



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

La mujer en la composición musical del México de la
segunda mitad del siglo xx: La obra de Gloria Tapia,
Lilia Margarita Vázquez y María Granillo.

TESIS
que para obtener el título de Licenciada en
Composición
Presenta: Leticia Araceli Armijo Torres

México 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Dedico este trabajo a la memoria de mis padres
Leticia Torres Contreras y Dr. Sergio Armijo de Alba,
a Luis Mayer y a María Eugenia Claps, con todo mi afecto.**

Quiero agradecer a mis maestros Marfa Granillo, Eloy Cruz y a Luis Alfonso Estrada por sus sabias observaciones en torno a mi trabajo; a las compositoras Gloria Tapia, Lilia Margarita Vázquez y nuevamente a Marfa Granillo, por su colaboración y por haberme permitido disponer de su obra para mi análisis; a Siegrid Wintrcil, Manuela Schreibmaier, Rosario Marciano y Brigitte Ratz por compartirme su experiencia; a Marfa de Jesús González por su invaluable y desinteresada ayuda en la organización y redacción final de este trabajo; por último a mis hermanos: Ricardo, Berenice y Verónica Armijo así como a Irma Bravo y a Concepción Alba Ibarra por haber estado siempre conmigo.

" Sólo es de desearse fervientemente que un gran número de mujeres adquieran la enorme voluntad que requiere una carrera musical que merezca a título propio el derecho de llamarse tal ".

Esperanza Pulido

Índice

1. INTRODUCCIÓN.

1.1 Planteamiento del problema.

1.2 Breve panorama de la música mexicana en el siglo XX.

1.3 Esbozo del trabajo de las compositoras mexicanas.

1.4 Breve panorama de las investigaciones sobre las mujeres compositoras en Austria.

1.4.1 Rosario Marciano

1.4.2 Manuela Schreibmaier

1.4.3 Brigitte Ratz

1.5 La metodología

1.6 Fuentes de trabajo

2. LA OBRA DE GLORIA TAPIA, LILIA MARGARITA VÁZQUEZ Y DE MARÍA GRANILLO. PANORAMA GENERAL.

2.1 Periodo al que pertenece cada compositora y el tipo de música que cada una representa.

2.1.1 Características de cada período:

a) de 1950 a 1970

b) de 1980 a 1990.

c) de 1985 a 1997.

2.1.2 Bases musicales para la elección de cada compositora.

2.2 El análisis musical de la obra de cada compositora.

3. Gloria Tapia. *Sonata* para piano y viola .

4. Lilia Margarita Vázquez. *Playas de Anónimas Ondas* .

5. María Granillo. *Asaselo*.

6. CONCLUSIONES GENERALES

6.1 Conclusiones extraídas del análisis musical

6. 2 Conclusiones extraídas de las fuentes documentales.

7. APÉNDICE DE CATÁLOGOS

8. NOTAS BIOGRÁFICAS

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

10. GRÁFICAS Y EJEMPOS

I. INTRODUCCIÓN

1.1 Planteamiento del problema.

En la historia de la música mexicana existen pocos estudios que registren información acerca del trabajo que la mujer compositora ha realizado en nuestro país¹, y mucho menos hay obras que reflexionen en torno a la situación de la mujer en el campo de la composición musical.

Así pues, con el objeto de contribuir a llenar el vacío de información que existe al respecto, el presente trabajo pretende analizar la evolución de la labor musical llevada a cabo por tres compositoras mexicanas situadas en la segunda mitad del siglo XX: Gloria Tapia, Lilia Margarita Vázquez y María Granillo.

Dicho período se ha caracterizado por una creciente participación de las mujeres dentro del campo de la composición musical. Aún así la difusión de su trabajo ha sido escasa por diversas razones entre las que destaca el hecho de que gran parte de sus obras no han sido estrenadas, grabadas ni publicadas, tal es el caso de la producción de Emiliana de Zubeldía, de Sofía Cancino de Cuevas, y de Gloria Tapia por mencionar a algunas. Asimismo, aunque existen testimonios de la existencia de obras escritas por mujeres, éstas han sido escasamente citadas en revistas, antologías, catálogos y boletines musicales. Por ejemplo, el libro de Dan Malmström de *Introducción a la música mexicana del siglo XX*² no incluye a ninguna compositora siendo que en 1947 la Orquesta Sinfónica de México bajo la

¹ Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música, Heterofonía*, Noviembre Diciembre 104-105, 1991.[1958 1ª. ed.]

² Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

dirección de Carlos Chávez ya había estrenado el poema sinfónico *Oda celeste* de la compositora María Teresa Prieto³.

Aunque existen algunos documentos que registran la labor musical de las mujeres⁴ es hasta el año de 1958, cuando la pianista, musicóloga y compositora Esperanza Pulido, publicó la obra *La mujer mexicana en la música* en la que analiza la participación que ésta ha desempeñado en el terreno musical desde el período prehispánico hasta 1930.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la labor de las compositoras comienza a incrementarse. Diversas fuentes documentales permiten corroborar este incremento. Por ejemplo, los programas de concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional y de la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México ofrecen constancia de un incremento en el estreno de las obras de las compositoras, sobre todo durante los últimos años, en los que dichas orquestas han incluido dentro de su repertorio las obras de compositoras como Gabriela Ortíz y Ana Lara.

Después de realizar una búsqueda en las bibliotecas especializadas, y de la experiencia como bibliotecaria del Centro Nacional de Información Documentación e Investigación Musical Carlos Chávez, he podido constatar que, con excepción del trabajo de Esperanza Pulido, no existen otros estudios rigurosos sobre el tema, en los que se de cuenta de la existencia de compositoras y cataloguen sus obras.

Por ello, creo que es importante darle continuidad al trabajo que Esperanza Pulido comenzó, ya que su investigación abre muchas vertientes sobre el tema. Considero que es necesario realizar un análisis musicológico

³ Orquesta Sinfónica de México, Programa 16 XX Temporada, 1947, 26 y 28 de septiembre.

⁴ Miguel Bernal Jiménez, da cuenta de la labor musical de las niñas del Colegio de Santa Rosa en su catálogo *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María Valladolid*, Michoacán, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.

de las obras de estas compositoras para darlo a conocer. Mi trabajo analizará desde un punto de vista estrictamente musical las obras de estas mujeres, para así poder contextualizar su labor dentro del ámbito musical de México.

Para mi investigación me limitaré a analizar la obra de tres compositoras quienes, a pesar de tener una amplia trayectoria musical, han sido escasamente citadas en las fuentes bibliográficas⁵.

Mi criterio para escoger a las compositoras se basó en el hecho de que pertenecen a tres generaciones diferentes: el trabajo compositivo de Gloria Tapia (1922) inicia en 1959; el de Lilia Margarita Vázquez (1955) en 1975, y, por último el de Marfa Granillo (1962), en 1982. Estas compositoras representan a tres corrientes en la composición musical contemporánea.

Para poder establecer un parámetro de comparación, me pareció interesante incluir información que ilustrara cuál ha sido la experiencia en torno al tema de la composición musical femenina que pueden ofrecer otros países en el ámbito europeo. Por razones de trabajo, tuve la oportunidad de viajar a Viena, ciudad en la cual pude obtener información que considero privilegiada a través de entrevistas realizadas a investigadoras especializadas. Ello me permitió constatar que, a diferencia de lo que ocurre en México en donde el panorama de investigación es casi inexistente, en Europa abundan los trabajos al respecto⁶; por ello considero aún más importante indagar sobre las fuentes que existen en México para tratar de llenar el hueco que hay en torno al tema. Por lo anteriormente expuesto, decidí incluir esta información que permitirá tener una visión comparativa de dicho fenómeno, a partir de

⁵ La obra de Lilia Vázquez es citada por primera vez en el *Boletín informativo* publicado por el CENIDIM, en Junio de 1982.

⁶ Entre estos trabajos puede citarse la revista *Frauen machen musik* E. V. , Okt.- 94, Carol, Neuls-Bates, *Women in Music*, 1982, etc.

los datos que recogí en Austria y de los datos e información que poseo sobre la composición femenina en México⁷.

A continuación, en los puntos I. 2, I. 3 y I. 4, voy a tratar un breve panorama de la música del siglo XX en México, algunas informaciones generales de la labor de las compositoras en México y aportaré, a través de entrevistas, una semblanza de los trabajos existentes en Austria.

⁷ Considero que sería de sumo interés analizar las obras de otras compositoras mexicanas dentro de un período más amplio, ya que una gran cantidad de obras compuestas por mujeres no han adquirido difusión, aunque este proyecto queda fuera de los propósitos de mi tesis.

1. 2 Breve panorama de la música mexicana del siglo XX.

Durante la primera mitad de este siglo, el nacionalismo alcanzó su máxima expresión. Uno de los precursores del nacionalismo mexicano fue Manuel M. Ponce. Este compositor utilizó, en el desarrollo de su estilo, tanto elementos regionales de la música tradicional mexicana como elementos propios del romanticismo y de las escuelas francesas que estuvieron de moda en el porfiriato⁸.

Más adelante Carlos Chávez, quien se ubicó más cerca del estilo de Strawinsky, de Copland y de Bartók; intentó dar al nacionalismo mexicano un tinte socio-político que respondía a los ideales de la Revolución Mexicana, fue bien acogido por las instituciones culturales de entonces.

El nacionalismo mexicano alcanzó su máximo esplendor con la música de Silvestre Revueltas y de los compositores conservatorianos de la siguiente generación, los cuales formaron en el año de 1935 el llamado *Grupo de los cuatro*, integrado por Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Daniel Ayala y Salvador Contreras. Este grupo tenía como principal objetivo plasmar en música el ideal nacionalista. Aunque Carlos Jiménez Mabarák no perteneció nunca al *Grupo de los cuatro*, él y los compositores antes mencionados, fueron piezas clave en el desarrollo de la música mexicana de concierto, ya que, además de ser maestros de futuras generaciones, impulsaron diferentes actividades en beneficio de la difusión de la música mexicana de concierto tanto en México como en el extranjero.

Entre dichas actividades son de gran importancia la incorporación de ciclos de música mexicana de concierto en los programas de la Orquesta Sinfónica Nacional, la creación de publicaciones periódicas como la revista

⁸ Yolanda Moreno Rivas. *La composición en México en el siglo XX.*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994 . p.22.

Nuestra Música y finalmente la impresión de partituras de compositores mexicanos a través de *Ediciones Mexicanas de Música*.

Más adelante, la fundación de la Sección de Investigación Musical, dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes, y la del Centro Nacional de Información, Documentación e Investigación Musical Carlos Chávez, favoreció la formación de investigadores en el campo de la musicología y la etnomusicología. Asimismo, la creación del Foro de Música Nueva y del Taller Nacional de Composición, dirigido por los compositores Julio Estrada, Mario Lavista, Federico Ibarra y Daniel Catán, impulsó la formación de jóvenes compositores y compositoras ya que las obras compuestas por sus integrantes eran estrenadas anualmente en el Foro de Música Nueva.

Por lo que a la difusión se refiere, esta infraestructura propició tanto la publicación de boletines, revistas y partituras como la grabación de discografía.

A principios de la segunda mitad del siglo XX, en los años 50, se continuaron haciendo obras de corte nacionalista, pero al paso del tiempo, el interés por las nuevas técnicas experimentadas por las vanguardias internacionales⁹ predominó en el interés de las nuevas generaciones.

Durante todo este siglo las principales corrientes musicales apuntaban hacia un alejamiento paulatino de la tonalidad y de todo lo que pudiese estar asociado a conceptos tradicionales.

En la búsqueda de la renovación del discurso musical fueron adoptadas nuevas técnicas, que van desde el uso de la modalidad, la politonalidad, la bitonalidad y la armonía alterada, hasta el uso de la atonalidad.

⁹ La vanguardia de los 60' surge con el serialismo y se explotó hacia una práctica indeterminada de la composición. Yolanda Moreno Rivas. *La composición en México en el siglo XX.*, p.22.

El sistema dodecafónico inventado por el vienés Arnold Schönberg tuvo una gran repercusión entre los compositores mexicanos. En líneas generales, la principal aportación de dicho sistema consistió en ofrecer una técnica que estableciera variedad de relaciones entre los doce sonidos de la escala, sin caer dentro de la tonalidad. Es precisamente Gloria Tapia una de las primeras compositoras en usar esta técnica, misma que también ha sido explorada de formas muy diversas por la propia María Granillo, así como por la mayoría de los compositores y compositoras de los últimos 50 años.

Más adelante, los recursos se fueron multiplicando, debido a que el surgimiento y la expansión de la tecnología en las diversas áreas del saber permitió la incorporación de un sinnúmero de nuevos recursos, que se fueron adicionando paulatinamente dentro del trabajo compositivo. Por ejemplo, la música concreta (este término fue utilizado por primera vez por el ingeniero Pierre Schaeffer en 1948) ofreció la posibilidad de utilizar sonidos naturales e industriales en el discurso musical¹⁰. Por otro lado, la música aleatoria permitió, a través del azar y la improvisación, la participación del intérprete dentro del proceso compositivo, siendo John Cage¹¹ uno de sus exponentes. Un buen ejemplo de aleatoriedad nos lo ofrece la obra de María Granillo intitulada *Estudios Aleatorios*, compuesta en el año de 1988 durante su participación dentro del taller de composición dirigido por Federico Ibarra.

En lo referente al discurso musical, toman mayor importancia el color, el timbre y la complejidad rítmica. La búsqueda de nuevas sonoridades y efectos especiales, imposibles de indicar con la notación musical tradicional, planteó la necesidad de crear nuevos símbolos. Gran parte de las partituras contemporáneas contienen páginas completas de indicaciones para los

¹⁰ Raul Pavón. *La electrónica en la música ...y en el arte.*, México, INBA- SEP- CENIDIM. 1981. pag.128

¹¹ *Ibidem* p. 133

instrumentistas, ofreciendo así un mayor grado de complejidad. Una manera de utilizar estos recursos puede observarse en la obra de Lilia Margarita Vázquez, con texto de Jaime Ferrán, intitulada *Ondina*, para mezzo soprano, piano y un percusionista, escrita en 1989.

La estética musical de este período, a diferencia de los anteriores, se caracterizó por la búsqueda de un lenguaje personal; esto se debió a que dentro de la inmensa gama de recursos musicales que día a día eran explorados en el campo de la composición, cada quien buscaba hacer suyas las nuevas técnicas planteadas por las vanguardias internacionales para crear a su vez una propuesta propia. Es así como surge en México la llamada música de vanguardia.

Aunque ya en 1949 Edgar Varès, Stockhausen, Eimert y otros habían estrenado sus primeras obras electroacústicas¹², es hasta la década de los 70' cuando la música electroacústica comienza a tener eco en nuestro país. En 1968 Stockhausen y Jean Etienne-Marie impartieron seminarios de música electrónica en México despertando el interés de compositores y compositoras que como Alicia Urreta, Julio Estrada y Mario Lavista, continuaron sus estudios de música electroacústica en Francia con el mismo Jean Etienne-Marie¹³. Dentro de las principales obras que surgen de esta corriente se encuentra *Natura Mortis o La verdadera historia de caperucita roja*, para voz, instrumentos y cinta escrita por Alicia Urreta.

En 1968¹⁴ ya se habían utilizado los recursos de la computación para hacer música, sin embargo estos recursos comienzan a ser accesibles a los compositores en la década de los 80' y 90', tras la creación de los laboratorios de cómputo musical dentro de las escuelas de música en nuestro país. La

¹² *Idem*. 195

¹³ Yolanda Moreno Rivas. *OpCit* pag.77.

¹⁴ Raul Pavón. *OpCit* pag. 206.

música asistida por computadoras aportará una infinita gama de nuevos recursos tanto técnicos como sonoros y, la posibilidad de crear y modificar el sonido. Una muestra de la aplicación de estos recursos es la obra María Granillo *Pasos Alados*.

La principal tendencia de los últimos años apunta hacia una mayor complejidad. En contra de esta tendencia surgen otras corrientes que intentan recuperar la simplicidad. Tal es el caso del minimalismo y del regreso de algunos compositores a la tonalidad¹⁵.

Es dentro de esta efervescencia donde el trabajo de las mujeres compositoras comienza a tomar otra dimensión.

A continuación en el punto 1.3 particularizaré en el trabajo de las compositoras mexicanas.

¹⁵ José Rafael Calva, *La consagración del neoromanticismo*. En *La Jornada*, p. 25, sábado 13 de abril de 1984.

1.3 Breve esbozo del trabajo de las compositoras mexicanas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Como hemos mencionado con anterioridad, Esperanza Pulido fue la primera en escribir una obra concerniente al tema de la música compuesta por mujeres. *La mujer mexicana en la música* fue publicado originalmente en el año de 1958 por el Instituto Nacional de Bellas Artes. La importancia de este trabajo reside, en principio, en el hecho de que por primera vez existe una fuente de la cual partir para informarnos del surgimiento de la labor de las mujeres como intérpretes, musicólogas y compositoras. Además *La mujer mexicana en la música*, proporciona un panorama general del papel de la mujer en la música de nuestro país desde el período prehispánico, hasta 1930. Por último, las referencias que Esperanza Pulido proporciona en su libro, han sido un factor importante para que los trabajos de las mujeres citadas, no se queden en el olvido. Por ejemplo, su mención a las obras de Angela Peralta, así como a las de otras compositoras mexicanas, ha sido un factor importante para que dichas obras sean estrenadas y formen parte del repertorio de los y las intérpretes¹⁶.

Por estas razones la obra de Esperanza Pulido será nuestro punto de partida para abordar el trabajo de las mujeres compositoras de la segunda mitad del siglo XX. Dentro de su trabajo encontramos la referencia a varias compositoras. En primer lugar, como lo he mencionado con anterioridad, aparece la soprano Angela Peralta (1845-1881), quien es considerada por la autora como la primera compositora de música de salón por su obra *Album Musical* ¹⁷. Después Esperanza Pulido menciona a compositoras del siglo XX

¹⁶ Entre otros datos, resalta el que se refiere al surgimiento de la primera Orquesta Sinfónica Femenina en el año de 1925, dirigida por el maestro Hernández Ferreiro. Este hecho representa un momento de toma de conciencia que nos habla de la incipiente necesidad de las mujeres dedicadas a la música de entonces, de ser valoradas en su labor profesional.

¹⁷ Pulido, 1991, p. 33.

como Soffa Cansino de Cuevas, Emiliana de Zubeldía, María Teresa Prieto y Rosita Bal y Gay.

Al hablarnos de estas compositoras, Esperanza Pulido reconoce en ellas un gran talento y menciona sus obras. Por ejemplo, al referirse a Soffa Cansino de Cuevas, nos habla de la existencia de obras mayores como óperas, sinfonías etc., obras de las que hasta antes de la publicación de este trabajo nos sería imposible saber y que bien valdría la pena analizar.

Finalmente, en cuanto a la publicación de las obras compuestas por mujeres la autora señala:

...Editoras de música que publicaban las obras de los compositores masculinos, descartan casi consuetudinariamente las de las mujeres, sin otra explicación que la acostumbrada de "la mujer no sirve como compositora" (una especie de veredicto inquisitorial, sin el beneficio, siquiera de la inquisición)¹⁸.

Después de una búsqueda exhaustiva en el Archivo General de la Nación me encontré con una gran cantidad de compositoras del siglo XIX y XX, sin embargo el *Catálogo de partituras* (s. XIX y XX), solo registra a siete mujeres compositoras: Consuelo Velázquez, María de la Luz G. Rodríguez, Eugenia Sepúlveda, María Lulua Montoya, Emilia Gutiérrez Díaz, Guadalupe Jauquet de Peralta, Estela Syl, Guadalupe García y Elizabeth Delany¹⁹.

Dentro de los catálogos de partituras de la Escuela Nacional de Música, del Conservatorio Nacional de Música y del archivo personal que Juan José Escorza²⁰ me facilitó pude encontrar un número considerable de

¹⁸ *Ibidem*, p. 49

¹⁹ Armando Hernández Sebastian, *Catálogo de partituras (siglo XIX y XX)*. México, Departamento de publicaciones del Archivo General de la Nación, 1978.

²⁰ Agradezco la valiosa colaboración de Juan José Escorza así como del CENIDIM por haberme facilitado el acceso a sus archivos.

compositoras²¹, sin embargo llama la atención que la revista *Compositores de América*²² no incluyera a ninguna, a pesar de que, como mencioné en la introducción de esta tesis, la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez ya había estrenado el 26 de septiembre de 1947 el poema sinfónico de María Teresa Prieto intitulado *Oda Celeste*²³.

En los 60' y 70' los trabajos de las compositoras comienzan a ser incluidos escasamente en las fuentes documentales; así lo podemos observar en el libro de *Músicos Mexicanos* publicado en 1965 por Hugo Grial²⁴ que incluye a Angela Peralta, María Grever, Concha Michel, Consuelo Velázquez, Evangelina Elizondo y María Teresa Rodríguez, en el de *Compositores mexicanos* editado en 1971 por Octavio Colmenares²⁵ en donde solamente se incluye a la compositora María Grever y en el *Catálogo General de la Sociedad Promotora de Compositores de Música de Concierto S. C.*,²⁶ publicado en 1989, que de la misma manera tan sólo incluye a la compositora Alicia Urreta.

En mi opinión, no existen razones musicales que justifiquen la ausencia de la obra de las compositoras mexicanas dentro de las fuentes documentales. Probablemente, como Esperanza Pulido mencionó en su libro, tanto las casas editoras de música como la crítica musical consideraban que las obras compuestas por mujeres eran obras menores. Esta situación también se ha dado en otros países dentro del ámbito europeo en donde la producción musical de las compositoras ha tenido un reconocimiento sumamente tardío.

²¹ Para más información consultar los catálogos de partituras de la Escuela Nacional de Música y del Conservatorio Nacional de Música.

²² *Compositores de América*, Vol. 19. New York, Organización de las Naciones Unidas, 1979.

²³ *Orquesta Sinfónica de México*, Programa 16 XX Temporada, 1947, 26 y 28 de septiembre.

²⁴ Hugo Grial, *Músicos mexicanos*, México, Ed. Diana, 1965.

²⁵ Octavio Colmenares, *Compositores mexicanos*. México, 1971.

²⁶ *Catálogo General de la Sociedad Promotora de Compositores de Música de Concierto, S. C.* México D. F., 1989.

Tal es el caso de Fanny Mendelssohn, Clara Schumann²⁷ y Alma Mahler, por mencionar a algunas²⁸.

La música hecha por mujeres ha sido olvidada fundamentalmente por causas externas que tienen que ver más con la marginación de la que ésta ha sido objeto a través de la historia, que por causas internas como la calidad musical de su obra.

A partir de la década de los 80', la participación de las mujeres dentro de los talleres de composición, de los Foros de Música Nueva y de los concursos de composición fue en aumento, como lo confirma la participación de la compositora Lilia Margarita Vázquez en el concurso de composición "José Pablo Moncayo", organizado por el Departamento de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México²⁹. Por ello, los trabajos de las mujeres comienzan a ser incluidos en boletines, catálogos, enciclopedias y diccionarios de música³⁰.

Aunque en 1920 ya se había publicado el libro *Puntos de vista: un ensayo de crítica* de la musicóloga Alba Herrera y Ogazón³¹, en los 80' comienzan a proliferar las investigaciones de musicólogas³² y etnomusicólogas; un ejemplo de esto son los títulos publicados por la prolífica investigadora Yolanda Moreno³³ y el de Ángeles González y Leonora Saavedra³⁴. Este

²⁷ Clara Schumann. *Konzert für klavier und orchester a-moll op. 7*, Breitkopf & Härtel. Wiesbaden, Breitkopf studienpartitur PB 5183. Pinte Germany. 1990.

²⁸ Eva Rieger, *Frau und Musik*. Furore -Verlang, Kassel, Germany 1990.

²⁹ CENIDIM, Boletín informativo, Junio de 1982.

³⁰ Otras fuentes en donde se incluye esta información son los programas de mano del Foro Internacional de Música Nueva organizado por el CENIDIM, a partir de 1980.

³¹ Alba Herrera y Ogazón. *Puntos de vista: un ensayo de crítica*, México, Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, 1920.

³² Cfr. los artículos de Clara Meirovich en la revista *Heterofonía*, 19, 22 y 23.

³³ De entre los que destaca su libro *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

³⁴ Ángeles González y Leonora Saavedra. *Música Mexicana contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

último incluye una entrevista con Alicia Urreta y hace mención de las compositoras Rosa García Ascot y Rocío Sanz.

En 1984 Luis Alfonso Estrada elaboró el *Diccionario de Compositores mexicanos del siglo XX*. Es en este diccionario en donde podemos comenzar a ver una preocupación por la labor de las compositoras ya que en él, el autor incluye a siete: Lucía Álvarez, Marta García Renart, Rosa Guraieb Kuri, Rocío Sanz, Alicia Urreta, Marcela Rodríguez y Lilia Margarita Vázquez Kuntze³⁵. En este mismo año Julio Estrada incluye en *La música de México* a Marta García Renart, Alicia Urreta y a Marcela Rodríguez³⁶.

A finales de los 80' y principios de los 90' este cambio se comienza a extender hacia el campo de la crítica musical, en donde el trabajo de las compositoras, ahora sí, comienza a ser tomado en cuenta. Esto lo podemos observar en las entrevistas realizadas por Aurelio Tello a Ana Lara³⁷ y a Hilda Paredes³⁸.

Asimismo, durante la elaboración de esta tesis se publicó la obra póstuma de Yolanda Moreno, *Compositores mexicanos del siglo XX*. Es importante destacar que en esta incluye a un gran número de compositoras de importancia, entre las que destacan algunas jóvenes y prolíficas de las que aún no se tenía noticia. Este es el caso de Gabriela Ortíz cuyas obras han sido estrenadas por la Orquesta Filarmónica de la UNAM en los últimos años³⁹. De la misma forma Eduardo Soto Millán⁴⁰ publicó el primer volumen del

³⁵ Luis Alfonso Estrada Rodríguez. *Diccionario de compositores mexicanos del siglo XX*. México, D. F.: INBA, Dirección de Música. (manuscrito) 1984.

³⁶ Julio Estrada, *La música de México: 5. Periodo contemporáneo (1958-1980)*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

³⁷ *Bibliomúsica*, CENIDIM, No 6. Septiembre- Diciembre 1993, p.4.

³⁸ *Idem*, p. 17.

³⁹ Ver programas de concierto de la Orquesta Filarmónica de la UNAM 1994-95.

⁴⁰ Agradezco a Eduardo Soto Millán y a Leticia Cuen por permitirme el acceso a la fuente.

Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto, en el cual incluye a un número considerable de compositoras mexicanas.

Estas últimas publicaciones nos confirman, por un lado, que la actividad de las compositoras en los últimos años ha ido en aumento, y por el otro, que recientemente se ha producido un cambio generalizado dentro de la comunidad de músicos de concierto que ha favorecido tanto la participación de las compositoras dentro de la vida cultural de nuestro país, como la difusión de sus obras. En este proceso intervienen varios factores: en primer lugar, la creciente participación de las mujeres en áreas que no eran consideradas como propias de su condición⁴¹ como es la composición musical; en segundo, la calidad de sus obras ganó aceptación en el medio musical y en tercero la preocupación de las propias compositoras no solo por componer sino también por difundir su trabajo.

Por lo que se refiere a las tres compositoras que constituyen mi tema de estudio, es decir, Gloria Tapia, Lilia Margarita Vázquez y María Granillo, debo señalar que las tres han destacado por su labor profesional, sin embargo, la difusión de sus obras es reciente.

Gloria Tapia, se encuentra ausente en la mayoría de los catálogos y hasta el año de 1995 aparece en el *Catálogo de partituras de la Liga Sociedad de Compositores de Música de Concierto A.C.*, de la cual fue presidenta.

Uno de los factores que influyó en la difusión de la obra de Lilia Margarita Vázquez fue el hecho de haber pertenecido al Taller de Composición del INBA dirigido por Federico Ibarra. Dicho Taller promovía el estreno de las obras de sus integrantes en el Foro de Música Nueva, la difusión de artículos en los Boletines Informativos del CENIDIM y la

⁴¹ Eva Rieger, *Frau und Musik*. Furore -Verlang, Kassel, Germany 1990.

publicación de partituras por Ediciones Mexicanas de Música. Lo anterior nos permitió tener noticia de esta compositora desde sus inicios.

En el plano internacional, Lilia Margarita Vázquez es una de las pocas compositoras mexicanas que gozan de reconocimiento ya que es la única mexicana que participó en el Segundo Festival Internacional de compositoras realizado en el año de 1990 en Kassel⁴².

La obra de María Granillo, se comenzó a difundir a partir del año de 1994, a su regreso de Inglaterra y ha tenido gran aceptación dentro de los círculos de compositores.

En la actualidad aunque estas compositoras son ampliamente reconocidas, la mayor parte de su obra no ha sido grabada ni publicada. Por ejemplo, Gloria Tapia únicamente cuenta con dos obras publicadas: *Fanter* para piano a cuatro manos y *Dos piezas* para oboe y piano⁴³, Lilia Margarita Vázquez solamente *Estudios Bitonales*⁴⁴ y María Granillo ninguna. En el caso de discografía la única que cuenta con dos de sus obras grabadas es María Granillo.

A continuación, para poder establecer un punto de comparación, me ocuparé de las investigaciones que se han realizado en Europa en torno al tema.

⁴² Vom Schweigen befreit. 2 International Komponistinnen-Festival Kassel, 30 August-2 September 1990.

⁴³ *Catalogo de partituras de la Liga de compositores de música de concierto de México. A.C. 1995.*

⁴⁴ Ediciones Mexicanas de Música, México 1981.

1.4 Breve panorama de las investigaciones sobre mujeres compositoras en Austria.

El motivo por el que decidí incluir en este trabajo información sobre el panorama de la composición musical de mujeres en Austria tiene que ver con el hecho de que me interesa ubicar la situación de la composición musical fuera del ámbito de México. Como lo mencioné con anterioridad, elegí Austria, ya que por cuestiones profesionales me fue posible obtener una información privilegiada que no poseo de otros países.

Las entrevistas que incluyo a continuación fueron realizadas en Viena en el mes de Junio de 1995 durante una gira de conciertos a la que fui invitada; esto me permitió vivir de cerca lo que en otros países se ha investigado en torno al tema que constituye el objeto de mi estudio. Comenzaré con la pianista y musicóloga Rosario Marciano, seguida por Manuela Schreibmaier, integrante del Colectivo Femmage, finalizando con Brigitte Ratz fundadora de la Orquesta de Mujeres en Viena⁴⁵.

⁴⁵ Las entrevistas fueron registradas en Viena en junio de 1995 de forma escrita. Quiero agradecer especialmente a Siegrid Wintrcil, a Rosario Marciano, a Manuela Schreibmaier y a Brigitte Ratz, ya que sin su ayuda no hubiera podido incluir este capítulo dentro de mi tesis. No reproduciré integralmente las entrevistas escritas, sino que ofreceré un extracto de las ideas fundamentales extraídas de las mismas.

1.4.1 Rosario Marciano⁴⁶.

Las ideas fundamentales que pude extraer de la entrevista con Rosario Marciano aparecen bajo los siguientes epígrafes:

a) las que se refieren a la cronología del trabajo de las compositoras; b) las que nos ofrecen su punto de vista en cuanto a la existencia de una estética femenina y c) las que nos ilustran sobre sus más recientes investigaciones.

a) Cronología de la composición femenina.

Su trabajo como investigadora en torno a este tema se inició en el año de 1960. Desde entonces, Rosario Marciano ha recopilado una gran cantidad de datos que confirman la existencia de mujeres compositoras desde hace 4000 años. De entre estos hallazgos existen, por poner un ejemplo, los restos arqueológicos de la música que la princesa sumeria Eneduanna escribió en tablas de terracota cuya antigüedad data del año 2500 años a. c.

b) Sobre la existencia de una estética femenina.

Sobre las posibles diferencias entre las obras compuestas por mujeres y por hombres, que nos llevan al espinoso tema de si existe o no una estética femenina, Rosario Marciano me explicó que estas diferencias son notables sólo hasta el período romántico; por ejemplo, encontró que en las obras de dicho período las mujeres muestran un especial gusto por alargar las frases en las cadencias suspensivas y conclusivas, logrando así un mayor dramatismo en sus obras.

⁴⁶ Nacida en Caracas, Venezuela y radicada en Viena desde el año de 1962, dio su primer recital de piano a los 6 años y su primer concierto con la orquesta a los 9. Además de ser una destacada pianista, su labor en el campo de la musicología como escritora, diseñadora de programas y conferencias sobre la mujer compositora, le ha valido numerosas condecoraciones en Austria y en Venezuela.

La investigadora afirma que en períodos posteriores, y sobre todo en la actualidad, no podríamos distinguir si las obras fueron realizadas por compositores o compositoras, ya que ambos utilizan indiscriminadamente los recursos compositivos, por lo que Rosario Marciano concluye que en la actualidad dicha discusión pierde vigencia.

c) Nuevas vertientes de su investigación.

Asimismo Rosario Marciano me habló de un gran número de investigaciones respecto al tema de la composición femenina. De ellas han surgido conferencias de entre las que destacan: *La compositora austríaca un milenio de Austria* por el que recibió en el año de 1974 el "Premio Körner", la exposición *Las mujeres alrededor de Mozart* que ha sido presentada en Italia, Alemania y América Latina y *Las mujeres alrededor de Schubert*.

1.4.2 Manuela Schreinmaier ⁴⁷.

Los principales puntos que Manuela abordó durante esta entrevista giran en torno a los siguientes temas: a) los movimientos de mujeres dedicadas a la música en Europa; b) sobre la necesidad de formar organizaciones de mujeres músicas; c) avances del movimiento de mujeres músicas; y d) sobre el trabajo de rescate y difusión de los trabajos de las mujeres dedicadas a la música.

a) Breve panorama de los movimientos de mujeres dedicadas a la música en Europa.

En los años 70' la alemana Eva Rieger publicó *Frau und Musik* ⁴⁸, libro en el que describe tanto las limitaciones que habían sufrido las compositoras por el simple hecho de ser mujeres, como el dominio de los hombres en la música. A partir de entonces surgen en Berlín, Amsterdam y Francfort diversas organizaciones de mujeres interesadas en promover y difundir los trabajos de las intérpretes y compositoras a través de publicaciones periódicas, grabaciones, ediciones de música, encuentros, conferencias, festivales etc. A lo largo de estos años, este tipo de organizaciones se ha multiplicado en Europa, Estados Unidos y Canadá.

⁴⁷ Manuela Schreinmaier es fundadora y actual integrante del grupo *Femmage*, colectivo cuyo principal objetivo es el de impulsar el trabajo de las mujeres dedicadas a la música en Austria.

⁴⁸ Eva Rieger, *Frau und Musik*. Furore -Verlang, Kassel, Germany 1990.

b) Sobre la necesidad de formar organizaciones de mujeres músicas.

En Austria realizaron algunos intentos de organizar a las mujeres dedicadas a la música, pero fue en Alemania en donde se le dio más continuidad a este movimiento, creando con esto un buen trabajo de enlace.

Fueron básicamente las mujeres dedicadas a la música popular las más interesadas en organizarse. En Austria, las compositoras de música de concierto son luchadoras individuales y existe entre ellas una gran competencia.

Femmage surge en el año de 1992 con el objetivo de difundir el arte realizado por mujeres. Al ser ésta una tarea tan amplia, realizaron una investigación para definir la dirección de su trabajo, llegando a la conclusión de que, de todas las artes la música era la menos apoyada, por lo que decidieron impulsar la labor de las mujeres dedicadas a la música.

c) Avances del movimiento de mujeres músicas.

En 1994, *Femmage* organizó un encuentro de mujeres Este-Oeste al que asistieron representantes de Georgia, Polonia, Rusia, Austria, así como diferentes asociaciones de mujeres dedicadas a la música. Hacer música fue lo primero. Este paso fue muy importante para la futura creación de una red de mujeres dedicadas a la música.

Durante el último encuentro, las organizadoras tenían el propósito de darle un carácter científico profundizando en el terreno de la investigación musical para ofrecer al movimiento de mujeres en la música una base sólida.

En este evento se presentaron obras de compositoras austríacas de los últimos dos siglos en 30 programas de concierto.

En el "Simposio de mujeres en la música" en Remscheid, surge la idea de juntar a pintoras, poetas, intérpretes y compositoras para crear una obra de arte en donde tuvieran convergencia otras áreas. Las compositoras realizaron obras con recursos de la música acústica, de la música electrónica y de la música asistida por computadora, las cuales estaban basadas en las pinturas que con anterioridad les fueron entregadas.

Al finalse realizó un gran concierto en donde tocó una banda de jazz integrada por mujeres interpretando obras de su autoría.

En las mesas teóricas se abordaron las siguientes temáticas:

- a) ¿Existe una estética femenina?.
- b) ¿Existe una ciencia feminista de la música, y si es así, cuáles son sus logros, sus desafíos y debilidades?
- c) El papel de las directoras de orquesta desde el punto de vista de género.
- d) Qué pasa con la dicotomía entre la música contemporánea y el público.
- e) ¿Quién tiene el poder?: Reflexiones sobre la música electroacústica y áreas relacionadas, etc.

d) Sobre el trabajo de rescate y difusión de los trabajos de las mujeres dedicadas a la música.

Precisamente la problemática de las mujeres dedicadas a la música dio como resultado la creación de un movimiento en donde día a día se crean grupos con objetivos muy diversos. De entre éstos destaca el trabajo de la editorial Furore-Verlang ⁴⁹, cuyo principal objetivo es el de difundir única y exclusivamente el trabajo de las mujeres dedicadas a la música, a través de la publicación de partituras, de la edición de discos, etc. Por ejemplo, existen partituras de trovadoras de los siglos XI y XII, así como canciones que se transmitieron por tradición oral. Muchas de éstas se encuentran en los archivos de Kassel⁵⁰. Estos archivos cuentan con una gran diversidad de documentos tanto de música popular como de música de concierto, algunos de los cuales han sido publicados por primera vez en esta editorial.

⁴⁹ Furore-Verlang, Kassel, Germany.

⁵⁰ *Ibidem*.

1.4.3 *Brigitte Ratz* ⁵¹

Los puntos fundamentales que Brigitte Ratz tocó en su entrevista giran en torno a los siguientes puntos: a) la problemática de las mujeres dedicadas a la música; b) la Orquesta de Mujeres de Viena y d) repertorio de esta orquesta.

a) La problemática de las mujeres dedicadas a la música dentro de las Orquestas en Viena.

En el año de 1990 el sindicato austríaco de artistas organizó un Simposium sobre la música y la mujer en la Academia de Música de Viena. Se extendieron 600 invitaciones, sólo asistieron 25 mujeres.

Estas mujeres criticaron a las orquestas Filarmónica y a la Sinfónica de Viena por no aceptarlas dentro de sus filas. Se entrevistó a los integrantes de la orquesta, de los cuales la mayoría se manifestó en contra de que las mujeres formaran parte de la misma. El sindicato habló con el alcalde de la ciudad para presionar a estas orquestas que viven del subsidio del estado y, a pesar de ser amenazadas con un recorte presupuestal dichas orquestas se siguen negando a aceptarlas.

En Viena, las mujeres al terminar sus estudios musicales tienen como única opción de trabajo la docencia en ciudades alejadas, a pesar de que muchas de ellas tienen mejores promedios que sus compañeros hombres.

⁵¹ Proveniente de familia de músicos, ya que su padre fue alumno de A. Schönberg, Brigitte Ratz nació en 1927 en Viena. Es fundadora y actual presidenta de la Frauen-Kammer orchester von Österreich.

c) La Orquesta de Mujeres de Viena.

Los problemas anteriormente mencionados implicaban para las instrumentistas una larga lucha que las impulsó a fundar la Orquesta de Mujeres de Viena. El principio fue difícil, ya que no fueron tomadas en serio, pero al paso del tiempo la orquesta se ha ido ganando el reconocimiento, tanto en Viena como en el resto del mundo.

Los problemas principales con los que se han enfrentado son la falta de recursos y pocas representaciones. Esto se debe al alto costo del alquiler de las salas, y también a la dificultad que existe para contratar a figuras reconocidas del medio musical.

Por otro lado, existen pocas directoras de orquesta, por lo que muchas veces éstas son dirigidas por hombres.

d) Repertorio de esta Orquesta de Mujeres de Viena.

Las integrantes de esta Orquesta se han esforzado, por incluir dentro de su repertorio obras de mujeres compositoras, aunque, en palabras de Britte Ratz, ha sido difícil, ya que hasta hace muy poco tiempo a nadie le interesaba publicar la música compuesta por mujeres. Por otra parte, la Orquesta de Mujeres de Viena, ha incluido dentro de su repertorio, la música de los compositores hombres, puesto que quieren evitar reproducir la misma discriminación a la inversa.

Actualmente, esta Orquesta de Cámara se encuentra interpretando un ciclo de música judía por el 50 aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial. En este ciclo, destaca la figura de Alma Rosé, quien fundó una orquesta de 47 mujeres que tocaban para los alemanes durante dicha guerra como una forma más de subsistencia. Alma Rosé, además de componer, escribía de memoria las partes de las obras de otros compositores para los instrumentos que tenía la orquesta en ese momento.

Esta compositora murió envenenada en 1945 y de la orquesta sólo sobrevivieron 11 elementos.

Cabe señalar que dicha orquesta ha jugado un papel muy importante en la difusión del trabajo femenino así como en el reconocimiento al trabajo de otras mujeres que como Alma Rosé han sido muy capaces en su trabajo musical. Finalmente, es interesante señalar que en diversas partes del mundo se han creado orquestas de mujeres. Ejemplo de ello, como lo mencione en el punto 1. 3, es la fundación en México de La Primera Orquesta Sinfónica Femenina en año de 1925, el caso de la flautista, compositora y directora de orquesta Kate Gaerdner⁵² quién participó en la fundación de la Sinfónica de Mujeres de New England en 1978 y que grabó un CD intitulado *Women's Orchestral Works* en el año de 1981 y la reciente creación en nuestro país de la Orquesta de Mujeres del Nuevo Mundo⁵³.

Conclusiones generales

De la información que aportan las entrevistas con Rosario Marciano, Manuela Schreinmaier y Brigitte Ratz se puede concluir que durante la segunda mitad del siglo XX, en el ámbito europeo, la obra de las compositoras ha sido objeto de estudio como lo muestran las investigaciones de Rosario Marciano.

Las mujeres dedicadas a la música han inventado una rica gama de formas de organización a través de las cuales han podido dar a conocer a la sociedad el producto de su trabajo, tal es el caso de los archivos de Kassel, de

⁵² David R. Walker, en *Preview*, september 2-8 1985, Published by Zimmermann & Stremmlau, Inc. P.O. Box 65, BAR Harbor, Maine 04609.

⁵³ Organización Filarmónica de México. *Orquesta de Mujeres del Nuevo Mundo*, Concierto Inaugural, Lunes 9 de Junio, 1997, 20:00 Hrs, Salón Constelaciones, Hotel Nikko de México. En este concierto se estrenaron en México la *Obertura en Do mayor* de Fanny Mendelssohn y la *Sinfonía en Do Mayor* de Marianne Martínez bajo la conducción de Isabel Mayagoitia Hill.

la organización de encuentros por el Colectivo *Femmage* y de la fundación de la Orquesta de Mujeres de Viena. Es importante agregar que también en Estados Unidos se realiza un festival anual de mujeres dedicadas a la música⁵⁴.

Lo anterior significa para las mujeres dedicadas a la música un doble esfuerzo: el de realizar su trabajo profesional y el de que dicho trabajo sea reconocido como tal por la sociedad en su conjunto.

Después de trazar un panorama general de la música mexicana del siglo XX y de haber proporcionado la información referente a los trabajos existentes en torno a la composición femenina tanto en México como en Europa, en el siguiente punto explicaré brevemente la metodología que utilizaré en el análisis musical de las obras de Gloria Tapia, Lilia Margarita Vázquez y María Granillo.

⁵⁴ Michigan Womyn's Músic Festival, 10,11, 12, 13 & 14. August. 1988.

1. 5 Metodología.

Para el análisis musical de la obra de las tres compositoras seleccionadas, se incluirán los siguientes aspectos:

1. 5. 1 Análisis Estructural

En este apartado me referiré a la división de la obra en secciones marcadas por puntos de reposo, pausas, cambios de tempo, densidad, grandes contrastes, etc. Para poder proporcionar una idea visual de dicha estructura, me serviré de gráficos los cuales explicaré a continuación.

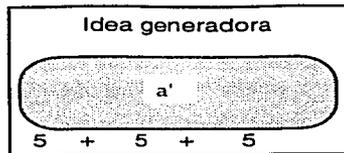
Sobre los Gráficos

Como podrá observarse en el ejemplo, los rectángulos nos indican las secciones que conforman la obra, en tanto que los cartuchos con una textura específica nos indican el tipo de material que fue utilizado en cada sección.

Para denominar cada sección utilizaré letras mayúsculas mientras que en el caso de las pequeñas secciones utilizaré minúsculas.

Cuando el material se repite con alguna modificación que aún nos permite reconocerlo, lo indicaré con una coma en forma de número primo.

Los números que se encuentran en la parte inferior de cada rectángulo seguidos por puntos suspensivos nos indican el número de compases que abarcan las secciones, cuando éstos están acompañados de un símbolo de más, especifican la dimensión de cada una de las frases dentro de las diferentes secciones.



Ejemplo. Explicación de gráficos

El análisis estructural estará integrado por los siguientes incisos:

A) Forma general de la obra

B) Estructura de la serie

En el caso de las obras seriales para diferenciar entre la serie original y sus transposiciones utilizaré figuras geométricas:

① Serie original

□ 1 Serie invertida

◇ 1 Serie transportada a la cuarta

Ejemplo. Versiones de la serie

C) Forma particular de cada secciones

a) Estructura de las frases

b) Materiales generadores

1. 5. 2 Aspectos del lenguaje

- a) Técnica o técnicas específicas.**
- b) Formas de utilización de la misma.**
- c) Aspecto Rítmico.**
- d) Aspecto melódico.**
- e) Aspecto armónico.**
- f) Dinámica.**

1. 5. 3 Aspecto de la instrumentación u orquestación.

La obra de María Granillo presenta una mayor diversidad de recursos por lo que en cada una de las secciones analizaré los puntos anteriormente mencionados.

En el siguiente capítulo hablaré brevemente de las fuentes documentales que consulté para la realización de este trabajo.

1.6 Corpus

Para mi trabajo me basé en dos tipos de fuentes: las fuentes externas como son los documentos que registran la labor de las compositoras y las fuentes internas que refieren en forma directa el trabajo musical de las compositoras, es decir, las partituras de las obras.

Las fuentes externas que utilizaré en mi trabajo son las siguientes:

Para trazar un panorama de la composición femenina en la segunda mitad del siglo XX, incluyendo la difusión de sus obras y su repercusión en el medio musical, utilicé los catálogos existentes de compositores mexicanos, los diccionarios de música, libros de historia de la música mexicana, revistas especializadas, publicaciones periódicas, bibliotecas y archivos especializados así como entrevistas.

Las fuentes externas me fueron proporcionadas por las propias compositoras y son las siguientes partituras :

1. *Sonata para viola y piano*..... Gloria Tapia
2. *Playas de Anónimas Ondas*..... Lilia Margarita Vázquez
3. *Asaselo*..... María Granillo

Antes de entrar de lleno al análisis de la obra de las compositoras que escogí, en el siguiente capítulo explicaré las características particulares del período al que pertenecen y el tipo de música que representan.

2. LA OBRA DE GLORIA TAPIA, DE LILIA VÁZQUEZ Y DE MARÍA GRANILLO. ANÁLISIS MUSICAL.

2. 1 Periodo al que pertenecen y tipo de música que representan.

Como había señalado con anterioridad el trabajo de cada una de estas tres compositoras se inicia en tres periodos diferentes de la segunda mitad del siglo XX. A continuación mencionaré a cual de ellos pertenece cada una y explicaré brevemente los recursos técnicos más usados por éstas en la elaboración de sus obras.

Gloria Tapia comienza sus trabajos en 1959, momento en el cual la técnica serial de Schönberg comienza a difundirse y a ser adoptada por un gran número de compositores en nuestro país. Desde sus inicios como compositora, Gloria Tapia se identificó con dicha técnica por lo que la mayor parte de sus obras son de corte dodecafónico; no obstante, en algunos de sus trabajos hace uso de la tonalidad, ejemplo de ello es el ciclo *Marcello* y algunas de sus obras corales.

La música compuesta por Lilia Vázquez, quien inició sus primeros trabajos en 1975, se divide en dos etapas: en la primera de 1975 a 1983 la compositora reconoce en sus obras influencias de compositores como Bártok o de algunas técnicas como son: la modalidad y la bitonalidad. En la segunda, de 1983 a la fecha, Lilia Vázquez diseña sus propios recursos como son el uso de constelaciones interválicas (acordes muy densos), con la intención de crear, a través de la elaboración de diferentes colores, su propia gramática.

María Granillo inició sus trabajos a partir de 1985. Para esta compositora la técnica está subordinada a sus necesidades expresivas y, dependiendo de la obra, la compositora hace uso de diversos recursos técnicos que van desde el serialismo y la música aleatoria hasta la música asistida por computadoras.

Es importante mencionar que, tanto Lilia Margarita Vázquez como María Granillo hacen uso de algunos elementos propios de la música latinoamericana siendo su obra una clara muestra del eclecticismo que priva entre los compositores y las compositoras de fin de siglo como Ana Lara y Arturo Márquez.

2.1.1 Características de cada uno de los períodos a los que pertenecen las compositoras.

En general, el ideal estético de los músicos de este siglo es el de crear un principio capaz de ofrecer nuevos parámetros que permitan profundizar en los problemas actuales, rompiendo con esquemas tradicionales como son: el concepto de tonalidad, melodía y simetría.

a) De 1950 a 1970.

A principios de la segunda mitad del siglo XX, el nacionalismo dio sus últimos frutos, los compositores y compositoras de la siguiente generación se interesarán por las nuevas corrientes de las vanguardias europeas. Dentro de estas corrientes, la propuesta serial diseñada por los compositores Arnold Schönberg y Joseph Hauer⁵⁵ comienza a ser difundida en nuestro país teniendo tanta aceptación que de hecho, hasta la fecha sigue siendo utilizada. De entre los compositores que recurrieron a esta técnica podemos mencionar a Blas Galindo, (de quien Gloria Tapia aprendió la técnica) y a Gloria Tapia.

⁵⁵ Schönberg inventó la técnica y Hauer practicó las reglas. Reti Rudolph. *Estudio de algunas tendencias manifestadas en a música el siglo XX*, Madrid, Ediciones Rialp, 1965. pag. 74

b) De 1970 a 1985.

En la búsqueda por encontrar nuevas alternativas para la composición, las técnicas usadas por las vanguardias musicales europeas y norteamericanas comienzan a tener eco en Latinoamérica. La música parece estar en una fase experimental; los compositores y compositoras, en su afán por crear una propuesta original prueban los recursos técnicos experimentados por dichas vanguardias. Dentro de la multiplicidad de recursos los compositores y compositoras hacen uso de la modalidad, la bitonalidad, la politonalidad, la polirritmia, el dodecafonismo, la aleatoriedad, la electroacústica, etc., hasta el uso de la multiplicidad de recursos que el vertiginoso desarrollo de la tecnología comienzan a ofrecer, produciendo propuestas muy diversas.

c) De 1985 a 1997.

Para finales de este siglo encontramos que las compositoras y compositores mexicanos, más allá de manejar una técnica determinada, se interesan especialmente por diseñar la suya propia con el fin de encontrar un lenguaje personal y de establecer sus propias convenciones. Lo anterior ha dado como resultado la multiplicidad en el lenguaje cuyas principales tendencias apuntan hacia una mayor complejidad. Asimismo, se ha generado una reacción en contra de esta tendencia que intenta retomar la sencillez. Tal es el caso de la corriente minimalista y el regreso a la tonalidad. Como ejemplo de ello tenemos la música de Marcela Rodríguez y la de Lucía Álvarez.

Podemos afirmar que en México la muy reciente fundación del área de cómputo musical dentro de las escuelas y conservatorios de música, ha hecho más accesibles para los compositores los recursos que ofrecen la música electroacústica, la música asistida por computadoras y la multimedia.

Por último, cabe señalar que en década de los 90' los compositores y compositoras de música de concierto han mostrado un especial interés por incorporar en su discurso musical elementos derivados tanto de la música tradicional mexicana y latinoamericana como del Blues, Jazz y Rock. Esto se debe a que los medios de comunicación han dado una mayor importancia a la difusión de la música tradicional, teniendo gran aceptación dentro del gusto de los compositores de todo género.

2. 1. 2 Bases musicales para la elección de las compositoras.

Los criterios que utilicé para seleccionar a estas compositoras fueron los siguientes:

En primer lugar, pertenecen a tres generaciones diferentes y sus obras nos ilustran en términos generales sobre la evolución de la música mexicana contemporánea de la segunda mitad del siglo XX.

En cada una de las obras escogidas estas compositoras retoman elementos de alguna técnica específica de composición haciendo aportaciones a la misma o desarrollan una propia.

Ninguna de estas obras han sido analizadas previamente.

En segundo, las tres son compositoras de oficio con estudios profesionales. Gloria Tapia concluyó sus estudios de composición en el Conservatorio Nacional de Música; Lilia Vázquez inició sus estudios de composición en el Taller Nacional de Composición y los continuó en Kassel, Alemania, y María Granillo es egresada de la Escuela Nacional de Música de la UNAM y realizó su maestría en la Universidad de York en Inglaterra.

Además de ser activas participantes en la difusión de la música mexicana contemporánea, han sido merecedoras de becas, premios y reconocimientos por su desempeño como compositoras, pero a pesar de ello, han sido escasamente citadas dentro de las fuentes documentales por lo que sus obras son poco conocidas dentro del medio musical.

3. Gloria Tapia. Análisis musical del primer movimiento de la *Sonata* para viola y piano.

En el catálogo de las obras de Gloria Tapia, encontramos composiciones para una gran diversidad de dotaciones instrumentales así como numerosas obras orquestales, ciclos completos de canciones y corales⁵⁶.

De entre las obras instrumentales destaca la *Sonata* para viola y piano escrita en el año de 1961 y estrenada en 1962 por el violista Leonelo Forzante y el pianista Manuel Elias Torres. En esta obra podemos ver la combinación de las formas tradicionales y la técnica dodecafónica.

Gloria Tapia afirma que en la década de los sesentas algunos compositores pensaban que las formas tradicionales como la *sonata*, la *variación* o el *rondó*; eran estructuras propias de la tonalidad. Por lo anterior existía una gran polémica en torno a la adecuación de éstas formas en la composición de obras en donde se usaran los nuevos lenguajes como el serialismo⁵⁷. Esta polémica motivó a la compositora a escribir la *Sonata* para viola y piano con el objetivo de buscar en el nuevo lenguaje un paralelismo que le permitiera definir las cadencias que caracterizan la forma *sonata*.

La *Sonata* para viola y piano, está integrada por tres movimientos: *I. Allegro moderato*, *II. Lento cantabile* y *III. Rondó*. El carácter y el tempo de cada movimiento es contrastante entre sí. Lo anterior constituye una de las características de la forma *sonata*.

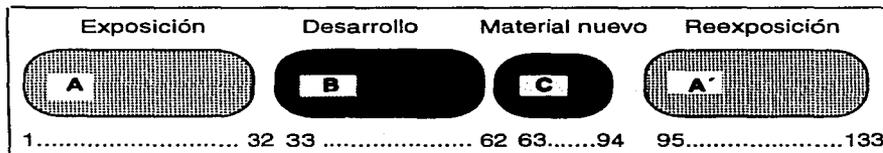
En esta tesis analizaré a fondo únicamente el primer movimiento de ésta obra ya que en él se sintetizan los principales conceptos compositivos de Gloria Tapia.

⁵⁶ Ver en el apéndice de catálogos el referente a las obras de Gloria Tapia.

⁵⁷ El dodecafonismo encuentra una base estructural en la rotación de la serie. Reti Rudolph. *Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música el siglo XX*, Madrid, Ediciones Rialp, S. A. 1965. pag. 168

3. 1 Forma general del Primer movimiento *Allegro Moderato*

El primer movimiento de la *Sonata* para viola y piano tiene la estructura clásica de la forma sonata, es decir, una exposición, un desarrollo y una reexposición. Una de sus peculiaridades consiste en introducir entre el desarrollo y la reexposición, una sección con materiales nuevos. La gráfica 2 nos muestra lo anterior: una primera sección de carácter expositivo, un desarrollo, un grupo nuevo de ideas y una reexposición. Para su análisis dividiré este movimiento en cuatro secciones principales: A, B, C y A'.



Gráfica 1. Estructura del Primer movimiento *Allegro Moderato*

Antes de comenzar el análisis de las pequeñas secciones, es importante mencionar que para Gloria Tapia es fundamental la estructura de la serie, ya que, en palabras de la compositora, de ello depende la musicalidad de la obra. Por lo anterior a continuación abordaré este aspecto.

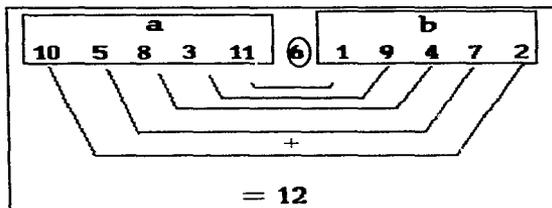
A) Estructura de la serie

Para comprender la estructura de la serie utilizada en esta *Sonata*, explicaré brevemente como fue concebida.

La serie original de Gloria Tapia esta elaborada con doce sonidos diferentes y todos los intervalos simples que, según su interpretación de la técnica dodecafónica, los serialistas han enumerado de la siguiente manera⁵⁸.

Intervalo 1: segunda menor	Intervalo 7: quinta justa
Intervalo 2: segunda mayor	Intervalo 8: sexta menor
Intervalo 3: tercera menor	Intervalo 9: sexta mayor
Intervalo 4: tercera mayor	Intervalo 10: septima menor
Intervalo 5: cuarta justa	Intervalo 11: septima mayor
Intervalo 6: cuarta aumentada	

La organización de los intervalos que existen entre los sonidos de la serie inventada por Gloria Tapia responde a las siguientes relaciones numéricas: los intervalos de la serie integran dos secciones: *sección a* y *sección b*. Como nos muestra la ilustración, la compositora establece una relación aritmética entre los intervalos de dichas secciones, es decir, la suma del primer intervalo de la *sección a*, con el último intervalo de la *sección b*, da como resultado un total de doce; igualmente, la suma del segundo intervalo de la *sección a* y el penúltimo intervalo de la *sección b* da 12 y así sucesivamente. El intervalo seis o la cuarta aumentada está en el centro.



⁵⁸ Gloria Tapia se basó en los artículos que existían sobre la técnica de Schönberg. De entre ellos destacan los escritos por Erwin Stein en 1924 y Josef Hauer en 1936. Aunque Schönberg y sus alumnos establecieron las bases del serialismo, es importante mencionar que existen diferentes interpretaciones del mismo y que de él se han derivado otras corrientes como el serialismo integral y la escuela de la nueva complejidad.

En el ejemplo 1, aparecerá primero la versión original de la serie en donde podremos corroborar las relaciones interválicas establecidas por la compositora. Obsérvese que el Intervalo 10 y el Intervalo 8 aparecen invertidos. En segundo lugar, aparecerá la serie invertida.

The image displays two musical staves. The top staff shows the original series with 12 notes and their intervals: Intervalo 10 (7 m invertida), Intervalo 5 (4 J), Intervalo 8 (5 sum. invertida), Intervalo 3 (3 m), Intervalo 11 (7 M), Intervalo 6 (4 sum.), Intervalo 1 (2 m), Intervalo 9 (6 M), Intervalo 4 (3 M), Intervalo 7 (5 J), and Intervalo 2 (2 M). The bottom staff shows the inverted series with 12 notes, where the interval between notes 10 and 11 is marked as Intervalo 10.

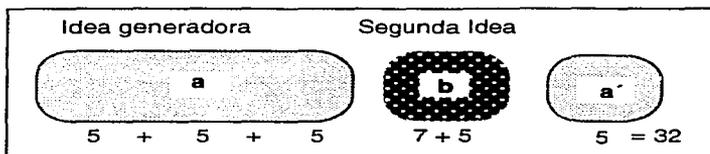
Ejemplo 1. Serie original e inversión

Por último, para facilitar la comprensión del uso de la serie en el presente análisis, solamente utilizaré el número inferior. Como mencioné con anterioridad, cuando la serie sea transportada lo indicaré con una figura geométrica diferente.

B) Estructura de la sección A:

Como nos muestra la gráfica 2, al igual que la estructura clásica del *Allegro* de la forma sonata, la compositora presenta una idea generadora o tema principal al que llamaré *a*, un segundo grupo de ideas *b* y una reexposición de la idea generadora, *a'*.

a) Forma particular de la sección *a*



Gráfica 2. Estructura de la sección A

En la *sección a*, la compositora presenta la idea generadora, que repetirá con algunas variaciones tres veces. Dichas repeticiones, al igual que la idea generadora, tendrán una extensión de cinco compases. Lo anterior puede observarse en el ejemplo 2.

En el mismo ejemplo, la viola presenta por primera la serie original y en el segundo compás el piano la repetirá por movimiento contrario. De esta manera la compositora establece un diálogo contrapuntístico entre las voces.

A partir del quinto compás Gloria Tapia utiliza la serie invertida.

La exposición de la idea generadora concluye en el sexto compás enlazándose con la segunda frase.

En la segunda frase se repite la idea generadora transportada a un intervalo de octava descendente.

A partir del compás 8 se introducen algunas variaciones rítmicas como el uso del quintillo.

A diferencia de las frases anteriores en donde la viola presenta el antecedente de la idea generadora, en la tercera frase dicho antecedente será presentado por el piano en el compás 10.

Sonata

Allegro Moderatto

Gloria Tapia

The musical score is divided into three systems, each with a Viola and Piano part. The first system (measures 1-12) features a Viola part starting with a tempo marking of quarter note = 72-90 and a dynamic of *mf*. The Piano part also begins with *mf*. The second system (measures 4-13) includes dynamic markings of *Cresc.* and *Sub.* in both parts. The third system (measures 7-12) includes dynamic markings of *p* and *Cresc.*. Fingering numbers (1-12) are indicated throughout the score. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Ejemplo 2. Idea generadora

b) Forma particular de la Sección b

En la sección b se expone el segundo grupo de ideas. Este grupo está formado por dos frases cuya extensión es de siete y cinco compases, siendo elaborado con la serie invertida.

Como podemos ver en el ejemplo 3, el segundo grupo de ideas surge de materiales derivados de la idea generadora tales como el silencio en el primer tiempo del compás y los dos dieciseisavos. Asimismo, también se establece un contraste con respecto a la idea generadora a través de la variación rítmica de los motivos. Un ejemplo de lo anterior se puede observar en el compás 16 en donde la compositora conserva los dieciseisavos de la idea generadora y a su vez modifica los demás elementos de la frase.

The image displays two systems of musical notation for Viola (Vla.) and Piano (Pn.). The first system begins at measure 16, marked with a dynamic of *mf*. The Viola part features a melodic line with various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes. The Piano accompaniment consists of chords and moving lines. Numbered boxes (1-12) are placed above and below the notes to highlight specific rhythmic motifs. Box 1 is above the first note of the Viola line. Boxes 2 and 3 are above the next two notes. Box 4 is below the first note of the Piano bass line. Boxes 5 through 12 are distributed across the Piano part, with 5-8 below the bass line and 9-12 above the treble line. The second system continues the piece, showing further development of the motifs and the use of rests in the Viola part.

Ejemplo 3. Segundo grupo de ideas

c) Forma particular de la *Sección a'*

La *sección a'*, tiene la función de concluir la exposición. En ella, la compositora reitera una vez más la idea generadora usando la serie transportada a un intervalo de cuarta justa descendente. Lo anterior se puede observar en el ejemplo 4.

The musical score consists of two systems. The first system includes measures 28, 29, 30, and 31. The second system includes measures 32, 33, 34, and 35. The Viola part (Vla.) is marked with diamond-shaped boxes containing numbers 1 through 12, indicating a specific melodic series. The Piano part (Pn.) provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Ejemplo 4. Conclusión de la exposición

C) Sección B

La sección B corresponde al desarrollo en el que la compositora retomará algunos elementos de la exposición y los modificará progresivamente.

Como nos muestra el ejemplo 5, Gloria Tapia presenta la idea original para después hacer un especial énfasis en la figura rítmica de quintillo.

En lo que respecta al uso de la serie, la compositora intercala frases en donde utiliza diferentes versiones de la serie. Por ejemplo, la primera frase del compás 33 ha sido elaborada con la versión de la serie a un intervalo de tercera menor descendente, en tanto que la siguiente frase, utiliza la serie transportada a un intervalo de quinta disminuida descendente.

The image displays a musical score for Violin (Vla.) and Piano (Pn.) for measures 33 and 34. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 33 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The violin part features a melodic line with fingerings 1-2-3, 4-5-6, 7-8, and 9. The piano accompaniment consists of chords and moving lines with fingerings 3-4-5-6, 7-8, 9-4, 5, 6, 7, 8, and 9. Measure 34 continues the development with a treble clef and a key signature of one sharp. The violin part has fingerings 8, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9. The piano part features a prominent quintuplet figure in the right hand with fingerings 12, 4, 7, 11, 12 and a single note with fingering 1 in the left hand. The score includes various articulation marks such as slurs and accents.

Ejemplo 5. Desarrollo

A partir del compás 53, el quintillo se convierte en el elemento principal del desarrollo y será modificado paulatinamente a través de variaciones rítmicas. Lo anterior puede corroborarse en el ejemplo 6 en donde en lugar de dieciseisavos son utilizados octavos y octavos con puntillo.

En este mismo ejemplo, el piano inicia un canon a la doble octava con la serie transportada a un intervalo de segunda mayor. Asimismo, en el último tiempo del compás se repetirá el motivo principal de dicha imitación en donde será utilizada otra versión de la serie, es decir, la serie transportada a un intervalo de tercera menor descendente.

Ejemplo 6. Desarrollo de los motivos

Este desarrollo provocará un cambio que llevará a la compositora a introducir un nuevo grupo de ideas.

C) Forma particular de la Sección C

A partir del compás 63 la compositora presentará un nuevo grupo de ideas . Su extensión es de 26 compases y su principal función será la de enlazar el desarrollo con la reexposición.

En el ejemplo 7 podemos observar el inicio de dicha sección C . Es importante mencionar que en ella, algunos sonidos de la serie han sido enarmonizados y que en otras ocasiones los intervalos aparecen invertidos. Tal es el caso del sonido 4, el cual ha sido enarmonizado y del intervalo del sonido 10 el cual ha sido invertido.

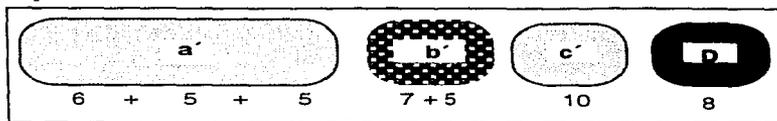
Ejemplo 7. Nuevo grupo de ideas

El ejemplo 8 nos muestra que los motivos utilizados en el nuevo grupo de ideas conservan algunos elementos de la idea generadora tales como el silencio del primer tiempo y la serie original transportada a un intervalo de tercera mayor descendente.

Ejemplo 8. Elementos similares

E) Forma particular de la Sección A'

La Sección A' corresponde a la reexposición misma que comienza en el compás 79. Como nos muestra la gráfica 3 la compositora repite los materiales presentados en la exposición con algunas variantes, es decir, la idea generadora modificada: a', el segundo grupo de ideas modificado: b', el nuevo grupo de ideas modificado: c' y una cadencia final de ocho compases: d.



Gráfica 3. Estructura de la reexposición

En el ejemplo 9, podemos ver el principio de la reexposición en donde la viola presentará nuevamente el motivo principal de la idea generadora utilizando la versión original de la serie. En el compás 81 de este mismo ejemplo, el motivo del piano se presentará modificado y en forma de acorde.

La partitura muestra la reexposición de motivos en los compases 79-81:

- Compás 79:** La viola toca el motivo principal de la idea generadora. El piano acompaña con un acorde.
- Compás 80:** Continúa la reexposición de motivos.
- Compás 81:** El motivo del piano se presenta modificado y en forma de acorde.

Se observan marcaciones de compases circunscritos (1-12) y dinámicas como *p* y *Cresc.*

Ejemplo 9. Reexposición

A partir del compás 116 y para finalizar el primer movimiento de esta *Sonata*, Gloria Tapia agrega una coda de ocho compases en donde utilizará algunos materiales derivados del desarrollo.

En el ejemplo 10 podemos observar los tres últimos compases de dicha coda. Nótese que uno de los elementos que caracterizan a dicha coda, es el unísono que realizan la voz superior del piano y la viola.

131

Vla.

Pn.

The image shows a musical score for measures 131, 132, and 133. The top staff is for Viola (Vla.) and the bottom two staves are for Piano (Pn.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). In measure 131, the Viola plays a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. In measure 132, the Viola continues its melodic line, and the Piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. In measure 133, the Viola and Piano play a unison chord consisting of G4, B4, and C5, which is held for the duration of the measure. The score ends with a double bar line.

Ejemplo 10. Final

3.1.1 Estructura de las frases.

Como pudimos ver en los ejemplos, aunque se trata de una obra serial, las ideas están construidas en forma de frases dentro de las cuales podemos reconocer antecedente y consecuente. La dimensión de dichas frases, depende fundamentalmente de la serie y mantienen entre sí una simetría.

3.1.2 Motivos Generadores

Como pudimos observar en los ejemplos los motivos principales usados dentro de la *sección A* son los siguientes:

El motivo generador presentado por la viola en el compás 1, el motivo presentado en el segundo grupo de ideas en el compás 16 y el motivo presentado en el nuevo grupo de ideas.

Para unir las diferentes secciones o para concluir las, la compositora generalmente agrega una cadencia o coda.

Un factor que le da unidad a los motivos es el silencio en el primer tiempo y el uso de la figura de dieciseisavo como unidad rítmica. El contraste se establece a través de la variación rítmica de los motivos generadores así como su transposición a otros intervalos.

3. 2 Aspectos del lenguaje

En la *Sonata* para viola y piano, la compositora utiliza como lenguaje el serialismo estricto. Lo anterior refleja la gran influencia de esta técnica europea en el gusto de los y las compositoras mexicanas durante los primeros años de la segunda mitad del siglo XX.

Una aportación importante de Gloria Tapia consiste en haber logrado establecer un paralelismo entre los elementos estructurales del *allegro* de sonata y el nuevo lenguaje. Ejemplo de ello es el uso de series derivadas en lugar de las tonalidades que caracterizan las partes fundamentales del *allegro* de sonata.

a) Técnica o técnicas específicas.

Además del serialismo como lenguaje, dentro de esta *Sonata* podemos encontrar elementos en donde la compositora demuestra un manejo adecuado de las técnicas tradicionales de composición como: el uso de imitaciones, la inversión de los motivos así como la transportación de los mismos a diferentes intervalos y un interesante contrapunto entre las voces.

b) Formas de utilización de la misma

Una característica que hace de esta *Sonata* una obra accesible es el hecho de que la compositora ha respetado en forma estricta las reglas de la dodecafonía, es decir, todas las notas que han sido escritas responden a estas reglas sin ninguna excepción. En algunos casos, para facilitar la lectura de los intérpretes, nos encontremos con notas enarmonizadas o intervalos invertidos.

c) Aspecto Rítmico

Un elemento rítmico que se repite en la mayoría de los motivos es el silencio de octavo del primer tiempo y la figura de dieciseisavo. También encontraremos que la actividad rítmica se incrementa o acelera en las partes climáticas de la obra. Tal es el caso de la parte que antecede a la coda final.

d) Aspecto melódico.

Como vimos con anterioridad en el punto 3.1. A, la compositora ha puesto especial énfasis en la elaboración de su serie para obtener una obra dodecafónica conservando siempre su sentido musical. Es por esto que le interesa conservar el elemento melódico a través de la creación de melodías que además de respetar las reglas de la dodecafonía, cumplen con la misma función temática que tendría una melodía tradicional dentro del *Allegro* de sonata.

e) Aspecto armónico

El resultado armónico tiene que ver básicamente con la estructura de la serie ya que los acordes que se han generado son el resultado de la misma. La sonoridad armónica es totalmente novedosa. A través de buen manejo contrapuntístico logra un interesante resultado acústico.

f) Dinámica

Las dinámicas han sido utilizadas para hacer énfasis entre las diferentes frases. Por ejemplo, comienza una frase con un matiz, crece y al finalizar la frase decrece y así sucesivamente. Lo anterior le permite una mayor claridad estructural.

3. 3 Aspecto de la instrumentación

Los instrumentos son utilizados en forma tradicional. Las dificultades técnicas de la obra se deben básicamente a la complejidad del lenguaje utilizado por la compositora.

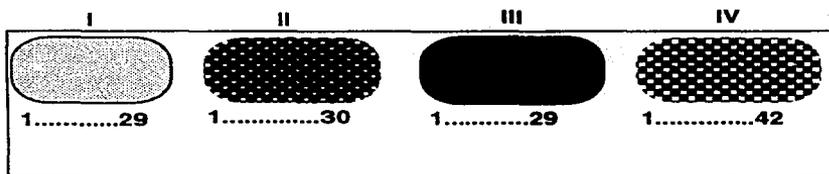
4. Lilia Margarita Vázquez Kunzé. Análisis musical de *Playa de Anónimas Ondas*

Dentro de las obras musicales de Lilia Margarita Vázquez Kunzé, encontramos dos periodos. El primero (1981-1983), en palabras de la propia compositora, corresponde a sus años de aprendizaje. Durante el mismo sus obras muestran influencias reconocibles de corrientes de la música europea tales como el impresionismo y de algunos compositores como Prokofiev y Bártok. En el segundo, que abarca desde 1989 a la fecha Lilia Vázquez establece las bases técnicas que le permitirán crear su propia técnica de composición.

Playa de Anónimas Ondas, para soprano y dos guitarras con textos de Germán Bleigberg fue escrita en 1990 y por lo tanto pertenece a este último periodo. Dicha obra es una clara muestra de los recursos utilizados por la compositora en la creación de su propio lenguaje.

A) Forma General de *Playa de Anónimas Ondas*.

Como nos ilustra la gráfica 4, *Playa de Anónimas Ondas* esta dividida en cuatro movimientos. A juzgar por el número de compases, la dimensión del último con respecto a los tres primeros es mayor.



Gráfica 4. Estructura general

I. Forma particular del *Primer movimiento*

Como vemos en el ejemplo 11, en este movimiento la soprano utilizará la letra "a" como texto. De esta manera el *Primer movimiento* adquiere un carácter introductorio.

Al inicio de la partitura la compositora indica la unidad de compás y el tempo. Dichos elementos serán constantemente modificados a lo largo de toda la obra.

Las frases han sido claramente delineadas a través de la sensación de reposo que crean las dinámicas, los silencios y los cambios de tempo.

Los motivos generadores son tres: el primero corresponde a la melodía de la soprano, el segundo a la primera guitarra y el tercero a la segunda. El primero de estos motivos está contruido con notas largas y cantabile. El segundo y el tercer motivo están contruidos con notas más cortas. Lo anterior permite establecer un elemento de contraste entre la soprano y las dos guitarras.

Los motivos mencionados con anterioridad combinan simultáneamente valores rítmicos diferentes. Asimismo, las ligaduras producen un desfase métrico entre la voz de la soprano y las dos guitarras.

En cuanto al aspecto armónico, los grupos de sonidos han sido seleccionados a través de la superposición de intervalos tomando en cuenta los siguientes factores: el color y la tensión o distensión de dichos intervalos. Dentro de los intervalos escogidos por la compositora predomina la novena, la tercera y la sexta.

Playas de anónimas ondas

Lilia Margarita Vázquez
A tempo

The musical score consists of three staves. The top staff is for Soprano, the middle for Guitar I, and the bottom for Guitar II. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The piece begins with a tempo marking of 'A tempo'. The Soprano part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next three notes: a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. This is followed by a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. A slur covers the next three notes: a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The piece ends with a quarter note B2. The Guitar I part starts with a quarter rest, followed by a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. A slur covers the next three notes: a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. This is followed by a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. A slur covers the next three notes: a quarter note G1, a quarter note F1, and a quarter note E1. The piece ends with a quarter note D1. The Guitar II part starts with a quarter rest, followed by a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. A slur covers the next three notes: a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. This is followed by a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. A slur covers the next three notes: a quarter note G1, a quarter note F1, and a quarter note E1. The piece ends with a quarter note D1. Dynamics include *mp*, *p*, *mf*, and *pp*. Performance markings include *rit.* and *A tempo*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A 'J. 40' marking is present at the beginning of each staff.

Ejemplo 11 . Primer movimiento

II. Segundo movimiento

Como vemos el ejemplo 12, el segundo movimiento comenzará con los armónicos de las guitarras.

En este movimiento las frases están íntimamente relacionadas con el texto de Germán Bleiberg. Las dinámicas, los silencios y los constantes cambios de tempo enfatizarán el fraseo.

Asimismo, los valores rítmicos se modificarán constantemente dando como resultado la superposición de ritmos de dos, de tres, de cuatro, de cinco y de seis.

En este mismo ejemplo la conducción de las voces es equilibrada. Como muestra tenemos que, en el compás 5, la soprano y la primera guitarra se mueven por movimiento paralelo, en tanto que la segunda guitarra es conducida por movimiento contrario.

The musical score consists of three staves: Soprano, Guitar I, and Guitar II. The Soprano staff has lyrics: "Cuan - do vol - va - mos". The score includes dynamic markings (*mp*, *pp*, *p*, *mf*) and tempo markings (*Poco accel...*, *A tempo*). The guitar parts feature complex rhythmic patterns with triplets and sextuplets.

Ejemplo 12. Movimiento de las voces

III. Tercer movimiento

Como vemos en el ejemplo 13, en el *Tercer Movimiento* comenzará la primera guitarra con acordes rítmicamente regulares. Por el contrario, la segunda guitarra interpretará grupos de notas cuyo ritmo se irá desfasando paulatinamente hasta contraponer diecinueve notas contra un pulso de cuatro. Lo anterior representa uno de los aspectos mejor desarrollados por la compositora en este movimiento. Esta forma particular de desarrollar el ritmo, se convertirá en un sistema propio de composición el cual será denominado por la autora como *sistema de adición rítmica*.

En el terreno armónico, los acordes utilizados son acordes contruidos con base en la armonía tradicional. Por ejemplo, la primera guitarra utiliza notas del acorde de Mi mayor en primera inversión y del de Fa# Mayor. Sin embargo, el uso simultáneo de acordes de diferente tonalidad, da un resultado armónico novedoso.

Mas adelante, la soprano, además de duplicar la fundamental de la primera guitarra o sea el Fa#, utiliza un nuevo recurso: el glissando del compás 6.

En este mismo ejemplo, en el compás 7, los calderones en algunas notas y en los silencios, permiten que las frases sean interpretadas con mayor libertad.

J. 46

Sopran

Gitarre I

Gitarre II

S

I

II

ne - - - gros a - bis - mos que nos a - le - - - jan

p *mp* *mf* *ff*

mp *cresc.* *f* *ff*

f cresc. *ff* *Gliss. Gliss.* *p* *mf*

f cresc. *ff*

f cresc. *ff* *p* *p sub.*

3:2 5:2 19:4

5:4 3 3 3

Ejemplo 13. Sistema de adición rítmica .

IV. Cuarto movimiento

En este movimiento las dos guitarras realizarán acordes en forma de rasgueado. Como se puede observar en el ejemplo 14, en el compás 18 se alcanzará un clímax. Dicho clímax ha sido alcanzado a través del paulatino aumento de la intensidad el cual ha sido indicado a través de las dinámicas, los reguladores y el crescendo. Después de este clímax, las dos guitarras solas finalizarán con una coda de 10 compases.

En el aspecto rítmico encontraremos la contraposición de ritmos diferentes, desfaseamientos y el uso alternado de los compases de 3/4 y 4/4.

Armónicamente, al igual que en el tercer movimiento, encontramos el uso simultáneo de acordes de diferente tonalidad. Por ejemplo, en el compás 8 la primera guitarra hace un trémolo sobre el acorde de la mayor y la segunda sobre el de si mayor, ambos con la fundamental duplicada. Asimismo, la voz de la soprano duplicará la fundamental de la primera guitarra.

Más adelante la segunda guitarra resuelve cromáticamente a sib menor y la segunda guitarra a Do mayor. Como se puede ver en el ejemplo, las tonalidades se irán intercalando cromáticamente, pasando por La Mayor, Si Mayor, si b menor, Do Mayor, Re b Mayor, Mi b Mayor, Mi mayor, fa menor y Sol Mayor.

El resultado final de esta armonización es poliacordal ya que la compositora ha hecho uso simultáneo de acordes de diferente tonalidad, sin estar en una específica.

Para la guitarra los cromatismos sobre los acordes mayores y menores son fáciles de realizar, lo cual constituye un conocimiento de los recursos técnicos de éste instrumento. Sin embargo, la combinación de dos tonalidades tan cercanas junto con el tremolo, crean una atmósfera novedosa en la cual la voz ocupará el primer plano.

28 *mf*

S
de_a - nód - ni - mas

I
B *p* C *mp* E \flat *cresc* E

II
Amin *p* B \flat min *mp* D \flat min *mf* Dmin F *cresc*

S
on - das a - a - a - a

I
G *fff* *pp*

II
Fmin *fff* *p* *mp*

Ejemplo 14 . Análisis armónico

a) Estructura de las frases

Como pudimos ver en los ejemplos, las frases han sido claramente delineadas a través de dinámicas, silencios y cambios de tiempo. En el caso de los tres últimos movimientos el fraseo está subordinado al contenido del texto de Germán Bleigberg.

b) Materiales generadores

Los motivos realizados por la voz han sido construidos con notas más largas y cantábiles adquiriendo de esta forma un carácter melódico, en tanto que los motivos realizados por ambas guitarras generalmente son de carácter rítmico. Lo anterior representa un elemento de contraste entre las voces.

4.2 Aspectos del lenguaje

a) Técnica

En la creación de su lenguaje, Lilia Margarita Vázquez desarrolla su propia técnica de composición. Dicha técnica tiene como principal característica la superposición de diversos elementos tales como los intervalos, los acordes, el ritmo, la métrica, la constante contraposición de ritmos irregulares y la superposición de valores métricos diferentes a través de ligaduras. Lo anterior produce un efecto rítmico fluctuante.

Además de hacer uso de sus propias fórmulas, también utiliza otros recursos técnicos derivados de otras escuelas de composición. Por ejemplo, el uso simultáneo de acordes de diferente tonalidad es un recurso derivado de la bitonalidad, mostrando de esta manera un profundo conocimiento de la armonía, el contrapunto y la técnica.

A continuación profundizaremos en los diferentes aspectos de la técnica de composición creada por esta compositora.

b) Aspecto Rítmico.

Lilia Margarita Vázquez crea un sistema que consiste en la modificación constante de los motivos rítmicos a través de la adición de notas, la superposición simultánea de ritmos diferentes, la constante variación del tempo y la superposición de valores métricos diferentes a través de ligaduras. Esta técnica del desarrollo del elemento rítmico es denominado por la compositora como *Sistema de adición rítmica*.

Otro elemento rítmico importante es la combinación alternada de los compases de 3/4 y 4/4. Cabe señalar que este ritmo es característico de algunos géneros de la música tradicional mexicana como el *son*..

El resultado final es la constante irregularidad rítmica, es decir, un ritmo fluctuante e irracional.

c) Aspecto melódico.

La voz de la soprano han sido elaborada con notas largas y cantábiles. El carácter de sus frases es melódico y generalmente ocupan el primer plano. La melodía de dicha voz, ha sido construida con intervalos fácilmente realizables. Dichos intervalos en la mayoría de los casos apoyan la armonía de ambas guitarras.

La sensación de reposo que produce una tónica ha sido lograda a través de los reposos que ocasionan las distensiones interválicas, las dinámicas y las respiraciones al finalizar las frases.

d) Aspecto armónico.

Los grupos de sonidos han sido seleccionados por su color y por su efecto de tensión o distensión. Dichos grupos son denominados por la compositora como *Constelaciones interválicas*.

Técnicamente, dichas constelaciones han sido creadas a través de la superposición de intervalos y de acordes tradicionales de diferente tonalidad. Asimismo, las resoluciones armónicas son novedosas y la conducción de las voces equilibrada.

Como mencioné con anterioridad, en el tercero y cuarto movimiento al hacer uso simultáneo de acordes de diferente tonalidad se crea un efecto poliacordal que se deriva de la bitonalidad.

e) Dinámica.

En esta obra las dinámicas han sido usadas con detalle con el fin de delinear y enfatizar el fraseo. Lo anterior nos permite concluir que su función dentro de la obra estará subordinada a dicho fraseo.

4.3 Aspecto de la instrumentación u orquestación.

Lilia Vázquez ha realizado un buen manejo de ambos instrumentos lo que representa un conocimiento previo de los mismos.

Las dos guitarras han sido utilizadas como instrumento de acompañamiento y la voz como instrumento melódico.

En cuanto a los recursos técnicos utilizados, las guitarras harán uso de armónicos y trémolos. En el caso de la voz encontraremos el uso de glissandos.

5. María Granillo

María Granillo se considera a sí misma como una compositora ecléctica ya que en sus obras busca, de entre la gran diversidad de corrientes musicales que caracterizan este siglo, los recursos técnicos que le permitan expresar su pensamiento musical. Dichos recursos no han sido utilizados rigurosamente por la compositora, porque ella busca crear una gramática propia en cada una de sus obras. Lo anterior es una característica de algunos compositores mexicanos de fin de milenio pero es importante destacar que en sus obras la técnica está en función de las necesidades expresivas de cada proyecto.

Una muestra representativa de su trabajo es el quinteto de metales *Asaselo*. Dicha obra fue escrita en 1993 y en ella la compositora utiliza algunos de los diferentes recursos técnicos que ofrecen las principales corrientes musicales existentes a finales de la segunda mitad del siglo XX.

Asaselo , para quinteto de metales.

Asaselo está inspirada en un personaje de la novela *El maestro y Margarita*, de Mijail Bulgakov. Este diabólico y polifacético personaje puede ser violento, seductor, grotesco o cómico. Estas transformaciones de la personalidad de *Asaselo* son las que María Granillo retrata en su obra. Este impulso extramusical será decisivo en la concepción de dicha obra.

La obra se caracteriza por el uso de las siguientes técnicas composicionales: dodecafonismo, expansión de la tonalidad y la utilización de pedales melódicos.

A) Forma general de la obra

Como vemos en la gráfica 5, *Asaselo* se puede dividir en cuatro grandes secciones a las que llamaré A, B, C y A'. La sección A *Enérgico* abarca del compás 1 al 74, la sección B *Quasi un tango* del compás 74 al 121, la sección C *Piu lento* del compás 121 al 184 y la sección A' *Enérgico* del 184 al 198.

Como nos muestra el dibujo al interior de los cartuchos, los materiales musicales empleados en las secciones de A, B, C, son distintos mientras que, los empleados en la sección A' se derivan de la sección A.



Gráfica 5. Estructura general

Como veremos en los ejemplos posteriores las secciones están unidas entre sí, es decir, el final de cada sección está unido al principio de la siguiente.

El contraste entre las secciones será sugerido por los cambios de tiempo, por el carácter contrastante entre las grandes secciones (*Enérgico, Quasi un tango, Piu lento, Enérgico*) y por el uso de distintos materiales.

Los recursos técnicos utilizados en las diferentes secciones varían por lo que, como mencioné con anterioridad, en el caso particular de *Asaselo* analizaré las secciones por separado.

B) Estructura de la serie.

En esta sección la compositora utiliza básicamente la técnica dodecafónica por lo que en primer lugar analizaré el diseño de la serie.

Para enriquecer tanto el aspecto armónico como el melódico, la serie utilizada por María Granillo esta diseñada con todos los intervalos simples. Lo anterior se puede apreciar en el ejemplo 15 en donde se presenta la serie original y su inversión⁵⁹.

The image displays two musical staves in treble clef, each with 12 numbered positions. The top staff represents the original series, with notes and intervals labeled above: 2m (1-2), 7m (2-3), 3m (3-4), 6m (4-5), 4j (5-6), 4aum. (6-7), 2M (7-8), 7M (8-9), 3M (9-10), 6M (10-11), and 5J (11-12). The bottom staff represents the inverted series, showing the corresponding notes and intervals for each position.

Ejemplo 15. Serie original e inversión

⁵⁹ Aunque este no es el tema de tesis, en mi opinión, esta obra podría ser utilizada en la enseñanza de los intervalos ya que por una parte, en nuestro país la enseñanza de los mismos se ha restringido al contexto tonal, factor que es importante en los primeros años de estudio pero que a largo plazo limita la comprensión de la música del siglo XX. Por otra parte, es importante que los estudiantes de composición utilicen como materiales de estudio no solo partituras de manufactura internacional dado que la música mexicana nos ofrece un rico campo de estudio.

C) 1. Forma particular de la sección A

a) Estructura de las frases

En el ejemplo 16 la primera frase presentará la serie en su forma original dividida en dos partes. Los primeros seis sonidos son utilizados como antecedente y los seis restantes como consecuente.

En el compás 4, la segunda frase presentará la serie en su versión retrógrada invertida.

Los finales de las frases están encadenados entre si. Este factor le da fluidez y continuidad al discurso.

En el compás 7 del mismo ejemplo, al final de frase la serie invertida se organiza en forma de acorde.

b) Materiales generadores

La exposición presenta dos motivos generadores:

El *primer motivo principal* es de carácter rítmico y está representado por los cuatro dieciseisavos que, por su tratamiento fugado, establece un diálogo entre las voces.

Desde los primeros compases dicho motivo se va modificando a través del recurso de la variación. El material de este motivo constituirá un elemento unificador, ya que además de generar otros materiales, en la sección A' se convertirá en el motivo principal de la reexposición.

En el compás 9 del ejemplo 17 el corno presenta por primera vez el *segundo motivo principal*. Este motivo es de carácter melódico y está elaborado con la serie transportada a un intervalo de cuarta justa descendente. En el compás 10, los sonidos 5, 6, 7 y 8 serán doblados por la tuba.

En ese mismo compás, la primera trompeta retomará los primeros cuatro sonidos de la serie original. Simultáneamente, el trombón retomará los sonidos 5, 6, 7, y 8 de dicha serie original. Lo anterior es una muestra del uso simultáneo de dos versiones de la serie y del uso en bloques armónicos.

Asimismo, el final de la primera frase se enlaza con el principio de la siguiente.

A través de los motivos anteriormente ejemplificados la compositora elaborará dos estratos en donde dichos elementos tomarán un papel primario o secundario dentro del discurso.

Ejemplo 17. Motivo Melódico.

En el ejemplo 18, el *segundo motivo* toma un papel preponderante dentro del discurso llegando a su climax, en tanto que el *motivo principal* pasa a un segundo plano. Lo anterior es una muestra tanto del equilibrio como del desarrollo de los dos motivos principales.

39

Trp. 1
 Trp. 2
 Cor.
 Trmb.
 Tuba

Trp. 1
 Trp. 2
 Cor.
 Trmb.
 Tuba

Ejemplo 18. Desarrollo del motivo melódico

C.1. 2 Aspectos del lenguaje

a) Técnica o técnicas específicas.

Como pudimos ver en el ejemplo 16 en esta sección, la compositora utiliza básicamente la técnica serial, tomando los primeros seis sonidos de la serie como antecedentes de la primera frase y los seis restantes como consecuente de la misma.

Además del serialismo, María Granillo combina otros elementos técnicos tales como el uso de la escala cromática. Lo anterior se puede corroborar en el ejemplo 19, en donde las trompetas hacen un cánon con seis sonidos de la escala cromática descendente partiendo de la nota mi^b , mientras que los demás instrumentos tomarán la serie transportada a un intervalo de segunda mayor.

The musical score for Example 19 consists of two systems of staves for five instruments: Tmp. 1, Tmp. 2, Cor., Trmb., and Tuba. The music is in 4/4 time and features a descending chromatic scale starting on B-flat. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, with measures 21 and 22. The second system shows measures 23 and 24. The instruments play a canon, with each instrument starting the chromatic scale at a different time. The dynamics range from fortissimo (f) to mezzo-forte (mf).

Ejemplo 19. Uso de la escala cromática

b) Formas de utilizar el serialismo.

De lo anterior podemos concluir que María Granillo no utiliza el serialismo de una manera rigurosa ya que en esta obra rompe con algunos de los principios de ésta técnica tales como la no repetición. Esto podemos verlo desde la primera frase en donde el último sonido de la serie se repite más veces que los demás. Sin caer en la tonalidad, éste recurso utilizado en los finales de frase provoca auditivamente una sensación de reposo. Asimismo, coincidiendo con las repeticiones cíclicas de las diferentes variantes de la serie, esta sección se resuelve estructuralmente.

Dentro de las formas de utilizar la serie predominan las siguientes:

- La presentación de la serie original dividida en dos partes: los primeros seis sonidos son utilizados como antecedente y los seis restantes como consecuente.
- La presentación de la serie en su versión retrógrada invertida.
- La permutación de sonidos.
- La serie original transportada a otros intervalos.
- La utilización simultánea de dos versiones de la serie: por ejemplo la mitad de una versión de la serie en una de las voces y la otra mitad, en otra de las voces.
- La combinación de la serie con otros elementos técnicos como el uso de la escala cromática.
- La presentación melódica de la serie.
- La serie en forma de bloques armónicos.

c) Aspecto Rítmico.

El contenido rítmico del *motivo principal* constituirá uno de los elementos unificadores tanto de la sección A, como de la obra en su conjunto. El tratamiento general del elemento rítmico será enriquecido por el uso de acentos y fraseos que generarán al final de esta sección un juego polirrítmico, el cual será posteriormente retomado para su desarrollo en la sección C.

d) Aspecto melódico.

Como se vio en el ejemplo 17, el segundo elemento de carácter melódico ocupará diferentes planos de importancia y como lo observamos en el ejemplo 18, tendrá un desarrollo que, a lo largo de esta sección lo llevará a ocupar el primer plano dentro del discurso.

e) Aspecto armónico.

El contenido armónico de la sección A, esta determinado por la estructura de la serie y por su combinación con otros recursos técnicos anteriormente mencionados como son el uso de la escala cromática. Dicho contenido armónico se construye cuando algunas notas permanecen como pedal produciendo una sensación de tonalidad. Asimismo, irán apareciendo otras notas que modificarán el ritmo armónico de la obra. Como mencioné con anterioridad, la serie se usará en forma de bloques armónicos y generará un discurso armónico novedoso.

f) Dinámica.

Las dinámicas enfatizan los fraseos marcando algunos puntos que generarán un clímax. Este clímax coincide con la región aurea de la mayor parte de las obras de la música universal y generalmente se encuentra en el último tercio de la obra.

C) 1.3 Aspecto de la instrumentación de la sección A

Como hemos podido observar en los ejemplos precedentes, los instrumentos del quinteto de metales realizan un diálogo fugado. En dicho diálogo, cada instrumento realiza los motivos principales teniendo el mismo grado de importancia dentro de la sección. Cabe señalar que tanto las articulaciones como los acentos crean un contraste importante en la definición de dichos motivos.

C. 2. 1 Forma particular de la sección B

Aunque el *motivo principal* de la sección B será anunciado dos compases antes de concluir la sección anterior, la sección B iniciará en el compás 74 y finalizará en el 122. Dicha sección inicia con la indicación *Quasi un Tango*. A lo largo de la misma serán introducidos algunos elementos rítmicos del género musical del tango.

a) Estructura de las frases.

El motivo del trombón y el corno se enlazan como antecedente y consecuente permitiendo así la construcción de las frases. En el ejemplo 20 el antecedente abarca del compás 74 al 76 y el consecuente del 77 al 79. Su dimensión nos habla de un principio de simetría, sin embargo, más adelante, la estructura de las frases será modificada.

b) Materiales generadores

El *motivo principal* de la sección B es el *ostinato* rítmico sobre la nota lab. Dicho *ostinato* se repetirá como elemento introductorio en cada una de las frases cumpliendo la función de enlazarlas entre sí. Por lo anterior, será el elemento unificador dentro de esta sección.

En este mismo ejemplo, a partir del compás 74 el trombón y el corno presentan de manera fragmentada un *segundo motivo* de tipo melódico contruido con intervalos de segunda menor y tercera mayor alternadamente partiendo de la^b.

Trp. 1 *sfz* *sfz*

Trp. 2 *sfz* *sfz* *sfz*

Cor. F *sfz* *sfz*

Trmb. *sfz* *sfz* *sfz*

Tuba *sfz* *sfz* *sfz*

Quasi un tango

74

Trp. 1

Trp. 2 *sfz*

Cor. F *sfz* *mf*

Trmb. *sfz* *mf*

Tuba *sfz*

Trp. 1

Trp. 2 *mf*

Cor. F

Trmb. *mf*

Tuba *Simile* *mf*

En el ejemplo 21 se desarrolla un contrapunto por movimiento contrario entre la primera trompeta y el corno. El motivo de dicho contrapunto se deriva de una variación del segundo motivo .

En el terreno melódico en este fragmento predomina el uso de intervallos de segundas menores, cuartas justas, cuartas aumentadas y quintas justas.

56

Trp. 1 (CS) *p*

Trp. 2

Cor. F *mf* (CS) *sfz* *sfz*

Trmb. *sfz* *sfz*

Tuba *sfz*

Trp. 1 (SS) *mp*

Trp. 2 (CS) *mf* (SS) *mp*

Cor. F (SS) *mf* *mp*

Trmb. *mf*

Tuba *f* *ff*

Ejemplo 21. Contrapunto de la Sección B

A partir del compás 109 del ejemplo 22, la tuba realizará un *ostinato*. La línea melódica de dicho *ostinato* ha sido elaborada con un intervalo de cuarta aumentada y tres segundas menores consecutivas.

En el compás 113 del mismo ejemplo, las trompetas realizarán una variación rítmica derivada del *motivo principal*. En ella serán utilizados los mismos intervallos del *ostinato* de la tuba, es decir, la cuarta aumentada y las segundas menores. Lo anterior nos permite concluir que la compositora ha utilizado el mismo criterio en la elaboración de los motivos anteriormente mencionados, determinando con ello las características particulares de su lenguaje.

The image displays a musical score for Example 22, consisting of two systems of staves. The first system, starting at measure 108, includes staves for Trp. 1, Trp. 2, Cor. F, Trmb., and Tuba. The Tuba part features a melodic line with dynamics *mf*, *sf*, and *p*. The second system, starting at measure 113, includes staves for Trp. 1, Trp. 2, Cor. F, Trmb., and Tuba. The trumpet and tuba parts in this system feature triplets, indicated by a '3' above the notes. The Cor. F part also has a triplet. The Trmb. part has a dynamic marking *p*.

Ejemplo 22. Uso de cuartas aumentadas y semitonos.

En el ejemplo 23 nos encontramos con un *Tutti*. Los valores rítmicos y los intervallos de semitono con los que ha sido elaborado dicho *Tutti*, se derivan del tresillo realizado anteriormente por las trompetas en el ejemplo 22. A través del incremento de la actividad rítmica, el desarrollo del tresillo es llevado hasta sus últimas consecuencias antecediendo a la nueva sección C.

Es importante resaltar que los intervallos entre las diferentes voces formarán un cluster.

Piu Lento

Trp. 1
Trp. 2
Cor. F
Trmb.
Tuba

Cresc. *f* *mf*

Cresc. *f*

Cresc. *f*

Cresc. *f*

Cresc. *f*

Cresc. *f*

Al. 121

Ejemplo 23. Final de la Sección B

C. 2. 2) Aspectos del lenguaje

a) Técnica o técnicas específicas.

En esta sección la compositora establece centros tonales a través de la repetición de alguna nota específica. Es por ello que el *bajo ostinato* crea una sensación de tonalidad. Asimismo, hace uso simultáneo de modelos melódicos caracterizados por el uso restringido de ciertos intervalos.

En el tratamiento temático, la compositora hace uso de las técnicas tradicionales de composición como por ejemplo: transposición, inversión e imitación de los motivos y la creación de diálogos contrapuntísticos.

De esta manera, dentro de un lenguaje propio, la compositora aplica los recursos técnicos tradicionales que usados de esta forma nos recuerdan las obras de Béla Bartók.

b) Aspecto rítmico.

Una característica fundamental del género musical argentino llamado *tango* es precisamente el ritmo dado por el *ostinato*. Este aspecto se ve substancialmente modificado por la gramática creada por la compositora, generando de esta manera una propuesta innovadora.

d) Aspecto melódico.

El contenido melódico de los motivos empleados por María Granillo se unifica gracias al uso restringido de los siguientes intervalos:

- 1) Intervalos de segundas menores y terceras mayores alternadas sucesivamente.
- 2) Intervalos de segundas menores, cuartas aumentadas, cuartas y quintas justas.
- 3) Cuarta aumentada y cuatro semitonos.

El uso reiterado de estos intervalos es un factor que unifica y determina las características particulares del lenguaje creado por la compositora.



e) Aspecto armónico.

El ritmo armónico será dado básicamente por la nota pedal que como mencioné con anterioridad produce una sensación de tonalidad. La función de este pedal es parecida a la función de un bajo armónico.

C. 2.3) Aspecto de la instrumentación.

En la sección B, la tuba generalmente cumple la función del *ostinato* rítmico. Al iniciar las frases dicho *ostinato* será interpretado por todos los instrumentos del quinteto a manera de *tutti*.

Con los motivos melódicos, el resto del quinteto realizará un juego contrapuntístico entre las voces.

Un aspecto que enriquece el timbre es el uso de la sordina en las trompetas y en el corno.

C. 3. 1 Análisis estructural de la sección C

Como pudimos ver en el ejemplo anterior, los compases 121 y 122 constituyen el final de la sección B y el principio de la sección C.

El contraste entre ambas secciones está determinado por el cambio de tempo y carácter, es decir, de *Quasi un tango* a *Piu Lento*.

a) Estructura de las frases

En el compás 123 del ejemplo 24 se presenta la primera frase. El antecedente de esta frase está constituido por el motivo que realiza la trompeta y el pedal de la tuba. El consecuente, lo constituye el *Tutti* de los compases 125 y 126. Estos *Tuttis*, serán utilizados reiteradamente al inicio de las frases.

A lo largo de esta sección la dimensión de las frases será asimétrica.

b) Materiales generadores

Los materiales generadores son dos: el primero de ellos es un motivo melódico realizado por la primera trompeta el cual ha sido contruido con intervalos de sexta menor, cuarta aumentada y segunda mayor; el segundo motivo es un pedal rítmico que inicia la tuba.

Piu Lento
 No. 121

Trp. 1
 Trp. 2
 Cor. F
 Trmb.
 Tuba

Trp. 1
 Trp. 2
 Cor. F
 Trmb.
 Tuba

Ejemplo 24. Sección C

En el compás 140 del ejemplo 25 el pedal de la tuba sera modificado a través de una variación rítmica que consistirá en introducir tresillos. Dichos tresillos tendran el objeto de sugerir el motivo principal de la sección A.

140

Trp. 1

Trp. 2

Cor. F

Trmb.

Tuba

Trp. 1

Trp. 2

Cor. F

Trmb.

Tuba

Ejemplo 25. Variación del motivo principal de la sección C.

Más adelante, los materiales presentados realizarán un juego de pedales melódicos. Lo anterior puede observarse en el ejemplo 26.

La duración de estos pedales es distinta y se irán superponiendo entre sí creando diferentes estratos melódicos. Lo anterior puede ser corroborado en el compás 164 del citado ejemplo, en donde serán superpuestos dos pedales: el primero de estos pedales es realizado por las trompetas y el corno, mientras que el segundo será interpretado por la tuba.

Asimismo, por medio de ligaduras en los pedales, tresillos y el uso de articulaciones, la compositora crea una sensación polimétrica en donde los valores métricos superpuestos son variables, por ejemplo, se combinan dos contra tres o seis contra 8, etc.

A partir del compás 172, el tema principal de la sección A es retomado por la segunda trompeta para culminar con una breve reexposición que analizaremos en el punto C.4

The image displays a musical score for five brass instruments: Trp. 1, Trp. 2, Cor. F, Trmb., and Tuba. The score is organized into five systems, each containing five staves. The first system is marked with a dynamic of *mf*. The second system includes a *mf* marking and a *p* marking. The third system includes a *p* marking. The fourth system includes a *p* marking. The fifth system includes a *p* marking. The score features various musical notations, including slurs, accents, and triplets. The Tuba part in the first system includes a triplet of eighth notes. The Trp. 1 part in the second system includes a triplet of eighth notes. The Trp. 2 part in the second system includes a triplet of eighth notes. The Cor. F part in the second system includes a triplet of eighth notes. The Trmb. part in the second system includes a triplet of eighth notes. The Tuba part in the second system includes a triplet of eighth notes. The Trp. 1 part in the third system includes a triplet of eighth notes. The Trp. 2 part in the third system includes a triplet of eighth notes. The Cor. F part in the third system includes a triplet of eighth notes. The Trmb. part in the third system includes a triplet of eighth notes. The Tuba part in the third system includes a triplet of eighth notes. The Trp. 1 part in the fourth system includes a triplet of eighth notes. The Trp. 2 part in the fourth system includes a triplet of eighth notes. The Cor. F part in the fourth system includes a triplet of eighth notes. The Trmb. part in the fourth system includes a triplet of eighth notes. The Tuba part in the fourth system includes a triplet of eighth notes. The Trp. 1 part in the fifth system includes a triplet of eighth notes. The Trp. 2 part in the fifth system includes a triplet of eighth notes. The Cor. F part in the fifth system includes a triplet of eighth notes. The Trmb. part in the fifth system includes a triplet of eighth notes. The Tuba part in the fifth system includes a triplet of eighth notes.

Ejemplo 26. Pedales melódicos

C. 3. 2 Aspectos del lenguaje

a) Técnica o técnicas específicas.

Al principio de la sección C hay un interés por generar acordes y modelos melódicos en donde predomina el uso de la cuarta aumentada, la séptima mayor y la segunda menor.

En este mismo sentido, el eje central del discurso es la resolución de los intervalos consonantes a disonantes y viceversa.

En segundo lugar, a juzgar por la interválica, podemos decir que en esta sección, al igual que en la anterior, la compositora crea sus propios modelos tanto en el terreno melódico como en el armónico.

En tercer lugar, hay una sensación de tonalidad sugerida por la repetición reiterada de alguna nota en especial o de algún acorde que también funciona como centro tonal.

Tanto los modelos melódicos como los diseños acordales creados por la compositora, serán transportados a otros tonos.

b) Formas de utilización de la misma.

En esta sección tenemos la utilización de algunos elementos que se derivan de la técnica de Stravinsky, tales como la superposición de métricas distintas y el uso de acordes. En el caso concreto de *Asaselo*, la compositora se inspira en este principio, para crear la superposición de pedales melódicos. Cabe señalar que los modelos creados y elementos técnicos retomados de otras corrientes fluyen con libertad, es decir, que también encontramos notas que rompen con esquemas preestablecidos lo cual confirma que la compositora combina diversos elementos técnicos como la transportación de los motivos a otros tonos, el uso de cromatismos o la constante modificación de dichos motivos a través del recurso de la variación

c) Aspecto Rítmico.

La superposición simultánea de diferentes pedales melódicos generará una sensación polimétrica que, como mencioné con anterioridad, nos recuerda las obras de Stravinsky. Sin embargo, los recursos han sido empleados desde su propia gramática, por lo que podemos afirmar que la compositora ha hecho suya la técnica.

d) Aspecto melódico.

Una aportación de la compositora a la técnica, es el uso de pedales melódicos. Estos pedales nos proponen modelos en los que predomina el uso del intervalo de la cuarta aumentada y de la séptima mayor. Dichos modelos también se presentarán transportados, o combinados con otros elementos, como el uso de la escala cromática. Un buen ejemplo que podría resumir el tipo de materiales melódicos usados por la compositora lo constituye la línea de la tuba a partir del compás 165 del ejemplo 26.

e) Aspecto armónico

En el ejemplo 27 podemos ver las resoluciones armónicas utilizadas por la compositora. Por ejemplo, la séptima mayor resuelve a cuartas aumentada y la cuarta aumentada resuelve a séptima mayor. Por lo anterior, el discurso armónico gira en torno a la resolución de los intervalos anteriormente mencionados.

Las voces generalmente serán conducidas por movimiento contrario o por movimiento oblicuo.

La sensación de tonalidad está sugerida por el uso de pedales y de acordes que, como pudimos observar en el ejemplo, constituyen una propuesta personal.

164

Trp. 1

Trp. 2

Cor. F

Trmb.

Tuba

mf *4 Aum.* *f* *4 Aum.* *4 Aum.*

Ejemplo 27. Análisis Armónico

f) Dinámica

La función de las dinámicas es de destacar el desfase de los pedales melódicos.

C. 3. 3 Aspecto de la instrumentación.

En esta sección los instrumentos participan indistintamente. Como puede verse en el ya citado ejemplo 27, a partir del compás 136 la tuba realiza el motivo melódico, rompiendo con esto su forma tradicional de uso, ya que dicho instrumento generalmente realizaba el bajo o los pedales armónicos.

Instrumentalmente destacan el manejo de diferentes estratos melódicos que, por medio del fraseo, articulaciones y dinámicas, se perciben claramente.

C. 4. 1) Forma particular de la sección A'

A) Análisis estructural

Aunque el tema principal de la sección A' ha sido anunciado por la segunda trompeta en el compás 172 de la sección C, como vemos en el ejemplo 28, la sección A' inicia a partir del compás 183. Se trata de una breve reexposición de dieciseis compases.

Esta repetición le da unidad y equilibrio a la obra en su conjunto.

184

Trp. 1

Trp. 2

Cor.

Trmb.

Tuba

Trp. 1

Trp. 2

Cor.

Trmb.

Tuba

mf

mp

mf

p

mf

mp

mf

mf

sfz

pp

p

mf

mp

mf

mp

mf

p

Ejemplo 28. Sección A'

a) Estructura de las Frases

La dimensión de las frases es asimétrica. Esta característica se ha repetido a lo largo de toda la obra.

b) Materiales generadores

En esta reexposición se utilizará el *motivo principal* de la sección A y algunos motivos temáticos que se usaron a lo largo de la obra como los cromatismos.

C. 4. 2 Aspectos del lenguaje

Una de las diferencias primordiales entre la exposición y esta breve reexposición consiste precisamente en el aspecto del lenguaje. Rítmicamente es retomado el motivo principal de la sección A, sin embargo, su tratamiento ideomático es modificado a través del uso sistemático de intervalos de segunda menor, cuarta aumentada y séptima mayor.

b) Formas de utilización de la misma.

Los mismos elementos rítmicos que con anterioridad fueron tratados en forma serial son tratados técnicamente a la manera de la sección C.

c) Aspecto rítmico.

Rítmicamente se retoma el elemento principal de la sección A, es decir, el dieciseisavo.

d) Aspecto melódico

En esta sección, es retomado el lenguaje melódico utilizado en la sección C. Finalmente, la última nota utilizada por la trompeta, es decir, la nota Do, es la primera nota de la serie. Lo anterior, establece un concepto cíclico: el de regresar al comienzo.

e) Aspecto armónico

El resultado armónico ha sido modificado a través de la combinación del serialismo con el uso de modelos melódicos diseñados por la compositora. Lo anterior es un ejemplo de unidad, continuidad y desarrollo entre ambas secciones.

C.4.3 Aspecto de la instrumentación.

La función de los instrumentos será la de establecer un diálogo cuyo tema es el motivo principal. En dicho diálogo participarán todos los instrumentos del quinteto.

6 CONCLUSIONES GENERALES

6.1 Conclusiones generales extraídas del análisis musical de las obras.

Las obras de Gloria Tapia, Lilia Vázquez y Marfa Granillo, son ejemplos representativos de los diferentes senderos que ha tomado la música mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

Dentro del Panorama de la Música Mexicana contemporánea, hice referencia a la influencia que tuvieron algunas técnicas de composición de la música europea en nuestro país. En concreto la obra de técnica del serialismo inventada por Schönberg, la poliritmia y la bitonalidad propuestas por Strawinsky y la aplicación de técnicas tradicionales del contrapunto aplicadas a un lenguaje personal como fue el caso de Bela Bartok.

En el presente estudio, después de analizar las obras de las compositoras pude darme cuenta de que además de utilizar las técnicas de composición de las diferentes corrientes anteriormente mencionadas, también han hecho aportaciones importantes a las mismas.

Gloria Tapia

La obra de Gloria Tapia, estructuralmente nos muestra el uso de las formas tradicionales y su combinación con una técnica novedosa como fue el serialismo a principios de la mitad del siglo XX.

Sonata para Viola y piano

En esta obra Gloria Tapia utiliza el serialismo estricto. Una aportación importante consiste en haber logrado establecer un paralelismo entre los elementos estructurales del allegro de sonata y el nuevo lenguaje. Ejemplo de ello es el uso de series derivadas en lugar de las tonalidades que caracterizan las partes fundamentales del allegro de sonata. Sin embargo, al establecer un paralelismo entre las formas musicales tradicionales y el serialismo rompe con

la concepción existente, en ese entonces, de que el nuevo lenguaje no debía tener relación alguna con las formas musicales tradicionales.

Lilia Margarita Vázquez

Lilia Margarita Vázquez representa una etapa de transición entre las técnicas de composición occidentales y la creación de una técnica propia. De hecho en sus primeras obras la compositora reconoce claras influencias de compositores como Bártok o de alguna técnica específica como la bitonalidad.

Playa de Anónimas Ondas,

En síntesis, la técnica desarrollada por esta compositora en la obra que nos ocupa consiste en superponer elementos rítmicos, melódicos y armónicos.

El texto tendrá una función estructural.

Los aspectos fundamentales de dicha técnica consisten en lo siguiente:

En el aspecto rítmico hace uso simultáneo de diferentes valores rítmicos los cuales serán constantemente modificados a través de la adición de un nuevo valor. Esta técnica será llamada por la compositora: *sistema de adición rítmica*.

Asimismo, dentro de una gramática propia, hace uso de un elemento de la música tradicional mexicana como es la alternancia de los compases de 3/4 y 4/4.

En el aspecto melódico tenemos el uso de grupos de sonidos han sido seleccionados por su color y efecto de tensión o distensión. Dichos grupos son denominados por la compositora *Constelaciones interválicas*.

También hace uso simultáneo de acordes de diferente tonalidad, que técnicamente se derivan de la bitonalidad pero, al no estar enmarcados en una tonalidad específica, podríamos denominarlos como poliacordes.

María Granillo

De la obra de las tres compositoras analizadas, María Granillo es la que además de utilizar un mayor número de recursos para la realización de cada obra, también ha desarrollado algunos aspectos técnicos propios como por ejemplo la superposición de pedales melódicos. Como un ejemplo de lo anterior es *Asaselo*.

Asaselo

En esta obra el impulso extra musical dado por la novela de Mijraíl Vulgakov es determinante en un sentido temático: las facetas de *Asaselo*. Esto determina estructuralmente la obra.

Aunque la autora usa el serialismo, su manera de utilizarlo no es ortodoxa ya que además de combinar otros elementos técnicos, como el uso de la escala cromática, tiene interés por elaborar melodías y construir frases, así como por mantener un pulso rítmico, cuestión que la aleja del serialismo integral o de las escuelas de la Nueva Complejidad.

Otro aspecto interesante es la incorporación de elementos latinoamericanos con un tratamiento totalmente contemporáneo como el uso del tango.

El contraste entre las secciones ha sido determinado por el tempo, el carácter y el uso de materiales distintos.

En esta obra se percibe claramente la intención de crear una sensación de tonalidad que, como pudimos observar en los ejemplos, es creada por notas repetidas, pedales y acordes. Por otro lado, estos elementos de repetición le dan unidad a esta obra.

El uso que la compositora hace de sus propios diseños tanto melódicos como armónicos se acerca a lo que Rudolph Reti llamaría organización de

nuevas tonalidades o pantonalidad ⁶⁰.

De lo anterior, podemos concluir que la compositora elabora su propia gramática haciendo un uso personal de diversas técnicas de composición. *Asaselo* es una muestra del ecléctismo que predomina en este fin de siglo.

Finalmente, por lo que se refiere al diseño de la serie así como al uso de los pedales melódicos y la aplicación de la técnica, considero que *Asaselo* ofrece un material interesante para el estudio de la composición en México.

Es importante considerar que María Granillo cuenta con una gran diversidad de obras que se encuentran dentro de otras corrientes de la música contemporánea como, por ejemplo, *Winged feet*, composición en tres partes realizada en el estudio del departamento de música electrónica de la Universidad de York en el año de 1992. En síntesis, en esta obra, la compositora muestra un especial interés por la naturaleza del sonido y las formas en las que éste puede ser creado, modificado, propagado y percibido. Así, tenemos que en su elaboración utiliza como tema principal el sonido de sus propios pasos sobre elementos tales como: piedras, pasto, arena, concreto, etc. y los trabaja con los diferentes recursos que nos ofrece la música electroacústica y la música asistida por computadora.

Finalmente las obras de María Granillo cuentan con una interesante versatilidad, factor que hace a su obra ejemplo representativo de su época. Pero un factor que la distingue de otras corrientes de la música contemporánea como podrían ser las escuelas de la Nueva Complejidad es que el uso de la técnica está al servicio de la idea musical.

⁶⁰ Rudolph, Reti. *Estudio de algunas tendencias manifestadas en a música del siglo XX*, Madrid, Ediciones Rialp, S. A., 1965.

Por otra parte, las tres compositoras muestran un profundo conocimiento de las técnicas tradicionales de composición ya que en el desarrollo de sus materiales han hecho uso de: transposiciones, imitaciones, canon, fuga, progresión, movimiento de las voces, armonía y contrapunto.

En la *Sonata* para viola y piano de Gloria Tapia ha sido utilizado como lenguaje el serialismo estricto, en *Asaselo* de María Granillo tenemos el uso de esta técnica de manera totalmente distinta. Lo anterior refleja la gran influencia de esta ella en el gusto de los y las compositoras mexicanas durante los primeros años de la segunda mitad del siglo XX.

Mientras Gloria Tapia hace uso de una técnica determinada y Lilia Vázquez se basa en aspectos de la armonía tradicional para crear su técnica de composición, María Granillo es la que combina una mayor cantidad de recursos en la creación de su propia gramática. Lo anterior me permite concluir que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la complejidad de la obra de estas compositoras ha ido en aumento y que existe un interés por crear su propia gramática.

Aunque las tres tienen una sólida formación occidental, la tendencia en las últimas décadas se ha dirigido hacia la transformación de las mismas con el propósito de encontrar una identidad propia. El resultado de esta búsqueda es muy diverso, sin embargo un punto de convergencia es que tanto Lilia Margarita Vázquez Kunzé como María Granillo han retomado elementos propios de la música tradicional mexicana y latinoamericana y la han empleado en sus obras haciendo uso de un lenguaje propio. Gloria Tapia no ha sido ajena a este proceso ya que en algunas de sus obras hace uso de elementos que han sido considerados como propios de la música prehispánica como por ejemplo el uso de escalas pentátona.

6.2 Conclusiones generales extraídas de las fuentes documentales.

El análisis de las fuentes bibliográficas demuestra que a principios de la segunda mitad del siglo XX tenemos noticia de la existencia de compositoras, sin embargo su aparición en las fuentes bibliográficas se ha modificado paulatinamente, es decir, que a principios de la segunda mitad del siglo XX las compositoras mexicanas no son incluidas en las fuentes documentales, en la década de los 70' comienzan a incluirse escasamente y sólo en los 80' y 90'se incluye a todas aquellas que participan activamente en el ámbito de la composición en México.

Lo anterior se puede ver reflejado en la difusión de la obras de Gloria Tapia, de Lilia Margarita Vázquez Kunzé y de María Granillo.

En primer lugar, la obra de Gloria Tapia sólo tuvo reconocimiento a partir de 1975, Año Internacional de la Mujer, cuando el gobierno del Estado de Michoacán le concedió un Homenaje, sin embargo su obra no aparece en los catálogos hasta el año de 1996.

En la década de los 80' Lilia Margarita Vázquez Kunzé formó parte del Taller Nacional de Composición dirigido por Federico Ibarra. Este factor contribuyó a la difusión de sus obras dentro del Foro de Música Nueva.

Por último, la obra de María Granillo se dio a conocer a partir de su regreso de Inglaterra en 1992 fue bien acogida en el medio musical.

En este sentido, *La mujer en la música* de Esperanza Pulido adquiere una gran importancia ya que es uno de los primeros documentos que reúne datos acerca de la labor de las compositoras mexicanas y de sus obras dentro de un período en el cual dicha obra se encontraba prácticamente excluida de las fuentes documentales.

Los catálogos, diccionarios y compendios de historia de la música mexicana no hacen mención de la obra de las compositoras hasta la década de los setentas. En este sentido, el primer catálogo que hace mención de un

número considerable de compositoras es el manuscrito elaborado por Luis Alfonso Estrada en el año de 1984.

En cuanto a los programas de mano, he podido observar que en las últimas dos décadas el tratamiento de la información ha sido equitativo para hombres como para mujeres, sin embargo, aunque se incluyen obras de compositoras, generalmente solo se alude a los compositores como generalidad. Esta situación ha sido transformada en otros países del mundo, ejemplo de ello es el testimonio de la compositora mexicana Claudia Herrerras quién me informó que en Alemania las compositoras han luchado para que el nombre de las Sociedades de compositores sea transformado por el de Sociedad de compositores y compositoras.

Es importante señalar que existen un gran número de compositores cuya obra no ha sido reconocida en el medio y que bien valdría la pena analizar, pero el vacío de información existente en torno a la labor musical de las mujeres me inclinó a priorizar en este tema.

En las entrevistas realizadas a las investigadoras austríacas podemos observar que al igual que en nuestro país, fue a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando el tema de la composición femenina despertó el interés de investigadores, musicólogos y críticos musicales. Este fenómeno ha dado pie a la creación de diversas formas de organización que contribuyen cotidianamente en la difusión de la labor musical de las mujeres.

Lo que es un hecho es que como pudimos observar en el análisis musical, no existen razones musicales que justifiquen la ausencia de la obra de éstas compositoras dentro de las fuentes documentales y por el contrario merece ser difundida dentro del medio musical.

7. APÉNDICE DE CATÁLOGOS

CATÁLOGO DE OBRAS DE MARÍA GRANILLO

AÑO DE COMPOSICIÓN	TÍTULO DE LA OBRA Y DOTACIÓN	OTRAS ESPECIFICACIONES
1985	<i>Fantasia</i> para marimba y vibráfono.	Año: 1988 Lugar: Roubakine Recital hall. The Banff Centre, Londres. Intérpretes: Ricardo Gallardo y Yao Wen Yu
1986	<i>Tres cuentos de nunca acabar</i> para clarinete, cello y piano.	1989 Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (ENM). J. Antonio Martínez, Edgardo Espinosa y Douglas Bringas.
1986	<i>Canto a Tres</i> para viola y piano.	ENM Javier Montiel y María Granillo.
1987	<i>Juegos de Viento</i> para quinteto de alientos.	1987 ENM, Ciclo Música del siglo XX, Quinteto de Alientos de la ENM, Segundo Premio en el Concurso Ensamble Xalistic, Xalapa Veracruz, 1993.
1988	<i>Preludio</i> para orquesta sinfónica	
1991	<i>Variaciones</i> para piano	Guildhall School of Music, Londres. María Granillo CD 1995 SMMN

1988	<i>Sonata</i> para flauta, fagot y piano.	1991 Guildhall School of Music, Londres. Wolfram Wagner, Philip Dale y Gerath Hunt.
1988	<i>Estudios aleatorios</i> para piano a cuatro manos.	
1989	<i>Las hojas secas de tus alas</i> para mezzosoprano y piano.	Ciclo de canciones sobre poemas de Juan José Talavera. Examen profesional ENM. Violeta Dávalos y Verónica Tapia
1990	<i>Volcana</i> para quinteto de cuerdas y quinteto de alientos madera.	
1991	<i>Dos danzas para un principio</i> para coro mixto, quinteto de metales y percusiones.	workshop 1991 Guildhall School of Music, Londres.
1991	<i>Quién me compra una naranja</i> para soprano y cinta	Sobre el poema homónimo de José de Gorostiza. Guildhall School of Music. Soprano: Lucía Gómez Santana.
1992	<i>Winged Feet</i> montaje sonoro para cinta procesada.	Trabajo de tesis para obtener el grado de Master of Arts en la Universidad de York Inglaterra.

1992	<i>Matrika</i> voces y cinta procesada	
1992	<i>El mago</i> para sintetizador	
1994	<i>Asaselo</i> para quinteto de metales	1996 Foro de Música Nueva Divertimento Brass.
1994	<i>Marinas</i> para quinteto de metales.	Sobre un poema de José de Gorostiza. 1994 ENM, Cátedra extraordinaria Manuel M. Ponce. Octeto Vocal Juan D. Tercero. CD 1995 Greg Smith Singers.
1994-1996	<i>El tigre azul</i> Poema sinfónico para narrador y orquesta	Sobre un texto de Eduardo Galeno.
1995	<i>Llama de vela</i> para oboe solo.	
1995	<i>Canciones de cuna</i> para voz, piano cello flauta y sintetizadores.	
1996-97	<i>Cantar de los cantares</i> Para mezzosoprano, barítono, coro y orquesta de cámara.	Basado en el <i>Cantar de los cantares</i> de Salomón de la Biblia.
1997	<i>Caleidoscopio</i> Cuarteto de cuerdas.	Obra comisionada por la Dirección de Música de Cámara de la UNAM.

MÚSICA ORIGINAL PARA TEATRO

1986	<i>Agata</i> para piano y percusiones	Directora: Lorena Maza. Producción UNAM- UAM.
1988	<i>La Marquesa de Sade</i> para clavecín y voces.	Dirección: José Caballero.
1994	<i>Morir, dormir, soñar.</i> <i>Crímenes</i> <i>Shakespeareanos</i> Sintetizadores.	Dirección: Lorena Maza

MÚSICA ORIGINAL PARA CINE

1989	<i>La muerte es un lugar</i> <i>solitario</i> para sintetizadores.	Cortometraje Dirección: Guillermo Granillo
1990	<i>La última Luna</i> para sintetizadores	Documental Dirección: Sergio Muñoz, Centro de Capacitación Cinematográfica
1993	<i>Paquime la ciudad del</i> <i>desierto</i>	Documental Dirección: Sergio Muñoz
1994	<i>Luces de la noche</i>	Largometraje Dirección: Sergio Muñoz,
1996	<i>Libertad de bronce</i>	Cortometraje Dirección: Guillermo Granillo

MÚSICA ORIGINAL PARA DANZA

1991

Capamut
para sintetizadores

Dirección: Anna Pons,
Producción The London
Contemporary Dance
School

CATÁLOGO DE OBRAS DE GLORIA TAPIA

AÑO DE COMPOSICIÓN	TÍTULO DE LA OBRA Y DOTACIÓN	DURACIÓN	OTRAS ESPECIFICACIONES
1958	<i>Aires juveniles</i> divertimento para piano solo.		
1959	<i>Quinteto</i> para instrumento de viento. <i>Allegro, Largo y Allegro vivace</i>	15'	
1961	<i>Concierto</i> para clarinete y orquesta de cuerdas. <i>Allegro, Moderatto, Molto cantabile y Fuga.</i>	15'	
1962	<i>Diferencias</i> para órgano.		
1962	<i>Seis variaciones</i> para piano.	12'	
1962	<i>Seis variaciones</i> para intrumento de percusión.	10'	
1962	<i>Triptico</i> para piano. <i>Allegro moderatto, Lento y Allegro.</i>	10'	
1962	<i>Dos canciones</i> La Saltapared y Fuensanta.		Poémas de Ramón López Velarde

1962	<i>Tres corales</i> para coro a capella. <i>Todo llevo de ti,</i> <i>Ignatao Viae, y</i> <i>Tu R cor.</i>		Poemas de R. Vizaíno, Juna de Dios Varola y José Luz Ojeda Estrenó el Coro de Madrigalistas.
1962	<i>Sonata</i> para viola y piano. <i>Allegro, Lento y</i> <i>Rondó.</i>	10'	Estrenó el violinista Leonelo Forzante y el pianista Manuel de Elfas
1963	<i>Trio de cuerdas</i> para violín viola y cello. <i>Alegro moderatto,</i> <i>Tema y</i> <i>variaciones ,</i> <i>Moderato</i> <i>canónoco y Final.</i>	26'	
1966	<i>Dos piezas</i> para oboe y piano.	8'	Publicado por Ediciones Mexicanas de Música. CD
1976	<i>Fuga</i> para quinteto clásico	3'	
1970	<i>Canto Fúnebre</i> para trompeta y Sinfónica de viento.	10'	Homenaje póstumo al Gral. Lázaro Cárdenas.
1970	<i>Canto Fúnebre</i> para grupo de cámara.	10'	Homenaje póstumo al Gral. Lázaro Cárdenas.
1970	<i>Canto Fúnebre</i> Reducción para trompeta y piano.	10'	Homenaje póstumo al Gral. Lázaro Cárdenas.

1971	<i>Plegaria</i> para tenor y organo.	30'
1971	<i>Infantiles</i> para piano.	
1971	<i>Trio</i> para oboe, clarinete y corno.	
1972	<i>Allegro</i> para piano.	
1972	<i>Sonata</i> para piano. <i>Allegro, Lento y Allegro</i> <i>vivace</i>	
1972	<i>Aria de la amistad</i> para guitarra.	
1974	<i>Dos piezas</i> para violín y piano.	
1974	<i>Naucalpan</i> Fantasía para violín y piano.	
1974	<i>Allegro concertante</i> para piano y orquesta.	
1974	<i>Tres movimientos</i> <i>Sinfónicos</i> <i>Allegro moderato, Lento</i> <i>cantabile y Rondó.</i>	
1975	<i>Suit Juvenil</i> para guitarra.	
1975	<i>Tres preludios breves</i> para orquesta de cuerdas. <i>Andante, Coral y Allegro</i> <i>moderato.</i>	
1976	<i>Dos piezas de concierto</i> para guitarra.	

1979	<i>Divertimento</i> para flauta, cello y piano.		
1976-77	<i>Ciclo Marcello</i> canciones para voz y piano y un coral. 1 <i>Amor sin tiempo</i> 2 <i>Se mujer</i> 3 <i>Ausencia</i> 4 <i>Lo que anhelo yo</i> 5 <i>Una voz</i> 6 <i>Volver a empezar</i> 7 <i>Siempre mía</i> 8 <i>Que me dicen tus ojos</i> 9 <i>Eres la hogera.</i> (para coro mixto)	40'	
1979	<i>Vivencias siderales</i> para orquesta de cuerdas.		8'
197-	<i>Tres breves</i> para violín y piano.		
1979-1981	<i>Ciclo recreativas</i> <i>Recreativa Núm. 1</i> para oboe(o cl.), fagot y piano. <i>Recreativa Núm.2</i> para flauta y arpa. <i>Recreativa Núm. 3</i> para flauta y piano. <i>Recreativa Núm. 3</i> versión para flauta y guitarra.		
1981-1982	<i>Cuadrivium</i> divertimento para cuarteto de trombones.	10'	Estreno 1983
1882	<i>Cinco miniaturas</i> para piano solo.	6'	

1983	<i>Fanter</i> fantasía para piano a cuatro manos.	
1987-1991	<i>Tenochtitlan</i> para tres narradores y banda Sinfónica.	6'
1992	<i>Karla Sánchez</i> fantasía taurina para canto y piano.	
	<i>Fantasia</i> para piano a cuatro manos.	

CATÁLOGO DE OBRAS DE LILIA MARGARITA VÁZQUEZ

ANO DE COMPOSICIÓN	TITULO DE LA OBRA Y DOTACIÓN	DURACIÓN	OTRAS ESPECIFICACIONES
1975	<i>Tres remembranzas</i> para piano.	4'20"	*
1980	<i>Cuartro piezas modales</i> para piano.	4'50"	*
1980	<i>Homenaje a Debussy</i> para piano.	4'20"	*
1980	<i>La noche</i> para piano.	1'30"	*
1981	<i>Serie Bitonal</i> para piano.	7'00"	Editor: CENIDIM
1981	<i>La ciudad dormida</i> para seis percussionistas y celesta.	7'30"	
1982	<i>Donde habite el olvido</i> para coro mixto y piano.	11'30"	Texto de Luis Cernuda
1982	<i>Encuentros</i> para orquesta completa	16'00"	
1982	<i>Relatos</i> para flauta en sib y violoncello	7'30"	

* Estas obras de producción temprana, han sido excluidas por la compositora de su catalogo personal, sin embargo se encuentran catalogadas en el *Diccionario de compositores mexicanos del siglo XX.* de Luis Alfonso Estrada Rodríguez, 1984 (manuscrito) y por esa razón están aquí.

1983	<i>Ecós de un otoño</i> para soprano y piano	5'36"	Texto de Yael Bitrán
1983	<i>Efluvios selváticos</i> música electrónica	5'00"	
1989	<i>Ondina</i> para mezzosoprano y un percusionista	11:30	Texto de Jaime Ferrán
1989	<i>Voces serenas</i> para viola, violoncello y contrabajo.	16'30"	
1990	<i>Tres piezas</i> para dos guitarras.	5'45"	
1990	<i>Playas de anónimas ondas</i> para soprano y dos guitarras.	11'55"	
1990	<i>En el umbral del sueño</i> para dos guitarras	11'00"	
1995	<i>Imágenes de antaño</i> para guitarra y piano.	10'10"	
1995	<i>Uayazba.</i> para cuarteto de cuerdas	17'00"	
1995	<i>A cristo sacramentado, día de comunión</i> para coro mito.		

8. NOTAS BIOGRÁFICAS

1. Gloria Tapia.

Originaria de Araró, estado de Michoacán, nació en el año de 1927; estudió musicología y composición en el Conservatorio Nacional de Música. Tuvo entre sus maestros a Blas Galindo. También cuenta con una licenciatura en Filosofía y con una maestría en Letras Españolas.

Una de las pasiones de Gloria Tapia, además de la composición, ha sido la de difundir la música mexicana de concierto, por lo que desde el año de 1954 ha sido organizadora de un gran número de conciertos, conferencias y temporadas musicales. Esta actividad la ha hecho merecedora de cargos públicos dentro de las diferentes instituciones culturales de nuestro país.

Se ha destacado en la docencia, desempeñando puestos como diseñadora y coordinadora de programas culturales; asimismo ha impartido clases en diversas instituciones educativas.

En el año de 1975 con motivo del Año Internacional de la Mujer, el gobierno del estado de Michoacán le ofreció un homenaje. Durante ese mismo año fue designada promotora nacional de las actividades de promoción y difusión musical.

Es autora de varias publicaciones de tipo pedagógico. Ha sido crítica musical de danza y de ópera publicando artículos en diversos periódicos y revistas. En 1983 recibió el "Ixtlilton", máxima presea que concede el Hospital Infantil de México, por su Suite Sinfónica dedicada a dicha institución.

Fue miembro fundador de la Liga de Compositores de Música de Concierto de México, A. C., de la que por segundo período consecutivo es presidenta. Actualmente además de desempeñar este cargo, imparte la cátedra de composición en el Conservatorio Nacional de Música.

2. Lilia Margarita Vázquez Kuntzé

Nació en el Distrito Federal en el año de 1955. Estudió la carrera de piano en el Conservatorio Nacional de Música, siendo discípula de Andrés Acosta. A su vez, estudió Fagot y composición con Hector Quintanar y Mario Lavista.

Fue becaria como pianista y fagotista en la escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento.

En el año de 1980, formó parte del Taller de Composición Carlos Chávez dirigido por Federico Ibarra. Durante esos años tomó cursos de composición con: Leo Brawer, Ramón Brace, Mario Lavista, Wlsladmierz Kotonzky, Rodolfo Halffter y de música electrónica con Raúl Pavón.

En el año de 1982 fue pianista del Cuarteto de Música Contemporánea *Da Capo* con el que realizó la grabación de tres discos y numerosos conciertos a lo largo de nuestro país.

A partir de 1984 estudió en Europa realizando un seminario de composición con Franco Donatoni en Avignon Francia y en 1984-1985 el curso "Formalistation en Composición" con Iannis Xenakis en la Sorbonne-Paris I.

Durante los años 1986 a 1988, trabajó en la editorial "Bärenreiter" en Kassel Alemania, elaborando reducciones para piano de los conciertos para solista y orquesta de W. A. Mozart.

Durante los siguientes años se gradúa como maestra de teoría musical, educación auditiva y composición en la Musikakademie de Kassel, esta última bajo la dirección de Diego Feinstein.

A su regreso a México el año de 1992 inicialmente desempeña el cargo de Coordinadora de Actividades artísticas en el Conservatorio del Estado de México; para más adelante impartir las cátedras de: Entrenamiento auditivo, Curso Piloto Infantil, Prácticas de acompañamiento, Introducción a la Música y Piano obligatorio (este último para estudiantes de composición).

A partir de 1994 es becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes con el proyecto "Uayazba" para cuartetos de cuerdas. Durante ese mismo año ingresa al Sistema Nacional de Creadores de Arte en la distinción de "Creador Artístico".

Sus obras han sido transmitidas por radio en México, Alemania, Bélgica, e Italia. Le han encargado trabajos de composición en los dos primeros países y ha participado en numerosas actividades culturales como pianista y compositora.

3. María Granillo

Originaria de Torreón, Coahuila, nació en el año de 1962. Inició sus estudios musicales con Silvia Ortega de Tort y Mario Stern. Estudió la licenciatura en composición en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, siendo becaria del taller de composición de Federico Ibarra.

En 1986 fue miembro del taller nacional de composición, dirigido por Julio Estrada, Mario Lavista, Daniel Catán y Federico Ibarra.

De 1990 a 1992 realizó sus estudios de posgrado como becaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el Guildhall School of Music and Drama en Londres bajo la supervisión de Robert Saxton. Posteriormente obtuvo el grado de Master of Arts en la Universidad de York, Inglaterra.

Fue fundadora de la Sociedad Mexicana de Educación Musical.

En 1993, obtiene la beca para Jóvenes creadores que otorga el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Sus obras han sido interpretadas en Estados Unidos, Canadá, Inglaterra y México.

En los últimos años ha sido merecedora del primer lugar en el Concurso de composición Ensamble Xalistic, convocado por el Ensamble Xalistic y el México-US Fund for Culture, la medalla Mozart que otorga el Instituto Cultural Domeq en la ciudad de México y la Beca Jóvenes creadores del FONCA.

Actualmente imparte la cátedra de composición en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y en el *Foro de la Rivera* dirigido por Ludwik Margules. Es miembro de la mesa directiva de la Sociedad Mexicana de Música de Concierto.

9. BIBLIOGRAFÍA

- 1939 Bernal Jiménez, Miguel. *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María Valladolid*, Mexico.: Michoacán, Sociedad de Amigos de la Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás.
- 1993 *Bibliomúsica*, CENIDIM, No. 6 Septiembre- Diciembre de 1993.
- 1979 *Compositores de América*, Vol.19. New York, Organización de Naciones Unidas.
- 1989 Cano, Gabriela y Virginia Radkau. *Ganando Espacios*, México, D.F. : Universidad Autónoma Metropolitana.
- 1955 *Carnet musical* , Octubre.
- 1985 *Catálogo de partituras de la Liga de Compositores de Música de Concierto A.C.*
- 1989 *Catálogo General de la Sociedad Promotora de Compositores de Música de Concierto*, S. C. México D.F.
- 1982 *CENIDIM*, Boletín Informativo, Junio
- 1991 Esperanza Pulido (1900- 1991), *La mujer mexicana en la música, en Heterofonía*, Volumen XXII, Nos. 104-105, noviembre, diciembre, (1a, ed. 1958)
- 1984 Estrada, Julio. *La música de México: Vol 5 Período contemporáneo (1959 a 1980)*, Ed. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- 1984 Estrada Rodríguez, Luis Alfonso. *Diccionario de compositores mexicanos del siglo XX*. México, D. F.: INBA, Dirección de Música. (manuscrito)
- 1994 *Frauen machen musik E.V.*, okt.-dez., Frankfurt/M.

- 1989 Granillo, María. *El lenguaje de Lutoslawski*, Tesis para obtener el título de Licenciado en composición. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1984 González, María de los Angeles y Leonora Saavedra. *Compositores Mexicanos*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1970 Grial, Hugo. *Músicos Mexicanos*, México (1ª Ed. 1965): Editorial Diana.
- 1978 Hernández Sebastian, Armando. *Catálogo de partituras siglo XIX y XX. México*, D.F.:Departamento de publicaciones del Archivo General de la Nación.
- 1920 Herrera y Ogazón, Alba. *Puntos de vista: Ensayos de crítica*, México, D.F.: Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos.
- 1986 *Ladyslipper*. Catalog and resource guide. P.O. BOX 3130 Durham, UC. 27705. USA
- 1977 Malmström, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Av. Universidad 975 México 12 D. F. (1- Ed. en inglés 1974, 1ª Ed. en español 1977): Fondo de Cultura Económica.
- 1988 *Michigan Womyn's Music Festival*, 10,11, 12, 13 & 14. August.
- 1979 Moreno Rivas, Yolanda. *La época de oro de la radio, el cine y el teatro: los inolvidables de la radio*. México D. F.: Editorial Promexa.
- 1979 Moreno Rivas, Yolanda. *El estilo de mariachi y el ranchero*. México D. F.: Editorial Promexa.
- 1994 Moreno Rivas, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. Calz. México Coyoacán 371 Xoco, cp. 03330, México D. F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- 1989 Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana; un ensayo de interpretación*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1982 Muriel, Josefina. *Cultura Femenina novohispana*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Históricas. Serie de Historia Novohispana N° 30 UNAM.
- 1947 Orquesta Sinfónica de México, Programa 16 XX Temporada 26 y 28 de Septiembre.
- 1981 Pavón, Raul. *La electrónica en la música ... y en el arte*. México D.F.: INBA-SEP-CENIDIM.
- 1987 Rebolledo García, María de Lourdes, *Bibliografía de la música mexicana para piano en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música*. Tesis para obtener el título de Licenciado en piano. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1965 Rudolph , Reti. *Estudio de algunas tendencias manifestadas en a música el sgló XX*, Madrid. ; Ediciones Rialp, S. A.
- 1975 Urrutia, Elena. *Inágen y realidad de la mujer*. Sep. Setentas. Secretaría de Educación Pública.
- 1990 *Vom Schweigen befreit. 2 International Komponistinnen-Festival Kassel, 30 August-2 September 1990*.

10. GRÁFICAS Y EJEMPLOS

GRÁFICAS

Sonata para viola y piano

Gloria Tapia

1. Estructura del primer movimiento *Allegro moderatto*
2. Estructura de la sección A
3. Estructura de la reexposición

Playa de anónimas ondas

Lilia Margarita Vázquez

4. Estructura general

Asaselo

María Granillo

5. Estructura general

EJEMPLOS

Sonata para viola y piano

Gloria Tapia

- 1 Serie original e inversión
- 2 Idea generadora
- 3 Segundo grupo de ideas
- 4 Conclusión de la exposición
- 5 Desarrollo
- 6 Desarrollo de los motivos
- 7 Nuevo grupo de ideas
8. Elementos similares
9. Reexposición
10. Final

Playa de anónimas ondas

Lilia Margarita Vázquez

- 11 . Primer movimiento
- 12 . Movimiento de las voces
- 13 . Sistema de adición rítmica
- 14 . Análisis armónico

Asaselo

María Granillo

15. Serie original e inversión
16. Sección A
17. Motivo Melódico.
18. Desarrollo del motivo melódico
19. Uso de la escala cromática
20. Sección B
21. Contrapunto de la Sección B
22. Uso de cuartas aumentadas y semitonos.
23. Final de la Sección B
24. Sección C
25. Variación del motivo principal de la sección C.
26. Pedales melódicos
27. Análisis Armónico
28. Sección A'