

**Publicaciones Electrónicas
Instituto Mexicano de
Ciencias y Humanidades**

**Porqué un artista que se
dedica a ofrecer conciertos de
Música de Arte no puede vivir
de esta actividad.**

Emilio Lluis-Puebla

www.imch.org.mx

IMCH (2018)



Porqué un artista que se dedica a ofrecer conciertos de Música de Arte no puede vivir de esta actividad.¹

Emilio Lluis Puebla

Introducción

La finalidad de este ensayo es la de hacer comprender por parte del lector, la vida y sustento económico de un concertista en México y en otros países. Una de las razones para hacer esto es que la mayoría de las personas tienen una idea errónea o ni siquiera tienen una idea del quehacer y de cómo sobrevive un concertista. En especial, este ensayo está dedicado a los legisladores, locutores, comunicadores, periodistas y políticos. Las ideas expresadas en este texto son más y algunos pasajes históricos provienen de las fuentes mencionadas en la bibliografía.

El trabajo del concertista en México

Analicemos brevemente el mercado del concertista. [L11]

Demanda.

Hace 11 años, en 2007, en el área metropolitana de la Ciudad de México existían menos de 10 orquestas sinfónicas mayores. De un total de más de 24 000 000 de habitantes solamente acuden a un concierto al menos una vez al año, 2000 personas. Si le parecen pocas, multiplíquelas por 2 o por 10. Entonces serían 20 000 personas. Téngase en cuenta que asisten los mismos cada semana y no los va a contar cada semana, sino al año. Los recitales de solistas tienen en promedio 30 asistentes en toda esta área metropolitana. Si hay 10 recitales en un solo día, lo cual es quizás demasiado, habrá 300 personas en promedio. Si le parecen pocas, multiplíquelo por 2 o el número que usted desee.

En resumen, se tiene una demanda de .08% de la población del área metropolitana. Si considera que es poco, ponga usted el doble, es decir, el .16 %. Esto es, aun así, una demanda pequeñísima. Hay que decir que el público llamado melómano generalmente prefiere escuchar a concertistas de otra parte de la galaxia si fuera posible ya que los nacionales no considera que sean buenos. Esos extraterrestres deben tener apellidos terminados en isky u osky de preferencia. Hay que tener muy en cuenta que ha existido un malinchismo en el mexicano (no solamente en cuestiones de música) del cual no se ha podido desprender.

¹Ensayo realizado en enero de 2018 para presentarse en diversas conferencias.

Oferta.

Enumeremos las orquestas grandes: Orquesta Filarmónica de la UNAM, Orquesta Sinfónica Nacional, Filarmónica de la Ciudad de México, Orquesta Sinfónica del IPN, Orquesta Sinfónica de Coyoacán, Orquesta Sinfónica del Estado de México, Orquesta de la Ópera, ... ¿Cuántos músicos que tocan en alguna orquesta hay? Quizás menos de 600 ya que muchos tocan en varias orquestas. Los músicos pueden obtener un lugar de trabajo en alguna orquesta cuando lo hay. Actualmente están completas y muy esporádicamente se abre una plaza. La mayoría de las orquestas paga sueldos muy bajos que hacen que el músico de a tril tenga que obtener ingresos de otros trabajos

¿Cuántos pianistas mayores de 30 años hay que toquen al menos 1 recital al año? ¿Parecería que hay menos de 30 en el área metropolitana? Si le parecen pocos, multiplíquelos por 2, es decir 60, para una población de más de 24 000 000. ¿Qué tal si fueran los médicos del área metropolitana? Pues no alcanzarían a cubrir a toda la población. Hacer un músico de orquesta o solista, a diferencia de las demás profesiones requiere como mínimo 16 años para que pueda presentar su primer recital o concierto dignamente. Las demás carreras llevan 5 años de preparación. Actualmente no existe un solo pianista en nuestro país cuyo modus vivendi sea exclusivamente el de dar conciertos. Siempre va acompañado de dar clases u otros trabajos.

Lo peor de dos sistemas.

Por un lado, a principios del siglo XX (y ahora en pleno siglo XXI también) existían las ideas socialistas de que el Estado debería de hacerse cargo de la cultura y que debería de ser proporcionada gratuitamente al pueblo o público que deseara asistir. La gente se quedó con este pensamiento: “la cultura debe de ser gratuita y yo no tengo que pagar un solo peso”.

Por otro lado, el artista debe de ser capaz de vivir su arte. Debe de cobrar su trabajo. Es decir, el oyente debe pagar una cantidad por recibir algo a cambio. Si el artista desea hacer esto, le es demasiado difícil lograrlo pues una gran cadena de obstáculos se lo impide. Sindicatos de todos tipos, cuotas, Hacienda (lo cual es justo, debe de pagar sus impuestos por el sueldo ganado), etc. Además, debe saber “vender” su producto o sus “naranjas” como lo vamos a decir para ilustrar lo que sigue. Debe quizás tener buenas relaciones o influencias para que el encargado de tal o cual dependencia le pueda asignar un recital pagado si es que, de casualidad, por alguna razón extraña tiene presupuesto para pagar a los artistas, pero solamente uno. Quizás le alcance para pagar el desayuno o comida de ese día. Ya no volverá a tocar en ese lugar por lo menos en un año. Tendrá esperar ese tiempo y buscar otro lugar. Todo el trabajo de años y meses de preparar un recital, para tocarlo solamente una vez. Esto sucede sobre todo si tiene la suerte o la influencia o la relación con el director de una orquesta. Éstos prefieren contratar a solistas extranjeros que les puedan ofrecer un intercambio (los solistas nacionales raramente tienen algo que ofrecerle a cambio). Tú me invitas a dirigir y yo te invito a dirigir o ser solista. Esto sin contar que los encargados de la programación también tienen ese malinchismo, al igual que el público, de creer que lo extranjero es mejor que lo nacional. Lo mismo sucede cuando se organizan recitales en salas grandes, se contrata a extranjeros sobre los nacionales.

El artista va a una sala o auditorio a vender sus naranjas. Llega y le dice al burócrata que se encuentra ahí que tiene unas naranjas buenísimas, deliciosas que le ha costado muchísimos años de esfuerzo cultivarlas. Que no tiene un estancillo donde venderlas y que si las puede vender en esa sala. Le contestan que **está prohibido cobrar** o que no tienen dinero para comprarle sus naranjas, y que en el mejor de los casos que todas las naranjas que se ofrecen en esa sala “me las manda Bellas Artes”, es decir, se “regalan” a los asistentes a través de “Bellas Artes” o la otra agencia de conciertos, la de la UNAM. Este monopolio o duopolio es muy dañino para el arte y los artistas. Este artista se siente frustrado. No se resigna a tocar con su instrumento en la calle, puede dañarse a la intemperie o puede ser demasiado pesado o no ser de pilas, requiere de corriente eléctrica la cual se tendría que robar con un diablito de la vía pública como lo hacen los puestos de comida. Considera que tiene dignidad y que no se va a rebajar. Donde a veces le dan trabajo es divirtiéndose borrachos en un bar, pero su actividad como concertista no es adecuada para ese fin. Tiene que cambiar de repertorio y en lugar de Mozart o Ponce hay que tocar cualquier basura comercial.



Al cerrar la edición del libro [L1] me fue proporcionada esta foto tomada en julio del 2011 donde ya se ve que se ha llegado a lo descrito anteriormente en Alemania. Puede usted observar las monedas que le han dado a este artista y la mesita donde vende sus discos. Obviamente tuvo el atrevimiento de sacar su piano o el de una tienda a la calle contando con ayuda de varias personas.

La otra “alternativa” es conseguir una plaza de concertista en Bellas Artes o en Xalapa (con becas o salario muy bajo), no sé de otro lugar de la República Mexicana que contrate concertistas. Pero esos lugares ya están llenos de unos pocos artistas y le dicen que el gobierno no tiene porqué “cargar” con todos los demás artistas. Los hay que se consideran “independientes”. Pero el mercado está “muerto”. Al regalar las naranjas Bellas Artes u otras dependencias que proclaman que las naranjas deben ser gratuitas, ¿quién quiere pagar, aunque sea un peso por ellas?

Ejercicio de la sala de conciertos.

Se le ocurre que cuando sea grande tendrá dinero para montar una sala de conciertos para 100 personas y entonces sí podría tener ganancias de su arte. Al hacer cuentas, piensa que requiere alrededor de (en 2007 y el doble quizás o más en el 2018) 20 millones de pesos. Se dará cuenta de que es insuficiente. Su proyecto se ve anulado al enterarse que requiere de cobrar una entrada de muchísimos pesos.

Si usted no hace nada y mete los 20 millones en cetes o en la bolsa, etc. Tendrá un interés anual de, digamos 10% (antes de la crisis mundial del 2008), es decir, unos 2 millones de interés al año, sin hacer nada, solamente depositarlos en la institución que corresponda. Entonces, si va a invertir los 20 millones en una sala de conciertos debe de tener una ganancia mayor a 2 millones al año, si no, no le conviene trabajar tanto para perder dinero. Si queda “tablas”, ni gana más ni menos que los intereses, regalará todo su trabajo. Entonces tiene que ganar 2 millones al año, es decir, 166 666 pesos al mes. Si ofrece un concierto a la semana tendría que cobrar la entrada a esas 100 personas a 416 pesos por persona sin contar el costo de la publicidad, mantenimiento, personal, afinaciones, etc. etc. Tendría que tener lleno absoluto, si no, tendría pérdida. Recuérdese que esto es para ni ganar ni perder. ¡Esto es más que imposible cuando el promedio de asistencia a un recital gratuito es de 30 personas!

Todo esto es sin contar que le “caerá” todo el peso de la ley. Deberá tener suficiente lugar de estacionamiento, seguridad, sanidad, sindicatos, etc.

Todo hecho para que no funcione.

Efectivamente, las leyes y sobre todo la aplicación o no aplicación de estas están hechas para que nada funcione. Trate usted de convencer a un diputado, quien tiene “importantísimos y prioritarios” temas que atender en su agotada agenda, que usted no es un creador de basura comercial, que su arte tiene una escasísima demanda, que entre más calidad tenga su arte menor será el número de asistentes. Que se requiere de una legislación que promueva el arte, no que lo elimine. Que usted no debe ser tasado como roquero o pantera del norte. Son actividades diferentes. Pero le van a decir que la ley es la ley, y debe ser pareja. La Música es toda igual, metida en un solo costal. Véase [L12].

Si el artista dice que hará un concierto para que obtenga ganancias producto de su trabajo y se le ocurre hacerlo en el Estadio Azteca, llevando su piano, con un programa con música de Bach y Mozart, lo seguro es que reciba unas 30 personas en todo el estadio. Bueno, 100 para no ser tan

pesimista. Tendrá que pagar el alquiler del estadio, a todos los de la tramoya, a los vendedores de cerveza, a los policías, a los respectivos sindicatos, etc. Solamente le quedaría una cosa por hacer: ¡endosar su acta de nacimiento!

Las escuelas de música.

Tantas escuelas de música, tratando de formar músicos o gente que aprecie el arte musical. Escasos artistas graduados con una licenciatura o maestría o doctorado en interpretación musical... ¿Qué le decimos o les dice su legislación, gobierno o país a quienes desean estudiar una carrera de músico? Si usted ya tiene los méritos y desea ingresar a una escuela oficial de música para dar clases, hay unos 10 solicitantes para una sola plaza de 4 horas.

Las academias de música particulares.

Han cumplido un papel muy importante en la formación de artistas. Sin embargo, cuando yo tenía 15 años, las palabras de un pianista mayor que yo fueron “yo doy 40 horas de clase de piano a piedras, y después de ello preparo mis recitales”. Esto decidió mi futuro, ya que yo decidí dedicar esas 40 horas a otra actividad que me apasiona: la Ciencia. No me equivoqué. Mi vida es fascinante en cuanto a las actividades que desarrollo. No dependo de los escasísimos ingresos que pudiera tener por dar conciertos ni tener que dar clase a piedras, las cuales en estos años son ya muy escasas.

El futuro del trabajo del concertista en México y en el mundo.

Esto no solamente sucede en la Ciudad de México. Sucede en todo el mundo. Al ver este panorama desde hace décadas, también observé que hay maneras de hacer conciertos sin necesariamente estar en las grandes ligas comerciales de la música, las cuales ya mencioné que tienen ciertas características no aptas para mencionar en este ensayo.

Los concertistas de las grandes ligas comerciales son pocos comparados con el gran número de músicos que no pertenecen a ellas. No necesariamente están en una agencia, sino que tienen promotores, o ellos mismos se arreglan giras por varios países. Muchos sufren de ser viajeros que viven de hotel en hotel, una vida muy solitaria y difícil de llevar emocionalmente. Algunos lo hacen durante unos años, no así desde el principio y tampoco al final de su carrera. Las clases son parte muy importante de sus ingresos. En general, los ingresos por los conciertos son complementarios a sus ingresos por la docencia.

Sin embargo, hay otra manera de vivir más agradable, al menos para quien escribe. Observé en los años setenta del siglo pasado, cuando yo era estudiante, que amigos profesores mayores que yo, tenían su cátedra de tiempo completo (o repleto) en alguna universidad canadiense y que parte de su actividad era la de ofrecer conciertos. Daban 12 horas de clase a la semana y el resto lo dedicaban a preparar sus conciertos. Esta es una alternativa. Ya existe en la Facultad de Música de la UNAM. Yo mismo la practico en otra facultad, pero me cuesta demasiado trabajo. Además de cumplir todas mis actividades como profesor de tiempo completo, una vez realizado esto, en vez de ver fútbol o

cualquier otra cosa que otros hagan, yo lo dedico a ofrecer conciertos con todo el trabajo que ello implica. Es difícil, requiere de mucho orden y mucho, mucho trabajo. Requiere pasión, sobre todo. Me considero un ser privilegiado al haber elegido dedicar mi vida a convivir con la obra de la gente más destacada de la raza humana en la ciencia y en el arte, en la Matemática y en la Música, desde un Gauss, Galois, Mazzola, etc. hasta Bach, Beethoven o Rachmaninoff. Sin embargo, para quienes deciden tratar de vivir del concertismo, les es prácticamente imposible. Esto no debería de suceder.

Organización de conciertos.

En 1997, uno abría el periódico y no encontraba un solo recital de música de arte en muchos días. Era increíble que en una de las ciudades más grandes del mundo no hubiera ni siquiera un recital al día durante varios días. Es así como uní esfuerzos con el Maestro Edwin Lugo quien toda su vida ha realizado la organización de actos culturales de diversa índole. Así unimos la Asociación Musical Kálmán Imre de la cual él es presidente y la nueva Academia de Bellas Artes-Música de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística de la cual yo había sido nombrado presidente. Al pasar los años vemos que hemos organizado miles de conciertos brindándoles a los artistas un foro, el cual cuesta mucho trabajo conseguir como una colaboración de nuestras asociaciones con las diversas instituciones. Básicamente nosotros ponemos los artistas, con todo lo que ello implica y ellos ponen la sala, piano y difusión del concierto. Si nosotros no lo hacemos, nadie lo hará. Hemos sido miembros de la resistencia, la resistencia a que se muera la Música de Arte en nuestro país. Es increíble, pero existen ciudades con más de un millón de habitantes que no tienen un solo concierto de música de arte al año.

Durante todo el año 1998 organizamos cada semana un concierto en nuestra sede donde tenemos a nuestra disposición una sala con capacidad de 200 personas con un piano Bechstein de media cola del año 1887. Tuvimos que dejar de hacerlos en nuestra sede debido a que la inseguridad, el ruido excesivo, la falta de higiene de las calles y la falta de estacionamientos hacían que el público que iba una vez no pudiera regresar por esos factores a pesar de que les había encantado el lugar, la sala, la programación, la acústica, etc. Ese trabajo enorme de hacer público, es decir, de hacer que la gente regrese no se pudo llevar al cabo. Después decidimos realizar colaboraciones con distintas casas de cultura o instituciones donde nosotros poníamos a los artistas con programación, etc. y ellos el lugar y la difusión. Hasta la fecha, así hemos seguido. Es de notar que en esas instituciones no se permite cobrar una entrada, aunque sea módica. Tienen la creencia (quienes tienen a su mando las decisiones políticas) de que la cultura debe de ser gratuita (hasta lo anuncian en grandes espectaculares haciendo creer a la gente que la cultura musical es la de las panteras norteamericanas a las cuales sí les pagan una millonada pues concentran grandes masas). Si tan sólo se permitiera cobrar, con recibo oficial y pago de impuestos por parte de los artistas, podría haber una pequeñísima fuente de ingreso para el músico y no dar lugar a que el propio artista esté subsidiando la verdadera cultura. Esto, sin tener una competencia desleal de un monopolio u oligopolio quienes regalan las naranjas con dinero ajeno, es decir, con el dinero de quienes sí pagan impuestos.

Lo que se clama a gritos es la palabra "libertad". Libertad de que el artista pueda vivir de su profesión, o cuando menos de percibir alguna retribución económica como producto de su trabajo. Si en las salas o auditorios se cobrara 10 pesos por persona y asistieran en promedio 30, el artista

se llevaría una parte de los 300 pesos ya que la otra sería para la institución con la cual podría mandar afinar el piano o arreglarlo en el mejor de los casos. El propio artista se uniría a los esfuerzos de difusión de las instituciones y atraerían más público. Cambiaría la idea de la gente de que la cultura es gratis. No, tiene un costo y un derecho de quien la hace, de poder tener una ganancia como producto de su trabajo. Si esto no se hace, en muy poco tiempo, como ya ha pasado en muchísimas ciudades de nuestro país, desaparecerá por completo el arte musical para quedar únicamente la basura comercial de la música.

Los pianos de muchas salas de la capital y del resto del país son pianos Steinway de la época de Don Porfirio. Desafortunadamente en pésimo estado. Rara vez les han dado mantenimiento y cuando lo han hecho, está realizado de muy mala manera. Es como tener coches Rolls Royce pero todos chocados y descompuestos por dentro.

La Ciudad de México quizá posee el mayor número de auditorios y teatros comparado con otras grandes ciudades del planeta, pero desafortunadamente muy mal aprovechados. Se utilizan para todo tipo de actos, y la mayoría no tiene piano. Muchos son públicos, construidos con dinero de los impuestos y por lo tanto pertenecen a la ciudadanía, no a los burócratas que se ostentan como sus dueños y ¡hasta los alquilan!

El público que asiste a las distintas salas donde organizamos conciertos es de diversa índole. Lo hay muy culto, lo hay de melómanos, lo hay de gente que simplemente se deleita con la música, lo hay sin que sepa nada o haya alguna vez asistido a un concierto. Hemos realizado una labor inmensa haciendo público, es decir, tratando de que regrese y se aficione al arte musical. Los agradecimientos que tenemos en cada concierto no se compran con nada. El artista, al dar belleza, el público se lo agradece inmensamente. Esto es suficiente para seguir con nuestra labor, en general tanto el Maestro Edwin Lugo como yo permanecemos detrás o colaboramos anónimamente sin que se nos mencione explícitamente. Todo esto lo hemos hecho **sin percibir un solo centavo durante más de 20 años** (Edwin Lugo lo ha hecho por varias décadas más). Al contrario, hemos puesto nuestro trabajo y dinero para que no se acabe el arte musical en México. La verdadera solidaridad y ayuda es la que da cada individuo voluntariamente con sus recursos y tiempo, no con los recursos de los demás. Lo hemos hecho porque estamos convencidos que las cosas que valen la pena se realizan por convicción y pasión, no por dinero, el cual no existe para esta actividad por lo antes expuesto. Es una lástima que el artista no pueda tener ingresos por su trabajo debido a la manera de pensar (o no pensar) de los ciudadanos, gobernantes ejecutivos y legislativos pasados y actuales. Es hora de que el artista deje de padecer lo peor de los dos sistemas, por un lado, el Estado no se hace cargo de ellos y por el otro le impide su supervivencia, esto es, extinguirlo por completo.

Acciones y propuestas

En 1992 asistí a la presentación del libro [DU] el cual adquirí y me dedicó el autor, donde en pocas palabras se puede resumir que los conciertos que el organizaba alrededor de los años cincuenta en adelante, eran por el influyentismo de una autoridad. No tenía de otra si deseaba que se hicieran conciertos y giras por todo el país. Todo funcionaba a base de rogarle al político en turno, quizás

haciéndole ver que quedaría muy bien de realizar tal o cual concierto. Sin la autorización no se podía hacer absolutamente nada. También en [LI3] puede el interesado seguir la conversación que tuve con Don Fernando donde explica cómo hacía su trabajo. Él fue uno de los grandes promotores de la música de arte en México. Me dijo que actualmente es más difícil ya que las autoridades son terriblemente incultas y ya no pueden apreciar la música de arte. Esto (digo yo) aunado a que les es más redituable un espectáculo en el Zócalo con música comercial que en una sala de conciertos. Pagar con dinero ajeno, de los impuestos, (no de su propio bolsillo) no les cuesta nada, haciendo creer a la ciudadanía que les está dando “cultura” con dinero de las arcas de la nación.

Es muy importante saber que cuando no se tiene libertad económica o cuando ésta se destruye se hace a los artistas dependientes del poder político, recipientes para sobrevivir de privilegios otorgados a través del influyentismo (de las prebendas que reparten ciertas élites a sus cuates) y no de un Estado de Derecho, que tanto hace falta en nuestro país. Esto destruye al verdadero artista. Hay que fomentar la actividad económica, el crecimiento económico y la prosperidad de los artistas respetando su Derecho a la Propiedad (su Capital Humano es una de sus propiedades más importantes) y su Derecho a la Libertad de ejercer su profesión.

Nuestro país está en el lugar 94 de la clasificación de la Libertad Económica del mundo. Esto nos dice que hay demasiada intervención del Estado y que es una de las causas de que un concertista no pueda ejercer económicamente su profesión.

Lo que se requiere para que un concertista pueda sobrevivir de su profesión es que haya libertad e igualdad ante la ley. Hay que tener presente que la grandeza de un pueblo se debe a sus individuos. Lo que clamamos es el Derecho a Trabajar, no el Derecho al Trabajo donde se entienda que el Estado debe proporcionar el trabajo al artista. La función del Estado debe de limitarse a propiciar las condiciones para que el arte exista y los artistas trabajen. Los artistas bien pueden pararse en sus propios pies, no obstruyendo el que lo hagan y no propiciando que las circunstancias los tiren una vez que se levanten.

El Estado que abarca todo, obra con enorme ignorancia dañina en diversas áreas, impidiendo el florecimiento de ellas. El por qué sucede que la gente acepta que el Estado realice muchas funciones que no debiera es debido en parte a ideas que a nivel inconsciente o de condicionamiento o adoctrinamiento están metidas en la población.

Hay varias razones por las cuales el medio cultural en un gobierno vertical viene manejado por personas de ideología estatista. Véase [K] (Políticos e intelectuales progresistas: una sociedad conveniente). Esto implica, como sucede en todas las dependencias gubernamentales, que los subsidios nunca lleguen a quien intentan beneficiar (campesino, artista, etc.) quedándose dicho subsidio en la administración burocrática gigantesca. Esta ideología impide a los artistas (sean estatalmente remunerados o no) ser independientes pues les está prohibido obtener remuneración independiente del subsidio gubernamental por su trabajo y como consecuencia, tener que estar sujetos al control político y económico de los gobernantes.

Hay quienes buscan hacer las cosas por sí mismos y quienes optan por depender del gobierno. Políticamente falta un verdadero republicanismo liberal para que pueda florecer el artista independiente.

La tesis de la Revolución Francesa de promover que el gobierno es responsable de la vida de sus ciudadanos ha tenido una influencia enorme en el pensamiento colectivo. Mientras que el pensamiento de Thomas Jefferson en la constitución norteamericana establece que el gobierno debe garantizar el derecho a la vida, a la libertad y a buscar la propia felicidad contrasta con la de que el gobierno tiene la obligación de hacer felices a sus ciudadanos. Jefferson establece el individualismo como la fortaleza de la sociedad. Debido al individualismo, unos se hacen responsables por los otros.

Ya la Constitución de Apatzingán de 1814 en el precioso artículo 24 establece lo anteriormente mencionado incluso mencionando explícitamente en lo que consistiría la felicidad de los ciudadanos, así como que “la íntegra conservación de estos derechos es el objeto de la institución de los gobiernos y el único fin de las asociaciones políticas”. [CA]

Es fundamental el cambio de sentido común de los ciudadanos con respecto a sus instituciones tanto formales como informales, es decir, constitución y leyes las primeras, así como creencias, tradiciones, costumbres, etc. las segundas. Es decir, cambiar las ideas de los ciudadanos para que el sentido común, creencias y valores favorezcan la libertad y la prosperidad. Para lograr esto se requiere de un enorme trabajo de divulgación en todos lados de manera inteligente, honesta y atractiva. Convencer y hacer virales las ideas.

En México se tiene una constitución que se contradice. Establece los derechos al trabajo, a la vivienda y a la educación pareciendo que el Estado tiene la obligación de proveerlos en lugar de decir que debe respetar esos derechos para que el ciudadano trabaje, viva y eduque como desee. Los derechos se deben respetar y reconocer, no los otorga ni reparte ni regala el gobierno. Ya Don Miguel Hidalgo y Costilla promueve la independencia con base en los principios antes mencionados. [V].

El mercado del concertista es muy pequeño. Es una crueldad mantener, con la falta de la creación de condiciones para su desarrollo, a los concertistas (que han realizado más de 16 años de estudio para dar su primer recital digno) en la miseria al impedirles que intercambien su capital humano en un libre mercado.

Las Casas de Cultura, los auditorios de bibliotecas, de museos, etc. de los cuales hay muchísimos en el país, parecería que son propiedad de la persona encargada de administrarla. No. Son de los ciudadanos que con sus impuestos se han construido. Los administradores deberían realmente administrar el lugar con los recursos que tienen para ello o con autogenerados y dejar la programación a asociaciones civiles que sepan de lo que es el Arte y cómo organizar actos culturales. Los artistas deberían de poder presentarse en esos recintos y poder cobrar la entrada a su actividad artística, así como pagar los impuestos correspondientes al SAT. El impedirlo es el equivalente a solicitarle a un plomero que no cobre por su trabajo por cuestiones de ideología política.

El mejor modelo que se ha tenido en México, salvo por la imposibilidad de cobrar, es el que implementó la asociación civil Fomento Musical de Sala Chopin, el cual existió desde 1965 hasta principios de los noventa. En esos años, parte de los impuestos que causaba la tienda Sala Chopin se canalizaban a Fomento Musical que organizaba una gran variedad de actos culturales, en especial conciertos. Era la mejor sala de México y quizás del mundo para conciertos de música de cámara o recitales de algún instrumento, en particular de piano. Se contaba con una sala de conciertos, con concha acústica especial, dos pianos Steinway nuevos perfectamente mantenidos, aire acondicionado perfecto, capacidad para 300 personas sentadas, estacionamiento, céntrico, vigilancia, programas y respeto absoluto de las fechas y horas de los conciertos o conferencias. En poco tiempo, ya se contaba con un público asiduo y no se tenía que hacer gran cosa para que asistiera, solamente sacar un cartel mensual con las actividades, (actualmente algunos realizan una mercadotecnia enorme bajando la calidad de lo que se ofrece para que asista el mayor número de personas). Siempre estaba lleno. Lo único que no se tenía era el poder cobrar la entrada a los asistentes por razones nunca he sabido. Quizás porque Fomento era una Asociación Civil no lucrativa. Pero este es un buen modelo, cobrando las entradas.

El Instituto Internacional de Derecho Cultural y Desarrollo Sustentable, A.C. IDC (un “think tank”), es un laboratorio de ideas, una institución o grupo de expertos investigadores cuyas funciones (entre muchas otras) son: hacer cultura realizando actos culturales, haciendo una reflexión intelectual sobre asuntos culturales, en especial, del Derecho Cultural, de filosofía política y estrategias, economía y sus aplicaciones, etc. De esta actividad resultan ideas, postulados y recomendaciones de los cuales se espera que los ciudadanos, los partidos políticos u otras organizaciones puedan utilizarlas para las actividades propias de sus fines.

Esperamos que nuestro Instituto pueda hacer el cambio en la mentalidad de la ciudadanía, políticos comunicadores y gobernantes.

Un poco de lo que es el arte musical y su medio

Para poder apreciar un poco lo que es el arte musical, escribo lo siguiente. Me refiero exclusivamente a la Música de Arte, no a otro tipo de música. Considere al concertista, o una orquesta o un conjunto de cámara. De ellos se esperaba que viajaran de pueblo en pueblo, como las compañías de ópera o los circos. Se crea un modelo que se instala en la mentalidad de la masa y en el deber hacer de un músico. Por lo tanto, una variable del “éxito” es el que recorra el mayor número de pueblos en el menor tiempo posible. Esto es verdaderamente ridículo. Para ello, tiene que tener cierta demanda o proporcionar cierta curiosidad en el posible público o tener una gran campaña de promoción.

En general, para tener ese “éxito”, debe de ofrecer programas “atractivos” consistentes de obras que sean inmediatamente reconocidas por la audiencia. Esto haría que tuviese un mayor número de asistentes y de ganancias. Para tener más público tiene que ofrecer obras más “taquilleras” o conocidas. El diagrama es:

Música trivial→mayor audiencia→mayor ingreso económico o el opuesto

Música sofisticada→menor audiencia→menor ingreso económico.

Esto se expresa en la fórmula siguiente:

$$C \approx 1/M$$

o también

$$C \approx 1/E$$

donde M representa a la masa (gran conjunto de gente que por su número puede influir en la marcha de los acontecimientos o bien, muchedumbre o conjunto numeroso de personas. (RAE) y E representa el ingreso económico.

El número de ejemplos es enorme. Solamente cito dos: la “manager” de Claudio Arrau le impide tocar un programa con música de César Franck o cuando para no quedar mal con su empresario Hurok, Artur Rubinstein toca un acorde fff que no está en la partitura al finalizar una obra de Ravel que termina en pp y así llamar la atención de la audiencia y desencadenar un aplauso gigantesco.

Esto no debe ser así. Es como si un plomero mexicano debiera atender la plomería de algún francés. No, satisface su mercado local. Hay muy buenos plomeros en todos lados y otros no buenos como en toda profesión. Pero en el mundillo desean saber de que tal o cual plomero o artista viaja a otro planeta para realizar su trabajo. Entonces lo consideran “bueno”. Es ridículo, pero así está en la cabeza de la gente.

El verdadero “éxito” es el personal, el del artista que logra realizar su interpretación de acuerdo con sus conocimientos y sensibilidad. Lo más importante es el disfrute o placer que logra el artista para sí mismo de su trabajo de intérprete. El público puede convivir o compartir con él ese momento y tener placer al escucharlo si lo desea.

Actualmente (y anteriormente también) me parece que estamos viviendo una comercialización enorme del arte. Los escasos promotores y compañías de músicos requieren de llamar la atención del cliente con productos novedosos, lo cual en la Música a veces se traduce en interpretaciones exageradas. Por ejemplo, los tempos lentos deben de ser mucho más lentos y los rápidos mucho más rápidos. Los movimientos del intérprete deben de ser exagerados, hacer gestos o muecas innecesarias (que no están escritas en la partitura), balancearse como trompo al tocar, gemir, cantar, o cualquier otra que dé la impresión de deleite o profundidad al actuar. (Quizás recuerde usted el show de Liberace. Si no, véalo en YouTube. Veía todo lo que hacía. Hasta quitar “las partes aburridas”, según decía. Tomaba tempos extremadamente rápidos para satisfacer las “bajas pasiones” de su audiencia, realizaba pirotécnia pianística, aparecía con extravagantes vestimentas. Al final de su vida actuaba principalmente en Las Vegas. Fue el pianista más rico (en dinero) de todos los tiempos.) Las audiciones masivas en estadios u otros sitios arqueológicos fuera de las salas de concierto con sonorización artificial transmitidas por medios electrónicos son más comunes. La

publicidad masiva se traduce en ganancias espectaculares, etc. Programas que comiencen con arias de ópera muy conocidas y terminen con música ranchera, música de mariachis o de Cri-Cri.

El pequeño mercado de trabajo del concertista a nivel mundial es manejado por unas agencias o personas con ciertas características. En cuanto al oyente, un poco más conoedor, (hay el que escucha el “gis” en lugar de la música) está acostumbrándose cada vez más a escuchar interpretaciones casi perfectas en cuanto a notas falsas, ruidos, incluso ediciones de pasajes u obras completas fuera de la posibilidad de tocarlas por un ejecutante en vivo con la misma perfección. Incluso, detalles que no se escucharían en vivo, sí se escuchan en una grabación. Así, a veces, el público demanda del intérprete en vivo, más de lo que puede dar. Es como pedirle a un deportista que anote siempre y sin fallar una sola vez. También están los que ven las interpretaciones como si fueran un deporte olímpico. Comparan las distintas versiones y las califican, en lugar de disfrutarlas.

En resumen, una cosa es el arte, y otra, muy diferente, es el negocio del arte. Sin embargo, esto indudablemente influye en la concepción y gusto del intérprete y del oyente.

El primer concierto público (una ópera) con boleto tuvo lugar en Venecia en el año 1637. Pero solamente hasta mediados del siglo dieciocho hubo series de conciertos operáticos. La estrella era la cantante virtuosa quien tenía la gloria y la remuneración por el empresario. Este fue el origen del “sistema de estrellas” y de la “diva” y el “divismo” en la Música. Aquí cabe mencionar el origen también de la actividad del concertista la cual ha prevalecido hasta la fecha, una especie de “saltapueblos”, es decir, un artista que brinca de pueblo en pueblo y de hotel en hotel como lo hacían las compañías de ópera o los circos. Si uno lo analiza, es una actividad verdaderamente absurda, pero al explotar la curiosidad del asistente, la cual es el gancho, la gente asiste a la función. ¿Por qué iban de pueblo en pueblo? Pues porque se satisfacía la curiosidad del asistente local y se saturaba el mercado. Cuando un porcentaje de los habitantes había asistido a la función y no iba a volver, bajaban las ganancias y por lo tanto era menester mudarse a otro pueblo.

La actividad del concertista de ir de pueblo en pueblo y explotar la curiosidad de la gente hizo que el artista realizara los actos pirotécnicos más increíbles para satisfacer las “bajas pasiones” de los asistentes. Harold Schoenberg [Sch] lo describe de manera muy ilustrativa: podríamos reírnos ahora, pero en aquel entonces había un punto de vista distinto. El ego era lo importante. Yo soy el artista, yo soy el ejecutante, mi mundo interior es el que describiré. Rousseau había expresado: "Soy diferente de otros hombres. Si no soy mejor, al menos soy diferente". La Música era parte del misterio, tenía un significado o significados, una idea o ideas, ligadas a la naturaleza, el alma, la vida, etc. La música expresaba estados de ánimo y debía de tener un programa, explícito o implícito. Difícilmente existía un músico del siglo XIX, incluyendo a Clara y Roberto Schumann, Joachim y Von Bülow que no viera en la música un mensaje más allá de la música impresa. En el contexto del siglo XIX, la personalidad era lo importante y era más importante que la música.

Los cantantes, por ejemplo, siempre habían estado menos interesados en la nota impresa que otros músicos. La primera vez que Adelina Patti cantó para Rossini en su famosa soirée y con él al piano acompañando "Una voce poco fa" del Barbero de Sevilla, al finalizar, Rossini fríamente le preguntó que quién había compuesto el aria que acababa de cantar.

Aún en 1905 Teodoro Leschetitzky hizo un rollo para piano de un nocturno de Chopin. Fue el maestro más distinguido, respetado y popular después de Liszt, y sus alumnos fueron de los más famosos en el siglo XX. Introdujo en esa grabación nuevas armonías, una o dos cadencias, etc. que en el presente sería intolerable. Pero en 1905 nadie se preocupaba por eso. Viejas grabaciones de Planté, Pachmann, Paderewski, Lamond, d'Albert, etc. confirman esa tendencia de agregar o quitar partes a la música. Para escuchar a esos pianistas debemos de situarnos en su época y cambiar por entero nuestro concepto de la verdadera naturaleza de la música. Liszt pensaría que el Beethoven y Schubert de Artur Schnabel (1882-1951) era insípido y carente de imaginación, así como Schnabel pensaría del de Liszt como excéntrico, salvaje y extravagante. ¿Quién estaría en lo correcto? Ambos lo estaban de acuerdo con los estándares de su época.

Hubo una serie de pianistas en el Romanticismo temprano y murieron para nunca más regresar. Ahora serían llamados "los pianistas de cocktail". Se llamaban los "pianistas de salón". Su nombre viene de que no tocaban en las salas de concierto y de que tocaban en salones. Se concentraban en un repertorio muy ligero, cosquilleando a sus oyentes con las más bajas formas de basura musical. Uno de ellos era Dreyschock quien tenía la especialidad de tocar el estudio revolucionario (Op.10, No.12) de Chopin, todo en octavas con la mano izquierda.

Surge la cuestión inevitable sobre si la partitura ha de interpretarse literalmente o si el ejecutante ha de tener carta blanca en la interpretación general. Hemos de considerar que, para ello, aparte del manuscrito de la partitura, también debe tenerse en cuenta, de una manera más libre, el medio ambiente que la rodeaba. Si todo esto pudiera solucionarse con una simple fórmula, la continua discusión sobre la interpretación no existiría. Difícilmente veríamos a un solo intérprete elegido como el omnisciente, el único al que los enigmáticos textos le han descubierto sus secretos significados, mientras que los otros intérpretes no han sido escogidos por el destino para convertirse en iniciados en los misterios de la partitura-esfinge. Sería tan sólo una cuestión de lectura y conocimiento de la partitura, que en cada caso hablaría y se explicaría por sí misma.

Sin embargo, este problema de la objetividad o subjetividad en la interpretación musical es de una gran complejidad. Para comenzar, todos los intérpretes son diferentes seres humanos. El impulso natural de cada uno hacia una misma partitura va a diferir necesariamente. Las experiencias humanas y artísticas, el medio ambiente, la educación y la cultura personal de cada uno son igualmente diferentes.

A pesar de todo esto, sería aún concebible asegurar una autenticidad en la interpretación, es decir, la realización objetiva de los deseos del autor, si es que estos existen, y como si la partitura fuera suficientemente explícita como para proteger las intenciones del compositor frente a cualquier falsa interpretación por parte del ejecutante.

Hasta las partituras modernas, frecuentemente admiradas como uno de los más elevados logros del espíritu humano, están, no obstante, lejos de la perfección. Naturalmente, los grandes compositores han transformado magníficamente sus ideas en partituras, haciendo el mejor uso posible de la notación musical. Pero es esta misma notación la que es imperfecta y así puede permanecer para

siempre, a pesar de las excelentes contribuciones que se han hecho en su mejoría. Existen ciertos factores intangibles que no pueden ser expresados con nuestro método de escribir música - elementos musicales vitales, incapaces de ser fijados por los símbolos y signos de la notación-. En consecuencia, las partituras son representantes incompletos de las intenciones de los compositores. Ninguna partitura, tal como aparece en el manuscrito o publicada en imprenta, puede ofrecer una información completa a su intérprete (y qué bueno que así es). Así, encontraremos una enorme y variada gama de interpretaciones de una misma partitura, y todas pueden ser válidas artísticamente.

A medida que retrocedemos a través de los diferentes periodos de la historia, encontramos mayor dificultad para leer y conocer la partitura, para entender sus signos y sus símbolos gráficos, y para completar sus escasas indicaciones, si es que existen -todo lo cual es necesario para la fiel ejecución de la obra-. Instrucciones de un tipo que hoy se consideran indispensables, como el tempo principal de una composición, eran frecuentemente omitidas en partituras antiguas. Esto significa que, desde el mismo comienzo, el intérprete ha de completar el material de la partitura con su propio buen juicio. En consecuencia, hasta el intérprete con el espíritu más objetivo se ve metido ocasionalmente en terrenos subjetivos, independientemente de sus leales inclinaciones.

Nada más difícil que esta tarea de replantearse las obras antiguas, sobre la base de la elástica partitura original, en términos de los grandes maestros que las escribieron. Existen tres caminos para sacar al intérprete de este laberinto. Primero, debe aprender cómo leer el manuscrito y entender su lenguaje. Segundo, su fantasía debe descubrir la esencia musical, el lenguaje interno tras los símbolos escritos. Finalmente, el intérprete debe estar totalmente familiarizado con el entorno y la tradición de una obra: con todas las costumbres que rodean a la obra en el momento de su creación.

Este fin sólo puede ser alcanzado si el intérprete se apoya en el conocimiento acumulado del historiador experto, como verdadero guardián del estilo auténtico. Por supuesto que el estilo no es el único requisito para obtener una fidelidad de interpretación, pero ciertamente es el almacén sobre el cual apoyarse. Si la música vive a través de su interpretación, entonces la auténtica interpretación sólo puede vivir a través del estilo genuino.

Hay un cambio en la estética musical; bien podría ser y probablemente será que dentro de cincuenta años el Beethoven que se escuche sea bastante diferente del actual.

Entonces, ¿cuál es el principal problema de la interpretación? Para mí, vuelvo a decir, es el de acercarse lo más posible a las intenciones del compositor y a partir de esa base, dar vuelo a su imaginación. Por un lado, el intérprete está al servicio de las intenciones del compositor y por el otro pone su propia personalidad. El sentido de la interpretación actual es el de "que tan lejos puede ir la imaginación alrededor del texto original, tal y como fue escrito".

La interpretación musical no solamente es tocar ese conjunto de bolitas negras impresas en el papel que representan sonidos. La música está por arriba, por abajo y entre las notas, así como en los silencios y especialmente en ellos.

Claudio Arrau: el porqué de un gran artista.

Deseo contarles algunas de mis experiencias con el arte de Arrau.

Desde niño tuve el privilegio de escucharlo en vivo en muchas ocasiones. Nunca tomé clases con Arrau. Sin embargo, cuando ya mayor comencé a leer los artículos y libros sobre él, sobre su filosofía musical. Encontré una gran coincidencia con mis propios pensamientos y enfoques hacia el Arte y la Música en particular. He aprendido mucho de él.

Al comienzo de mis estudios pianísticos utilizaba las ediciones de Schnabel y Henle de las Sonatas para piano de Beethoven. Sin embargo, durante mi preparación del Ciclo completo de las 32 Sonatas para piano de Beethoven, que presenté durante los años 87-89, utilicé la edición del Maestro Arrau publicada por la casa Peters. Fue una grandísima sorpresa el ir comprobando que, efectivamente, el Maestro tenía razón. Aparentemente sus digitaciones eran extrañas, pero bastaba probarlas y preguntarse por qué las utilizaba, para darse una cuenta de la profundidad musical implícita en ellas. Lo mismo puedo decir del resto de sus indicaciones interpretativas. Creo que este trabajo de toda su vida, el cual concretó en cerca de 10 años, constituye uno de los legados más grandes al mundo que pianista alguno haya realizado.

Comparto la filosofía de Arrau en el sentido de que la interpretación musical consiste en acercarse lo más posible a las intenciones del compositor y de que a partir de esa base uno toma su propio vuelo de imaginación. La interpretación está, por un lado, al servicio de las intenciones del compositor, y, por otro lado, el intérprete pone su propia personalidad. Es objetivamente erróneo el tocar fortissimo en donde Beethoven indicó pianissimo y llamar a eso interpretación.

El maestro estaba de acuerdo con Mahler, en el sentido de que la Música no está en las notas. Él explica que la Música está por encima, entre, y por debajo de las notas, en los silencios, y especialmente, en ellos.

Arrau pensaba que lo que más cuenta al tocar son las intenciones del compositor y lo profundo del significado de una obra. Uno siempre debe proyectar en la audiencia, pero nunca tocar para complacer al oyente. Debe ofrecérsele lo que tiene uno que dar, a saber, el mensaje del compositor a través de la propia personalidad. Comenta el Maestro que uno de los problemas con generaciones enteras de pianistas es el de que tratan de complacer al público.

Aquí está la clave de su gran ser como artista. Arrau nunca actuó para provocar la impresión del tipo circense que muchos pianistas utilizan para asombrar, ni tampoco tuvo la actitud olímpica, a saber, el de tocar el mayor número de notas en el menor tiempo posible.

Es así como su carrera como artista de las grandes ligas comerciales del arte fue ganada a pulso y con honestidad. Entre más profundo y exquisito es el pianista en su manera de interpretar y en la selección de su repertorio, menor será el número de público masivo. Esto último se traduce en menores ganancias de entradas o discos vendidos y, lo que se conoce como "éxito" (yo le llamo "éxito comercial", el cual es muy diferente del "éxito artístico"), no se da y se produce un fracaso,

también comercial. Los representantes o promotores están para hacer dinero y exigen al pianista obras que antes del intermedio causen sensación y arranquen la rabia del público al final del programa. El Maestro también fue víctima de esto en las grandes ligas comerciales, pero pudo hacer arte, gracias a su filosofía, la cual acabo de exponer. (Por ejemplo, siendo chileno tuvo que hacer recalcar su capacitación en Alemania, con esa idea de mucha gente, decía el Maestro, de que sólo los alemanes podían tocar música alemana y los franceses la francesa, “a mí no me quedaba nada”).

Arrau aconsejaba a todos los pianistas, especialmente a los jóvenes y estudiantes, que olvidaran el espíritu competitivo, el cual produce todas las dificultades neuróticas que encontrarán tarde o temprano. Les hacía ver que como individuos e intérpretes son únicos. Que poseen un mensaje pequeño, grande o profundo, el cual es suyo solamente.

Qué gran sabiduría la de Claudio Arrau. Hay quienes ven el arte como una actividad olímpica y para los cuales el ser pianista es un medio para obtener un fin, el cual puede ser la fama o el dinero o cualquier otra cosa.



Claudio Arrau y Emilio Lluis en Canadá en 1980.

Desde muy joven tuve mi propio enfoque personal. Es el siguiente: habemos quienes vemos el arte como un fin en sí mismo y no como un medio para la obtención de algo material, vemos la Música como una actividad maravillosa, que existe para ser disfrutada y en la cual uno tiene el privilegio de dar vida a las obras musicales de los seres humanos más extraordinarios de la raza humana. Considero que durante mi actuación no debo distraer con movimientos o muecas u otras cosas.

innecesarias al oyente, para que éste se concentre en lo verdaderamente importante, la música a la cual le estoy dando vida, con todos sus detalles finos de fraseo, estilo, etc.

Cito recomendaciones interesantes del Maestro:

Comentaba Arrau que Beethoven consideraba sus sonatas esencialmente como obras dramáticas. Dicen algo en cada compás y por lo tanto deben de interpretarse como si uno mismo viviera el drama.

Arrau comentaba que los fortes, los crescendos, disminuendos, etc. son diferentes para cada compositor. Un crescendo es más violento en Beethoven que en Mozart.

Arrau se conservaba completamente relajado mediante el hundirse, el nadar, el flotar en la Música, mediante el dejarse llevar por la corriente. Dejo que la tensión suceda, dejo que la emoción fluya. Debo convertirme en uno con el instrumento. Por eso debo de tocar con todo el cuerpo, todo el peso del cuerpo debe ir a las teclas. Por otro lado, mientras me mantengo relajado creo tensión interna y sentimiento enormes. El tocar muy bien requiere de una tensión emocional increíble sin estar físicamente tenso. Parece sencillo, pero no lo es, concluye el Maestro.

Arrau memorizaba de la siguiente manera: “primero toco la obra sin pensar en memorizarla, hasta que está en los músculos. Tengo cuatro tipos de memoria: la muscular, la fotográfica, la del sonido y la analítica. Utilizo la memoria analítica al final, ya que la obra está dentro de mí”.

Arrau decía que el que poseyera un gran repertorio se debía al hecho de no ser flojo. Siempre quiso aprender obras nuevas, y nunca deseaba tocar demasiado una misma obra y deseó siempre tocar el mayor número posible de recitales diferentes en una misma temporada.

Otro ejemplo por seguir del Maestro es el de adquirir una amplísima cultura en todas las ramas del saber.

“Si se tocan los trinos de la sonata Op. 111 de Beethoven buscando solamente un bello sonido, ¿qué es lo que se tiene? El sonido por sí mismo no es lo que hay que buscar como un fin. Hay sonidos que deben de sonar ásperos o rudos en Beethoven o Brahms. Los trinos de la Op. 111 no deben de ser tocados rápidos. Son de carácter expresivo”.

Arrau prefería a los estudiantes que preguntan el porqué de las cosas, que deseaban ser convencidos. Estaba convencido que las sonatas de Beethoven ocupaban el lugar más importante para la enseñanza y el estudio. Pensaba que en ellas Beethoven pide un significado de cada nota, cada frase y ritmo. Joseph Horowitz (quien escribió uno de los mejores libros jamás escritos sobre intérprete alguno) al preguntarle a Arrau, en 1980, si seguía enseñando, le contesta que, muy poco. Que le encanta enseñar pero que ha tenido algunos alumnos que lo decepcionaron mucho. “La manera en que trato de enseñar a tocar tiene que ver con una actitud general hacia la vida y yo creí que había tenido éxito en transmitirla a esos discípulos. Después no los vi ni oí durante varios años y cuando finalmente los volví a ver me di cuenta de que ya no quedaba nada de eso. Aún suelo

escuchar a los jóvenes que desean tocar para mí... siento que es una obligación, pero tan pronto como noto algo de esa terrible vanidad, pierdo todo el interés”.

Para los interesados en la técnica pianística de Arrau, les puedo decir que pueden leer en el libro de J. Horowitz [Ho] el capítulo sobre técnica, y los 10 mandamientos publicados por la revista Le Monde de la Music [Hu] hace algunos años, entre otros artículos.

Si el lector leyó lo anterior podrá vislumbrar que existe una complejidad que quizás nunca se imaginó que existiera y que es el diario trabajo del intérprete de música de arte. Se dará cuenta que el intérprete posee un capital humano muy considerable y que posee una destreza para darle vida a las creaciones hechas por unos cuantos seres humanos distinguidos y privilegiados que ha habido y sigue habiendo en la historia de la humanidad. Que preservarlos y darles vida es muy importante pues su olvido sería una tragedia similar a la quema de la Biblioteca de Alejandría y que es justo que a los artistas les sea permitido una remuneración por su trabajo.

Bibliografía y Referencias

[CA] Constitución de Apatzingán. (1814)

http://www.diputados.gob.mx/biblioteca/bibdig/const_mex/const-apat.pdf

[DU] Díez de Urdanivia, F. Mi historia secreta de la Música. Luzam. (1991)

[Ho] Horowitz, J. Conversations with Arrau. Limelight Ed. 1984.

[Hu] Huvé, C. Les Dix Commandements. Le Monde de la Musique. Juin 1988.

[K] Kaiser, A. La fatal ignorancia. Unión Editorial. 2014.

[LL1] Lluís, E. Música, Matemática y Concertismo. Pub. Electrónicas del IMCH. (2011).

http://imch.org.mx/03_archivos/MatyMusMusyMatAgo2011cc.pdf

[LL2] Lluís, E. Música de Arte y su diferencia con la Música Comercial: una guía para distinguirlas. Pub. Electrónicas de IMCH. (2015).

http://imch.org.mx/03_archivos/IMCH2015aArticLluispagIMCH.pdf

[LL3] Lluís, E. Conversando con Fernando Díez de Urdanivia. Serie Conversando con... Vol. 5. (2010)

<http://emiliolluis.org/12.htm>

Rubinstein, A. My Many Years. Jonathan Cape. 1980.

[Sch] Schonberg, H. The Great Pianists. Fireside. 1963.

[V] Villalpando, J.M. El Grito y las razones de la independencia.

<http://www.youtube.com/watch?v=x2PX2irg32E>