



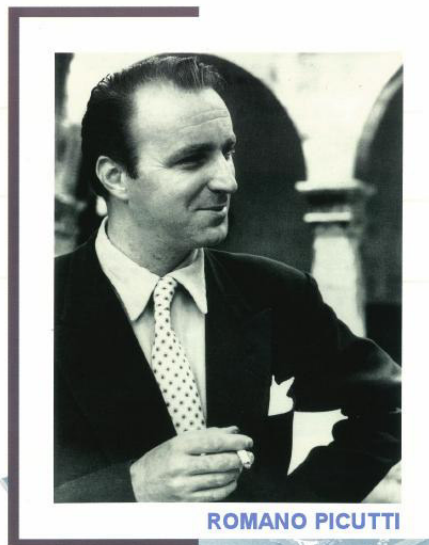
3. Conclusión

Davidovsky no pretendía hacer un rompimiento con la tradición musical al utilizar la electroacústica en sus obras mixtas sino una continuación de dicha tradición pero ahora aprovechando el uso de las tecnologías a las que tenía acceso. La música mixta reintroduce al instrumento acústico como parte de su vocabulario expresivo, buscando por este medio la creación de un tercer ámbito sonoro en el que lo acústico y lo electrónico coexisten e interactúan, determinando así nuevos niveles de percepción y comunicación musicales. El repertorio mixto para guitarra se ha expandido de manera constante en los últimos 20 años, abarcando diferentes estéticas en lo que se refiere al tratamiento del material electroacústico.

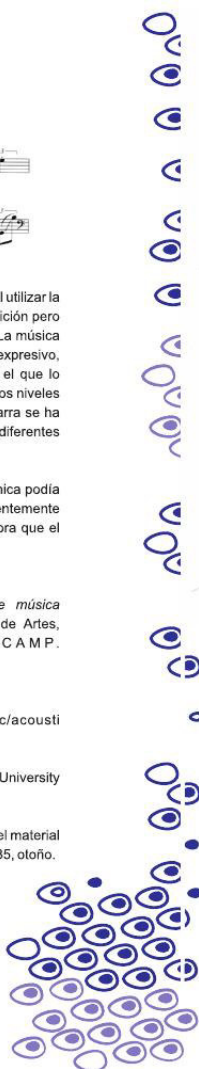
Los días en que algunos compositores pensaron que la música electrónica podía reemplazar a la música convencional debido a sus posibilidades aparentemente ilimitadas han pasado. El futuro musical es inesperado, sobre todo ahora que el instrumento tradicional está infiltrándose en la música electroacústica.

Referencias

- Aguilar, Ananay. 2005. *Processos de estruturação na escuta de música eletroacústica*. Dissertação de Mestrado em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP. <http://sussuro.musica.ufrj.br/~sussuro>
- Camilleri, Leo. 1999. *Thoughts on the oral culture of electroacoustic music*. http://Hud.ac.uk/school/music+humanities/music/newmusic/acoustic_chains.html
- Cook, Nicholas. 1990. *Music, imagination and culture*. Oxford: Oxford University Press.
- De Andrade, Iracema. 2008. "La relación entre el instrumento acústico y el material electroacústico", en *Revista Ideas Sónicas*, Vol. 1, No. 1, págs. 28-35, otoño.

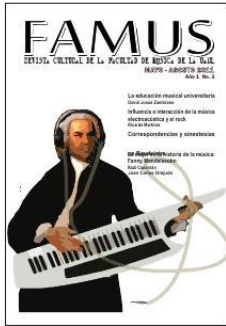


ROMANO PICUTTI



Reseña de la presentación del primer número de FAMUS

REVISTA CULTURAL DE LA FACULTAD DE MÚSICA DE LA UANL
CORAL AGUIRRE



Según entiendo, la revista que hoy presentamos es heredera directa de una empresa menor pero no menos digna como edición: me refiero a **Desde Adentro**, folleto en línea cuyos artículos anuncian la excelencia de la revista que hoy me honro en presentar.

De tal modo que estos antecedentes nos permiten vislumbrar lo que hoy busca tanto mensaje y enunciación **FAMUS**. Antes de abrir el material sabemos que su público será restringido, aquel que ama la música, la estudia, la escucha, la investiga, se acompaña con ella, conforma una identidad esperanzada en la melodía del canto, en la incisión del ritmo, en los meandros de la conjunción de los sonidos, los timbres, los tonos, las modulaciones. Y busca ir más allá, reconocer formas, saber más de sus creadores, recorrer caminos antiguos que llegan al presente y lo

Las convergencias temporales de carácter vertical, sincronización de eventos o gestos simultáneos entre el instrumento y la electroacústica.

- **La convergencia temporal vertical, carácter puntual**

Este tipo de convergencia se puede ver entre la parte de la electroacústica y la guitarra en el inicio del compás 233 con un unísono, en el segundo tiempo del compás 234, a contratiempo del primer tiempo del compás 235 y así como en el último tiempo del compás 236.



En el siguiente ejemplo se puede ver claramente que entre la electroacústica y la guitarra hay unísonos durante seis compases del 172 al 177.



- **La convergencia temporal vertical perimetral o circunscrita**

Podemos observar en este ejemplo que la interacción permite cierto grado de maleabilidad cuando la interacción del instrumento tiene que darse dentro del espacio de la gestualidad electroacústica.



- **Otras veces estas similitudes están impregnadas de una calidad rítmica congruente**

En el último compás del sistema los eventos entre ambas partes se interpolan sobre métrica basada en un pulso explícito impuesto por la parte pregrabada. Las secuencias de estos eventos sonoros no permiten fluctuaciones en el pulso de la parte instrumental.

- **La convergencia temporal horizontal consecutiva de carácter flexible**
Entre los compases 120 al 123 la interacción la inicia la guitarra y tiene una respuesta en la electroacústica.

Musical score for measures 120-123. The guitar part (G) starts with a circled measure number '120' and a circled 'XII'. The electroacoustic part (E) follows with a circled 'XII'. Dynamics include *pp* and *mf*.

- **La convergencia temporal horizontal consecutiva de carácter rígido**
Entre los compases 224 a 227 hay una interacción que es iniciada por la electroacústica y respondida por la guitarra.

Musical score for measures 224-227. The electroacoustic part (E) starts with a circled measure number '224'. The guitar part (G) follows with a circled 'XII'. Dynamics include *pp* and *mf*.

- **Las convergencias temporales horizontales concatenadas**
Podemos ver que a partir del compás 160 hay un juego lineal continuo de estímulo y respuesta entre el instrumento y el material electroacústico.

Musical score for measures 160-169. The guitar part (G) starts with a circled measure number '160'. The electroacoustic part (E) follows with a circled 'XII'. Dynamics include *pp* and *mf*. Performance markings include *lento*, *a tempo*, and *legato vivace*.

- **La convergencia temporal horizontal adyacente**
Se pueden ver muy claramente entre los compases 193 y 194 dos eventos de carácter lineal con funciones estructurales distintas, teniendo como resultado dos eventos sonoros muy contrastantes.

Musical score for measures 193-194. The guitar part (G) starts with a circled measure number '193'. The electroacoustic part (E) follows with a circled 'XII'. Dynamics include *pp* and *mf*. A performance marking of *ritardando* is present.

revitalizan. Un receptor de *FAMUS* será pues inquietamente curioso en cómo suena el mundo. Un escucha atento a las inflexiones de la naturaleza y el ser humano que se inscribe en ella. Un elegido, de grandes orejas flotantes como las de los elefantes. Podemos soñar en un receptor enamorado de la vida puesto que lo está de los sonidos. Imaginar que al levantarse por la mañana elige de su discoteca una obra y mientras se afeita o se maquilla, escucha. Que cuando sale a pasear inventa preguntas y respuestas con el claxon de los automóviles y si pasa por un parque reconoce que hay pájaros en la copa de los árboles. Que de noche cuando lo asalta el insomnio no se preocupa, tiene el fondo de la ciudad como sinfonía. Sinfonía a veces dolorosa por las balaceras o el aullido de las sirenas pero también vibrante y dadora vital cuando resuena a lo lejos la voz de un niño que juega a la pelota o un llanto pequeño de algún bebé que requiere de la atención materna.

A veces este receptor que pensamos para *FAMUS* no es un especialista. Y es bueno que no lo sea.

El desafío es fuerte e intenso. Y sospecho que este primer número, o primeros números que comienzan a circular, están plasmados para

atreverse. Recorro sus páginas y me regocijo con los conceptos sobre la educación musical. Claro que sí, no se puede estar circunscripto sólo a una práctica de técnicas y acumulación de horas de estudio. La música crea un raro paisaje interior que hay que explorar. Nos beneficia con una estructura mental que se tensa y se relaja, adquiere el presto y luego el adagio, se regala con los contrastes y para siempre, en esa estructura, la diversidad queda latente. Nos

El receptor que pensamos para FAMUS es sencillamente alguien cuyo oído se ha amplificado tanto como para reconocer los mundos que lo habitan y que habita. Porque la misma revista tiene que sonar al abrir cada una de sus páginas.

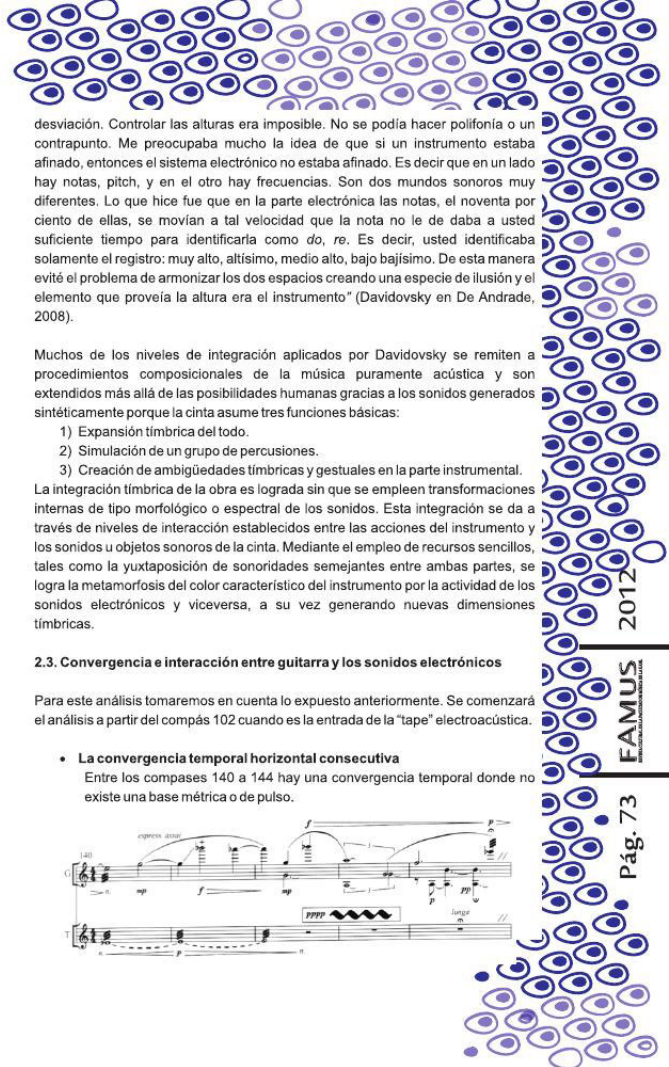
provee de la elasticidad de la memoria, de la incommensurabilidad de lo humano, de lo diferentes que somos unos y otros, de aquellos pasos que dimos antes que no pertenecen a nuestra historia personal y sin embargo están grabados a fuego en nuestros huesos. Formar en la música no es ponerle los sostenidos o los bemoles correctos a la partitura, ni siquiera interpretar a Mozart "como debe ser". Formar en la música es otra cosa: como bien dice David Zambrano: "es formar cierta clase de personas, la clase que comprenda el mundo y que desee mejorar esa comprensión". Formar en la música es recorrer los viejos caminos que nos llevan a reconocer de dónde venimos, quiénes fueron nuestros abuelos, cuáles nuestras huellas identitarias y regocijarnos con apreciaciones como las de Graciela Mirna Marroquín y Patricia Ivonne Cavazos quienes abordan nuestro pasado musical. Venimos de una raza hecha para la flor y el canto, donde en los *calmecac* se formaban

los músicos y los danzantes. Y etnias poderosamente sutiles y complejas como la de los mayas ornaban cada una de sus ceremonias con el sonido de sus instrumentos y cantores.

Revista, esta *FAMUS*, que marca la pluralidad y nos dice sin decirlo que no hay música culta y música no culta, la música es regalo de los pueblos, de cada uno de los pueblos que habitan la tierra. Por eso la *Pastoral* de Beethoven inspirada en cantos de la tierra y las danzas polovtsianas o las danzas húngaras o la sarabanda y la giga o el tango de Piazzolla. Todas danzas que primero creó y bailó el pueblo y luego fueron la materia suntuosa en donde abrevaron Revueltas y Ginastera, antes Borodin y Brahms y todavía más lejos: Mozart y Bach. De modo que zambullirse en el artículo de Ricardo Martínez resulta comulgar con lo que de mejor ha tenido el siglo XX para los jóvenes que ahora somos viejos, estoy nombrando el rock y para los que siempre somos jóvenes y viejos al mismo tiempo si escuchamos un *blues* o participamos en una *JAM*. Y también es llegar a la pura postmodernidad con su sofisticación tecnológica, reconocer que aprovecharlo no estuvo nada mal y que en la intimidad de la cámara frente a un público pequeño para que su lira fuera perfectamente captada, Safo podía hacer delirar a los presentes como en los grandes espectáculos posmodernos de miles de espectadores tan delirantes como aquellos del pasado.

Es bueno asimismo que esta visión plural, diversa, nos alcance a nosotras, a las mujeres cuyo camino en la música ha sido tan difícil.

Recuerdo que en la orquesta sinfónica de mi ciudad en un universo de hombres mi madre, mi hermana y yo éramos la excepción que hace la regla. Luego se fue poblando lentamente, muy lentamente el ámbito orquestal con nuevas integrantes, una violinista, una trompetista, vaya curiosidad porque pertenecía al Ejército de Salvación y más curiosidades de este tipo cuando de mujeres se trata, como la arpista, que generalmente es mujer, será por su imagen tan cercana a la de los ángeles, ese ícono que nos llega de la pintura de la Edad Media. Y tan ajeno a la masculinidad. En toda nuestra costumbre se imponen signos que dicen de nuestra exclusión por diferentes. Corren otros tiempos y hay una necesidad de reivindicar a las mujeres y su largo olvido tanto de la parte de los hombres como de nuestra parte sobre todo. Más aún, creo que es nuestra obstinación en recordarnos al recordar la historia de nuestra participación en ella lo que ha permitido la memoria que se ejerce aquí, en *FAMUS*, a través de la palabra de Raúl Capistrán con Fanny Mendelssohn. Me regocijo de ello sin dejar de subrayar que recordamos más a las mujeres de cierta laya, como las músicas, por su relación con los grandes compositores, por eso primero decimos la hermana de Mendelssohn, la de Mozart, la esposa de Mahler o la de Schumann. Privilegio que tuvieron para ser recordadas más pronto o mejor. Y a veces nos olvidamos que fueron Nannerl y Fanny, Alma y Clara por sí mismas. Privilegio que no tuvieron las que no pertenecían a la tradición musical de un clan o una familia. Esas pobrecitas mujeres que andando por



desviación. Controlar las alturas era imposible. No se podía hacer polifonía o un contrapunto. Me preocupaba mucho la idea de que si un instrumento estaba afinado, entonces el sistema electrónico no estaba afinado. Es decir que en un lado hay notas, pitch, y en el otro hay frecuencias. Son dos mundos sonoros muy diferentes. Lo que hice fue que en la parte electrónica las notas, el noventa por ciento de ellas, se movían a tal velocidad que la nota no le daba a usted suficiente tiempo para identificarla como *do, re*. Es decir, usted identificaba solamente el registro: muy alto, altísimo, medio alto, bajo bajísimo. De esta manera evité el problema de armonizar los dos espacios creando una especie de ilusión y el elemento que proveía la altura era el instrumento" (Davidovsky en De Andrade, 2008).

Muchos de los niveles de integración aplicados por Davidovsky se remiten a procedimientos compositivos de la música puramente acústica y son entendidos más allá de las posibilidades humanas gracias a los sonidos generados sintéticamente porque la cinta asume tres funciones básicas:

- 1) Expansión tímbrica del todo.
- 2) Simulación de un grupo de percusiones.
- 3) Creación de ambigüedades tímbricas y gestuales en la parte instrumental.

La integración tímbrica de la obra es lograda sin que se empleen transformaciones internas de tipo morfológico o espectral de los sonidos. Esta integración se da a través de niveles de interacción establecidos entre las acciones del instrumento y los sonidos u objetos sonoros de la cinta. Mediante el empleo de recursos sencillos, tales como la yuxtaposición de sonoridades semejantes entre ambas partes, se logra la metamorfosis del color característico del instrumento por la actividad de los sonidos electrónicos y viceversa, a su vez generando nuevas dimensiones tímbricas.

2.3. Convergencia e interacción entre guitarra y los sonidos electrónicos

Para este análisis tomaremos en cuenta lo expuesto anteriormente. Se comenzará el análisis a partir del compás 102 cuando es la entrada de la "tape" electroacústica.

- **La convergencia temporal horizontal consecutiva**

Entre los compases 140 a 144 hay una convergencia temporal donde no existe una base métrica o de pulso.



[5, A, 6, 9, 3, 7, 2, 8, 1]



2.2. Análisis del material sonoro de la electrónica

La idea central de la pieza es generar entre la guitarra y los sonidos electrónicos un solo discurso: que una parte se complemente con la otra. Para lograrlo Davidovsky utiliza a la guitarra como generador del material sonoro electroacústico e incluso le escribe a la parte del "tape" ritmos y afinaciones exactas, como si estuviera interactuando con otro músico.

Davidovsky nos habla sobre sus procesos compositivos acerca de *Sincronismos*: "[su] objetivo era investigar maneras de fijar espacios musicales de diferente naturaleza, el espacio musical acústico generado por el instrumento que vibra versus el espacio (musical acústico) originario del altavoz que es plano, ambos sonidos proyectando sus propias identidades acústicas. La idea de *Sincronismos* es tratar de fijar estos espacios uno en el otro, con la finalidad de crear un nuevo híbrido. La[s] obra[s] era[n] originalmente construida[s] a partir del análisis del instrumento para el cual iba a escribir, encontrando qué áreas del instrumento pueden ser disueltas en los sonidos electrónicos, en seguida buscaba los sonidos electrónicos que a su vez pudieran disolver a los sonidos del instrumento" (Davidovsky en De Andrade, 2008).

La selección de los sonidos electrónicos en la serie de obras de *Sincronismos* está directamente determinada por los recursos disponibles para el compositor en el estudio de grabación de los años 60. El vocabulario de sonidos producido electrónicamente en ese momento era muy limitado si lo comparamos con las posibilidades de procesamiento sonoro que existen hoy en día. Si la intención del compositor era, en ese entonces, buscar relaciones acústicas en los instrumentos que se pudieran homogeneizar con el material sintetizado, tendría que haberse enfrentado a varios problemas de orden técnico y compositivo. Davidovsky recuerda que: "Los procesos en los laboratorios eran muchísimo más lentos que hoy en día, nosotros no teníamos memoria, la memoria era la cinta. Si teníamos la idea de un sonido que requería un proceso de siete pasos, por ejemplo, el primer sonido lo grabamos y después el sonido pasa por otro proceso y otro proceso... y al final estaba desafinado porque cada proceso tenía un mínimo porcentaje de

el mundo se toparon con la música y se apasionaron por ella y tuvieron, contra viento y marea, que hacerse solas y a la intemperie.

He dejado ex profeso para el final el ensayo de Juan Carlos Orejudo *Correspondencias y sinestias de Baudelaire* por la exigencia del mismo a nosotros, sus lectores, y la ardua exploración que se ha propuesto con él. Partiendo del célebre manifiesto que fuera para los simbolistas, el poema *Correspondences*, del gran poeta francés, nos invita a reflexionar sobre el universo poético, místico y mítico habitado en nuestro organismo, atrapado en nuestra memoria, más allá de nuestra conciencia, de cuya propuesta Baudelaire nos hace partícipes. Con música del alma, con colores semejantes a notas musicales, con texturas que se pueden oler y sentir como si fueran jazmines, la naturaleza, nos dice, es un templo donde pilares vivientes a veces dejan salir confusas palabras. Y nosotros, este ser lábil que somos, esta humanidad atravesada por la selva de símbolos, este hombre o esta mujer observados por ellos en este universo de sombras y no obstante profunda unidad, tan vasto, tan claro, tan oscuro, donde los colores y los perfumes y los sonidos se responden y corresponden, nos completamos a través de ese Aleph del que carecemos.

Decía antes que la misma revista tiene que sonar al abrir cada una de sus páginas. Y creo que allí se encuentra el desafío mayor. Cada artículo, cada ensayo o crónica o investigación o lo

que fuere tiene que conectar al lector con su propia vida, con sus afectos y sus utopías. Por eso es tan importante que sepamos en esa escritura para el *Otro*, estar nosotros presentes, con nuestras propias utopías, afectos, deseos, esperanzas. No nos dejemos ganar por la razón solamente, sólo por los datos y por las definiciones, por la precisión de fechas, nombres, fuentes. Viajemos cada vez que se nos ocurra un material para *FAMUS* por el corazón de los posibles lectores, no sólo para informarlos sino para enamorarlos, para conmovir el orden de su vida cotidiana y proponerles a cada hora y en cada día un itinerario de sonidos y ecos. Pongamos nosotros allí, en la palabra escrita, no olvidamos de estar presentes como humanidad trémula, palpitante, también enamorada. Comunicar el modo en que hubimos de hacernos músicos, maestros, especialistas de la música. Organizar con el lector una urdimbre de correspondencias, no sólo en el sonar del adentro nuestro, también en la voluntad expresa de querer sonar con los otros.

Creo que éste es el mejor regalo que nos pueden hacer las revistas culturales, los conciertos, las exposiciones, en fin todo lo que concierne a las manifestaciones artísticas. De otro modo habremos de salvar nuestra conciencia profesional pero no habremos alcanzado la dimensión de lo humano que es sólo, tú y yo, juntos, semejantes y no obstante diversos, en diálogo intenso y provocador para seguir buscándonos y encontrándonos. Ésa es la misión de *FAMUS* según mi parecer. Y voto porque así sea.

Además de componer, Davidovsky trabajó como técnico de Edgard Varèse. Varèse le describía los sonidos que estaba buscando y Davidovsky le ayudaba a configurar el equipo en el laboratorio para producir esos sonidos. Varèse y Davidovsky se hicieron buenos amigos y cuando Varèse murió en 1965, Davidovsky le dedicó su *Estudio electrónico No. 3*.

La mayoría de sus composiciones publicadas desde la década de 1970 han sido sin electrónica. Las únicas obras publicadas con electroacústica desde entonces son *Sincronismos No. 9* (1988) y *Sincronismos No. 10* (1992). Sin embargo, Davidovsky recibió una comisión por el grupo liderado por Seamus para componer dos obras electroacústicas en la serie *Sincronismos No. 11* y *No. 12*, éstas se estrenaron en 2007 en la Conferencia Nacional de Seamus en Ames, IA.

1.2. Sobre Sincronismos

Sincronismos son una serie de piezas para instrumentos y sonidos pregrabados, compuestas durante las últimas tres décadas. La idea central de estas piezas es la búsqueda para encontrar formas de incorporar los sonidos acústicos y electrónicos en un único espacio musical y estéticamente coherente.

El estreno de *Sincronismos No. 1* para flauta y sonidos electrónicos en 1962 tuvo un impacto inmediato. En esta pieza logró el primer y verdadero "hiperinstrumento". La clave de las piezas *Sincronismos*, del No. 1 (1962) al No. 10 (1992), es que cada una tiene en cuenta las propiedades acústicas más básicas del instrumento empleado en vivo.

Mientras que las herramientas actuales permiten realizar análisis sofisticados de instrumentos acústicos, el enfoque de Davidovsky siempre ha sido utilizar su herramienta más sensible: su oído de músico. Cada detalle de un sonido se convierte en una parte importante de los materiales que dan base para una pieza.

En *Sincronismos No. 6* para piano y sonidos electrónicos (galardonado con el Premio Pulitzer de Música en 1971), la pieza se abre con una sola nota "sol" que, como es natural, se desvanece, es recogida por la cinta, y luego con *crescendos* nos lleva al punto siguiente al ataque en la parte de piano. El efecto neto suena como un piano haciendo un *crescendo*, "acto antinatural": esto es sorprendente, maravilloso y potencialmente un truco. *Sincronismos No. 9* para violín y sonidos electrónicos fue compuesta en 1988 después de una interrupción del compositor de quince años de música electrónica. Como violinista en su juventud, el compositor invoca a Ysaÿe y a otros de la tradición del violín romántico tardío: la obra está escrita idiomáticamente. Una textura coral se destaca en el inicio de la pieza con un énfasis en el cuidado de las cuerdas al aire del violín, con doblamientos en octavas extremas de una armonía que sirve para mezclar la cinta con el violín en vivo.

poder descubrir las cualidades del sonido con la finalidad de desarrollar la capacidad de los que se encargan de la educación preescolar hacia una clase de iniciación musical de calidad.

Objetivos específicos

- Orientar a las maestras y maestros para que dentro de la clase de música puedan mejorar en los niños su coordinación, equilibrio, concentración, memoria, sentido del ritmo, lenguaje, autoestima, seguridad y el gusto por la música.
- Desarrollar la audición y percepción de los maestros y maestras mediante actividades en las que descubran, exploren y experimenten las posibilidades expresivas de materiales, movimientos y sonidos para poder así iniciar a los niños en el ámbito sonoro.
- Conocer, explorar y experimentar las cualidades de la música a través de instrumentos musicales, juegos y canciones.
- Compartir ideas y materiales para adquirir un nuevo repertorio musical que enriquecerá

la enseñanza de nuestros alumnos.

- Guiar una clase de música de acuerdo a las posibilidades y necesidades individuales de cada maestro a través de la elaboración de actividades específicas en una determinada área musical.
- Diseñar una estructura de clase que les sirva como una guía en el desarrollo de las actividades musicales.

Con respecto a la iniciación musical

El niño de tres a seis años en el ámbito musical.

En esta edad los niños son capaces de reproducir y modificar sus movimientos, además de que los gestos serán sumamente importantes para ayudarlo a recordar las canciones que le sean enseñadas y poder reproducirlas en su totalidad. También muestran un control global de su movimiento corporal y son capaces de seguir el ritmo con las palmas, actividad que disfrutan mucho si la complejidad de los ejercicios es llevada de manera gradual. Pueden clasificar los sonidos y establecer relaciones, además de reconocer y explorar contrastes claros en los niveles de intensidad, altura, timbre duración o textura y sentir placer por el sonido en sí mismo.

Los niños están dispuestos a expresarse musicalmente de manera espontánea. Con base en esta necesidad surge la idea de diseñar un curso para maestras y maestros de jardines de niños del sector público.

Motricidad fina y gruesa dentro del salón de clases

Una de las cosas que no puede faltar dentro de una clase de música es el movimiento: la motricidad fina y gruesa están incluidas dentro de la planeación. Es aquí donde los niños aprenderán a moverse al ritmo de la música y podrán hacer pequeñas coreografías con danzas o piezas que resulten atractivas para ellos. Las maestras podrán ser capaces de seleccionar este material con cuidado para los fines específicos que se requieran, deberán montar pasos sencillos y practicarlos en casa antes de presentarlos al grupo, idearán

actividades que inciten a los niños a moverse de acuerdo al sonido.

Cómo estructurar una clase

Ya que se conocen los elementos que deben incluirse en la clase de música viene ahora la manera de organizarla, tomando en cuenta que como toda clase, debe tener una estructura y un orden que le permita al niño reconocerla y familiarizarse con la dinámica y actividades de ésta. Aprenderá que cada una de las actividades deberá tener un objetivo específico que cumplir, considerando la flexibilidad de hacer pequeñas modificaciones si el grupo lo requiere.

Cualidades del sonido

Cualidad	Conceptual	Procedimental	Actitudinal
Timbre	Conocerá el concepto de timbre como cualidad que permite distinguir un sonido de otro.	Escuchará diferentes estímulos sonoros y los distinguirá por su timbre.	Tomará conciencia del valor sonoro que tiene cada estímulo sonoro.
Altura	Empleará el concepto de altura como la cualidad que hace referencia al tono o frecuencia de un sonido.	Examinará varios instrumentos melódicos con los cuales podrá experimentar diferentes alturas.	Fomentar la audición activa y consciente de los sonidos.
Velocidad	Utilizará el concepto de velocidad como la cualidad que hace referencia a lento y rápido.	Experimentará diferentes velocidades con melodías o piezas sencillas para poder sentir la diferencia entre rápido y lento.	Valorará la velocidad en el quehacer de las cosas aplicadas en la vida cotidiana.
Duración	Empleará el concepto de duración como la cualidad que define lo largo y corto de un sonido.	Discriminará sonidos largos y cortos provenientes de la naturaleza, instrumentos musicales, etc.	Comparará sonidos con sus compañeros respetando la individualidad de cada uno.
Intensidad	Aprenderá el concepto de intensidad como el volumen que define a un sonido entre suave y fuerte.	Comparará diferentes intensidades y las reproducirá con ayuda del maestro.	Será capaz de modular el volumen de su voz y de los instrumentos musicales, evitando realizar sonidos estridentes.

Resumen

Si el repertorio atonal constituye un repertorio minoritario dentro de la literatura guitarrística en particular, el repertorio mixto con uso de la electroacústica en soporte fijo o en tiempo real es aún más minoritario. Estas obras resultan ser poco abordadas tanto por los guitarristas profesionales como por los estudiantes. Son pocos los estudios que han centrado su investigación en el análisis de la interacción y convergencia en las obras mixtas. La música electroacústica y mixta no es muy bien entendida incluso por algunos músicos profesionales, teóricos y musicólogos. Una muestra de ello, es que son los compositores quienes han realizado la mayoría de los análisis publicados sobre música electroacústica y mixta.

El presente trabajo pretende realizar por medio del análisis algunas aportaciones acerca de la interpretación del repertorio mixto para guitarra y electroacústica. El análisis se realizará con enfoque en la convergencia e interacción entre la parte instrumental de la guitarra y los sonidos electrónicos en la obra *Sincronismos No. 10* de Mario Davidovsky.

Palabras claves

Música electroacústica, música mixta, análisis.

1. Sincronismos de Mario Davidovsky

1.1. Datos biográficos

Davidovsky nació en Médanos, provincia de Buenos Aires, Argentina. A los siete años comenzó sus estudios musicales en el violín. A los trece años comenzó a componer. Estudió composición y teoría bajo la dirección de Guillermo Graetzer en la Universidad de Buenos Aires, de donde finalmente se graduó.

En 1958 estudió con Aaron Copland y Milton Babbitt en el Berkshire Music Center (ahora Tanglewood Music Center) en Lenox, Massachusetts. A través de Babbitt, que trabajaba en Columbia-Princeton Electronic Music Center y otros, Davidovsky desarrolló un interés en la música electroacústica. Copland alentó a Davidovsky a emigrar a los Estados Unidos y en 1960 Davidovsky se estableció en Nueva York donde fue nombrado director asociado de la Columbia-Princeton Electronic Music Center. Durante la década de 1960 se estableció internacionalmente como un pionero en la música electroacústica con sus tres Estudios de Electrónica y los primeros de sus doce *Sincronismos*. Con su obra *Sincronismos N° 6* gana el Premio Pulitzer en 1971.

Cada uno de los *Sincronismos* se lleva a cabo por uno o más músicos que tocan instrumentos tradicionales, mientras que una máquina de cinta reproduce música electroacústica previamente creada en un laboratorio. La función del ejecutante en vivo es introducir a la audiencia a la parte de la composición electroacústica. Éste también añade una cierta vitalidad a la pieza.

Convergencia e interacción entre la guitarra y sonidos electrónicos en Sincronismos No. 10 de Mario Davidovsky

LIC. EDUARDO CABALLERO

Mi propuesta busca que las maestras y los maestros de preescolar conozcan y experimenten con las cualidades del sonido: timbre, altura, velocidad, duración e intensidad para que puedan incluirlas dentro de su planeación con actividades específicas que ayuden a los niños a reconocerlas y diferenciarlas dentro de un repertorio de canciones.

Conclusiones

Las personas que estamos comprometidas con la pedagogía musical e interesadas en el desarrollo y la formación de la niñez compartimos una gran responsabilidad. Este anteproyecto busca poner énfasis en lo formativo para lograr activar el enorme potencial innato del niño al poner atención en lo activo y lo vivencial mediante ejercicios dinámicos en los que se trabajan las actividades musicales.

Debido a la creciente demanda de personas preparadas para impartir una educación musical, esta idea sobre iniciación musical pone al alcance de los niños situaciones pedagógicas musicales hacia una formación integral, mediante actividades sencillas y amigables en las que los maestros sin una preparación musical previa operen como catalizadores.

Es mi deseo que mi propuesta llegue a todos aquellos interesados en prepararse en esta área y en compartir con sus alumnos experiencias que les permitan explotar al máximo situaciones musicales y que se convierta en una herramienta indispensable a nivel preescolar hacia el desarrollo, no sólo del intelecto, sino también de las capacidades afectivas, intuitivas, creadoras, sensibles y sociales de niños y niñas.



Referencias

Aquino, F. 1984. *Cantos para jugar*. México: Trillas

Frega, A. L. 2009. *Música para maestros*. Barcelona: GRAÓ.

García Núñez, J. A. y Pablo Berrueto, P. 1995. *Psicomotricidad y educación infantil*. Madrid: General Pardiñas.

Sánchez Ortega, P. y Morales Hernández, X. 2001. *Educación musical y expresión corporal*. La Habana: Pueblo y Educación.

Zambrano, J. D. 2011. *Aproximaciones musicales. Fundamentos estético-filosóficos de la música y sus mediaciones pedagógicas. Ideas creativas con actividades sensibilizadoras*. México: Senderos.