

Sergio Rolando Martínez Peralta

BIBLIOTECA CENTRAL-USAC
DEPOSITO LEGAL
PROHIBIDO EL PRESTAMO EXTERNO

LA MUSICA, UNA DISPOSICION NATURAL DEL HOMBRE.

Asesor: Dr. Felipe de Jesús Ortega



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
Departamento de ARTE

Guatemala, 1994.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

DL

07

T(580)

Este estudio fue presentado por Sergio Rolando Martínez Peralta, requisito previo a su graduación de Licenciado en Arte.

Guatemala, agosto de 1994.

PROLOGO

Con el propósito de contribuir en algo para el desarrollo cultural de Guatemala, específicamente en el campo de la música, presento al amable lector mi trabajo de tesis LA MUSICA, UNA DISPOSICION NATURAL DEL HOMBRE.

En la lectura de las primeras páginas, ya se advierte que la música es un arte practicado por todo ser humano, desde la infancia hasta la vejez. Dicha práctica, que no se limita a la interpretación de un instrumento musical, debe entenderse como una disposición natural que todo hombre trae consigo al nacer, a la cual llamamos musicalidad.

Sin estar condicionada por los cánones ortodoxos de "la buena afinación (vocal) y ritmo", la musicalidad es el espacio que ocupa una parte de nosotros, a través del cual podemos identificarnos con el lenguaje de la música.

Al lado de la interpretación (una parte de la musicalidad) también podemos situar a la apreciación musical, es decir al hecho de sumergirse profundamente en aquella íntima sensación que la belleza de la música nos dá, por medio de la audición musical.

Convencidos (en la práctica) del argumento anterior, sostenemos que es en la musicalidad donde se halla la semilla necesaria para hacer florecer al arte de la música. Luego, podemos concluir que la crisis musical por la que está pasando Guatemala (dentro de una crisis general), no es por falta de musicalidad sino por ausencia de educación. En este mismo sentido, no se justifican las políticas educativas que prejuzgan a la musicalidad de los guatemaltecos, dando excesiva libertad a músicas mediocres que sólo propician la alienación de tan noble arte. En la medida en que no se eviten las políticas educativas que permiten la alienación musical, no nos queda sino pensar que, deliberadamente, el estado de Guatemala encubre un pensamiento racista, que idealmente justifica la ausencia de musicalidad en el grueso de nuestra población para con ello, mantener derechos exclusivos únicamente para la clase burguesa.

INDICE

	Página
PROLOGO.....	3
INDICE.....	4
DEFINICION DEL PROBLEMA.....	5
JUSTIFICACION Y DELIMITACION DE LA INVESTIGACION.....	7
OBJETIVOS.....	8
HIPOTESIS.....	9
INTRODUCCION.....	10
I ARTE Y CULTURA.....	12
II MUSICA.....	15
III ASPECTOS SOCIOLOGICOS DE LA MUSICA.....	19
IV MUSICALIDAD.....	23
V LA APRECIACION MUSICAL, COMO UN CRITERIO DE VALORACION ESTETICA.....	34
VI GUIA DE APRECIACION MUSICAL.....	44
VII ESTUDIO ESTADISTICO.....	51
VIII CONCLUSIONES.....	57
IX RECOMENDACIONES.....	58
BIBLIOGRAFIA.....	59

DEFINICION DEL PROBLEMA

Existen evidencias **históricas** que demuestran la naturaleza artística de los guatemaltecos, desde la época precolombina hasta la actual. Claros ejemplos de ello los encontramos en la cerámica policroma del período clásico maya, en escenas musicales que vemos en los murales de Bonampak, en bailes y danzas que nos muestra gran parte del arte maya, en fin, en innumerables objetos prehispánicos que son un testamento artístico. En éstos encontramos las más profundas raíces de nuestro haber artístico, aunque, claro está, no en forma orgánica, debido a la fusión de culturas causada por la conquista española.

Particularmente, el campo de las artes plásticas (pintura, escultura, arquitectura y dibujo) ha tenido mayor relevancia, no sólo porque en esa línea aún se mantiene la vena artística heredada por la cultura maya sino porque las otras artes (danza, música y teatro), han sufrido la mayor influencia de alienación comercial. A pesar de ello, han surgido connotados artistas guatemaltecos que dignamente representan a estas tres ramas del arte.

En el campo de la música, la influencia de la alienación comercial continúa desenfrenada, tan sólo porque la ignorancia cultural de nuestro pueblo es la base del enriquecimiento económico de la radio y la televisión. Sin embargo y a pesar de estar claros, que la libertad empresarial está por encima de la legislación que supuestamente protege altos valores educativos y culturales de los guatemaltecos, es necesario constatar que en nuestro medio existe una disposición natural para la música (musicalidad) lo que, dicho de otra manera, no es sino el elemento esencial sobre el cual se levanta el principio de educabilidad artística, tendiente a la formación integral del individuo. Pero, el verdadero fondo del problema radica en la negación al desarro-

llo cultural de nuestro pueblo, puesto que aún vemos claramente las po-
líticas de estado que permiten la alienación y el analfabetismo, con-
servando así a un pueblo sumiso, conformista y "pacífico". Esto encubre
un pensamiento radical, que idealmente justifica la ausencia de musica-
lidad en el grueso de la población para con ello, mantener derechos ex-
clusivos únicamente para la clase burguesa.

JUSTIFICACION Y DELIMITACION DE LA INVESTIGACION

Es necesario probar que, efectivamente, existen elementos básicos para creer en la educabilidad artística de los guatemaltecos. El término musicalidad incluye parte de esos elementos, los relativos a la disposición natural que todo hombre posee para la música.

En la medida en que no haya estudios acerca de la disposición natural que el hombre tiene para el arte, se continuará tolerando la descabellada creencia que el arte es un privilegio de la clase burguesa, lo cual repercute en malas políticas educativas, tomando en cuenta que el sector más pobre también tiene derecho a la educación. En este sentido, sólo cabe pensar que Guatemala continúa en una irreversible pérdida de valores estéticos, lo que inevitablemente socaba las bases del desarrollo cultural.

En cuanto a la delimitación de la investigación, solamente se tomará una muestra de la población capitalina, para sostener con pruebas prácticas, la veracidad de nuestros postulados, los cuales son extensibles al plano general.

OBJETIVOS

GENERALES

- 1- Contribuir al desarrollo cultural de Guatemala.
- 2- Proporcionar elementos de juicio, tendientes a contrarrestar falsos criterios de valoración musical, y con ello, evitar políticas educativas que perjudican al desarrollo cultural de la nación.

ESPECIFICOS

DEMOSTRAR:

- 1- Que la disposición musical (musicalidad) es inherente al ser humano.
- 2- Que la musicalidad es la base de la educabilidad artística.
- 3- Que, por medio de la apreciación musical (como disciplina de la música), puede descubrirse una parte de la musicalidad.
- 4- Que en Guatemala, el subdesarrollo musical es cuestión de educación y no por falta de musicalidad.

HIPOTESIS

La musicalidad es un atributo artístico del hombre, no limitable a la interpretación de un instrumento musical; se puede comprobar por medio de la apreciación musical.

INTRODUCCION

Aceptar que vivimos en un país en crisis económica, política, educativa y socio cultural, no excusa la falta de ideas para mejorar la cultura de nuestra población.

A ello responde la inquietud de esta tesis, es decir, al hecho de estar moral y profesionalmente comprometido con el pueblo guatemalteco, no sólo por ser estudiante de arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, sino por mi estrecha vinculación con la cultura musical guatemalteca.

Partiendo del hecho que, no es ningún secreto, los guatemaltecos estamos inmersos dentro de una crítica situación de subdesarrollo musical, pretendo demostrar que la causa de ello no se debe por falta de musicalidad (disposición natural que todos tenemos para la música) sino, más bien, es un problema de educación.

Personalmente, sostengo que la crisis educativa que vive nuestro país es causada por las malas políticas educativas emanadas del propio estado puesto que, como lógica inferencia, educar a nuestra población traería serios problemas a los sectores más poderosos que imperan en nuestro país.

ARTE Y CULTURA

Hace más de un siglo, Tylor dio una definición de cultura que aún se considera válida: "Es el complejo conjunto que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras actividades y hábitos adquiridos por el hombre, en tanto es miembro de una sociedad". De tal manera, la antropología cultural ha considerado al arte como una parte del todo social, no como un fin en sí de la sociedad, tomando en cuenta que su finalidad no es considerar fenómenos aislados de cada hecho social sino el fenómeno global que produce la interrelación de hechos sociales entre sí. Por medio de la observación directa, comparación, análisis, procesamiento de datos y otros accesorios metodológicos de la investigación, la antropología cultural emite juicios que enmarcan las vicisitudes prácticas de una región geográfica llamada sociedad. Así también, esta disciplina se ha encargado de investigar los hechos sociales que dan por resultado diferentes conductas humanas y por ende, diferentes organizaciones sociales. Por otra parte, la antropología social ha hecho notar que la personalidad cultural de los grupos sociales es en razón de sus creencias, y éstas a su vez, vienen encadenadas a través de mitos, los cuales son la cuna del arte. Esta imaginación místico-religiosa traducida al campo del arte, propicia un mejor desenvolvimiento social, intercambio de ideas, exhortación a la creatividad, desarrollo de la imaginación y una mejor convivencia humana, lo cual constituye un saludable cobijo al recreo humano.

Las culturas continúan su marcha no obstante el régimen económico social que impera sobre ellas. No quiere decir esto que la cultura guarda independencia con el régimen social, sino, por el contrario, éste la mantiene, acepta y la transforma conforme a sus intereses de clase.

Entre la diversidad de problemas que se dan, como consecuencia del pseudo régimen capitalista que se da en los países pobres (como el nuestro), merece especial atención la creencia del elitismo cultural,

al que no puede dársele base científica. Este sostiene que el disfrute del arte (clásico) es un natural privilegio de algunos pocos.

Antes de demostrar la falsedad de este criterio es necesario explicar, desde el punto de vista socio cultural, dos cosas: qué es cultura general y qué es cultura particular. La primera es lo referente a lo clásico, lo más general (mundial), al patrimonio más sobresaliente de la humanidad, al majestuoso pensamiento espiritual del hombre, válido para todos, en toda época, lugar y tiempo. La segunda, la cultura particular, es la que, sin competir en antagonía con lo clásico, desarrolla actividades que representan el sentimiento estético de una comunidad y región determinadas. Tomemos como ejemplo de cultura general a la música clásica vienesa del siglo XVIII, en la que sobresalen Mozart, Haydn y Beethoven. En aquella época, la música clásica vienesa se limitaba a una reducida región geográfica y dada la hegemonía social de la monarquía, los únicos pobres que gozaban del disfrute de tan magna música, eran los propios músicos de la corte. Fueron los apasionados ideales de la Revolución Francesa los que arrebataron la exclusividad de la música clásica a la monarquía, exportando así el inicio de la igualdad entre los hombres, hacia otros países del mundo.

Esto nos demuestra que lo clásico, en cualquiera de sus manifestaciones, es patrimonio de la humanidad y no propiedad de unos pocos ricos quienes ignoran, además, que los paulatinos y gruesos pasos del subdesarrollo caminan irreversiblemente contra ellos.

Como ejemplo de cultura particular, podemos poner a la música de marimba que tenemos en Guatemala. Esta es propia de nuestra región geográfica; la disfrutamos a diario y nuestros antepasados también la disfrutaron, aunque fuese otra la extensión y estructura de la marimba, es decir, sencilla. El típico ritmo de seis por ocho y el indescriptible timbre de nuestro instrumento hace surgir, nada menos, la estética musical (folclórica) de los guatemaltecos. Esta música es parte de nuestra estética regional, válida para nosotros pero, por ejemplo, para los brasileños no lo sería, debido a que ellos encuentran su estética regional en la samba. La estética deja de ser regional (o particular) cuando el resto de la humanidad la eleva al plano de lo clásico.

Volviendo al asunto del elitismo cultural, habíamos dicho que su limitación se concreta a aceptar que la naturaleza da, solamente a unos pocos, la capacidad de apreciar y disfrutar el arte universal. En realidad, no es casualidad que la mayoría de los habitantes del planeta sean económicamente pobres, que el mayor porcentaje de los pobres sean analfabetas y que la casi totalidad de éstos sean, en pleno siglo XX, ajenos al evolucionismo cultural de la humanidad. Demostrado está que con la fuerza de la educación, se puede transformar intelectual y espiritualmente hasta al más olvidado de los pobres. También es evidente que en todos los países pobres se teme invertir en educación, puesto que la mano barata de los pobres es lo que constituye la riqueza de las minorías. Los poderosos, además de gobernar y dominar, se apropian de la cultura general (clásica), que es en realidad un patrimonio de todos los seres humanos.

Sintetizando al elitismo y dando así a conocer las causas reales por las que la mayor parte de la población mundial es ajena a la cultura universal, podemos decir que ello se debe primero, a un fallo educativo, entendido desde las políticas gubernamentales y privadas de la educación sistemática hasta la "libertad educativa", propia de la educación cósmica o asistemática. En segundo lugar, al desinterés de las clases dominantes. A éstas les importa poco, o nada, saber si sus dominados comen, se visten o sobreviven, entonces, menos aún, si como seres humanos tienen las mismas capacidades intelectuales y espirituales que ellos, para disfrutar del arte universal.

LA MUSICA

Tratar el asunto de la música es una tarea larga y compleja. Es preciso, por ello, definir claramente qué tema de la música se desea explicar. Sin embargo, la música enmarca cúpulas de generalidades en diversos estadios, como: el educativo, estético, técnico, psicológico, religioso, cultural, sociológico, etc. Cabe aquí, entonces, la pregunta ¿en dónde encontramos un estudio general de toda la música?. La respuesta es sencilla: en ningún lado. Por ejemplo, no es posible reunir, en un sólo trabajo, todas las músicas folclóricas del mundo. Esta tarea, que correspondería a una parte de la antropología cultural (etnomusicología) resultaría tan vasta que requeriría un numeroso personal especializado, el cual sería imposible de coordinar.

De tal manera, la intención monográfica de esta tesis se vale de la apreciación musical (no de su estudio) para, solamente, demostrar la disposición que por naturaleza posee el hombre para la música. Más adelante se verá, desde luego, en qué consiste y qué tiene de peculiar la apreciación musical. Por ahora nos basta decir que tiene de general toda la música, sea del campo y estilo que sea.

En primer lugar, tomemos al sonido y al ruido como la base física de la música, es decir, una generalidad. Partamos de que, sin esta base física, no puede darse música alguna.

Cuando dos cuerpos físicos (estemos de acuerdo en que un cuerpo físico es la constitución de moléculas por cohesión) chocan e inmediatamente se producen ondas regulares, sinusoides, entonces surge el sonido. Por ejemplo, el sonido del piano se produce por el choque entre los martillos y las cuerdas de acero; el del violín, por el choque entre el arco y las cuerdas; el de la voz humana, por el choque del aire con las cuerdas vocales, etc. El ruido, que también se da por el choque entre dos cuerpos físicos, tiene la particularidad de emitir ondas irregulares, las cuales no impiden ser un buen recurso para crear música, como la concreta, la electroacústica, la electrónica, etc. Son ejemplos de ruidos, desde el punto de vista físico, las palmadas,

las palabras que emitimos al hablar, el efecto que produce un vidrio al quebrarse, etc.

Entre la base física de la música, o sea el ruido y el sonido, podemos establecer tres aspectos en común: ambos son producidos por el choque entre dos cuerpos físicos; tienen exactamente las mismas cualidades, siendo éstas, intensidad, altura, duración y timbre; y en tercer lugar, ambos son materia prima para la creación musical. Por otra parte, esta base física es diferenciable entre sí. En primer lugar, el ruido no se puede entonar sino solamente imitarlo, en cambio, el sonido puede ser entonado sin mayor dificultad. Debido a la variedad de oscilaciones que emiten los ruidos, no se puede determinar con precisión su altura, lo que dificulta su entonación. Cualquier instrumento o aparato que fije 440 vibraciones por segundo puede ser entonado por la voz humana, o sea, al cantar la nota. Otra diferencia entre la base física de la música es que las ondas emitidas por el ruido son irregulares, es decir, no emiten una cantidad fija de vibraciones por segundo, como en el caso del sonido. Por otra parte, el ruido es más propicio para la envoltura rítmica, excepto para la melodía y armonía moderna. Finalmente, el sonido es la base acústica de la armonía, y el cuerpo de la melodía; el ritmo, como esqueleto de la música, es revestido con el sonido de la melodía.

Otra generalidad de toda la música es su lenguaje. Excluyendo al lenguaje técnico de la música, propio de los músicos y musicólogos, existen ciertas palabras comunes para todas las músicas. Expresiones como "lento", "alegre", "bravura", "dulce", etc., que en terminología musical llamamos agógica, son manejadas con mucha propiedad por quienes son y no son músicos. De igual modo, hay otras palabras como melodía, instrumentos, cantos, ritmos, voces, etc. que, sin caer en tecnicismos, denotan un dominio de expresión general para la música, por quienes no son músicos, lo cual viene a demostrar que la propiedad del patrimonio musical, como cultura del mundo, pertenece a toda la humanidad.

Finalmente, y sin agotar las generalidades de la música, merecen especial atención la armonía, la melodía y el ritmo, puesto que son otras generalidades de la música. Antes, es bueno explicar por

qué muchas veces no se incluye a la armonía como un concepto general de la música.

Por propiedad del término, llamemos categorías a las generalidades de la música.

Comúnmente se dice que los tres elementos esenciales de la música son la melodía, el ritmo y la armonía. Quiere decir que, siendo éstos elementos esenciales, no es posible concebir música si falta uno de los tres. La esencia hace que un objeto o fenómeno sea lo que es y no otra cosa. Si la esencia fuese partible el objeto perdería su identidad, no se podría hablar de una síntesis general sino que, entonces, de varias esencias y así, de varios objetos. La armonía, es decir los acordes que se forman por interrelación de melodías, no es manifiesta en toda la música. Eso sería suficiente para pensar que deja de ser una categoría. Esto no es cierto. Una sola melodía lleva implícita su armonía. El ejemplo más simple lo encontramos en un arpeggio. Ahora bien, cuando se mezclan melodías, la armonía se hace más compleja porque ya no actúan los armónicos propios de una melodía sino todos los armónicos de las otras melodías, en una sola conjunción. De aquí surge una gama infinita de acordes que son estudiados, como categoría de la música, por la ciencia de la armonía.

El caso de la armonía nos aclara con mayor nitidez, que los elementos de la música son categorías concatenadas que dan por resultado una sola esencia, la música. No hay música que carezca de estas categorías.

Falta saber ahora si el ritmo, que bien puede prescindir de la armonía convencional, es en sí música.

Sabemos que una música sin ritmo es como concebir a un ser humano sin esqueleto. A la inversa, escuchar únicamente el ritmo de una sinfonía de Mozart, es como ver andando un esqueleto humano. Los "ostinatos rítmicos" que practican muchas tribus africanas no deben ser concebidos como simples ostinatos rítmicos por el hecho de observar danzas rituales, acompañadas de atabales. Estos ritmos no se ejecutan con un sólo tambor, sino con varios. Tales timbres, en diferentes tipos de parches y atabales, constituyen hermosas melodías rítmicas, dado que se producen diferentes alturas, colores y matices. Incluso, en el caso que un ritmo fuese ejecutado en un sólo tambor, habría también la posibilidad de hablar de una melodía rítmica, debido a

que, como resultado de diferentes toques en las distintas partes de un sólo parche, saldrían varias alturas, lo cual es la base de toda melodía. Por otra parte, es rara la tribu que no utilice sus instrumentos de percusión con fines de acompañamiento, sea en gestos melódicos de bailarines, coristas u otros miembros que participan en ese tipo de rituales.

En donde cabría pensar que no existe música, mas sólo un esquema rítmico, sería en la ejecución de un ritmo en una tecla del piano o, específicamente, otros instrumentos en donde sólo se percutiera sobre una misma nota. De tal manera, sin encerrarse en el prejuicio de ningún convencionalismo, la melodía viene a representar la esencia de la música. Ella es hija del ritmo y madre de la armonía, es decir, en ella se reúnen los tres elementos de la música, no sólo porque no hay melodía sin ritmo sino porque no hay armonía que no sea en función de una melodía, aunque sea disonante. Para no pocas personas, el ritmo, con independencia de timbres o notas musicales, sí es música. Si se toma como criterio de música al arte que despierta emociones y sentimientos bellos, por medio del ritmo en combinación con el sonido (o el ruido) , no hay razón para objetar la validez de este criterio.

Entre otras cosas, las categorías de la música, como parte del dominio del contemplador, coadyuvan a la inscripción de las obras más preciadas de la música a las líneas de la historia. A su vez, el mayor o menor dominio de las categorías de la música, determina un grado más preciso de asimilación y profundidad al sumergirse en el discurso de la música, a través de la audición.

ASPECTOS SOCIOLOGICOS DE LA MUSICA

La conquista militar del Imperio Romano sobre Grecia, dio como resultado que los griegos conquistaran culturalmente a los romanos. La hilación cultural de los griegos continuó, escasamente, a lo largo de toda la Edad Media y así pasó a España, como al resto de los países occidentales. Este hilo cultural se extendió en el Continente Americano a expensas de la conquista española.

En este sentido, debe explicarse lo que la música significaba para la cultura de la Grecia Antigua, pues no está desligada, en este tiempo, de una función social.

Conforme a las investigaciones realizadas por el musicólogo Paul Henry Lang (1), podemos decir que con el comienzo de la organización y desarrollo político del estado griego, la música, que ejerció tan soberana influencia en el genio y espíritu de los helenos, no podía quedar librada a la discreción de los artistas intérpretes; debía seguir las reglas impuestas por la política del gobierno y Esparta tomó, en este sentido, la delantera. El legislador Licurgo ordenó que entre los demás aspectos de la educación juvenil y popular, debía instituirse una educación musical conforme a normas oficiales controladas.

Con la experiencia recogida en la isla de Creta donde la práctica de la música, recomendada por Minos, había fructificado en una notable devoción por los dioses, hizo a los ciudadanos cretenses obedientes de las leyes. Ningún espartano, sea cual fuere su sexo, edad o rango, había de quedar excluido de estos ejercicios y todo individuo debía ser llamado a aportar su tributo a la obra de mejoramiento moral, social y político del estado. Los cantos no debían ofender el espíritu de la comunidad; por el contrario, debían exaltar a la madre patria e infundir el sentido del orden, de la legalidad, de la dignidad y capacitar a los súbditos para decisiones rápidas e inspiraciones vehementes. Las melodías de estos cantos seguían, con preferencia, el modo dórico, que incita a la apostura varonil, la templanza y la sencillez.

Solón fue el paladín de la música en Atenas. Mediante la educa

(1) Paul Henry Lang. La Música en la Civilización Occidental. EUDEBA, Argentina, 1963, pp 10-12.

ción musical impartida a la juventud, esperaba propender a la fortaleza moral y a la responsabilidad ciudadana, requisitos que consideraba básicos para el bienestar, el poder y la reputación del estado.

El tratadista más profundo, desde el punto de vista de la estética y la ética de la música fue Platón, quien, después de Aristógenes, ha sido el más grande musicógrafo de la antigüedad. Entre sus trabajos, que abundan en referencias sobre asuntos musicales, los más importantes son el Timeo y las Leyes, así como La República, Filebo y Georgias. En el sistema platónico, lo mismo que en la filosofía griega en general, la música ocupa la posición cumbre entre las artes. El filósofo ve una analogía entre los movimientos del alma y las progresiones musicales; por consiguiente el objeto de la música no puede ser el de una mera distracción, sino el de "una educación armónica de perfeccionamiento del alma y apaciguamiento de las pasiones" (Timeo). De esta manera, la música resulta ser, hasta cierto punto, la expresión más inmediata al Eros; un puente tendido entre las ideas y los fenómenos. El papel primario de la música es pedagógico, papel que en la acepción del mundo antiguo, implicaba la formación del carácter y la moral; por lo tanto, no es su práctica "asunto privado" sino eminentemente "público". Cada melodía, cada ritmo y cada instrumento ejercen un efecto propio, peculiar en la naturaleza moral del hombre y, por ende, del estado. La buena música propende al bienestar de la república, en tanto que la mala lo destruye. Así, la música buena y útil, ha de estar estrechamente vinculada con normas de conducta moral y regida por ellas. Fija este concepto el hecho de que se use la misma voz, noma, para la correcta armonía y lógica natural, a la vez que para las leyes morales, sociales y políticas del estado.

La correspondencia que se suponía que existía entre los sonidos (combinaciones tonales) y los fenómenos cósmicos (las estaciones del año y las partes del día, ciclos solares y lunares, crecimiento y tiempo atmosférico, hombre y mujer, nacimiento y muerte, curación, encarnación, etc.) eran relacionados con el temperamento del ser humano. Esta transmutación de la magia en música, originada en Oriente, alcanzó su apogeo en la concepción griega de la "doctrina del ethos"

que introduce el orden en el dominio de la música, separa sus componentes y formula la siguiente pregunta: ¿Qué influencia ejerce la música sobre el carácter?. Esta concepción explica el interés extraordinario de los griegos por su música y nos da la razón del papel dominante que le asignaban en su educación y en su sistema político. Es dudoso que el arte de la música vuelva algún día a ocupar posición tan encumbrada en la vida intelectual y espiritual de una nación.

La doctrina del ethos no se presta a una definición en nuestro idioma; la abarcaremos mejor si examinamos la importancia que daban los griegos al efecto e influencia de la música sobre la voluntad.

De acuerdo con sus escritores, la voluntad puede ser influida en forma decisiva por la música, de tres maneras: incitar a la acción, conducir al fortalecimiento del ser considerado en su conjunto, del mismo modo que transformar el equilibrio mental y, por último, anular por entero la fuerza de voluntad normal, reduciendo al sujeto a perder la noción de sus actos.

La doctrina del ethos, cuyo mayor exponente fue Platón, refleja el espíritu del ideal clásico de la polis (la ciudad considerada como comunidad moral, social y política) en su sentido más estricto y profundo, y se conserva en ella la creencia en las virtudes mágicas y curativas de la música. Esta virtud mística-religiosa de la música se mantiene incólume en Platón y el logrado ideal de la polis de los griegos.

En su República, Platón reconoce la concepción general que considera a la gimnasia y a la música como elementos básicos de la educación. Sin embargo, se desvía en dos puntos de las teorías corrientes. Según él, "la música no debe seguir al ejercicio gimnástico sino precederlo y dominarlo, porque el cuerpo no ennoblece al alma, antes bien, ha de ser el alma la que eduque al cuerpo. El ejercicio físico conduce a la rudeza y a la turbulencia si no está temperado por la música. Por otra parte, la música, sin el ejercicio físico lleva a la laxitud de la energía y al letargo del alma" (Platón). Con el fin de asegurar una influencia perdurable de todas las bondades de la música, Platón recomienda la práctica del arte por todos, sin discriminación de edad. La totalidad de la población debería estar dividida en grandes coros, el primero de los cuales comprendería a los adolescentes, el segundo a los jóvenes hasta la edad de treinta años

y el tercero, a los hombres de treinta a sesenta años.

Los arcadios contaban con leyes estatales y reglamentos que hacían obligatoria la educación musical a todo ciudadano hasta los treinta años de edad. En Esparta, Tebas y Atenas, se daba por supuesto que todo hombre supiese ejecutar el aulo (instrumento de viento) y su participación en los coros era una de las más importantes de la juventud griega. El estudio del canto coral seguía líneas estrictamente cronológicas e históricas, comenzando por los himnos más antiguos en alabanza a los dioses y terminando con música contemporánea. No todos los estilos de música eran considerados igualmente aceptables para fines educacionales.

MUSICALIDAD

A menudo se emplea el término musicalidad, sin que exista un criterio unificado para su uso. El diccionario Larousse lo define como "carácter musical". Pese a que no aparece en diccionarios de música o libros especializados en asuntos de música, muchos lo emplean como sinónimo de virtuosismo técnico, otros, como talento musical y, algunos pocos, como genialidad para la música. Así, nos encontramos con la dificultad de encontrar opiniones que, si no están del todo desconectadas, tampoco ofrecen claridad en el concepto. Sabidos de antemano de tal situación, trataremos de encontrar un punto de equilibrio entre las diversas opiniones que tratan la musicalidad. También será más fácil darnos a entender con más claridad en el próximo capítulo, en donde la musicalidad ocupa un lugar importante.

A juzgar por la forma de la palabra musicalidad, rápido nos vienen a la mente dos palabras que podrían explicarla, música y calidad. En este caso, el adjetivo de calidad no es una derivación directa de la palabra musicalidad, sólo coincide con nuestra intención al explicar su sentido, de una calidad no relativa a la música sino a los músicos. No porque la música carezca de calidad sino, más bien, se pretende evitar una cacofonía: "la musicalidad de la música"; por otra parte, no hay calidad de una música que no provenga de la calidad del propio músico que la creó. Esta calidad, además, comúnmente se interpreta como una cualidad natural no aprendida. Digamos tentativamente, que en esto consiste la musicalidad, es decir, la calidad natural de los músicos.

Sin torcer el sentido del concepto anterior, creemos posible una mayor cobertura del término. Ciertamente, músico es el que se dedica a la música, pero ello no quita determinada musicalidad a quienes no se dedican a la música. En este sentido la musicalidad es propia para músicos y no músicos. En el caso de los músicos resulta más fácil observar diversos niveles de musicalidad (aunque no con exactitud). El problema está con los que no son músicos. El fallo educativo, del que ya se dijo algo, es el mayor obstáculo. Este ensancha el prejuicio del elitismo cultural y con ello se trunca la posibilidad de evidenciar la musicalidad de quienes no son músicos. Es deducible, primero, porque no es válido ni real justificar que, de diez millones de guatemaltecos, sólo el 0.01 % posea musicalidad, o sea sólo los músicos. Hasta ahora esta cualidad sólo ha servido para engalanar el egocentrismo de ciertas élites; para ser más claros, nos referimos a algunos músicos pretenciosos, a ciertos aficiona

dos a la música y otros pequeños grupos que expelen humos de "clase alta". La gente pobre también está hecha de carne y hueso, sangre, corazón y sesos. No es saludable a la razón, creer que los obreros y campesinos, por su condición de gente humilde, carecen de un potencial artístico, no sólo porque con ello se les resta calidad humana sino porque también se coarta la creación artística del hombre. En segundo lugar, todos los seres humanos poseemos memoria musical. En ella recae la permanencia real de la música, condición indispensable para su evolución. Necesariamente, si el público demanda música es porque tiene la capacidad de abstraer sonidos, por medio de memoria musical. A través de ella se retiene en el recuerdo diversos tipos de escalas, arpeggios, armonías, timbres, intervalos, matices, modos particulares de interpretación, etc. (Obsérvese que aún no estamos discutiendo qué música es la más demandada. Hasta aquí, sólo se ha dicho que también existe musicalidad en quienes no son músicos y un fallo educativo la oculta). En tercer lugar, la musicalidad de algunos obreros, pese a la pobreza de nuestro país, los ha llevado a apreciar obras complejas de la música. Tal es el caso de un zapatero que vivía encantado con las óperas de Wagner, un conserje del Colegio Americano de Guatemala quien conocía la obra completa de Chopin, una servidora doméstica erudita en música barroca (por las tardes acostumbraba escuchar la Misa en Si menor de Bach). Estos ejemplos "aislados", bien podrían ser numerosos si tan sólo la educación fuese otra en nuestro país, si los obreros y campesinos tuvieran un nivel de vida más digno. A la gente humilde el trabajo le absorbe todo el tiempo posible, tan sólo para ganarse el sustento; no disponen de más tiempo para ir a la escuela y, menos aún, de dinero para comprar un disco y luego escucharlo. No se trata de que todo mundo sea músico sino, simplemente, que explote y aproveche un potencial artístico escondido.

De hecho, existen diversos niveles de musicalidad, lo cual explica el origen de una incalculada producción musical de tan diversa calidad, como estilos y géneros diferentes. Si dichas obras son bellas o feas depende de circunstancias especiales de cada oyente, cosa que más adelante discutiremos. Por de pronto, fijemos cuatro nive

les de musicalidad: disposición, habilidad, talento y genio.

Conforme a las características de cada nivel sabremos, a grandes rasgos, qué grado de musicalidad poseemos. No es extraño que coincidiendo con la mayoría de rasgos de un nivel, seamos ajenos a algunas características de los otros niveles.

Primer nivel: disposición musical.

Este es el primer peldaño que nos ambienta en el mundo de la msica; no el más bajo, en sentido peyorativo, sino el fundamental.

Desde el vientre de la madre el niño es capaz de percibir sonidos y ruidos (base física de la música). Algunos de ellos le son agradables; le duermen, le alertan, le entretienen. Otros, en cambio, le asustan. Recién nacidos, los bebotes amplían grandemente su capacidad perceptora. Basta una cajita de música, gestos guturales de sus padres, un silbidito fugaz de un pajarraco, en fin, miles de ruidos y sonidos para que, poco a poco, lo ambienten en un mundo sonoro. En la medida que el niño va creciendo ya no sólo reconoce, distingue y atiende toda aquella sonoridad sino, incluso, hasta aprende a silbar, cantar e imitar animales (mediante onomatopeyas). De tres a seis años ya no sólo son receptores de ruidos y sonidos sino, además, los conjugan rítmicamente con movimientos corporales. Canciones como "Agáchense, y vuélvase a agachar...", "Buenos días su señoría, matatero, tero, la...", "Pobrecita huerfanita, sin su madre y sin su padre...", etc., rodean al niño en un ambiente puramente artístico-musical. Estas canciones tienen elementos técnicos que los niños dominan pero sin saberlo, puesto que demuestran gran facilidad para cantar intervalos de segundas, terceras (mayores y menores), cuartas y quintas perfectas; hacer con el cuerpo ritmos métricos en marchas, rondas, juegos musicales, etc.

A partir de los siete años los niños todavía siguen bastante motivados con la música. Como ingrato destino, de esta musicalidad escolar se encarga la pobreza, y no sólo la económica sino también la intelectual y espiritual de los adultos. Por ejemplo, casi toda la música popular de la radio y la televisión se encarga de conminar a sus oyentes a permanecer toda su vida, en el primer nivel de musicalidad. En Guatemala, son pocas las músicas populares que no utilizan

gastados círculos armónicos (I-V, V-I, I-IV, IV-I), modulaciones comunes, exceso de intervalos de terceras y sextas sobre melodías pobres, etc. Técnicamente, esta música dá la impresión de ser la continuación de la infantil, aunque ya desvirtuada de una misión educadora. En otras palabras, lejos de continuar desarrollando nuestra musicalidad, la mayor parte de la música popular tiende a estancarla, a limitar nuestra capacidad estética de percibir y abstraer miles de combinaciones sonoras; en fin, nos hace ser partícipes de una idolatría e imitación de la música foránea, cuya intención es puramente de alienación comercial.

En resumen, el primer nivel de musicalidad, que sí se manifiesta en todos nosotros y al cual le llamamos disposición musical, nos permite: discernir gran cantidad de ruidos; percibir y abstraer melodías (1), siempre que estén construidas con intervalos simples y sobre la base de las notas que forman parte de los círculos tonales (primer círculo de quintas); diferenciar ruidos y sonidos altos, medios y bajos; identificar, por su altura, intervalos -melódicos y armónicos- de segundas, terceras y sextas -mayores y menores-, cuartas, quintas y octavas perfectas; reconocer timbres (saber diferenciar, por ejemplo, una trompeta y un redoblante, voces masculinas y femeninas, el ruido de un vidrio al momento de ser quebrado y el que hace el motor de un avión, etc.); diferenciar intensidades, duraciones y agógicas, sin llegar a ningún tipo de virtuosismo; repetir ritmos sencillos, como por ejemplo: $2/4$ ; entonar, escasamente, algunos sonidos; diferenciar homofonías de acordes; reconocer algunas músicas (memoria musical); identificar algunos grupos instrumentales.

Este nivel es propio en la niñez, por eso su desarrollo sólo debe ser confiado a la educación musical; no a la radio y a la televisión, a menos que la programación tenga por misión educar. Finalmente, la importancia del desarrollo de la disposición musical se sitúa por el hecho de aguzar con mayor precisión nuestra capacidad de percepción musical, nos hace partícipes activos para estimular, con aprecio o sano rechazo, la capacidad creadora de los artistas, asimismo, nos ayuda a mejorar el nivel cultural de nuestra sociedad.

(1) Abstraer una melodía significa darle un sentido puramente artístico a una sucesión de sonidos que, por su forma en tiempo y espacio, han producido alguna emoción en nosotros.

Los siguientes niveles de musicalidad, a los que llamamos habilidad, talento y genio, no son requisito indispensable para apropiarse el desarrollo de nuestra disposición musical; sin embargo, no son nada despreciables para quien los trae consigo al nacer. Lo despreciable es nacer con ellos y no poder aprovecharlos.

Segundo nivel: habilidad.

Algunas palabras como agilidad, virtuosismo, destreza, precisión, audacia o rapidez, son sinónimas de habilidad. En música, habilidad es un término que solamente se ha aplicado en la interpretación técnica, ya sea para un instrumento musical, canto o dirección orquestal. Con relación a nuestra postura, dicho término ha sido limitado, tanto porque en apreciación musical se cuenta con escuchas que poseen habilidad para ello, como porque también existen otras áreas de la música en las cuales la habilidad encuentra lugar, como en la afinación pianística, la organología, la composición, en el análisis estructural de la música (forma musical), etc. Aparte de esta limitación global en el uso del término, se ha cometido el error de creer que la habilidad lo es todo en la ejecución técnica. Es parte importante, pero no determinante para una ejecución conceptual, profunda y madura de la música.

Para explicar este segundo nivel, con un ejemplo práctico, pongamos a los músicos frente al público y a ambos, frente a la habilidad musical. En muchos es escasa, en algunos mediana y, en los menos, abundante. En los primeros, los muchos, fácilmente se podrá observar que al interpretar un instrumento musical carecen de virtuosismo técnico, denotan cierta lentitud en el aprendizaje memorístico o irregularidad en la simetría rítmica (principalmente con disminución de velocidad en pasajes difíciles), escaso fraseo, digitación defectuosa, inseguridad, mal empleo de la dinámica y la agógica, pero, sobre todo, este tipo de músicos se caracterizan por ser demasiado dependientes de un instructor musical, lo cual casi siempre da por resultado "mecánicos aficionados a la música". Sin embargo, a estos músicos puede colocárseles en un peldaño más alto en comparación con quienes

cuentan solamente con la disposición musical, no sólo porque, sea como sea, al interpretar una pieza musical tienen un acercamiento más íntimo con la música, sino porque son capaces de afinar vocalmente cualquier sonido que se halle dentro de su tesitura; así también pueden llegar a ser aptos para percibir con más detalle menudeos técnicos musicales. En otras palabras, pueden aprender con mayor rapidez los contenidos de una bondadosa y profesional educación musical.

Técnicamente, los músicos que poseen mediana habilidad superan a los anteriores no obstante hallar tropiezos técnicos que ponen límite a la perfecta ejecución de ciertas composiciones consideradas de mediana dificultad técnica. Por ejemplo, si a dos personas física y psíquicamente sanas que inician al mismo tiempo sus estudios musicales en el piano, una con poca y la otra con mediana habilidad, se les asignan las mismas lecciones y piezas, y ambas estudian una hora diaria, fácilmente se notará la ventaja de una sobre la otra. Ampliando este mismo ejemplo, si incluimos a un estudiante que por naturaleza cuenta con gran habilidad musical, podremos comprobar que, en la lección número 20 de Hanon, aproximadamente se tardaría cinco minutos para aprenderla, mientras que el estudiante de mediana habilidad se tardaría de diez a veinte minutos y, el de poca habilidad, de veinte a cuarenta minutos. Estas tres clases de habilidad que se dan en los músicos, y las cuales pueden evidenciarse, también se dan en el público. La diferencia está en que el público no las desemboca en la ejecución instrumental sino en el modo de percibir la música. Por ejemplo, si encontramos a tres distintos melómanos que podamos encajar en cada uno de los niveles de habilidad que hemos visto, podremos experimentar que, al de poca habilidad musical le será necesario escuchar unas diez veces el Andante del Concierto No 21 para piano y orquesta de Mozart, para que le sea sabrosamente familiar; unas cinco veces para el de mediana habilidad y, para el habilidoso, con una vez que lo escuche le será suficiente para hallar en esta obra una refinada pieza espiritual.

Lo que se está tratando de decir es que, hasta un niño que no sea músico puede tener un nivel más alto de musicalidad, que

alguien dedicado a la música. En otras palabras la musicalidad (en este caso, en los grados de habilidad), se manifiesta de diversa manera en cualquier persona, niños y adultos, músicos y no músicos, pobres y ricos.

Tercer nivel: el talento.

Ya no falta insistir en decir que la musicalidad es un atributo humano y, en la misma forma que hemos explicado cómo se manifiesta sobre la base de una disposición o habilidad natural, sólo nos resta agregar que el talento y el genio musical también son cualidades especiales que determinados niños traen consigo al nacer. Si más tarde se dedican o no a la música, nada ni nadie podrá arrebatárselos lo que por naturaleza son, salvo la muerte o una enfermedad específica.

Tener talento para la música significa superar en poco tiempo todas las limitaciones y/o instancias técnico-artísticas de la habilidad musical. Extendamos esta aplicación hacia los mismos campos que hemos venido estudiando, el de los músicos y el de los no músicos. En cuanto a los primeros, es decir aquellos que, por profesión interpretan un instrumento musical, dirigen un coro u orquesta, cantan o componen música, el talento se les puede apreciar luego de una ejecución nítida, fiel (1), con soltura, facilidad, precisión, etc., es decir, una ejecución inteligente, dominada. Por otra parte, un músico talentoso hace gala de una buena memoria y/o posee buena lectura a primera vista, pero, lo más importante, todos los obstáculos técnicos que han sido superados en un proceso de estudio normalmente rápido, vienen a revestirse con un toque mágico que transluce la personalidad del intérprete. En relación a los compositores, de los cuales hemos referido muy poco, vale decir que su habilidad, talento o genio, se ve reflejado en la obra, cosa de lo cual pueden perfectamente darse cuenta los mismos compo

(1) "Fidelidad a la partitura", significa cumplir con las indicaciones metronómicas de la agógica (los tiempos), los matices o dinámica, así como ejecutar exactamente las notas que señala la partitura. Sobre este punto es común la discusión dado que no se sabe la exactitud, pongamos por caso, a qué velocidad era el allegro de los barrocos, o en qué medida de intensidad debe concluir un crescendo.

sitores o bien, los esteta-musicólogos, quienes a la vez sean especialistas en análisis estructural, melodías, armonías, ritmos y texturas.

Pasando ahora a estudiar el talento de los no músicos, resulta curioso preguntarse cómo es que cientos de melómanos (no músicos) tienen un discernimiento musical tan claro que a veces hasta sobrepasa al de algunos músicos cegados por un puro prejuicio musical. Tal es el caso de aquellos violinistas que no soportan otra música si no es la escrita para violín, aquellos compositores que no tienen oídos para otras composiciones que no sean las suyas o aquellas orquestas que son incapaces de tocar obras de Schönberg porque sus oídos mozartianos resultan ofendidos. Un discernimiento claro, sincero y objetivo de la música nos hace partícipes de un pluralismo estético musical, que no es otra cosa sino reflejo de talento musical. En igual forma que los intérpretes, los escuchas talentosos de la música perciben nítidamente gran diversidad de melodías, acordes, matices, colores, dinámicas, fraseos, en fin, muchas cosas que a la vuelta de todo reflejan ser unos verdaderos músicos en potencia. Además, entre otras características de estas personas, aparte de las ya señaladas, podemos agregar que su atención musical no vacila en percibir los pasajes más densos y significativos de las grandes obras musicales. Así también, son capaces de recordar y reconocer, inmediatamente, obras de diversa índole, autor y estilo. Esto no es menos que percibir magistralmente todo aquel ambiente sonoro del que anteriormente hablábamos, pero esta vez ya estilizado por los grandes artistas de la creación musical.

Cuarto nivel: el genio musical.

En Europa existen escuelas para superdotados, para genios de la música. Principalmente estos centros albergan a niños ejecutores de un instrumento musical, a veces a pequeños gigantes de la dirección orquestal. Tal es el caso de una escuela ucraniana donde un niño de nueve años es capaz de dirigir todas las óperas de Wagner, ¡de memoria!; o del caso Dimitri Seguros, un griego que a los

trece años de edad dominaba el piano como cualquiera de los más grandes virtuosos de nuestro tiempo. Son cientos de casos como éstos en que, dadas las facilidades con que cuentan los países más desarrollados, el genio es inmediatamente detectado, reconocido y considerado como patrimonio del estado. En Guatemala, como en casi todos los países tercermundistas, la falta de desarrollo no significa la inexistencia de genios, solamente debemos entender que la pobreza los oculta, no los atiende o más bien, no se da cuenta de que los tiene. La prueba podemos deducirla en que, si la Europa del siglo XV al XX ha mostrado al mundo una pluralidad de genios, no significa que a lo largo de toda la Edad Media haya carecido de ellos. Entre los siervos feudales, no tenemos idea de cuántos superdotados carecieron de "su computadora", "su piano", "su microscopio", etc. Bastantes de estas personalidades llegan al mundo pero en muchos casos no encajan en un lugar o época propicia para hacer fecunda su genialidad.

Científicamente no se ha demostrado por qué estos seres humanos desbordan, por lo general prematuramente, un potencial artístico o intelectual. Aquellas teorías antropofísicas que explicaron el origen del genio bajo la creencia que el método de observación experimental arrojaba absoluta evidencia, en el sentido que determinados rasgos físicos de la persona traían aparejadas virtudes o malas inclinaciones, actualmente están en desuso. No se tomó en cuenta que las características o rasgos físicos de una persona pueden esconder a un perfecto criminal o encubrir las bondades de un genio creador. Pongamos por caso a Beethoven, por ejemplo, quien por su cara y personalidad tosca, de no haber escrito su música, bien hubiera podido ser considerado como delincuente. En el Señor Presidente, ya Miguel Angel Asturias adversaba esta teoría con su personaje "Cara de Angel", quien era un perfecto criminal..

Dejando a los especialistas el origen, el proceso y las formas del conocimiento, digamos que lo clásico, en cualquier ámbito del saber humano, es por lo regular producto del hombre superdotado, del genio. Ser superdotado no es ser niño con pensamiento de adulto; es en cambio, la manifestación de un hacer humano de un modo perfecto o casi perfecto, ya sea en adultos, ancianos, jóvenes o niños. Por otra parte, no es que lo clásico provenga sólo de los genios. Abundan ejemplos en que, con una férrea tenacidad de disciplina en el es

tudio, muchos han conseguido dar un "aporte genial" a la humanidad, sin ser precisamente genios. De este modo debe aclararse la diferencia entre dos tipos de genialidad, una como cualidad y otra como calidad.

Como cualidad humana, consiste en la extraordinaria facilidad de hacer bien una cosa, la cual requiere de más tiempo de estudio para los demás. Un ejemplo de cualidad genial sería resolver mentalmente, una ecuación matemática de cuarto grado, sin tener previamente una explicación de la misma. Como calidad, la genialidad va más allá de una pura demostración habilidosa, mecánica. Valiéndose de una fresca y extraordinaria técnica, tiene una ventaja intuitiva que revela un significativo aporte a la humanidad. Tal es el caso de Le Verrier (1811-1877), un astrónomo que con sólo una agudeza matemática fue capaz de inferir la existencia del planeta Neptuno.

De este modo, podemos arribar al campo de la música y tener una leve noción de los genios que en ella se dan.

Entre las diversas ramas de la música cobran mayor importancia la composición y la ejecución instrumental, y es aquí donde cabe el mayor número de genios musicales. Hasta se podría decir que la evolución de ambas ramas ha ido caminando de la mano. Por ejemplo, la mala interpretación de una obra maestra deforma el mensaje del compositor, y viceversa, muchas obras con cara de clásicas han pretendido figurar entre las grandes obras de la música por sólo haber pasado en las manos de grandes (genios) intérpretes (un caso típico lo es La Celestina de Pedrell).

En cuanto a los genios de la creación musical (los compositores), en términos generales se les puede caracterizar (1), entre otras cosas, por una vasta producción de obras que legan al mundo de la "música clásica"; aportan elementos técnicos y/o expresivos a la evolución de la música, denotan gran facilidad técnica en el dominio de la música, estampan su propia personalidad artística a través de la música y, por último, su musicalidad (a nivel de genio)

(1) Las características que se dan aquí, en cuanto a los superdotados, admiten mucha discusión, principalmente porque se podrá observar que habrá compositores geniales que no las presentan y otros, sin ser geniales, las presentan. Sin embargo, nuestro criterio está fundado en que en la mayoría de casos, sí evidencian tales características.

es precoz. Con respecto de los genios intérpretes, no hace falta enumerar muchas características para darnos cuenta por qué lo son, basta con que recordemos el ya citado caso de Dimitri Seguros o bien, el de Claudio Arrau, un pianista chileno que tocó la obra completa de todos los grandes maestros de la música ;de memoria y con absoluta nitidez técnica y expresiva!. Casos como éstos abundan en muchas partes del mundo, sin embargo, la mayor parte de la población mundial sigue siendo ajena a ellos. El egocentrismo político de todos los gobiernos del mundo no ha hecho posible que la educación sea una verdadera artillería de ideas y sentimientos nobles para dignificar al hombre. Asimismo, aquel gobierno que dentro de su política educativa esté desligado de la formación clásica (no con pomposa muestra de bellos programas y una inversión semejante a un edificio construido con patas de gallina), no pretende sino sumarse a la fila de hipócritas que se escudan en famélicas democracias, para conseguir así una fuente de riqueza personal a través del estado.

La formación clásica, particularmente en la música, debe entenderse como una compleja integración entre el genio creador y el genio intérprete, de tal manera que sólo es posible lograrla mediante una educación profesional, con materiales y recursos adecuados pero, sobre todo, basada en una genuina filosofía de la educación.

Hemos visto cuatro niveles de musicalidad, cada uno con características singulares. Sin embargo, podemos concluir diciendo que es al primero al que debe dársele más atención, porque aparentemente es el que alberga a la mayor población y de ello resulta que, de continuar descuidando este potencial artístico (que hemos llamado musicalidad), estaremos a la zaga de un escalonamiento que nos llevaría a descubrir los faros de nuestro desarrollo, es decir, a nuestros propios clásicos de la música.

LA APRECIACION MUSICAL, COMO UN CRITERIO DE VALORACION ESTETICA

Apreciar la música significa conferirle un valor; no moral, pecuniario u otro, sino estético. El aprecio de la obra es la consecuencia de haberla degustado o bien, es una especie de atesorar la gimnasia que, con sonidos, hace nuestra propia imaginación artística, convirtiéndose así las obras musicales en el fundamento y patrimonio de esa sensación que llamamos belleza.

De lo anterior deducimos que la música pesa en valores estéticos, que nosotros mismos tasamos conforme a criterios que la experiencia y educación nos han moldeado. En la medida en que todos tenemos experiencias distintas y hemos pasado por las aulas que nos han dado una educación diversa, es lógico que nuestros criterios de valoración musical sean distintos. Sin embargo, desde el punto de vista práctico de la música, podemos establecer tres causas que originan los diversos criterios de valoración musical: la musicalidad, la educación y el prejuicio musical.

La musicalidad.

Si tomamos en cuenta la explicación que dimos acerca de los niveles de musicalidad, en el capítulo anterior, ello basta para saber por qué una misma obra musical puede ser valorada muy distintamente por varios sujetos. Principalmente, se debe a las disposiciones naturales (musicales) que cada quien trae consigo al nacer, como habilidad, talento o genio.

La educación.

Ya se ha insinuado que la educación en Guatemala, es un privilegio de clase. Reflexionemos un poco. En la primera causa (la anterior) se

justifican nuestros variados criterios de valoración, puesto que la diversa facilidad para la música es por gracia natural. En relación a la segunda causa, la educación, resulta curioso saber cómo sería el nivel de apreciación musical de nuestra población, es decir, qué otros criterios de valoración habría en nuestra sociedad si la educación fuese eficaz para extraer otros valores estéticos, los más recónditos que yacen cubiertos por la pobreza, la ignorancia, el hambre, la miopía política de los sectores más poderosos del país, las diferencias intestinas que surcan odios y luchas estériles, etc. Lo lastimoso es que no nos damos cuenta que nuestro paso fugaz por este mundo, no revierte ni rescata el desperdicio intelectual y artístico que, voluntariamente, propician los gorilas que planifican la pobreza en nuestros pueblos. En estas circunstancias, prácticamente es imposible que los criterios de valoración musical de nuestra población se sitúen en otras esferas diferentes a las de la música popular. Para ser más precisos, si el estado guatemalteco no ha podido (o no ha querido) reducir el alto índice de analfabetismo (1), es comprensible que los criterios de valoración musical se muevan dentro de la escuela que ofrece la radio. De todos modos, insistimos que la carencia de valores estético-musicales, aquí en Guatemala, no es cuestión de musicalidad sino por falta de educación. Podemos ver, por poner un caso, que si en países más desarrollados hay más aceptación para la música clásica, ello es debido, entre otras cosas, a que sus políticas educativas no tienen empacho en pactar convenios con empresas privadas, para el pago de impuestos, sea para la creación, subvención, mantenimiento o patrocinio a instituciones artísticas, orquestas, coros escolares, etc.

En tanto la educación no cuente con el presupuesto adecuado, una política bien definida y el respectivo personal que la ponga en marcha, no será posible detener la crisis y pobreza de nuestro país. De tal manera, el analfabetismo cultural está inmerso dentro la crisis que vive el país, y así tampoco puede esperarse que la población demuestre altos criterios de valoración musical, pues el hambre e injusticia social, deben ocupar todo el tiempo posible para planificar la guerra contra los opresores.

(1) CONALFA (Comité Nacional de Alfabetización) asegura que anualmente alfabetiza a unos cuantos cientos de habitantes de la población y, por lo tanto, va en disminución el analfabetismo. Se les escapa (o es política de estado) contemplar que anualmente nacen miles de niños, que en pocos años demandan educación, cosa que no hace disminuir ni mantener el nivel de analfabetismo, más bien lo aumenta.

El prejuicio musical.

Personas cultas en música a las que podríamos situar como talentosos escuchas (recuérdese el tercer nivel de musicalidad), generalmente conocen y disfrutan centenares de obras clásicas de la música, sin embargo, hay obras que, por muy maestras que sean, resultan ser "abominables", "aburridas", "feas", "sin sentido" o "un escándalo". No hablemos en abstracto, sin ir muy lejos, entre los mismos grandes maestros de la música lo podemos ver. Por ejemplo, Camilo Saint-Saëns blandió su bastón en protesta de "La Consagración de la Primavera", calificando de "salvaje" a la música de Stravinsky; Brahms detestaba la música de Liszt (y también al propio Liszt), decía que su música era "mediocre"; Tchaikovsky decía que la música de Brahms era "inmensamente aburrida"; Chopin ni siquiera se molestaba en escuchar a los demás, le gustaba su propia música y la de Bach. Aquí podemos ver que no cabe nuestra hipótesis. No sólo, no es cuestión de musicalidad sino que el problema educativo-musical queda descartado. Entonces, ¿en qué se basan aquí los criterios de valoración?, en un puro prejuicio musical.

Al prejuicio musical podemos estudiarlo desde dos puntos de vista, uno externo y uno interno. En cuanto al externo, aún podemos dividirlo en dos clases: un prejuicio musical causado por desequilibrio de formación y el otro, un prejuicio musical sin causa.

Prejuicio musical externo, causado por desequilibrio de formación.

Este prejuicio resulta cuando nuestra formación cultural (clásica) ha tenido una fuerte inclinación hacia determinados estilos, géneros o compositores, aislando a otras músicas que gozan de un clásico prestigio. En este sentido es que surge aquella vieja polémica que "los oídos clásicos no toleran a los contemporáneos" y viceversa, lo cual demuestra que ambos bandos encubren la validez de la secuencia y evolución histórica de la música, tan sólo por un prejuicio de formación (1). Bien puede nuestro espíritu musical ambientarse a una y otra música, con sólo equilibrar nuestra formación, es decir, desprejuiciarse plenamente y

(1) Los criterios de valoración que provienen por prejuicios de formación, fácilmente se pueden confundir con los prejuicios que origina la ausencia de educación. Sin embargo, aquí su diferencia está en que los primeros ya han tenido un contacto y experiencia con detalles propios de la apreciación musical; en cambio, en el segundo caso, la apreciación musical no ha llegado más allá de una sola disposición musical.

escuchar insistente y detenidamente aquella música que vulnera nuestros puntos débiles de musicalidad. No se constituye un prejuicio musical externo cuando, en cambio, teniendo una sólida y equilibrada cultura musical, se rechaza a algunas obras maestras. De no ser así, estaríamos obligados a aceptar toda la música clásica; es decir, una obra maestra que no encajara en nuestra musicalidad sería suficiente para calificarla de "relativamente buena". No es válido este razonamiento. Si una obra choca con la musicalidad de un talentoso melómano, primero cabría buscar algunas causas, como preguntarse si ello se debe a una mala interpretación de la obra, si no se ha tenido plena concentración al escucharla, si la grabación de la misma es defectuosa (poca audibilidad en algunos instrumentos, cantábiles mal modulados, disco defectuoso, etc.), etc. En el caso de que, aparentemente no aparezca ninguna causa como las señaladas, estaríamos en un caso tan normal como lo es la diversidad de temperamentos musicales. Eso es, los diversos temperamentos musicales, tanto de los compositores como del público no necesariamente deben encajar como los émbolos en un pistón. Así, por ejemplo, mientras el temperamento de unos ve en el virtuosismo de Franz Liszt una maravillosa revelación musical, otros ven exactamente lo contrario (sin que por ello se llegue al extremo de deshechar toda la obra de Liszt); mientras algunos sienten exageradamente largas las óperas de Ricardo Wagner (cosa que los aburre), otros sienten un placentero viaje hacia un universo de melodías del que no quisieran regresar. Así, abundan casos en los que son normales los argumentos en contra de ciertas obras, las cuales no encajan en el temperamento y sensibilidad del oyente, debido a elementos de forma (estructura), orquestación, timbres o cualquier cualidad externa que visiblemente nos presenta la obra.

Prejuicio musical sin causa.

Decimos que estos prejuicios son sin causa porque pretenden la validez de un criterio musical, en donde la música es lo que menos importa, mas solamente lo relativo a determinadas circunstancias del compositor, tales como su nacionalidad, aspecto físico, condición de clase social (aristócrata, burgués o proletario), inclinaciones políticas, forma de ser, etc. En otras palabras, este prejuicio tiene causa pero no proviene de la música, y pretende la validez de un juicio musical con

exclusión de la música, lo cual es absurdo. Entre algunos de estos ejemplos recuérdese a los que detestan la música de George Gershwin, sólo por "ser gringo"; otros, la de Tschaikovsky, por su homosexualidad; o a Brahms, "por su asquerosa barba"; a Mendelssohn, "porque como su padre era banquero debe suponerse que Félix era otro rico clasista", etc.

Aunque parezca incierto y extraño, estos prejuicios se dan. Aquí en Guatemala sucedió un caso que hasta parece cómico. Hace algunos años, en tiempos del general Lucas García, llegó a Guatemala una colección de discos de música clásica rusa, destinada a la Banda Marcial del Ejército. Fue cuidadosamente inspeccionada por un coronel y, viendo que se trataba de música rusa, inmediatamente la mandó a quemar, hasta el último disco, por considerar que se trataba de "material subversivo".(1).

Prejuicio musical interno.

Acerca del prejuicio musical interno (relativo al sujeto) sólo vamos a plantear la validez o invalidez de los criterios de valoración, sustentados en consideraciones objetivas y subjetivas del arte.

Para comenzar, hemos llamado "internos" a estos prejuicios, por considerar que se trata de una valoración puramente personal, lo cual aparentemente excluye el apoyo material (sustancial) de la obra, a la hora de constituirse el prejuicio. Fundamentalmente debemos preguntarnos: ¿los criterios de valoración se basan en juicios objetivos o en prejuicios; luego, son válidos o son inválidos?. Empecemos por decir que, si hay criterios de valoración objetivos, los hay también subjetivos. Los de valoración objetiva se diferencian de los subjetivos en tanto que aquéllos se fundan sobre la realidad material de la obra, y por lo tanto, pueden ser discutibles.

En un cuadro en el que pueden verse superposiciones de planos, líneas, figuras y contornos que constituyen la forma equilibrada del cuadro, el manejo virtuoso y audaz de pinceladas que dan vida y unidad a todos sus detalles, y además, un elemento sobrenatural que transmite una carga explosiva dentro de nuestros sentimientos y emociones (pensemos, por ejemplo, en el cuadro "El Perro" de Goya, no nos queda sino decir que se trata de un criterio de valoración objetiva, que posteriormente nos hará decir -justificadamente- si el cuadro es bello o feo. En cambio "si alguien dice que este cuadro le es molesto y doloroso

(1) Según palabras expresadas del Director de la Banda Marcial del Ejército, en aquél entonces.

so, nadie puede negarlo, ya que nadie puede comprobar si el sentimiento subjetivo que el cuadro le produce, es como él dice o no, si anuncia algo cuya existencia es en realidad íntima y subjetiva a su "yo" (1), en cuyo caso estaríamos ante un criterio de valoración subjetiva. Basados en esta explicación podríamos decir que los criterios de valoración objetiva se levantan sobre juicios objetivos y no sobre prejuicios (con juicios subjetivos). De ser un prejuicio podríamos decir, por poner un ejemplo, que este cuadro de Goya es feo (o bello) porque los ojos del perro son una ventana por donde el demonio nos hace presa con su mirada. Si eso fuera válido todo el perro y el resto del cuadro estaría demás; los ojos, aisladamente del animalito, perderían su efecto artístico y cualquier par de ojos similares que viéramos, nos harían deducir lo mismo. Estos ojos, en sí, tienen algo objetivo que nos hace imaginar muchas cosas, pero nuestro criterio de valoración objetiva no ve sólo los ojos, ve todo el cuadro y en esa medida no son las diversas imaginaciones las que originan la objetividad en nuestro criterio de valoración sino el efecto emanado del propio cuadro. De lo contrario todos veríamos, en los ojos del perro, a los ojos del diablo.

Al haber dicho en qué consisten los criterios de valoración objetiva y subjetiva (que los criterios de valoración objetiva se levantan sobre juicios objetivos y no sobre prejuicios -juicios subjetivos-), veamos ahora si la cuestión es válida.

¿Cómo es eso de que los criterios de valoración objetiva no son prejuicios?, claro que lo son. En la medida que no se sepa qué es la belleza y que no se pueda desvincular la relación sujeto-objeto, el arte no dejará de ser un prejuicio y mera especulación. Volviendo a los ojos del perrito, nadie puede quitar la posibilidad a un sujeto, tan sólo a uno, para que deje de tener sobrada razón en no gustar (o gustar) tal cuadro porque, en efecto, ahí ve él los ojos de satanás. Tal vez estamos exagerando el ejemplo, pero en todo caso ilustra lo que queremos decir: si tan sólo un sujeto fuese capaz de percibir la belleza de un cuadro, ya por la vía objetiva o subjetiva, es entonces difícil declararla inválida, puesto que alguien ya ha tomado conciencia de

(1) García Morente, Manuel. Lecciones Preliminares de Filosofía. México, D. F. Editorial Porrúa, 1980.

su valer. En este sentido, los criterios de valoración, tanto objetivos como subjetivos, bien podrían estar basados en juicios objetivos o en prejuicios, además de ser relativamente válidos o inválidos. Aún agreguemos un último ejemplo, pero ahora de música. Cuando Arturo Toscanini grabó las nueve sinfonías de Beethoven, ganó tanto prestigio que hasta llegó a dirigir en el teatro de la ópera de Bayreuth. Se decía que nunca antes se habían oído estas obras, de manera tan fiel (1) y perfecta. Sucedió pues, que el "desapego a la partitura y a la inclinación metronómica de los tiempos" era un desatino técnico de los partidarios del "ad libitum", quienes quedaron ridiculizados ante la perfecta y absoluta fidelidad de la nueva grabación. Muy bien, pero ¿quién le dijo a Toscanini que el "apego absoluto" a la partitura y a la inclinación metronómica no constituye un prejuicio que carece de validez absoluta?. Eso del apego absoluto (con pretensión de que una obra "es así" y no debe ser de otra manera) también es un prejuicio, que cobra una validez relativa. Por ejemplo, ahí en el segundo movimiento de la cuarta sinfonía de Beethoven dice "adagio", sin embargo, el metrónomo indica cuatro números parámetro para el adagio, el 66, 69, 72 y 76; ¿cuál de éstos es el exacto?. La única solución es que Beethoven indicara, por ejemplo, "69". De todos modos hay problema, ninguna de las sinfonías de Beethoven (y no sólo las de Beethoven) puede ceñir su ritmo a un surco metronómico como si fuere un reloj; el primer "acelerando" o "ritenuto" que aparezca ya es suficiente para que ese patrón "exacto" deje de ser absoluto. Tal vez a eso se deba que Beethoven detestara tanto el metrónomo.

Hemos visto, pues, que los prejuicios internos pueden ser juicios conexos (objetivos-subjetivos) que originan diversos criterios de valoración, los que relativamente pueden ser válidos o inválidos. En otras palabras, se ha dicho ya a qué se debe el surgimiento de los diversos criterios de valoración, es decir cuál es el origen del por qué una misma obra de arte es apreciada y luego valorada como un objeto bello. Sin embargo, aún no se ha dicho qué son los criterios de valoración y cuáles pueden ser más aceptables.

Los criterios de valoración son juicios que fundamentan nuestra estimación, para calificar de bella (o relativamente bella) a una o-

(1) Ver cita al pie de la página No 29.

bra, un género o un estilo de arte.

Si los criterios de valoración están condicionados por los juicios que de la música tengamos, éstos mismos juicios están condicionados por la eficacia de la educación y el grado de musicalidad que poseamos. Conforme al mayor grado de desarrollo de estos dos aspectos así será el mayor grado de confiabilidad en los criterios de valoración. Sin embargo, los criterios de valoración que podríamos considerar como los más confiables, "los más altos", pueden llegar a ser contradictorios entre sí y por lo tanto ser relativos. Como cosa natural, surge la pregunta ¿cómo pueden, entonces, ser los más confiables?. La respuesta podemos considerarla así: todo criterio de valoración confiable no se puede separar del ámbito psicológico y cultural del individuo. Por ejemplo, un virtuoso de la apreciación musical, del que se podría esperar un confiable criterio de valoración musical, no escapa a que sus estados de ánimo le encubran, ocasionalmente, ciertos efectos y detalles de la música maestra, cosa que podría incidir en su criterio de valoración para esa obra. Hay un proceso de maduración que confiere la apreciación musical, la cual nos revela que muchos detalles de la música se perciben y se descubren mediante el estadio de la psicología musical. El otro ámbito, el cultural, debe tomarse en cuenta como el segundo parámetro que puede hacer diferenciables a los más altos criterios de valoración. Por ejemplo, es probable que la transcripción de una obra maestra, para que sea tocada en marimba, sea rechazada por más de algún buen melómano austriaco; en cambio, a un melómano guatemalteco le podría parecer, la misma transcripción, hasta más bella, debido a su familiaridad cultural con la marimba. Sería muy interesante profundizar en estas dos materias, aunque no aquí. Algunos trabajos de E. Willems e Isabel Aretz ilustran con bastante minuciosidad estos temas. Por de pronto, conformémonos con mencionarlos como dos aspectos importantes que pueden incidir en los más aceptables criterios de valoración musical.

Para finalizar, podemos decir que dos son los parámetros generales de donde los criterios de valoración para la música ofrecen mayor confiabilidad: el estético y el técnico-musical. Ambas disciplinas se unen para determinar ciertos elementos que tienen las obras maestras de la

música, las cuales explican convincentemente el por qué de la belleza en una obra musical. Aunque los criterios de valoración que nos proporciona la estética musical no son absolutos (puesto que, entre otras cosas, nada nos garantiza que sigan siendo los más confiables de aquí en cien años) tampoco puede dejar de reconocerse que ahora, nos proporcionan un valioso aporte en beneficio de la música más significativa de la humanidad. Dejando la estética musical al terreno de la filosofía, veamos cómo un análisis técnico de la música puede ayudarnos para la formulación de un buen criterio de valoración, es decir, confiable.

De hecho, toda la música contiene una forma, un plan estructurado. Las columnas y ligamentos de esta estructura están hechos de melodía y ritmo, lo cual determina la solidez del edificio musical, dado que no hay melodía sin ritmo y viceversa. Ya armada la estructura, viene la decoración: la armonía, contrapunto, orquestación, floreo, tesituras, etc. Si, por ejemplo, se ha optado decorar a la estructura con el empleo de la armonía, pues los especialistas de esta materia sabrán quiénes han cumplido con las reglas generales de la armonía y, además, quiénes han sobrepasado a estas reglas, de manera magistral; así, la teoría general de los acordes, comienza diciendo que los grados tonales y modales se construyen sobre la base genérica de los grados de la escala, según sea mayor o menor; que la relación de los grados entre sí, está sujeta a ciertos principios, a las leyes de la modulación, a las cadencias, etc. Ya sólo con observar el cumplimiento de estas simples reglas, debemos esperar de qué otra manera pueden estos principios ser magistralmente superados.

Antes de Beethoven no se imaginaba siquiera que una obra pudiera dar inicio con otro grado que no fuese el primero en estado fundamental y, además, consonante. Beethoven, ante el asombro de todos, inició su primera sinfonía con un bellísimo acorde disminuido, el cual resolvió a un consonante menor. Este enlace era común en esa época, pero nunca como protagónico de la introducción y menos aún, como el iniciador de la obra. El principio que lo evitaba argüía la poca eficacia para consolidar la tonalidad. Beethoven no rompió el sentido de esta prohibición, la reforzó haciendo exactamente lo contrario, pero de una manera magistral.

Resulta pues que, quien no sea especialista en la técnica de la música, es imposible que emita un criterio de valoración confiable, respecto a las diferencias técnicas entre la música. Si alguien dice que un nocturno de Chopin es feo comparado con una pieza de Richard Clayderman, bueno, técnicamente puede hacerse un análisis y determinar (sólo técnicamente) si la certeza de tal afirmación es válida. En este caso es más confiable la opinión del técnico que la de alguien que no lo sea. Hace falta la opinión del esteta para que con sus argumentos (más confiables que los de un corriente aficionado a la música) nos dé algunos lineamientos básicos para encausar el desarrollo de nuestra musicalidad, manifestada en el campo de la apreciación musical.

GUIA DE APRECIACION MUSICAL

De aquí en adelante vamos a tomar a la apreciación musical, como una disciplina o rama de la música. En este sentido, definámosla como "un proceso sistemático que tiene por propósito y fin, enriquecer y desarrollar una parte de nuestra musicalidad, la referente a la contemplación de la música".

De hecho, la apreciación musical se da en todas partes; en el cine, la iglesia, en los medios de transporte, en la casa, en la calle, etc. Se da de manera espontánea, sin formalismos de ninguna clase. Asimismo, la vía más común que nos conduce a la música, está formada por la radio, la televisión, los tocadiscos, rocolas, etc. Ocasionalmente tenemos la suerte de disfrutar la música en vivo; una marimba en una fiesta, un concierto en la Concha Acústica del Parque Central, una misa cantada y bien, con entusiasmo y dinero, podemos llegar al teatro y asistir a una función musical. Ahora la cuestión es ¿podemos mejorar nuestra espontaneidad de escuchar música?. La apreciación musical prueba que sí. No sólo se mejora sino que se ensancha hacia otros ámbitos musicales. Principalmente se requiere de un guía, al menos al principio. Antes de proponer un modelo de apreciación musical, observemos que existen ciertas características generales que son comunes en cualquier ámbito de la apreciación musical. Básicamente son tres: la costumbre, la atención y los medios con que se cuenta para la audición musical.

La apreciación musical es el resultado de una costumbre, es decir, el hábito de escuchar música. No basta la sólo musicalidad para compenetrarse en determinado estilo musical, se requiere también de costumbre. Aquí podemos dar paso para que la apreciación musical (vista en función educativa) conduzca nuestra costumbre hacia otras esferas de la música.

Con respecto a la atención, aquí nos referimos a una "atención musical". Si la costumbre sólo es el hábito, lo ideal es que a ese hábito se preste la debida atención de lo que musicalmente está pasando. La atención musical, pues, demanda de nosotros una reflexión artística e inteligente de lo que la música nos ofrece. Cuando nos gusta una música es porque, a veces, la costumbre de escucharla ha sido tan insistente que, al fin, ha captado nuestra atención musical. También puede ser que una música nos guste desde el primer momento que la escuchamos, lo cual puede tener tres explicaciones: primero, debido a una captación inmediata favorecida por un alto nivel de musicalidad; segundo, porque es probable que la obra escuchada no requiera de gran musicalidad para ser percibida de una sola vez; y tercera, porque tal vez esa música, en particular, no la hayamos escuchado nunca, pero si pertenece a un estilo que estamos acostumbrados a escuchar, su captación inmediata resulta explicable fácilmente. En todo caso, el grueso de sonidos que percibimos es colado por la atención musical, luego, dependerá de ésta la magnitud de lo captado.

En términos más específicos, la atención musical se refiere a cosas como, el seguimiento auditivo de las líneas melódicas, la captación de la forma, la comprensión del mensaje literario (si lo hay), la identificación rítmica (o dinámica), la percepción de colores, etc.

La tercera característica se refiere a los medios con que se cuenta para la audición musical. Es un hecho que la apreciación musical requiere de la costumbre y atención musicales, sin embargo, la base de éstas está en los medios que la hacen posible. Las audiciones en vivo o artificiales (por medio de determinados aparatos eléctricos) son los medios principales para llevar a cabo la apreciación musical. En otras palabras, no se da la apreciación musical si no se escucha música, y no es posible escuchar música si no hay músicos o aparatos que la reproduzcan y luego nos la proporcionen.

Siendo evidente que aquí en Guatemala existe espontaneidad para escuchar música, bajo la premisa que para ello se cuenta con medios adecuados (radio, televisión, aparatos eléctricos, etc.), que existe a-

tención musical (parte de la musicalidad) y, además, la costumbre de escucharla, es necesario fortalecer toda esta riqueza artística, al menos, con una sistemática guía de apreciación musical.

Para empezar, advertimos al lector que esta modesta guía es solamente para quienes están totalmente desvinculados con la apreciación musical, entendida ésta como una disciplina de la música; así también, la música popular no será abordada en esta guía, principalmente por dos razones: primero, porque nuestra sociedad está completamente atestada de ella. Alrededor del noventa y ocho por ciento (98 %) de las emisoras radiales están dedicadas de lleno a la música popular; ello, sin contar que los únicos músicos que compiten entre sí son los de los conjuntos populares, puesto que entre la música clásica es casi nula la competencia. En segundo lugar, porque técnica y artísticamente la música popular es captable rápidamente y sin mayor dificultad (salvo una que otra pieza y algunas corrientes de música jazz). De todos modos, la técnica a emplear en esta guía, es aplicable a cualquier música.

Guía de apreciación musical.

I Observaciones previas.

- a) Esta guía puede tomarse como fundamento para un curso completo de apreciación musical, como una unidad en un curso de educación musical o bien, de manera informal (para amigos, empleados, vecinos, familiares, etc.)
- b) Puede tener una mínima duración de dos meses y una máxima de dos años.
- c) Está estructurada por fases. Cada fase comprende dos meses.

- d) Todas las fases son similares; lo único que varía es solamente la música, puesto que en cada fase es diferente.
- e) La música requerida ha de escucharse todos los días, prestando la debida atención y, si es posible, deben emplearse los medios más adecuados.
- f) Aquí sólo se dará un ejemplo de lo que podría ser la primera fase.

II Qué debe hacer el guía.

- a) Seleccionar las obras más significativas de cada estilo y compositor de la música clásica.
- b) Dependiendo de cuántas fases disponga para sus escuchas (amigos, alumnos, familiares, etc.), el guía deberá determinar lo alcanzable de sus objetivos, tomando en cuenta que, en cada fase, deben figurar obras de estilos, autores y géneros opuestos.
- c) Escoger, al menos en las primeras fases, obras cortas, con claridad rítmica, melódica y tímbrica. Si las obras son relativamente largas, procúrense aquéllas en que constantemente se repiten los temas (como El Bolero de Ravel, por ejemplo).
- d) Si los escuchas no disponen de discos (que es lo más común), es comprensible que el guía realice una grabación que contenga las obras requeridas para cada fase, de la cual pueden los mismos alumnos copiar su propia grabación.
- e) Procurar que las obras escuchadas provengan de marcaas confiables (Angel, Deutsche Grammophon, Seraphin, Lon-

don, etc) y de intérpretes excelsos.

- f) Utilizar discos, casets y un aparato de grabación que sea de alta fidelidad. Si se dispone de disco láser, descartar los otros medios de reproducción musical.
- g) Antes y después de cada obra, es necesario grabar el nombre de la misma y el del autor, así como especificar si la obra es para violín, trompeta, piano, etc.
- h) Al finalizar cada fase, es necesario grabar un fragmento de cada obra, con una duración de entre diez y quince segundos, con el objeto de que los escuchas identifiquen las obras escuchadas. Es recomendable que se deje un espacio en silencio, entre cada fragmento, para que dé tiempo a escribir las respuestas. De antemano señalamos que la principal causa (si no la única) de tener un resultado por debajo del setenta por ciento (70 %), es la de no escuchar el caset todos los días.
- i) Como apoyo didáctico, puede recurrirse a la explicación de rasgos característicos de cada obra, a un seguimiento visual del esquema rítmico y melódico de las obras, a una breve narración biográfica de los compositores, al señalamiento de características básicas de los estilos escuchados, a la interpretación (en piano) de los temas principales y secundarios de cada obra, etc. (1).
- j) Utilizar casets de sesenta minutos.

III Con respecto al apreciador, es necesario que realice lo siguiente:

(1) En el caso de no contar con un lugar adecuado, ni con carteles ni demás materiales didácticos para apreciación musical, ensáyese sólo el caset, aunque sí, todos los días.

- a) Escuchar, todos los días, la música recomendada por su guía de apreciación musical.
- b) Escuchar música en un ambiente tranquilo y si se puede, agradable.
- c) No escuchar música y, al mismo tiempo, hablar o prestar atención a una conversación.

IV Ejemplo de una primera fase.

Obras a escuchar en un caset de sesenta minutos:

LADO A

- 1- Polonesa Heroica, para piano..... F. Chopin
- 2- Sonata en Re (primer movimiento).....T. Albinoni
- 3- Aire para la Cuerda Sol.....J. S. Bach
- 4- Canción "El grillo".....J. Des Près
- 5- Pierrot Lunaire (fragmento)..... A. Schönberg
- 6- Música gregoriana..... Anónima

LADO B

- 1- El Bolero..... M. Ravel

- 2- Segundo movimiento del Concierto
para clarinete y orquesta..... W.A.Mozart
- 3- Canción "El mirar de la maja"
para soprano y guitarra..... E.Granados
- 4- Recuerdos de Alhambra..... Tárrega

Convencidos, en la práctica, que la apreciación musical es un eficaz medio de prueba en favor de la musicalidad de los guatemaltecos (dada la utópica posibilidad de interpretar un instrumento musical -convencional, por cierto-) y de no contar con otros métodos y técnicas que también la evidencien, concluimos este trabajo, con el claro deseo de que el sector más pobre de este país (más del ochenta por ciento -80 %-) deje de ser considerado como una masa infrahumana, marginada de la educación y la cultura.

No es cuerdo olvidar que la hegemonía económica, política y socio-cultural de la monarquía francesa, concluyó con las guillotinas de Luis XVI y María Antonieta de Austria; situación trágica en que los oligarcas terratenientes y los poderosos de este país podrían verse, ante el levantamiento de las etnias indígenas del siglo XXI.

ESTUDIO ESTADISTICO

Para comprobar (en la práctica) la veracidad de la hipótesis que nos hemos planteado, presentamos a continuación datos estadísticos así como el respectivo análisis de los mismos.

Básicamente, este capítulo está dedicado a un "ensayo de apreciación musical", en donde, a la vez, se analizan algunas pruebas de laboratorio musical, las cuales se hicieron a un grupo de veinticinco personas. En este ensayo se demuestra que el ser humano no tiene una disposición natural para la música, a la que llamamos musicalidad y sobre la cual se levanta el principio de educabilidad artística musical.

Las veinticinco personas con las que se trabajó, oscilan entre los catorce y los cincuenta y seis años de edad, además de ser de distinta condición social; todas residentes en la ciudad de Guatemala. A cada persona se le entregó un caset de sesenta minutos y, luego de haberlo escuchado en un término de dos meses, se procedió a evaluar el nivel de captación musical que se tuvo. En dicho caset se grabaron las siguientes obras de música clásica:

LADO A

- | | |
|-------------------------------------|-------------|
| 1- Sinfonía Fantástica (Vals) | H. Berlioz |
| 2- Sonata para piano No 2 (1o Mov.) | F. Chopin |
| 3- San Francisco sobre las olas | F. Liszt |
| 4- Capricho Vienés | F. Kreisler |

- 5- Sinfonía Inconclusa (1º Mov.) F. Schubert
 6- Concierto para flauta, oboe y Orq. de cámara (3º Mov.) A. Salieri

LADO B

- 1- Concierto en Mi menor para piano y Orq. (1º Mov.) F. Chopin
 2- Adagio para cuerdas Op. 11 S. Barber
 3- La Traviata (primer acto) G. Verdi

Pese a que las personas no escucharon diariamente el caset asignado, podemos ver un alto índice de captación musical, en los datos siguientes, los cuales fueron evaluados en agosto de 1994.

Identificación del nombre de la obra	Acierto F	%	Error F	%
1- Sinfonía Fantástica	24	96	01	04
2- Sonata No 2 de Chopin	15	60	10	40
3- San Francisco de Asís	25	100	00	00
4- Capricho Vienés	25	100	00	00
5- Sinfonía Inconclusa	13	52	12	48
6- Concierto para flauta y oboe	21	84	04	16
7- Concierto en mi menor	15	60	10	40
8- Adagio Op. 11	22	88	03	12
9- La Traviata	22	88	03	12
TOTAL	182	81 %	43	19 %

Identificación del compositor	Acierto F	%	Error F	%
1- Berlioz	24	96	01	04
2- Chopin	41	82	09	18
3- Liszt	25	100	00	00
4- Kreisler	25	100	00	00
5- Schubert	13	52	12	48
6- Salieri	21	84	04	16
7- Barber	21	84	04	16
8- Verdi	21	84	04	16
TOTAL	191	85 %	34	15 %

N = 225

En términos generales, podemos hablar de un nivel de captación musical del ochenta y cinco por ciento (85 %), en relación a la identificación del nombre de los compositores escuchados. En cuanto a la identificación de las piezas, dicho nivel de captación fue del ochenta y uno por ciento (81%). Al integrar ambos resultados en un solo cuadro estadístico, tenemos lo siguiente:

Nivel de captación musical	Acierto F	%	Error F	%
Identificación de la música escuchada y su respectivo autor	373	83	77	17

N = 450

Debe hacerse la aclaración que la música asignada a este grupo, pertenece

al período romántico del siglo XIX (con excepción de Samuel Barber, que es neo-romántico), lo cual parece contradecir lo recomendado en la guía de apreciación musical. Este grupo es una excepción a la recomendación que se dio antes, al decir que en cada caset debía grabarse música contraria en estilos, puesto que con estas personas se ha venido trabajando cada período de la música, por separado. A fin de cuentas se ha podido demostrar, por este otro medio, que el ochenta y tres por ciento (83 %) de captación musical nos indica claramente que el hombre es por naturaleza educable, puesto que posee musicalidad.

Aquel absurdo dicho popular que dice "en gustos se rompen géneros" sólo es utilizable para justificar la ignorancia e intolerancia artística musical. Nadie viene a la vida con predeterminado gusto musical; éste se forma con la educación, sea cósmica o sistemática. Si, por ejemplo, una madre da a luz a su hijo, en un lugar en donde no se escuche absolutamente nada (cosa imposible) ¿cuál podemos decir que es el gusto musical de este niño?. No podemos decir que es el jazz, la música de marimba, o la clásica, puesto que nada conoce al nacer. Por consiguiente, ninguno traemos un gusto fijo para una u otra música. Traemos disposición musical, que es diferente, y en ella se enraíza el gusto que la educación nos proporcione.

Sale ésto a colación porque con las personas que se trabajó, ninguna de ellas había escuchado tan solo una pieza de música clásica. Acostumbradas a la música de la radio y la televisión, voluntariamente aceptaron ser parte de este ensayo práctico, sólo se ha ayudado a descubrir "un gusto nuevo", el gusto por la música clásica.

También vale la pena mencionar que, de las veinticinco personas con que se trabajó, diecisiete de ellas son "completamente desafinadas", trece presentan inexactitud rítmica y, seis, no diferencian bien entre sonidos homófonos y polifónicos. En estas cosas habría que buscar las causas que originaron un margen de error del diecisiete por ciento (17 %), sin olvidar tampoco la discontinuidad que se tuvo al escuchar el caset (no se escuchó todos los días).

Aquí hay una clara respuesta para quienes opinan que "los des-

afinados y arrítmicos no sirven para la música". Si ésto fuera válido el resultado debió estar por debajo de un veinticinco por ciento (25%) (o menos), cosa que no ocurrió.

La apreciación musical sí demuestra pues, ser un canal de la musicalidad, no importando que en un conservatorio, escuela o academia de música se continúe creyendo que la desafinación y arritmia son defectos absolutos que van contra la naturaleza artística de quien los posee. Ya se dijo en su oportunidad, que estos defectos pueden ser temporales y ocasionados por alguna causa ajena a la musicalidad. Veamos un último cuadro estadístico.

Número de personas	Porcentaje de captación musical	Desafinados	%	Afinados	%	Irregularidad rítmica	%	Buen ritmo	%
7	100 %	5	71	2	29	4	57	3	43
1	95 %	1	100	0	0	0	0	1	100
4	90 %	2	50	2	50	3	75	1	25
2	80 %	1	50	1	50	1	50	1	50
2	75 %	2	100	0	0	1	50	1	50
7	70 %	5	71	2	29	4	57	3	43
2	65 %	1	50	1	50	0	0	2	100
N = 25	82 %	17	68	8	32	13	52	12	48

Como puede observarse en el cuadro anterior, no hay ninguna razón para pensar que los desafinados y/o arrítmicos (mal llamados así) son desafortunados al pretender desarrollar alguna parte de su musicalidad. Si en esta ocasión sólo se experimentó con una rama de la música, la apreciación musical, bueno, no es extraño que en otros estudios se descu

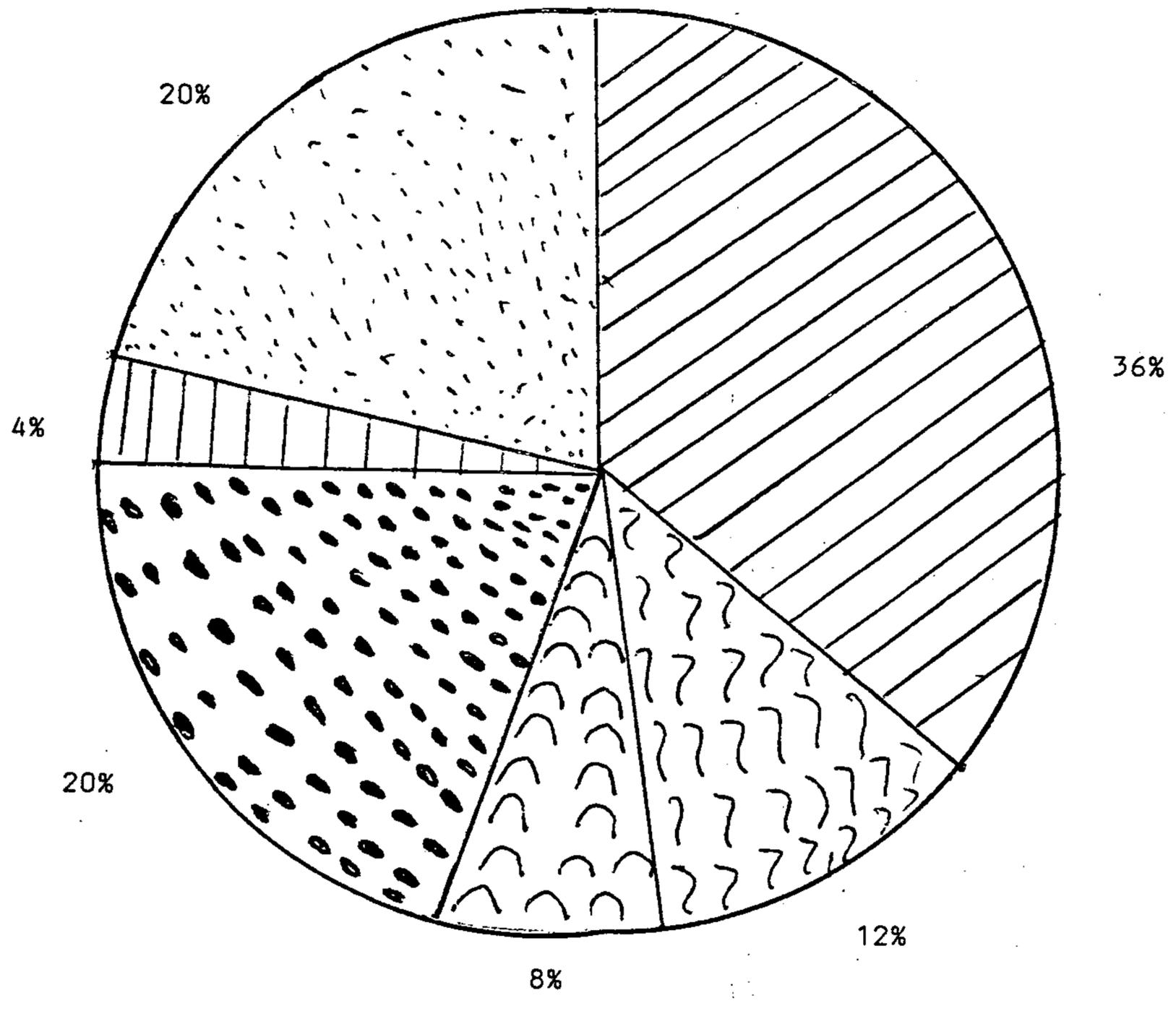
bran otras áreas de nuestra musicalidad, las que podrían contribuir enormemente para tener un concepto más profundo de la música, para estimular la creación musical en nuestra sociedad, para evitar el menosprecio que constantemente arrincona a nuestra música folklórica (singular causa de su extinción), etc.

En este último cuadro vemos que, de las veinticinco personas con las que se experimentó, siete de ellas obtuvieron el máximo porcentaje de captación musical (100%), cinco de las cuales son "completamente desafinadas" y cuatro dan síntomas de "inexactitud rítmica". Quiere decir esto que poco importan ambas cosas (la desafinación y arritmia) a la hora de juzgar, globalmente, la musicalidad de una persona. El otro porcentaje mayoritario en cuanto a la captación musical, que fue del setenta por ciento (70%) y casualmente coincide con un total de siete personas, termina convenciendo nuestra hipótesis, puesto que el número de desafinados es de cinco, lo cual no da crédito favorable ni desfavorable para incidir, en forma determinante, en cuestiones de musicalidad. Una última observación, el ochenta y dos por ciento (82%) de captación musical que sale en estos totales, resulta un uno por ciento (1%) menor en relación a los totales que dimos anteriormente, es decir, de ochenta y tres por ciento (83%). Esto es debido porque, en el caso anterior, se trabajó con números específicos (los emanados directamente de las encuestas) mientras que, en este caso, sólo se tomó a los porcentajes parámetro (del sesenta y cinco al setenta por ciento, del setenta al setenta y cinco, etc).

Finalmente, podrá observarse en las gráficas siguientes la edad, sexo y ocupación de cada una de las personas con que se trabajó.

OCUPACION		F	F/N	F Relativa X 360°
	Estudiantes	9	36 %	0.36 X 360 = 129.6
	Amas de casa	3	12 %	0.12 X 360 = 43.2
	Profesionales	2	8 %	0.08 X 360 = 28.8
	Obreros	5	20 %	0.20 X 360 = 72
	Jubilados	1	4 %	0.04 X 360 = 14.4
	Otros	5	20 %	0.20 X 360 = 72

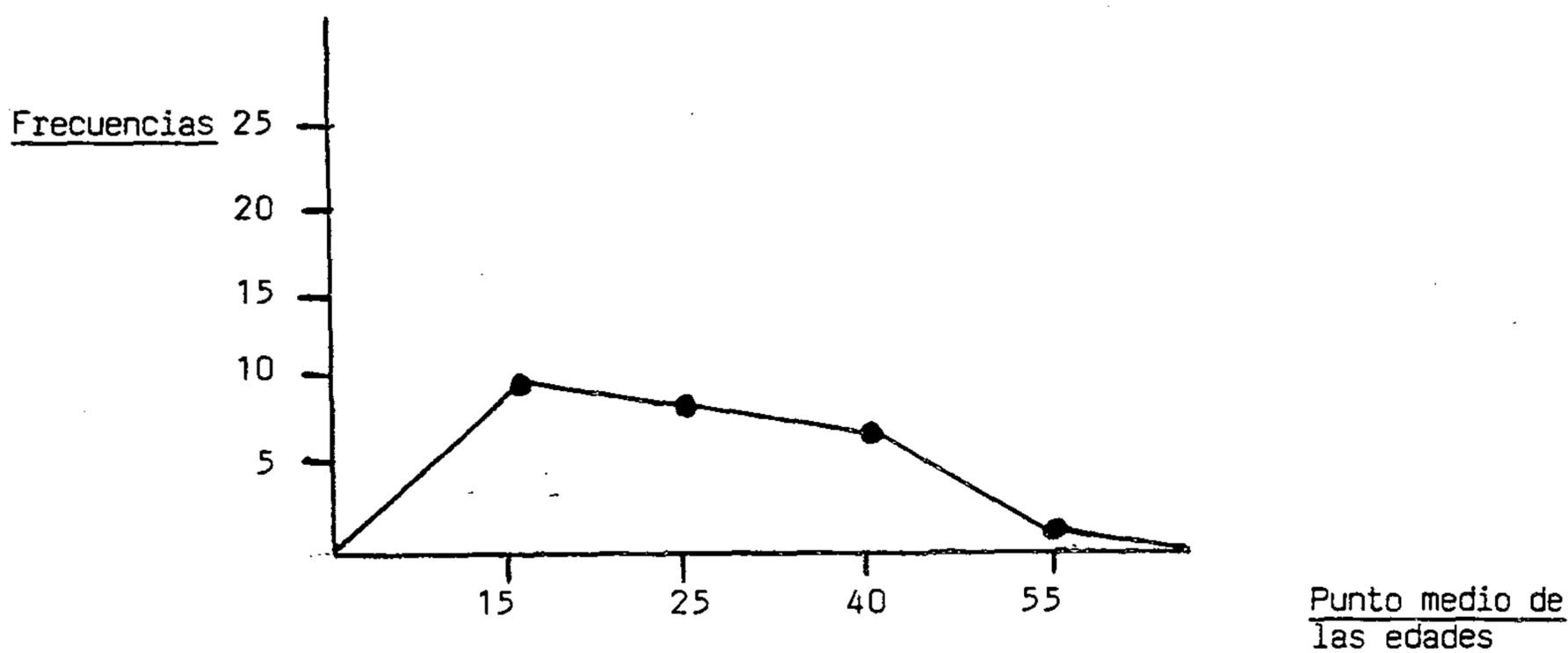
GRAFICA DE LA OCUPACION



EDADES DE LOS ENCUESTADOS

Edades	Frecuencias	Punto medio
10 - 20	9	15
20 - 30	8	25
30 - 50	7	40
50 - 60	1	55

GRAFICA DE EDADES



En relación al sexo de las personas encuestadas (cosa que no influye en nada respecto a nuestro trabajo) solamente podemos concretarnos a decir que catorce de ellas son mujeres y once son varones.

En cuanto al nivel de escolaridad de los encuestados (que no influyó para determinar la musicalidad) no causaron sorpresa los resultados, aunque sí preocupación. Por ejemplo, el nivel más bajo de los encuestados fue el universitario, sin embargo, habría que tomar en cuenta que del número total de casos, que fueron veinticinco, sólo dos personas representan al nivel superior. También debe hacerse énfasis que ninguno de los encuestados tuvo tiempo suficiente para escuchar el caset asignado, especialmente en el caso de los dos universitarios. En cuanto al nivel secundario, dividido en grados básicos y diversificado, es oportuno decir que de las catorce personas que lo conforman (en nuestra investigación), ocho son estudiantes activos (seis de tercero básico y dos de diversificado) y el resto son trabajadores y amas de casa a quienes se les ubica en el nivel secundario pero que actualmente no están estudiando. En el nivel primario se trabajó con nueve personas, de las cuales cinco son albañiles (sólo trabajan, no estudian), una es ama de casa y tres niños estudiantes. Cabe aquí la observación que el rendimiento más alto fue el de los tres niños estudiantes, sin embargo, los tres son "completamente" desafinados y con ritmo irregular. El ama de casa, quien tiene una excelente afinación y ritmo, tuvo un setenta y cinco por ciento (75%) de captación musical, es de-

cir un veintidós por ciento (22%) menos que los niños, puesto que éstos tuvieron un noventa y siete por ciento (97%) de captación musical. En relación a los albañiles, que también tuvieron un setenta y cinco por ciento (75%) de captación musical, solamente habría que anotar algunas desventajas en relación a los otros casos: son personas adultas con una escasa educación primaria; han tenido mayor influencia de música ranchera, lo cual fue natural que la música clásica violentara su costumbre rutinaria. De todos modos, una captación musical del setenta y cinco por ciento (75%), en el caso de los albañiles, nos demuestra que cualquier persona, no importando su edad, sexo, raza, condición social etc., es digna para recibir lo mejor que puede darnos la educación.

NIVEL DE ESCOLARIDAD

Nivel	Número de personas	%	Porcentaje de captación musical	Porcentaje de afinación	Porcentaje de buen ritmo
Primario	9	36	82 %	11 %	33 %
Básicos	6	24	90 %	33 %	50 %
Diversificado	8	32	80 %	50 %	62 %
Universi-	2	8	75 %	50 %	50 %
	N = 25				

CONCLUSIONES

- 1- La musicalidad es inherente al ser humano.
- 2- La musicalidad es la base de la educabilidad artística.
- 3- Por medio de la apreciación musical puede demostrarse una parte de la musicalidad.
- 4- En Guatemala, el subdesarrollo musical no es por falta de musicalidad sino por deficiencia en la educación.
- 5- Los criterios de valoración artística no son absolutamente inherentes al ser humano; son moldeables conforme la educación.
- 6- Parte del patrimonio cultural de los pueblos lo es la música clásica (como cultura del mundo) y la música folclórica (regional).
- 7- La crisis de musicalidad tiende a subordinar la música clásica, por exceso de exaltación a la popular-comercial.
- 8- Categorías de la música como su lenguaje, su base física o la melodía, el ritmo y la armonía, son parte de la vida cotidiana del hombre, de lo cual se infiere que la música es una disposición natural de éste, susceptible de ser desarrollada mediante la educación.
- 9- Conforme a los principios culturales de la Grecia antigua, la música, en la presente época, cumple una función social.
- 10- La apreciación musical es un medio rápido, de bajo costo y eficaz para desarrollar una parte de la musicalidad, así como para enriquecer nuestro acervo cultural.

RECOMENDACIONES

- 1- Quienes se interesen en difundir la música clásica, pueden ensayar la guía que hemos propuesto. Pronto podrá observarse un buen resultado, tan sólo cumpliendo con lo que especificamos en la guía.
- 2- Los profesores de música (e incluso los maestros de grado) tienen la particular ventaja de trabajar en grupo la guía que proponemos, lo cual significaría una mayor cobertura de culturización para Guatemala.
- 3- Quienes directa o indirectamente tienen acceso en la planificación educativa del país, deben tomar en cuenta la disposición natural que el ser humano tiene para la música, puesto que resultaría de gran beneficio para el desarrollo de la cultura guatemalteca, descubrir y estimular a nuestros valores del arte.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

BIBLIOGRAFIA

- 1- ABBIATI, Franco. Historia de la música (5 Vols). México, D. F. UTEHA (Unión Tipográfica Hispano Americana), 1958.
- 2- D'URBANO, Jorge. Cómo formar una discoteca. Buenos Aires. Editorial Atlántida, 1959.
- 3- JOAD, C. Guía de la Filosofía. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada, 1960.
- 4- KLUCKHOHN, Clyde. Antropología. México. Fondo de Cultura Económica, 1962.
- 5- LANG, Paul Henry. La música en la Civilización Occidental. Buenos Aires, Argentina. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.
- 6- LIENHARDT, Geoffrey. Antropología Social. México, D. F. Fondo de Cultura Económica.
- 7- PABLO, Luis De. Aproximación a una estética de la Música Contemporánea. Madrid, España. Editorial Ciencia Nueva, 1968.
- 8- PETRIE, A. Introducción al estudio de Grecia. México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1961.
- 9- PLATON. Diálogos. México, D. F. Editorial Porrúa, 1968.
- 10- VALLS GORINÁ, Manuel. Aproximación a la música. Barcelona, España. Salvat Editores, S. A., 1970.