATURAS". The score is arranged in systems of staves. The first system is labeled "PARTE I" and includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, and Cello/Double Bass (Cb.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "p". The word "PARTE I" is written in all caps on the first staff of the first system.



Escuela de Fabiano - Adoracion de los Reyes Magos

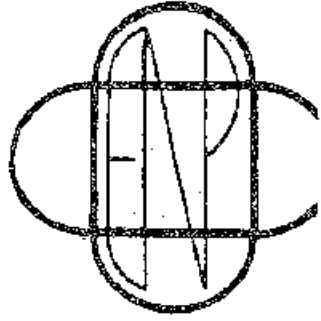


COLEGIO ...
Plantel Manuel L. Sola

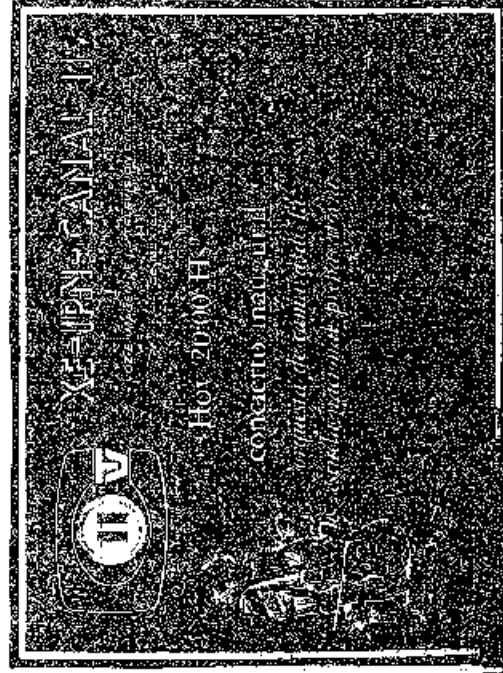


COLEGIO ...
ESCUELA ...

FOTOS DE LA OCENP



(Logotipo)

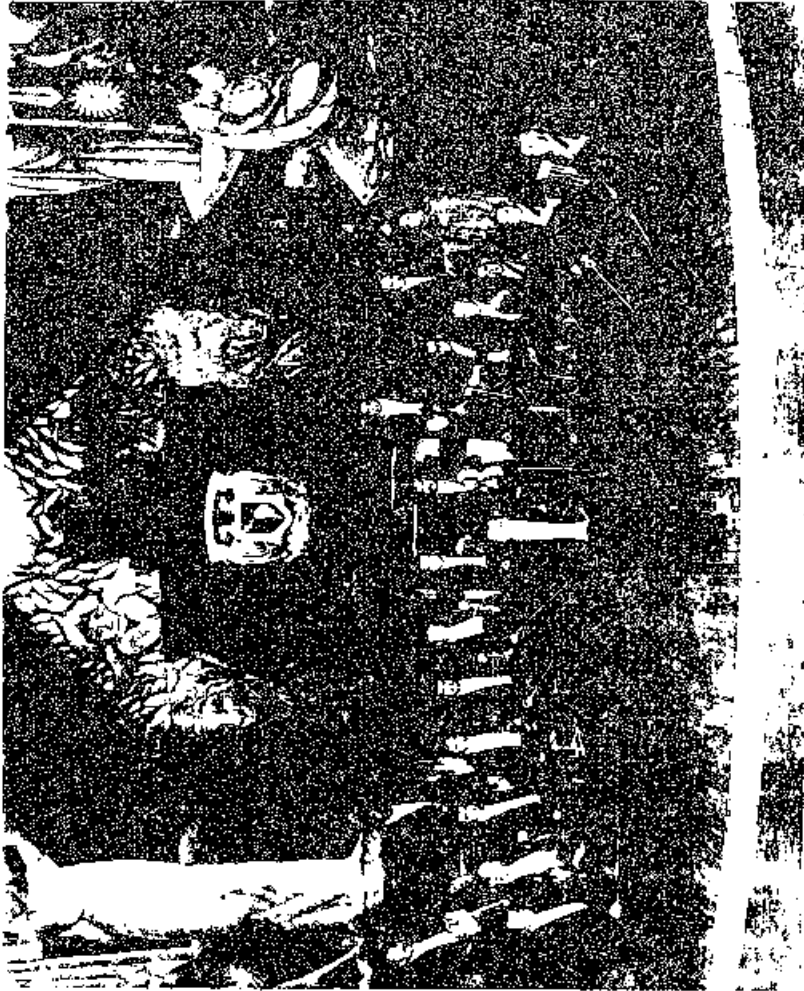


PARQUE ARBÓREO
de la OCENP



El pab. Zancosillo y la OCENP. Construcción del edificio
en el C.P.R. - 1971

Detalle del concreto inaugural. 13-18-1971



Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria, 1972



DIRECCION GENERAL DE LA ESCUELA
NACIONAL PREPARATORIA

Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria

Primer ciclo de conciertos
dedicado a los Alumnos

INVITACION

Plantel "Vidal Castañeda y Nájera" (4)

AUDITORIO

Martes 19 de junio de 1973 a las 13 hrs.
para el turno diurno y a las 20 horas
para el turno nocturno.

ENTRADA LIBRE

Programa de mano del primer Concierto Didáctico
ofrecido por La OCEMP



Concierto de La OCEMP en el "Paraninfo" de la antigua Preparatoria No. 2, 1974



Dr. Américo de Castro y Escobar
Afirmación Nacional, 1977



Aspecto de un concierto didáctico en el Platel No. 1
1988



Un momento de gala
Sally, 1988

Dio Principio el Ciclo Invernal de Conciertos Didácticos

DIRECCION GENERAL
DE LA
ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA



ESCUELA NACIONAL
PREPARATORIA

"VIAJE AL DESEMPEÑO DEL PIANO"

PROGRAMA

LOS GRANDES CLAVICINISTAS

DOMENICO SCARLATTI

Y

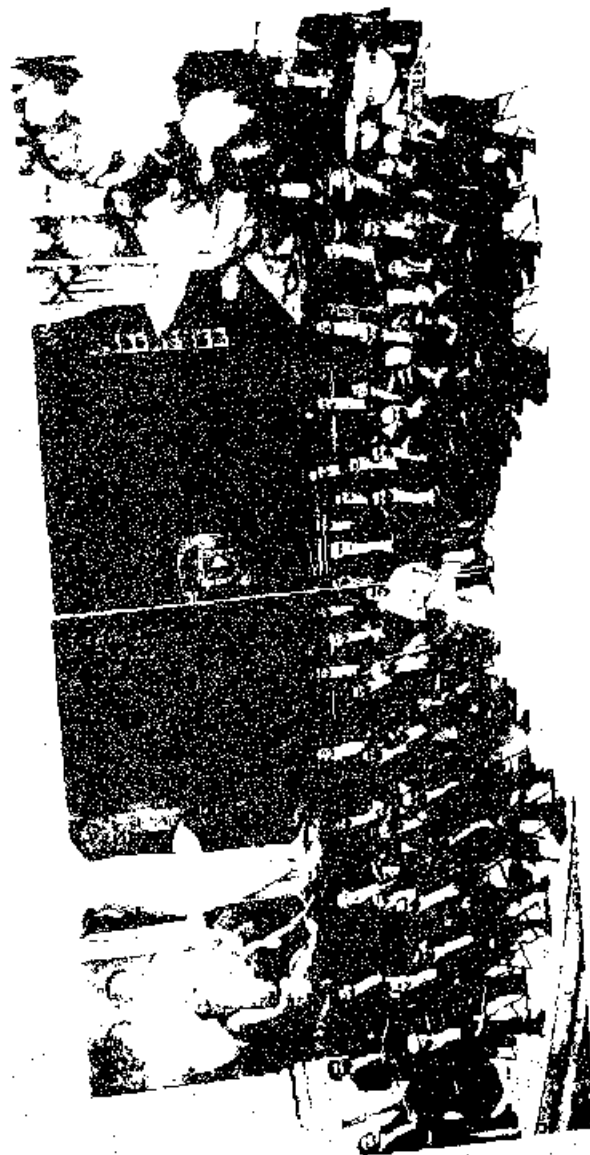
JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ

Conferencia del maestro
Leopoldo González Blasco

Colaboración gráfica de la
maestra: Florinda Parraza Valenzuela

1977

Octubre 27	PLANTEL 5	12 y 18 horas Aullador
Noviembre 3	PLANTEL 8	12 y 18 horas Aullador
Noviembre 10	PLANTEL 7	12 y 18 horas Aullador
Noviembre 17	PLANTEL 6	12 y 18 horas Aullador
Noviembre 24	PLANTEL 5	12 y 18 horas Aullador
Diciembre 10	PLANTEL 5	12 y 18 horas Aullador
Diciembre 17	PLANTEL 2	12 y 18 horas Paraninfo
Diciembre 24	PLANTEL 1	12 horas Anf. "Simón Bolívar"
Diciembre 31	PLANTEL 2	18 horas Anf. "Simón Bolívar"



CICLO

DE

CONFERENCIAS MUSICALES

1977

el pasado jueves 24 de febrero una interesante conferencia con el tema de *Viaje Alrededor del Piano*, en el Anfiteatro Simón Bolívar para los alumnos del Plantel Justo Sierra (3).

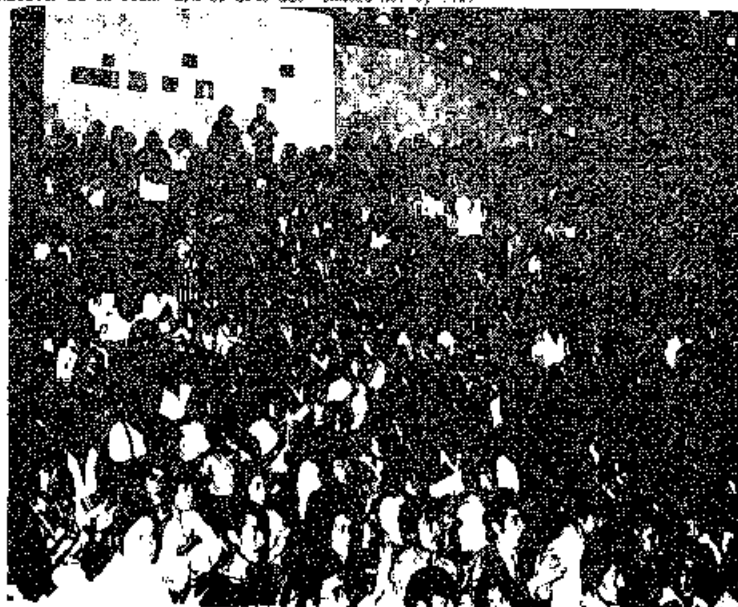
El maestro Leopoldo González Blasco, hizo un análisis histórico del que puede decirse el instrumento musical básico de la cultura universal: el piano; por medio de transparencias, grabaciones y la interpretación de fragmentos de obras clásicas.



LEOPOLDO GONZALEZ al momento de una conferencia



Concierto de la OCEMP ante el coro del Plantel no. 8, 1981



Panorámica del público asistente en un concierto de la OCEMP
Anfiteatro "Simón Bolívar"

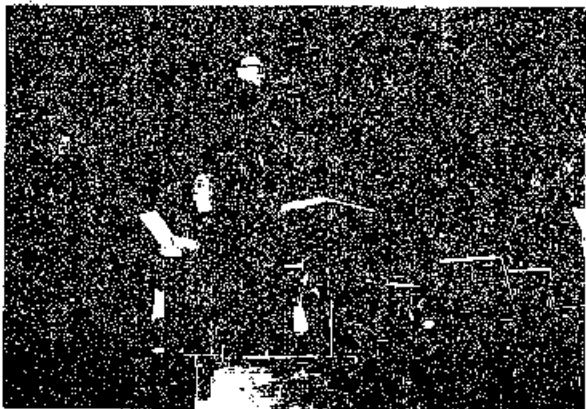
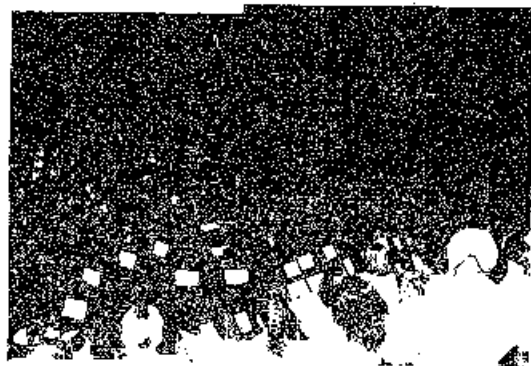


Concierto de la OCEMP en el "Anfiteatro Bolívar"



Aspecto de un Concierto Filarmónico en el Anfiteatro Bolívar

Do: detalles del "Concierto-Homenaje", 1985. Sala Nezahualcóyotl.



"Concierto-Homenaje", 1987. sala Nezahualcóyotl. Uberto Zanelli y Betty Fabila

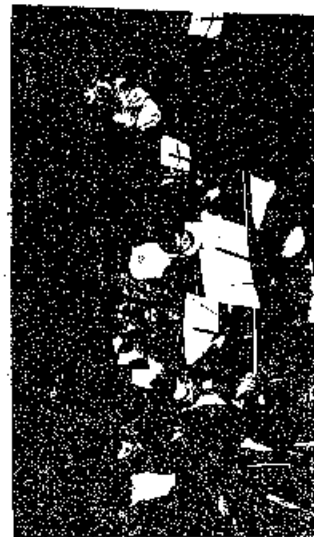


Concierto Didáctico en el Pzantelel No. 6 de la UCEM

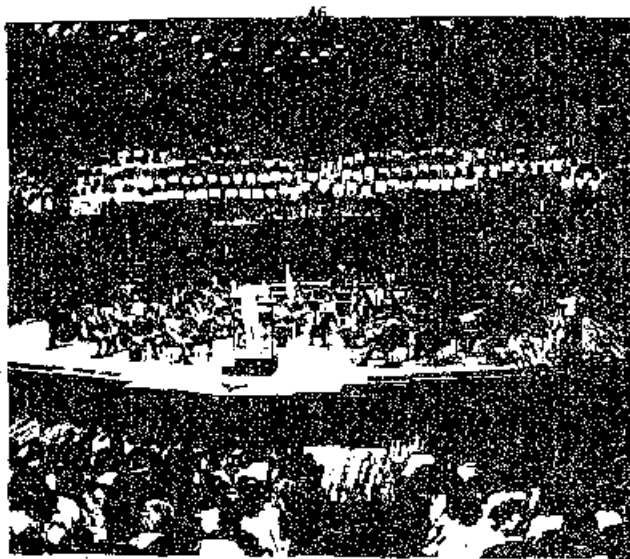
45



Concierto de la UCEM, Asistiendo "Bosques", 1987
1987. Asistiendo "Bosques" de los UCEM



En UCEM en el Politecnico de Santa Dinahy, 1985



Detalle del "Concierto-Homenaje" de 1958



Aspecto de la participación de la ONCEP en el Concierto de Gala de la Independencia, Delegación de Coyoacán. 1987

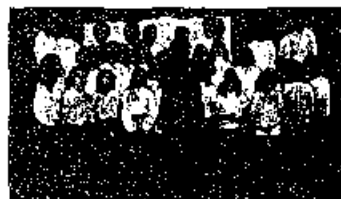
Aspectos de la ONCEP
en el marco de sus Actividades Espectaculares de la ENP



Escena de "El Percepción", de B. Brecht.



Aspecto de "Cabezas redondas, culebras puntisagudas", de B. Brecht.



Coro del plantel "Gabino Barreda" (1).



Grupo de Danza Clásica Española de los plantales 4 y 6.



Grupo Fotográfico ICOSOS de la ENP.



Miembros de la Orquesta de Cámara de la ENP.



19/12, Guillermo Sobresal, acompañado por los integrantes del "Batallón" de la ENP, en el momento de la presentación de la ONCEP.



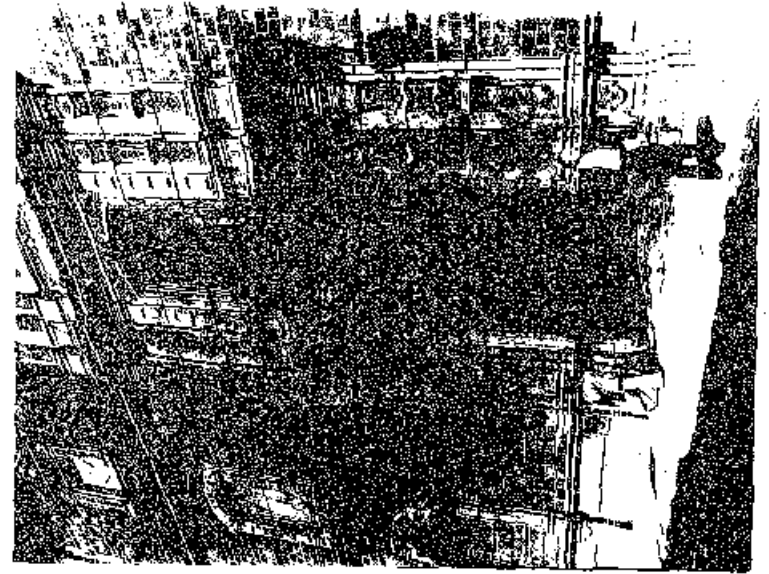
La OCEMP EN LA Rotonda de los Hombres Ilustres en homenaje a Manuel Sandoval Vallarta



El Maestro Uberto Zanelli con el Doctor Hugo Fernández de Castro en una junta en Dirección General. Junto a ellos la maestra Carmen Vite de Danza.



Maestros Daniel Gleason, Jorge Borragnón, Uberto Zanelli, Manuel Cabrera y Rafael Alfaro Colegas de San Ildefonso.



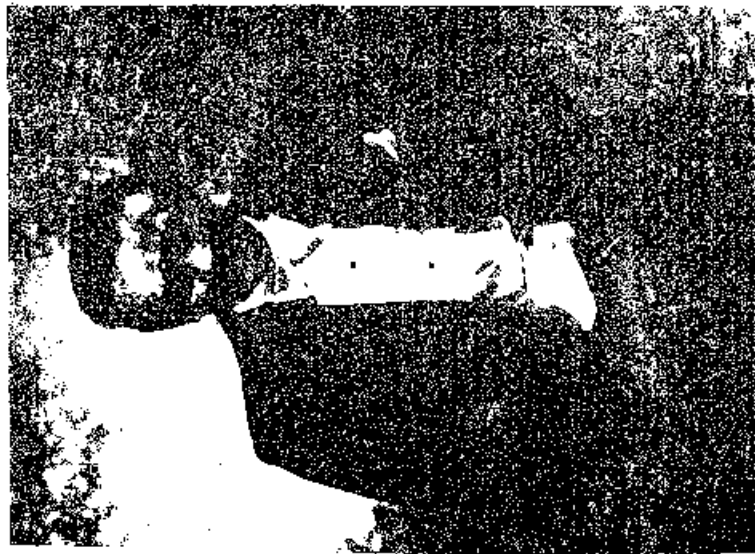
Uberto Zanelli a la entrada de Justo Sierra 75



La OCEMP durante un congreso en el Palacio de Minería 1979



BETTY FABILA



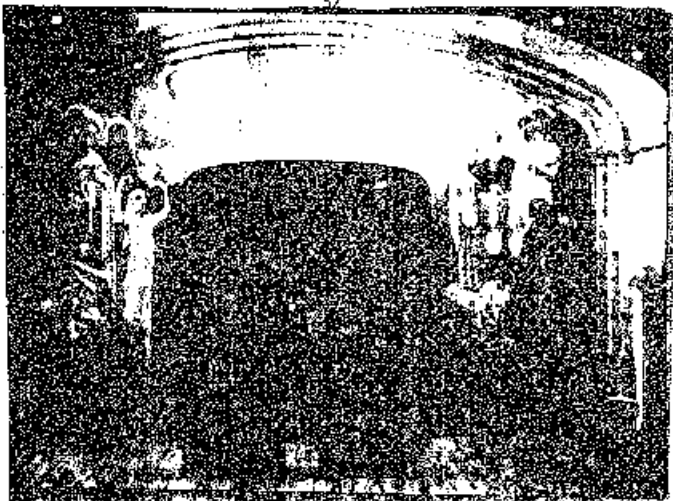
GUSTAVO ZANOLLI



Fachada principal del Antiguo Colegio de San Ildefonso



Interior del Anfitrión Santo del Ser



Kanal "El Hombre, la Naturaleza y la Vida", de Diego Rivera.
Amfiteatro Simón Bolívar.



En este detalle, cerca de la orilla izquierda, con el pelo negro ondulado como los sacimientos de una vida, carne amarillenta ocre, rostro faunésco, vestida con una piel de cabra, la **MUSICA** sopla en una doble flauta de oro. Sentado a su lado está el **CANTO** representado por una criolla de Jalisco, de elevada estatura, cutis oscuro, claros ojos de mirada soñadora, tebozo rojo ladrillo, faldita violeta oscura, las manos en el regazo y en ella las tres manzanas de las Hespérides.

(Texto tomado de la Gaceta ENP, vol. IV, no. 9, sep. 7 de 1977, p. 16
a su vez extraído de **SENTRAM, J. WOLFE. La fabulosa vida de Diego Rivera**
México, ed. Diana, 1972)

LISTA DE LOS ANEXOS

- I. Repertorio Musical de la OCENP
- II. Discografía de la OCENP
- III. Curriculum Vitae de Uberto Zanelli
- IV. Organigrama de la Dirección General de la ENP. Ubicación de la OCENP
- V. Cronología de directores de la ENP
- VI. Extracto del Reglamento de la Ley orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal, 2 de diciembre de 1867
- VII. Lista Nominal de los profesores y empleados en la ENP, 1868
- VIII. "Indicador de los días y horas de clase en la ENP, 1°-V-1897
- IX. Lista de materias de la ENP. septiembre de 1892
- X. Horario para el 2° curso en el 1er semestre del año de 1900
- XI. Algunas portadas de partituras de la OCENP
- XII. Algunas portadas de discos de la OCENP

LAMINAS

ABREVIATURAS EMPLEADAS EN EL TRABAJO

- ENP - Boletín de la Escuela Nacional Preparatoria
 BIENP - Boletín Informativo de la Escuela Nacional Preparatoria
 CNM - Conservatorio Nacional de Música
 ENP - Escuela Nacional Preparatoria
 GENP - Gaceta de la Escuela Nacional Preparatoria
 OCENP - Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria

VALSE AMOUREUSE

Ricardo Castro

para orquestra de madeira

(tempo: 11. Andante)

Handwritten musical score for woodwind instruments. The score is divided into three systems, each labeled "VALS".

- System 1:** Flute (Piccolo), Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet in Bb, Clarinet in Eb, Bassoon, Bassoon II, Tenor Saxophone, Alto Saxophone, Trumpet, Trombone, and Percussion.
- System 2:** Continuation of the woodwind parts.
- System 3:** Continuation of the woodwind parts.

Handwritten annotations include dynamics such as *mf*, *f*, *allegro*, and *andante*, along with phrasing slurs and accents.

SIETE MINIATURAS

para pequena orquestra

Ricardo Castro

PARTITURA

1

Handwritten musical score for a small orchestra. The score is divided into three systems, each labeled "Lento".

- System 1:** Flute I, Flute II, Clarinet in Bb, Clarinet in Eb, Bassoon, Bassoon II, Trumpet, Trombone, and Percussion.
- System 2:** Violin I, Violin II, Viola, and Cello.
- System 3:** Continuation of the string parts.

Handwritten annotations include dynamics such as *mf*, *f*, and *allegro*, along with phrasing slurs and accents.