



Julio 2010

**LA NECESIDAD DE PRESERVAR LO QUE NOS DEFINE.  
ANÁLISIS CRÍTICO DE LAS CATEGORÍAS MÚSICA DE  
CONCIERTO Y MEMORIA CULTURAL**

**Tatiana Tamayo Talavera**

**Yarima Hernández Pérez**

[yarimahp@ult.edu.cu](mailto:yarimahp@ult.edu.cu)

Para citar este artículo puede utilizar el siguiente formato:

**Tamayo Talavera y Hernández Pérez:** *La necesidad de preservar lo que nos define. análisis crítico de las categorías música de concierto y memoria cultural*, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, julio 2010. [www.eumed.net/rev/cccss/09/tthp.htm](http://www.eumed.net/rev/cccss/09/tthp.htm)

---

**RESUMEN**

El análisis crítico está sustentado en las categorías música de concierto y memoria cultural, por cuanto son los elementos que permiten un acercamiento desde la teoría al objeto de estudio. Las perspectivas de los autores analizados constituyen el punto de partida para el conocimiento de términos claves en los estudios de la música como identidad de los grupos y sociedades.

El análisis de estas categorías permitió asumir una posición teórica desde la cual realizar un estudio que contribuye al conocimiento de estudiantes e

investigadores acerca de la música de concierto como elemento de la memoria cultural de los pueblos.

## SUMMARY

The critical analysis is sustained in the categories concert music and cultural memory, since they are the elements that allow an approach from the theory to the study object. The perspectives of the analyzed authors constitute the starting point for the knowledge of key terms in the studies of the music like identity of the groups and societies.

The analysis of these categories allowed to assume a theoretical position from the one which to carry out a study that contributes the knowledge of students and investigators about the concert music as element of the cultural memory of the towns.

### **1.1 Música de concierto. Consideraciones teóricas**

El arte es parte y expresión de la cultura, es una manera de objetivarse el sistema de representaciones que, sobre el mundo, se hace un grupo humano. Como una de sus manifestaciones existe la música; la manera de concebirla y proyectarla, las tendencias que los grupos sociales sean capaces de crear o asimilar del caudal universal y la calidad de las obras que produzcan, los identifican y diferencian en cualquier contexto.

Para realizar el análisis crítico de la categoría música de concierto se partió del término música, por ser la dimensión mayor a partir de la cual se establece la de concierto como una de sus clasificaciones. Además, la bibliografía encontrada sobre el tema pondera el tratamiento de la música de concierto desde el punto de vista formal y conceptual, aspectos que no permiten un acercamiento al fenómeno desde el punto de vista sociológico y antropológico. En el marco de este estudio se partió de las concepciones que sobre la música sustenta Manuel Valls Gorina.

Es el hombre como parte de la sociedad quien dota de significado las producciones musicales, y al margen de su aceptación toda manifestación no solo de la música sino de la cultura en general, carecería de sentido y se perdería irremediabilmente. Manuel Valls Gorina<sup>1</sup> establece el vínculo de la música con la memoria, cuando manifiesta que música es “(...) la suma de instituciones con las cuales el hombre otorga sentido a la (...) vibración sonora que vive unos instantes en el tiempo, que adquiere significado gracias al persistir en su memoria ordenadora”. (2007:11)

La permanencia de la música como manifestación activa solo puede proporcionársela la sociedad cuando le atribuye un significado, en la medida en que responda a sus intereses, necesidades y forme parte tanto de los recuerdos del pasado como de su cotidianidad. A través de los recursos de la memoria cultural queda como imagen representativa de ese grupo social, y se garantiza su permanencia y renovación.

Existe una clasificación en torno a la música que concibe tres grandes grupos: música folklórica, música popular, y la llamada música de concierto. La música de concierto es un producto originario de Europa que se ha extendido al mundo entero, de manera que también los países latinoamericanos han asumido sus géneros y estilos y los han integrado y adaptado a sus manifestaciones culturales, haciéndola parte de su cultura; porque como plantea Radamés Giro<sup>2</sup> “(...) no hay préstamos sin transformación. De modo tal que esto vuelve nacional una música, cualesquiera que sean sus fuentes” (1998:3). Por su parte, las expresiones musicales europeas han asumido elementos de las tendencias de los países con los que ha interactuado, inmersas en el proceso de globalización que envuelve al mundo.

La nomenclatura de música de concierto alterna indistintamente con el de culta, docta, sabia, seria, artística o profesional y clásica. Las maneras de nombrar la música diferente de la folklórica y la popular están relacionadas con los puntos de vista desde los cuales se ha asimilado a través del tiempo. Se ha denominado culta por la superada concepción que ubica a la cultura occidental en una dimensión superior y de referencia para las “otras culturas”, situadas en una posición inferior. En este sentido, la música del mundo europeo es la

“cultura”, por cuanto su modelo de vida es el que se considera desarrollado, complejo y merecedor de ser estudiado. Cuando se nombra así se subestiman las demás culturas del mundo y sus expresiones musicales.

Se ha denominado docta, sabia, profesional y seria, porque su composición e interpretación exige un arsenal teórico y técnico que solo es posible obtener en el marco de los conservatorios, así como de un virtuosismo y talento innato en los intérpretes y compositores. El término de clásica es la extensión a toda la manifestación del nombre del período conocido como Clasicismo, en el que brillaron músicos sin par como Haydn, Mozart y Beethoven. Sin embargo, en la actualidad no deben confundirse ambos vocablos, porque la música de concierto ha trascendido ese momento histórico, con un lenguaje propio en cada etapa, aunque conserva un denominador común: la calidad en la composición y la interpretación del producto artístico.

La investigadora Carmen Valdés<sup>3</sup> sostiene que por música de concierto: “se entiende aquella en cuya creación se alcanza el mayor grado de elaboración, es decir, el más alto nivel técnico. En definitiva es una música más trabajada” (2007:19). La atención de la autora se centra en aspectos formales y conceptuales de la creación musical, de acuerdo con su definición su elemento distintivo es el alto nivel cualitativo que caracteriza a las buenas piezas de esa música.

La autora no hace distinciones entre géneros o estilos, por cuanto considera que las clasificaciones vigentes no se adecuan a los momentos actuales: “No cabe duda de que hay una sola música.” (Ibíd.: 21). Entre las diferentes expresiones del arte musical tiene lugar un intercambio constante, un proceso de interinfluencias que hace visible en la música de concierto las huellas de lo mejor de las tendencias populares y folclóricas.

Estas consideraciones no establecen en modo alguno un paralelo entre las manifestaciones musicales. Al margen de la interacción que se da entre las diversas formas de expresión musical, la composición, interpretación e incluso la recepción por parte del público de la música de concierto tiene sus

características propias, al igual que la popular y la folclórica y sin establecer jerarquías. Es una música a través de la cual el compositor o intérprete hace gala de su saber, apelando a sentimientos y emociones recónditos del receptor, y su pleno disfrute precisa de este último cierto nivel de conocimientos y de toda su atención. Por su complejidad no se ajusta al gusto de las mayorías, y la atmósfera que se teje alrededor de los conciertos más conservadores es de formalidad en la relación que se establece entre músicos y espectadores e incluso en el vestir de los concurrentes.

Las investigadoras Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez<sup>4</sup> proponen una definición más explícita, al manifestar que:

(...) agrupamos bajo el rubro de música de concierto, toda aquella que ha sido compuesta (o que se interpreta) para que un conjunto de individuos la escuche: puede estar a cargo de un instrumento solista (...); de dos o más instrumentos (...) o de una gran orquesta (...); puede incluir el canto como parte de su esencia (...) o puede ser música para la escena. (2005: 119)

Esta posición teórica resume las ideas actuales acerca de la música de concierto. Así, forma parte de ese universo toda la música que ha sido concebida para que un conjunto de individuos la oiga y disfrute por sus valores intrínsecos. El elemento medidor de la categoría de “concierto” es entonces la calidad y la función que cumple (la de ser ejecutada para que los concurrentes la escuchen). De esta forma, tienen cabida las manifestaciones de música popular y folclórica de todas partes del mundo que han nutrido históricamente la música de concierto, arregladas a manera de música concertante.

Artistas de reconocida trayectoria en el cultivo de la música de concierto en Las Tunas poseen criterios análogos sobre esta manifestación. En el marco de una entrevista en profundidad, Cristino Márquez Reyes<sup>5</sup> planteó: “Es una música de un alto nivel de elaboración que se ha hecho específicamente para oír, con profundidad y conciencia. La música de concierto (...) tiene esos objetivos, pero responde a las raíces populares y folclóricas de la nación”. (2009)

Dado el elemento social que condiciona la creación de la música de concierto, es difícil que se produzca bajo patrones foráneos. Es por eso que aunque se conciba para concierto, los géneros y estilos que se cultivan en cualquier sociedad son en principio diferentes de los de Europa (donde se originaron) y los de otras partes del mundo. Como auténtica música parte de los pueblos que la cultivan y representa sus códigos culturales, y para lograr esto se hacen necesarios los ritmos autóctonos; las tradiciones sonoras que brindan autenticidad a las obras y que no suponen una influencia negativa en la calidad.

En entrevista en profundidad concedida, el guitarrista concertista Félix Ramos Acosta<sup>6</sup> asumió una posición similar:

Es toda aquella música que tenga un nivel de elaboración y calidad que le otorgue una distinción. Que uno pueda sentarse a escuchar y advierta esa calidad. La barrera que han pretendido levantar entre música popular y música de concierto es ficticia (...). La música tiene dos grandes clasificaciones: la buena y la mala (2009).

De acuerdo con sus ideas, la música de concierto no posee fronteras. Tan significativa puede ser una pieza clásica como una que agrupe lo mejor de las tendencias populares y folclóricas. Así, los grandes escenarios acogen, de la mano sólida del conocimiento teórico y técnico de los conservatorios, las melodías genuinas de la tradición musical de los pueblos.

Las ideas de Wilfrido Terrazas<sup>7</sup> establecen una división en el modo de concebir la interpretación y composición de música de concierto en el ámbito musical actual.

Las músicas con propuestas más originales y novedosas de los últimos años (...) conforman una parte significativa de lo que se produce en la música de concierto (...) vivimos en una época (...) caracterizada por una notoria pluralidad de tendencias estéticas en todos los ámbitos de la música. (2007: 18)

La música de concierto ha rebasado los cánones europeos, de manera que en el universo musical ha experimentado profundas transformaciones en lo formal y lo conceptual. Las producciones musicales actuales se adecuan a su tiempo y se valen de los recursos tecnológicos del momento histórico, de modo que entre las últimas décadas del siglo XX y el tiempo transcurrido del siglo XXI, la producción de música de concierto apunta a dos maneras diferentes de hacer: la de los artistas que se dedican “al repertorio tradicional de concierto” (Ibíd.: 17), y la de los que hacen Música Contemporánea, que de acuerdo con su definición “(...) se refiere a la música que coincide con nosotros en el tiempo. Generalmente, se usa el apelativo de “contemporánea” para aquella música que abarca las últimas 2, 3, 4 ó 5 décadas de música de concierto”. (Ibíd.: 18)

La música de concierto tiene propuestas novedosas. Si bien prevalecen las tendencias conservadoras de la manifestación, ha tenido lugar un movimiento que presupone cambios en aspectos como la organización de las alturas, el uso del timbre, la inserción de tecnologías de punta en la composición e interpretación, y la penetración de elementos de diferentes tradiciones musicales. Las nuevas formas de hacer demandan de los músicos la utilización de conocimientos teóricos y técnicos que sobrepasen las fronteras de los conservatorios, así como una gran capacidad de improvisación.

Un intérprete (...) se vale de varias herramientas fundamentales (...). Algunas de ellas provienen de distintas tradiciones musicales ajenas a la música de concierto tradicional, otras han sido “recuperadas” muchos años después de que el afán homogeneizador conservatorio las borrara de la práctica, otras más son descubrimientos recientes. (Ibíd.:19)

Al igual que Márquez, Terrazas incluye entre las fuentes que alimentan la música de concierto, manifestaciones musicales distintas de la tradición occidental, lo que se traduce en las manifestaciones populares y folklóricas de cada cultura que la promueva.

En consonancia con estas aseveraciones, la autora de esta investigación considera que la creación e interpretación de música de concierto exige un alto

nivel de formación de los artistas, cuyo logro es únicamente posible en el marco de la enseñanza académica. Como resultado de esto es una forma de expresión musical de un elevado grado de elaboración. El elemento medidor de la clasificación de música de concierto de acuerdo con las concepciones modernas es su funcionalidad, por cuanto es una música que se concibe exclusivamente para ser escuchada. La música de concierto es parte de un proceso de intercambio mediante el cual se retroalimenta con las manifestaciones musicales folklóricas y populares. Es toda manifestación musical de sólidos valores formales y conceptuales, concebida con fines de exclusiva audición del público.

## **1.2 La memoria cultural como alternativa en los estudios del pasado**

“(…) lo cierto es que solo volviendo el rostro atrás, recolectando y tratando de descifrar los signos oscuros y dispersos del pasado, es posible anticipar y moldear esa otra dimensión de lo humano que llamamos porvenir”

Ambrosio Fornet. *Las máscaras el tiempo*

Cuando se registran de alguna manera sucesos significativos en la vida de los hombres, se perpetúa el surgimiento y desarrollo de las diferentes culturas. En las circunstancias del mundo actual (con el vertiginoso desarrollo científico-técnico y el fenómeno de la globalización), resulta difícil evitar la contaminación cultural y mantener inalterables los componentes caracterizadores de los pueblos. La mezcla de elementos no puede evitarse, y esto no es del todo despreciable en aras de lograr los niveles de desarrollo necesarios para la supervivencia.

En este contexto es importante que cada grupo social conserve su identidad, todo aquello que se le reconozca como propio en cualquier parte del mundo. Para lograrlo se busca el vínculo con las raíces históricas, con las memorias de los sucesos que marcan su existencia; sin perder la perspectiva del presente ni aferrarse a cánones que comprometan el futuro.

En el siglo XX ocurrieron transformaciones sensibles en cuanto a la evolución teórica de la memoria. De acuerdo con los planteamientos de Jorge Mendoza García<sup>8</sup> en *Exordio a la memoria colectiva y el olvido social*, es a partir del siglo

XX que comienza a reconocerse y tratarse la memoria desde dos perspectivas: la individualista (plantea que es una facultad individual y se encuentra en el interior de la persona) y la colectiva (indica que la memoria es una construcción de los grupos sociales), de manera que "(...) existen dos formas en que se organizan los recuerdos: agrupándose alrededor de una persona definida, (...); o bien, distribuidos al interior de una sociedad (...). Existirán entonces memorias individuales y (...) memorias colectivas". (Aguar; 2002: 6)

No siempre gozó la memoria de consideración en los predios de la Historia, por considerarse selectiva e incompleta, y por ser portadora de una alta carga de subjetividad. El siglo XX la puso en la arena historiográfica con una perspectiva que hace notar su importancia para los exámenes del pasado, así como la innegable conexión que con la historia posee. En la actualidad se ha ensanchado el camino para su aprehensión, con la utilización de metodologías de las ciencias sociales y antropológicas.

La definición que propone Gilda Waldman<sup>9</sup> destaca el vínculo de la memoria con la historia y el carácter dialéctico de la primera:

"(...) la memoria es una construcción social del pasado y tiene (...), un carácter histórico. (...) está sujeta a cambios, transformaciones y fracturas acordes a los cambios políticos y culturales o a la modificación de la sensibilidad social en momentos específicos". (2007)

La conservación de la memoria depende en gran medida de los intereses de la sociedad. Las memorias son una reconstrucción desde el presente, así, los aspectos de la cultura que se perpetúan a través de ella son los que el grupo entienda que el momento requiere, aunque con el tiempo puedan cambiar las prioridades y lo que hoy se tiene como paradigma, mañana puede caer en el olvido. No obstante esto no significa la distorsión de los sucesos, puesto que la memoria se apega a la verdad histórica. Los cambios que se operan en torno a ella se refieren a la visión que se forman las distintas generaciones sobre los hechos, a las explicaciones y análisis que se tejen, los cuales son cambiantes como también lo son las ideas humanas.

El olvido es también un recurso de la memoria, a tenor de lo cual Tzvetan Todorov<sup>10</sup> afirma que:

(...) la memoria no se opone de ningún modo al olvido (...). La restitución integral del pasado es una cosa desde luego imposible (...); la memoria es forzosamente una selección: ciertos rasgos del acontecimiento serán conservados, otros son inmediatamente o progresivamente descartados, y luego, olvidados. (1997: 12)

Las obras del hombre no han podido abarcar la inmensa realidad que le rodea. Al perpetuar los hechos a través de la memoria, instintivamente y también de forma consciente se desechan aspectos menos trascendentales para la sociedad. Cuando se reinterpreta el pasado, la sociedad escoge los aspectos que le son útiles para el auto conocimiento y la proyección al mundo, porque no todos los elementos de la cultura pueden perdurar sin afectar el presente y el futuro.

El olvido es utilizado por los pueblos como medio de conservación, porque según Josef Hayan Yerushalmi<sup>11</sup>: “del pasado sólo se transmiten los episodios que se juzgan ejemplares o edificantes”. (1998: 3) Ocurren hechos históricos que se conservan a pesar de lo terrible de sus huellas, se guardan tradiciones y las expresiones artísticas valiosas, se extinguen patrones de comportamiento inadecuados y viceversa, como consecuencia de la evolución de los grupos sociales.

Las concepciones de Ambrosio Fornet<sup>12</sup> en torno a la memoria exaltan su importancia como ente conservador de los elementos identitarios de la sociedad:

El escrutinio dialéctico del pasado conduce a una progresiva reivindicación de los espacios y sucesos (...), encubiertos o preteridos por la historia oficial. Así, pues, el movimiento de condena implica (...), un movimiento de rescate gracias al cual aparecen (...) millares de pequeñas historias ignoradas, que las clases populares acaban reconociendo como

parte de su propia historia (...). Han recobrado la memoria y saben ya que no hay testimonio (...) que no haya contribuido a establecer su inacabable imagen (...) (1995: 24-25)

La historia reconstruye de forma mecánica los acontecimientos más relevantes de la existencia de un grupo social. A la memoria le es dada entonces la misión de buscar entre los hechos del pasado y plasmar lo que la historia ignora por su aparente insignificancia, o porque su andar vertiginoso no le permite reparar en detalles, y pasa a veces sin apreciar sucesos, rasgos característicos que son órganos activos de ese inmenso cuerpo que es la sociedad; sin los cuales no sería posible un funcionamiento adecuado.

La memoria colectiva como concepto fue introducida en la arena científica por el sociólogo francés Maurice Halbwachs<sup>13</sup>, quien planteó por primera vez que:

(...) Es insuficiente reconstruir pieza por pieza la imagen de un suceso pasado para tener un recuerdo. Hace falta que esta reconstrucción opere a partir de datos o de nociones comunes que se encuentran en nuestro espíritu lo mismo que en el de los otros (...), lo que es posible sólo si han formado parte y continúan formando parte de una misma sociedad. Solamente así se puede comprender que un recuerdo puede ser a la vez reconocido y reconstruido. (Aguiar; 2002: 4)

Halbwachs reconoce el carácter colectivo de las manifestaciones de la memoria, incluso las personales. Los hombres viven en sociedad y condicionados por la cultura, de manera que todas las esferas de su vida tienen la influencia externa de los miembros de su grupo, y en consecuencia el individuo no piensa o realiza acciones que no involucren de alguna forma a sus semejantes.

La memoria colectiva no puede erigirse desde la perspectiva de una sola persona, por cuanto constituye la retención u olvido del pasado de toda una sociedad. La importancia del individuo no debe subestimarse, porque a veces es portador de informaciones y recuerdos valiosos; pero solo cuando estos son

compartidos por un número significativo de miembros del grupo, puede decirse que tienen un carácter social y que son dignos de preservación como herencia cultural colectiva. De modo implícito, la definición de Maurice Halbwachs encierra en su concepción de memoria colectiva la de memoria cultural, cuando manifiesta que “Por definición ella no rebasa los límites de este grupo”. (Ibíd.: 8)

Los planteamientos de Xerardo Pereiro<sup>14</sup> son similares a estos criterios en tanto plantea:

(...) la imposibilidad de los humanos de utilizar la memoria fuera de la sociedad (...). Lo cierto es que los grupos humanos recuerdan colectivamente por medio de la creación de tradiciones, de la celebración de eventos que recuerdan el pasado, por medio de conmemoraciones, por medio del calendario, de formas rituales (...) (2003: 5)

La esfera de actuación de la memoria colectiva (la sociedad) contribuye a determinar su carácter cultural. Los mecanismos de permanencia de la memoria colectiva se sirven de elementos culturales, entre los que Pereiro sitúa las prácticas, costumbres y rituales. Se objetiva en manifestaciones espirituales, pero también “la memoria se condensa en muchos elementos de la cultura material, que sirven de soporte simbólico para la misma”. (Ibíd.: 2)

Los procesos de selección y conservación de los hechos del pasado se valen de una base material conformada por fuentes plásticas como mapas, cuadros, monumentos, fotografías y películas; de fuentes escritas en las que entran los diferentes tipos de documentos, y también de las orales que se transmiten en forma de frases célebres, rumores, leyendas, proverbios, canciones e incluso cuentos.

De esta forma, nadie escapa al influjo de la memoria colectiva, más allá de lo que sobre el pasado enseñan en las escuelas, las obras de los antepasados asechan en los monumentos de los parques, en las manifestaciones del arte,

en las recetas de cocina que nadie escribe, en las anécdotas que resisten el tiempo, e incluso se esconden en los alardes modernos de las tecnologías.

Joel Candau<sup>15</sup> plantea que en el marco de la sociedad tienen lugar numerosas memorias colectivas, porque ciertamente existen tantas como grupos sociales dentro de ella:

(...) lo que denominamos memoria colectiva (...) es el producto de un apilamiento de estratos de memoria muy diferentes, estas capas sedimentarias pueden sufrir cambios importantes si se producen temblores de la memoria. Lo que observamos en cada ocasión no es el trabajo de una memoria sino la obra de memorias múltiples. (...) Por consiguiente, la memoria colectiva no es nunca unívoca. (2002: 62-63)

Lo que Candau nombra “temblores de la memoria”, son aquellas transformaciones que inevitablemente sufre la sociedad a través del tiempo. Las sociedades están mediadas por influencias externas, las guerras, los cambios políticos y económicos significativos, los descubrimientos científicos, son los detonadores que hacen cambiar concepciones y puntos de vista; lo cual redundando en el cambio de patrones culturales y en las transformaciones que experimenta la permanente construcción de la memoria colectiva.

Son múltiples las concepciones teóricas que sustentan la memoria. Pierre Nora afirma que “es la vida vehiculizada por grupos de gente viva, en permanente evolución, múltiple y multiplicada” (Candau; 2002:57), Xerardo Pereiro asevera que “Los humanos construimos memorias, pero las memorias también nos construyen a nosotros”. (2003:1) y que “es un soporte de las identidades” (Ibíd.: 4), de manera que la memoria se encuentra en la base misma de la cultura, es un producto de esta que a la vez la retroalimenta. En vistas de que la cultura no excluye ninguna de las esferas de la vida de los grupos sociales, y por consiguiente tampoco sus recuerdos u olvidos, los conceptos de memoria y memoria colectiva se integran a la noción abarcadora de memoria cultural.

La memoria cultural conlleva a la reflexión en torno al devenir del hombre. A través de sus manifestaciones se analiza de forma dialéctica lo que ha perdurado de su quehacer, haciéndolo parte indisoluble de su cultura, según Nelly Richard<sup>16</sup> es:

(...) un proceso abierto de reinterpretación del pasado (...), remeciendo el dato estático (...) con nuevas significaciones sin clausurar que ponen su recuerdo a trabajar, llevando comienzos y finales a re-escribir nuevas hipótesis y conjeturas para desmontar con ellas el cierre explicativo de las totalidades demasiado seguras de sí mismas. (1998: 29)

Se trata de ver los acontecimientos desde la perspectiva del presente, la memoria cultural revive los sucesos, interpretándolos desde afuera, en perpetuo desafío de las conclusiones establecidas en los marcos de un determinado período histórico; de modo que lo que en una época fue censurable puede hallar completa justificación en estos tiempos y viceversa. La autora muestra la brecha que dejan las manifestaciones de la memoria a nuevas disquisiciones, las cuales evolucionan o involucionan al ritmo de la sociedad que las concibe.

Por su parte Agnes Heller<sup>17</sup> considera que:

(...) La memoria cultural está conformada por objetivaciones que proveen significados (...) compartidos por un grupo de personas (...). Éstos pueden ser textos, (...). También pueden ser monumentos (...). Más aún, la memoria cultural está incorporada a las prácticas repetidas y repetibles regularmente, tales como fiestas, ceremonias, ritos. Finalmente, la memoria cultural (...) está asociada a los lugares (...) donde ha ocurrido algún suceso significativo y único o lugares donde un suceso significativo se repite regularmente. (2001: 1-2)

El amplio espectro que conforma la memoria cultural está integrado por elementos tangibles e intangibles de la cultura, construcciones del pasado de todo tipo concebidas para salir al encuentro del tiempo y el olvido, que contribuyen al mantenimiento de la identidad cultural. Heller dirige la atención hacia “el significado” que valoriza la memoria, al margen de eso sus manifestaciones se volverían inertes y estarían condenadas al olvido. El interés sincrónico de los miembros de la sociedad en la conservación de un determinado elemento de la memoria determina los límites de su existencia.

A partir de estos argumentos, el concepto de la autora gira en torno a que la memoria cultural es la reestructuración selectiva y dialéctica de los hechos del pasado desde una perspectiva analítica contemporánea, para satisfacer la necesidad de conservación de la identidad y la cultura de la sociedad. Se erige en virtud de la trascendencia que los sucesos revisten para los grupos sociales, en concordancia con lo cual también le es inherente la elección de los sucesos que se olvidan, bajo la influencia de las esferas de poder o como reacción a estas. Se objetiva tanto en las creaciones materiales como en las espirituales del ser humano.

Como elemento que se perpetúa a través de la memoria cultural, la música de concierto deja huellas perdurables en la sociedad, en virtud del significado que reviste para muchas de sus actividades vitales. En este sentido sigue el mismo proceso que los demás aspectos de la cultura, unos rasgos se mantienen intactos, algunos se transforman y permanecen, y otros se cultivan aisladamente o se pierden en el tiempo; pero invariablemente, los géneros y estilos de la música de concierto que se gestan en cada cultura son parte de la memoria cultural que las sociedades conservan como parte de su legado artístico.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Álvarez Álvarez, Luis, Ramos Rico, Juan Francisco (2003). *Circunvalar el arte*. Editorial Oriente. Santiago de Cuba.
2. Álvarez de Zayas, Carlos M y Virginia M. Sierra Lombardía (2000). *La investigación científica en la sociedad del conocimiento*. Soporte digital.
3. Arias, Rodríguez Antonio (2000). *Métodos y Técnicas de investigación social III. ¿Cómo organizar el trabajo de investigación?* Editorial Lumen Humanitas. Buenos Aires.
4. Basail Rodríguez, Alain, et al (2006). *Sociología de la cultura. Primera Parte*. Editorial Félix Varela. La Habana.
5. Bohannan, Paul y Glazer, Mark (2005). *Antropología. Lecturas*. Segunda Edición. Editorial Félix Varela. La Habana.
6. Boivin, Mauricio, Rosato, Ana, et al (2003). *Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. Editorial Barcelós. España.
7. Candau, Joel (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.
8. Carpentier, Alejo (1979). *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana.
9. Colectivo de autores (2003). *Antropología Social, Selección de Lecturas*. Editorial Félix Varela. La Habana.
10. Colectivo de Autores (2002). *Metodología de la investigación cualitativa*. Editorial Oriente. Santiago de Cuba.

11. Colectivo de autores. *Metodología, métodos y técnicas de la investigación social*. Tomo II, III. Editorial Félix Varela. La Habana, 2005.
12. Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano de Literatura, Ciencias, Artes, (2000). Editorial Montaner y Simón.
13. Diccionario Enciclopédico Salvat Universal (1985). Editorial Salvat. España.
14. Fornet, Ambrosio. *Las máscaras del tiempo* (1995). Editorial Letras Cubanas. La Habana. Cuba.
15. \_\_\_\_\_ (2000). *Memorias recobradas*. Ediciones Capiro. Santa Clara. Cuba.
16. Fouce, Héctor (2008). *El etnomusicólogo como agitador. Apuntes para una etnomusicología sexy*. CSMA - Conservatorio Superior de Música de Aragón. España. Soporte digital.
17. García Gómez, Zoila y Victoria Eli Rodríguez (2005). *Haciendo Música Cubana*. Editorial Félix Varela. La Habana.
18. Giro, Radamés (1998). *Panorama de la música popular cubana*. Editorial Letras Cubanas. La Habana.
19. Grout, D.J. y Palisca, C.V (1984). *Historia de la música occidental*. Alianza Música. Madrid.
20. Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria*. Ediciones PMDOS Barcelona, Buenos Aires, México.
21. Martínez Ulloa, Jorge (2001). *La etnomusicología y las premisas para la investigación científica de un campo unitario musicológico*. Universidad de Chile.

22. Pelinski, Ramón (2000). *Invitación a la etnomusicología*. Editorial Istmo, Madrid.
23. Richard, Nelly (1998). *Residuos y metáforas*. Santiago. Editorial Cuarto Propio.
24. Robertson A. y Stevens, D (1989). *Historia general de la música*. Editorial Istmo, Madrid.
25. Rodríguez Gómez, Gregorio, Gil Flores, Javier et al (2004). *Metodología de la investigación cualitativa*. Editorial Félix Varela. La Habana.
26. Todorov Tzvetan (1997). *Memoria y ciudad*. Los abusos de la memoria. Editorial Corporación Región. Medellín.
27. Valdés, Carmen (2007). *La música que nos rodea*. Ediciones Adagio. Centro Nacional de Escuelas de Arte.
28. Valls Gorina, Manuel (2007). *Para entender la música*. Alianza Editorial S. A. Madrid. España.
29. Varela, Mirta (1998). *Memoria y medios de comunicación, o la coartada de las identidades*. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
30. Yerushalmi, Yosef Hayan (1998). *Usos del Olvido*. Edición Nueva Visión, Buenos Aires.

## WEBGRAFÍA

1. Aguilar, Miguel Ángel (2002). "Selección y traducción de Fragmentos de La memoria colectiva. Maurice Halbwach", en Athenea Digital Num. 2 Otoño 2002. Universidad Autónoma Metropolitana- Iztalapa. Licenciatura en Psicología Social, en <http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>. Consultado el 2 de mayo de 2008 a las 9: 30 a.m.
2. Barros, Carlos (1991). "Historia de las mentalidades: posibilidades actuales". Universidad de Santiago. Conferencia impartida el 2 de marzo de 1991. Disponible en: <http://www.uo.edu.cuconferencia1991/pdf/> Consultado el 5 de octubre de 2010 a las 5:00 p.m.
5. "Ecured. Conocimiento con todos y para todos" (2006), Disponible en: [http://www.ecured.cu/index.php/Radam%C3%A9s\\_Giro](http://www.ecured.cu/index.php/Radam%C3%A9s_Giro). Consultado el día 15 de junio de 2010 a las 3:22 p.m.
6. Halbwachs, Maurice (1968). "Memoria Colectiva y memoria histórica". París. PUF, Disponible en: [http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS\\_069\\_12.PDF](http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_069_12.PDF). Traducido por Amparo Lasén Díaz. Consultado el 2 de marzo de 2008 a las 3:00 p.m.
7. Heller, Agnes. "Memoria cultural, identidad y sociedad civil" (2001), en: Indaga: <http://www.ygnazr.com/agnesheller.pdf>. Consultado el 11 de mayo del 2008 a la 1:00 p.m.
8. Huici Urmeneta, Vicente (1998). "Tiempo, espacio y memoria: Actualidad de Maurice Halbwachs", Disponible en: <http://.uned.es/cabergara/pprppias/vhuici/Temmh.html>. Consultado el 10 de mayo de 2008 a la 1: 30 p.m.
9. Huici Urmeneta, Vicente (1998). Traducción directa de la versión original de HALBWACHS, Maurice " La Mémoire Collective et le Temps " Cahiers Internationaux de Sociologie, Disponible en: <http://www.uned.es/ca->

[bergara/ppropias/vhuici/ma.html#\\_ftn1](#). Consultado el 13 de mayo de 2008 a las 2: 25 p.m.

10. Korstanje, Maximiliano (2007): “Etnomusicología y ocio: ensayo sobre sus alcances y perspectivas en contribuciones a las ciencias sociales”, Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/cccss/0712/mk2.html>. Consultado el 2 de mayo de 2008 a las 10:00 a.m.

12. Mendoza García, Jorge (2005). “Exordio a la memoria colectiva y el olvido social” en: Atenea Digital No. 8, Otoño 2005. Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa. México, Disponible en: <http://antalya.uab.es/athenea/num/8/mendoza.pdf>. Consultado el 20 de junio de 2008 a las 4:30 p.m.

13. Nettl, Bruno (2003). “Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los “Otros” y de nosotros como etnomusicólogos” en Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review #7. Universidad de Illinois at Urbana-Champaign, Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/index.html>. Consultado el 10 de mayo de 2008 a las 2:00 p.m.

14. Pelinski, Ramón (2006). “Convergencia y unión entre Etnomusicología y folklor” en: Revista PRODIEMUS, Disponible en: <http://www.prodiemus.com>. Consultado el 15 de junio de 2008 a las 9:45 p.m.

15. Pereiro, Xerardo (2003). “Apuntes de antropología y memoria” en: Revista O Fiadeiro – El Filandar Nº 15. Disponible en: [http://www.home.utad.pt/xperez/ficheiros/publicacoes/antropologia\\_historiamemoria/antropologiamemoria%20revista\\_fieiro.pdf](http://www.home.utad.pt/xperez/ficheiros/publicacoes/antropologia_historiamemoria/antropologiamemoria%20revista_fieiro.pdf). Consultado el 16 de julio de 2008 a las 3:30 p.m.

16. Pérez Expósito, Leonel (2006). “La educación musical y el aprendizaje de la diversidad cultural, en: Revista Reencuentro, agosto No. 046. Universidad autónoma metropolitana-Xochimilco. Distrito Federal, México. Artículo Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal,

Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx>. Consultado el 17 de julio de 2008 a las 10: 25 a.m.

17. Terrazas, Wilfrido (2007). "Ser intérprete a principios del siglo XX. Dos textos breves". Revista Redes Música: Música y musicología desde Baja California; Julio - Diciembre de 2007. Disponible en: <http://www.redesmusica.org/no3>. Consultado el 3 de julio de 2008 a las 5:30 p.m.

18. Waldman, Gilda (2007). "La "cultura de la memoria": problemas y reflexiones" en: Revista Futuros. Revista Trimestral Latinoamericana de Desarrollo Sustentable. No. 18. Año 2007. Vol V, Disponible en <http://www.revistafuturos.info>. Consultado el 4 de julio de 2009 a las 4:15 p.m.

## NOTAS

- (1) Manuel Valls Gorina. Barcelona, España, 1920 -1984. Compositor, músico, profesor y crítico musical español. Estudió Derecho en la Universidad de Barcelona y Música en el Conservatorio del Liceu. Cultivó la mayoría de los géneros musicales. Ejerció como profesor en la Universidad de Barcelona y en la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Fue miembro de la Sociedad Catalana de Musicología. En el terreno periodístico publicó artículos y críticas en la prensa local y extranjera, y ejerció de crítico musical en el diario El País.
- (2) Radamés Giro. Nació en Santiago de Cuba el 30 de julio de 1940. Profesor, editor, guitarrista e investigador. Se le considera como uno de los investigadores más acuciosos y uno de los conocedores más profundos en lo que a la música cubana se refiere. Cuenta en su haber con más de ciento cuarenta títulos publicados, entre los que merecen señalarse: Ensayos sobre arte y literatura de José Martí (prólogo de Roberto Fernández Retamar) y El fuego de la semilla en el surco, de Raúl Roa.
- (3) Carmen Valdés Sicardó (1915-1987). Fue una maestra emblemática en la historia de la Pedagogía Musical. Fundadora de la ENA. Fue una de las precursoras en la introducción de la música contemporánea universal, latinoamericana y cubana en la enseñanza, tanto de forma analítica como práctica.
- (4) Zoila Gómez García. Investigadora cubana. Victoria Eli Rodríguez. La Habana, 1945. Musicóloga y profesora. Cursó estudios musicales en los Conservatorios Internacional de La Habana y Amadeo Roldán.
- (5) Ver Fernández López, Josefa O. Cristino Márquez Reyes. Aportes a la cultura de Las Tunas. Nació el 26 de septiembre de 1940. En 1956 comenzó a tocar en la Banda Municipal de Conciertos. Fue el primer instructor de arte del municipio, el primer director del Centro Provincial de la Música y el creador de la Agrupación Provincial de Conciertos de Las Tunas. En el plano de la composición musical ha cultivado principalmente la música popular de concierto, y es el autor de obras como: Minuet No.1 y Minuet No. 2, Fantasía No. 1, Mi campesino, A mis hermanos caídos, y dos marchas revolucionarias para la Banda (una de ellas, titulada Claude Preval in memoriam, otra llamada

Principio y fin, premio nacional en el concurso de los CDR), Así es Angola, Danzón Luisniurcris, Danzón Niurka, Preludio de Aconteceres, Mi todo, Africanía, Alegría de juventud, Lluve despacio, la Danza Dionne, Yo soy mandinga. En la actualidad se desempeña como director de la Banda Provincial de Conciertos.

- (6) Ver Mustelier Salazar, Iliana. Félix Ramos Acosta: Un acercamiento a su quehacer cultural. Nació el 14 de abril del año 1948. A partir de 1962 se inicia en la guitarra de concierto, y desde entonces la cultiva de manera sistemática. Es el autor de más de 15 obras para guitarra, las cuales comenzó a componer a partir de 1990 (excepto la primera). Las tres primeras fueron Vals de estudio en armónicos, Trémulo para Silvita y Preludio del Rosario. Su labor artística es muy fructífera, y ha sido testigo y protagonista de muchos de los sucesos culturales del territorio: la fundación de instituciones como del Círculo de Amigos de la Música de Conciertos, la Asociación Hermanos Saíz y la Agrupación Provincial de Conciertos. En la actualidad es solista concertista del catálogo local y Vicepresidente de la UNEAC.
- (7) Wilfrido Terrazas. Flautista. Estudió en las ciudades de Ensenada, Tijuana, San Diego, Morelia y México. Es egresado del Conservatorio de las Rosas. Realizó estudios de musicología en la UNAM. Ha publicado en Heterofonía, Redes, Una Theta y La Tempestad.
- (8) Jorge Mendoza García. Maestro en Psicología social por la UNAM. Profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. Autor del libro El conocimiento de la memoria colectiva (México, UAT, 2004).
- (9) Gilda Waldman. Socióloga chilena.
- (10) Tzvetan Todorov. Historiador, Director de Investigación del CNRS de París. Autor de: Las Morales de la Historia y La Conquista de América. La mirada del otro, Face à l'extrême, Une Tregédie Française, La Vie Commune.
- (11) Yosef Hayan Yerushalmi. Ha realizado varios estudios sobre la memoria cultural, centrandó sus investigaciones fundamentalmente en las posibilidades que los estudios del pasado le confieren al rescate y conservación de las tradiciones desde la reconstrucción del pasado.

- (12) Ambrosio Fornet. (Cuba, 1932). Ensayista, crítico literario, guionista de cine.
- (13) Maurice Halbwachs. Nació en Reims, el 11 de marzo de 1877. discípulo de Henri Bergson. Fue profesor de las Universidades de Estrasburgo, Caen, Chicago y La Sorbona. Publicó textos como Les Cadres Sociaux de la Mémoire, La mémoire collective chez les musiciens, La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte, La mémoire collective. Halbwachs realizó valiosos aportes a la concepción de memoria colectiva y su diferenciación con la historia.
- (14) Doctor Xerardo Pereiro Pérez. Coordinador de Licenciatura en Antropología Aplicada al Desarrollo. Universidad de Tras-os-Montes e Alto Douro-UTAD
- (15) Joel Candau. Antropólogo especializado en ciencias sensoriales. Profesor de antropología en la Universidad de Niza- Sophia Antipolis.
- (16) Nelly Richard. De nacionalidad francesa. Crítica y ensayista. Estudió Literatura Moderna en La Sorbona. Es autora de libros como Residuos y metáforas.
- (17) Doctora Agnes Heller. Nació en Budapest, Hungría, 1929. Profesora de Filosofía de la New School University, Facultad de Ciencias Sociales y Políticas.