2/6

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

GRABACION DE MUSICA MEXICANA

TRECE CANCIONES Y SIETE PIEZAS PARA VIOLONCELLO Y PIANO DE LOS SIGLOS XIX Y XX

TESINA QUE PRESENTA:

CRISTINA CASTRO RICARDEZ

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN PIANO

MEXICO, D.F., DICIEMBRE DE 1999

1

PAGINACION

DISCONTINUA.

AGRADECIMIENTOS

A esta Gran Casa de Estudios, por haberme brindado los conocimientos para mi formación profesional y artística.

Muy especialmente al profesor Andrés Acosta Sánchez con toda mi admiración y respeto por sus enseñanzas y por su dedicación y paciencia.

Con cariño a la maestra Eva del Carmen Medina, ya que gracias a su invaluable apoyo pude continuar mis estudios.

A la maestra Soledad Pérez, con quien me inicié en el estudio del piano.

A las personas que hicieron posible la grabación: primeramente a mi amiga Luz Ma. Butrón, soprano, con quién grabé las obras para canto y quien me apoyó en todo momento. A mi compañero José de Jesús Villegas, violoncellista, por su tiempo y disposición para realizar esta labor. Al barítono Pablo Porras, por su participación en la "Canción de las voces serenas". Y al ingeniero de grabación Roberto de Elías.

También quiero manifestar mi agradecimiento al maestro Antonio Dalhaus por su valiosa guía y corrección del trabajo escrito, y al maestro Ulises Ramírez por su colaboración en la revisión del análisis de las obras.

Con gran admiración al maestro Roberto Bañuelas por haberme confiado sus obras para grabarlas así como por el apoyo y motivación que siempre me brindó.

Al maestro Ignacio Mariscal, quien me facilitó las partituras de las obras para violoncello y piano.

ÍNDICE

Nota: El ordenamiento de las obras en la grabación es distinto al de la tesina. En la grabación se encuentran primero todas las obras de violoncello y luego las de canto. Y en este trabajo las presento en orden cronológico de acuerdo al autor.
**Obras para violoncello.*

Introducción

Este trabajo de investigación tiene como objetivo principal complementar y apoyar la labor de grabación --realizada como opción de tesis--, mediante la **recopilación**, el **estudio** y el **análisis** de las obras de compositores mexicanos de los siglos XIX y XX que fueron grabadas.

El trabajo está constituido por varios elementos. El primero es una justificación del porqué de la selección de esta opción, el criterio utilizado para escoger la música y el interés personal de realizar esta labor de grabación e investigación. El segundo elemento es un planteamiento de los objetivos concretos de este trabajo. El tercer elemento, es la metodología o las actividades que se siguieron para la realización del mismo. El cuarto elemento, como parte medular, consiste en el análisis de cada obra y la biografía de los compositores de las obras. Para este cuarto elemento se llevó acabo una labor de consulta y documentación sobre el entorno musical de la época y de los autores. Tomando en cuenta esta información, se realizó para cada obra un análisis que consiste en lo siguiente: primero se presentan los datos generales de las obras (compás, tempo, tonalidad, etc.), después aparece el esquema de la estructura, en este esquema están escritas con mayúsculas las secciones grandes y con minúsculas las partes de cada sección, a continuación se hace una descripción de esta estructura, en donde se menciona principalmente los elementos armónicos, rítmicos, melódicos, etc. y la forma en que se presentan en cada sección, por último se expone un breve comentario sobre la temática de la obra o del texto, (si es para canto) y algunas consideraciones sobre la ejecución, observadas durante el estudio particular de cada obra. En algunas obras, después de la estructura, se agregó un recuadro en donde se presenta la definición del tipo de obra que se grabó o estilo de poesía en que están basadas algunas de las obras para canto. Por ejemplo: se expone el origen y significado de la mazurca, del lied, la descripción de lo que es un hai-kai, un soneto etc., para complementar la información estructural o estilística.

Este tipo de investigación y análisis sobre las obras puede ser útil tanto para ejecutantes como musicólogos o compositores. Como ejecutantes, es valioso y necesario conocer la música que se va a interpretar, en su forma, contenido, estilo, etc., apreciar cómo está elaborada, conocer sobre el compositor, su entorno, su ideología y su

acercamiento con el arte, entre otras cosas. Los elementos históricos y documentales son de gran valor para entender las obras en forma general. El tener este conocimiento no sustituye la sensibilidad ni percepción de cada intérprete para hacer música, ya que eso depende de muchos otros factores, pero el conocer una obra en su aspecto formal de elaboración es una base sobre la cual iniciar el estudio de una obra. Para que posteriormente el intérprete pueda buscar y encontrar (durante el estudio de la obra) su significado más profundo, de acuerdo a su propia experiencia, sensibilidad y madurez musical.

Así es como está enfocado este trabajo, se expone cada obra de forma independiente, partiendo de lo externo como parte fundamental del análisis. Se pretende con esta investigación, además de complementar la grabación, dejar una propuesta para quien se interese en esta música, contribuyendo así a su difusión y destacando el valor que tiene así como el lugar que ocupan estas pequeñas obras en la vida musical de México.

1. Justificación

Al revisar las diferentes opciones de tesis que ofrece la **Escuela Nacional de Música** a los egresados a nivel licenciatura, me interesé por todas, ya que todas representan un reto atractivo en cuanto a estudios e investigación. Luego de un amplio análisis, decidí hacer una grabación de música mexicana inédita, principalmente porque es algo que me gusta y que casi no se fomenta durante la carrera. Me refiero específicamente a dos aspectos involucrados en este trabajo: 1) realizar una grabación y 2) tocar este tipo de música. Esta es una labor que deja mucho beneficio y satisfacción a quien la realiza y a quien la recibe. Rescatar y tocar este tipo de música muy pocas veces se hace, ya que, aunque durante la carrera se incluye el estudio de música mexicana como parte importante, por lo general se estudian siempre las mismas obras, es decir, las obras más conocidas de los autores más conocidos.

En realidad el material poco común, no recibe mucha importancia, a pesar de ser también valioso desde el punto de vista musical y cultural. Además, como músicos mexicanos debemos investigar, estudiar y difundir nuestra propia música, porque ésta, aunque está basada algunas veces en estilos europeos, es finalmente música mexicana, y tiene el sello propio de la escuela mexicana de composición. ¿Quién más que los propios mexicanos tienen la obligación de reconocer su valor y darla a conocer? En este sentido se debe considerar la aportación de este trabajo.

Decidí realizar esta grabación con música para violoncello y piano en la primera parte, y canto con piano en la segunda, por varias razones. La primera es muy personal: siempre me ha gustado el timbre, el color y la expresividad de los instrumentos de cuerda, así como del canto, y son con estos instrumentos con los cuales he trabajado más durante la carrera. Aparte, los estudiantes de piano debemos ser capaces de interpretar correctamente (estilo, fraseo, carácter, etc.) no sólo la música para piano como solistas, sino también la música de cámara y el acompañamiento, puesto que a lo largo de la carrera se incluyen estas importantes materias. Considero importante que los egresados del nivel licenciatura puedan demostrar que adquirieron una formación integral en este sentido.

Respecto al criterio para seleccionar el material, quiero mencionar que no lo hice tratando de juntar un grupo de obras con características similares, sino que traté de agrupar material como para un programa de recital, con obras de diversos autores, características y estilo. Aunque las ordené en forma cronológica, aclaro que no pretendo con esto describir la evolución de la música mexicana a lo largo de los siglos XIX y XX, pues éste sería el objetivo de un trabajo mucho más extenso, imposible de abarcar con una hora de música.

Para armar este programa, escogí principalmente obras que no son del repertorio común, ni para violoncello, ni para canto. En México existió un atraso musical respecto a Europa, sin embargo, el valor de las obras seleccionadas no radica posiblemente en la innovación, sino que en cada obra se plasma, con distintos recursos y elementos, un estilo de creación y una postura del músico mexicano con respecto al arte. Por esta razón, principalmente, considero que esta música es muy interesante, valiosa y digna de darse a conocer.

Desde el punto de vista académico, este tipo de trabajos es necesario, dado que proponen una labor de esfuerzo interdisciplinario entre la comunidad estudiantil (instrumentistas, pianistas, cantantes y otros), en la cual se da a conocer este tipo de música, y hace que los estudiantes se interesen en ella. Por último, este tipo de grabaciones son recursos que sirven como material didáctico o de consulta para estudiosos de la música.

2. Objetivos

1.- Rescatar algunas obras poco conocidas de música mexicana, compuestas a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX.

2.- Aportar, mediante grabaciones, un material que pueda ser utilizado por alumnos y maestros de la **Escuela Nacional de Música**, así como de otras instituciones.

3.- Dar a conocer algunos de los diferentes estilos de composición utilizados por los músicos mexicanos dentro del periodo antes mencionado.

4.- Analizar en forma general las obras grabadas, considerando los siguientes elementos: autor, estructura, estilo, dificultades técnicas, etc.

5.- Propiciar la difusión de la música mexicana de concierto, no sólo dentro de la propia **Escuela Nacional de Música**, sino también fuera de ella, con recitales o por medio de la grabación.

6.- Despertar el interés en la comunidad estudiantil por los compositores mexicanos poco conocidos y, como consecuencia, que se toque su música.

7.- Fomentar el trabajo interdisciplinario en la **Escuela Nacional de Música**, particularmente en trabajos de titulación e investigación.

3. Metodología

El trabajo se llevó a cabo mediante algunas actividades propias de la investigación de campo, así como de tipo bibliográfico.

Primero se solicitó información sobre el proyecto a realizar; luego se procedió a recopilar la información y el material, y se realizaron entrevistas tanto a maestros como a funcionarios de la escuela.

Se seleccionó la música para violoncello y piano a través de la orientación de un maestro de la **E.N.M.**, mismo que facilitó las partituras. Se seleccionó la música de canto y piano, y se recurrió a la biblioteca para conseguir las partituras correspondientes. Para esto, se solicitó la colaboración de un cantante, quien revisó y cooperó para la selección definitiva de la música. Antes de grabar se realizaron diversos ensayos. Otro maestro proporcionó parte de sus composiciones para canto y piano aún no grabadas, las cuales enriquecieron el trabajo. Una vez recopilado todo este material, se buscó el apoyo de un violoncellista.

Con la música de violoncello y la de canto se armó un programa de aproximadamente 60 minutos de duración, mismo que se entregó en las oficinas de la **Dirección** junto con las partituras de las obras a grabar y los documentos correspondientes, para obtener la autorización del **Consejo Técnico.**

Una vez aprobado el proyecto, se procedió a efectuar los ensayos necesarios con el violoncellista y el cantante. Posteriormente se realizaron diversas entrevistas con el ingeniero de grabación, con el Jefe del Departamento de Promoción, a fin de acordar horarios disponibles, tanto en la sala Xochipilli como en la cabina de grabación. Se acudió con una maestra de canto y con un profesor de piano para la revisión de algunas de las obras de grabar.

Se iniciaron las sesiones de grabación y simultáneamente se llevó a cabo el trabajo de investigación en la biblioteca de la **E.N.M.**, leyendo y consultando algunos libros con información sobre la época y compositores incluidos en el proyecto.

A partir de los datos recopilados, se elaboró un temario para la tesina, y en basa a esto se solicitó la ayuda de un profesor de la **E.N.M.** para asesorar el trabajo de

ordenamiento y redacción de la tesina. Asimismo, se realizó un análisis general de cada obra grabada y se acudió con otro maestro de la **E.N.M.** para aclarar algunas dudas sobre la investigación, y hacer las correcciones necesarias.

Al cabo de este trabajo se hizo una revisión, se sacaron conclusiones y se procedió a imprimir la tesina para ser entregada, junto con el cassette de las obras grabadas, en las oficinas correspondientes.

4. Los compositores y las obras

4.1 Melesio Morales

Nació en la ciudad de México en diciembre de 1838. Empezó sus estudios musicales a la edad de 9 años. Sus primeros maestros fueron Agustín Caballero y Cenobio Paniagua entre otros. A los 12 años compuso un vals y a los 18 su primera ópera *Romeo y Julietta.* En 1865 escribió *Ildegonda* y un año más tarde viajó a Italia, donde publicó algunas de sus obras que fueron muy bien aceptadas. Tres años más tarde, regresó triunfante a México y más tarde compuso la ópera *Cleopatra*, la cual fue estrenada con gran éxito.

Escribió métodos de teoría y solfeo, los cuales rigieron en el **Conservatorio Nacional**. Fundó, en dicho plantel, la clase de composición y orquesta. Impartió clases durante 3 años y murió en mayo de 1908.

Se le considera como iniciador en México de la escuela italiana de composición, de la cual siempre fue partidario.

Fue el compositor mexicano que más hábilmente asimiló la música de salón europea y ha sido el acreedor del elogio de todos sus compatriotas, como músico y luchador por el arte.

4.1.1 Recuerdos de Florencia

Obra para canto y piano en *RE Mayor,* compás de 3/4, en *tiempo de vals*.. Consta de 281 compases y la duración aproximada es de 4' 55".

Estructura

Introducción	a	b	c	a'	episodio I	d	solo de piano	e	coda
Re M	**Re M**	**Sol M**	**Re M**	**Re M**	**Si M**	**Re M**	**Re M**	**Re M**	**Re M**
1-17	17-52	53-84	85-123	123-154	154-177	177-208	208-215	215-263	263-281
		A					**B**		

Análisis de la obra

Esta obra está compuesta de dos grandes secciones, y una coda. Inicia el piano con una introducción de diecisiete compases, desarrollada en la dominante. Durante ésta, en los primeros 3 compases hay una nota *la* octavada en las dos manos; del 5 al 13 un material también sobre la nota *la* con acordes que se mueven por semitonos; y en los últimos cuatro compases (14 a 17) un sencillo motivo por terceras descendentes que concluyen en la tónica.

A continuación se expone la parte **a** del compás 17 al 52 en *RE M* en donde se presenta el tema principal de la canción, encontramos cuatro frases, en las dos primeras el acompañamiento es sencillo --como el típico de vals--, en las otras dos se conserva esto en la izquierda mientras en la derecha se va doblando la voz (este es el tema principal de la canción, pero sólo se vuelve a repetir una sola vez.). En el compás 53 se encuentra la parte **b**, en *Sol M*, la cual contrasta con la **a** por su gracia y ligereza, Durante esta se presentan también 4 frases, la primera con duración de 7 compases que asciende en *staccattos* desciende en *legato*; la segunda está elaborada en base a las notas, *si, do# y re* pero con adornos y un trino final; la tercera es similar a la primera y la cuarta es descendente en *legato* y de carácter conclusivo. En el acompañamiento la mano derecha es similar al canto en cuanto a melodía, fraseo y articulación. Esta parte termina en el compás 84. A continuación tenemos la parte **c** del compás 85 al 123. Aquí el carácter se vuelve más

:rgico y regresa a *RE M*, inicia con una armonía de dominante (*LA7*) en *FF*. La primera se que dura siete compases está formada por tres motivos descendentes que inician con salto de tercera, el primero de ellos sobre la nota *la*, el segundo sobre *fa* y el tercero bre *re*. La segunda frase es más tranquila y rítmicamente similar al tema principal. La :cera es parecida a la primera pero sobre las notas *la*, *sol* y *mi*.Y, por último, la cuarta :ne un material rítmico como la segunda frase de la parte **b**, pero se extiende más, con otivos por segundas y terceras semejantes a la parte final de la introducción.

A partir del compás 123 y hasta el 154 se presenta la parte **a'**, también contiene ıatro frases, pero ahora el tema lo lleva el piano. Las primeras dos se exponen de manera milar a las de la parte **a**, mientras el canto lleva un contrapunto, al llegar a la mitad de la :rcera frase, la voz se integra también con la melodía del piano, pero continúan en forma lgo variada con respecto a la parte **a**. Seguidamente, en el compás 154, inicia la sección **B** on un episodio en *Si M*, en donde la parte principal la lleva el piano, presenta motivos ítmico-melódicos semejantes nuevamente a la segunda frase de la parte **b**, mientras en la /oz hay un trino sobre *fa#*, que dura hasta el compás 162, de ahí se inicia nuevamente lo :xpuesto por el piano y en el compás 167 se rompe con este material, para presentar una parte final más sencilla rítmicamente con armonía de *Fa# M*, en donde la línea del canto también se integra, y concluye el episodio en el compás 177.

En la parte siguiente (**d**), del compás 177 al 208, la melodía de la voz es nueva y el acompañamiento la va doblando, pero de forma muy adornada. Esta parte es la más brillante hasta ahora, llega a un clímax en el compás 193, muy amplio y el mas importante dentro de la obra. Al terminar este episodio en el compás 208, comienza otro mas breve de piano solo con un material nuevo sobre *RE M*, en base a pequeñas escalas ascendentes y notas octavadas descendentes. A partir del 215 y hasta el 263, hay una última parte (**e**) llena de agilidad y ligereza, donde la voz y el piano juegan con el mismo material del episodio anterior. A veces en forma paralela, o como pregunta y respuesta, y tiene también algunas frases intercaladas, la primera del compás 234 al 242, y la segunda del 252 al final de esta parte en el 263. A partir de aquí, tenemos por último la coda, que está formada por cuatro compases de piano en base al I y V grados de la tonalidad, otros cuatro también con acordes y un *la 6* en el canto. Después, una cadencia e la voz en el 271 y 272, en donde esta

concluye sigue el piano finalizando la obra hasta el 281 con acordes sobre *RE M* en inversiones muy al estilo orquestal.

Comentarios

Tenemos un tipo de obra que muestra todas las características del *aria* de ópera, tanto vocalmente como en el acompañamiento. La introducción es muy brillante, anuncia el contenido de la obra, las primeras partes **a** y **b** se desarrollan de forma sencilla, con melodías cálidas y graciosas pero conforme transcurre la obra van apareciendo partes más elaboradas como la **c** que es de carácter más enérgico, volviendo a la tranquilidad en la **a'**. En la parte **B**, el primer episodio tiene un carácter más ligero, la parte **d** es ágil pero llena de adornos y más compleja que las anteriores, y toda la parte final a partir del 208, tiene virtuosismos, coloraturas y agilidades muy al estilo del Bel Canto.

En esta obra, Melesio Morales transmite sus impresiones sobre la ciudad de Florencia, Italia (que es en donde estuvo algunos años realizando sus estudios musicales y presentando algunas de sus obras), a veces con dulzura, o en forma entusiasta, tal vez con cierto matiz de fascinación, siempre expresándose de ella como algo muy querido. Habla de la dicha, del amor, de su belleza. Hay como cierto "enamoramiento" que se manifiesta musicalmente con mucha alegría y brillantez.

Pianísticamente, encontramos un tratamiento orquestal, principalmente por la forma en que se presentan los acordes, los adornos y los motivos melódicos, hay partes sencillas o de simple acompañamiento (sobre todo al principio), otras con melodía paralela al canto o de forma independiente. De la parte media, hacia el final, la obra se vuelve mucho más virtuosa, presentando a la vez varias dificultades técnicas para el pianista por su velocidad y disposición melódica, la cual va casi siempre por octavas y con brincos en la izquierda. En el solo de piano, el carácter es muy ligero, bien podrían ser unas flautas si fuese pensado orquestalmente. Esta parte resulta algo compleja técnicamente, y también toda la sección final, en donde el carácter se presta para un lucimiento de ambos ejecutantes. Sin embargo, la falta de intención melódica en esta parte, no demerita la cuestión musical puesto que hay equilibrio entre los elementos expresivos y virtuosísticos durante toda la obra, además de que el estilo lo permite. Para obtener un buen resultado, considero que es muy importante interpretar todo con mucha claridad y control, obedeciendo las

indicaciones de matiz, fraseo, agógica, etc., en busca de lograr así una gran obra, brillante y colorida, pero que, en concordancia con el contenido textual, nunca pierda la frescura y fluidez propias del estilo romántico italiano el cual fue utilizado por los compositores mexicanos de esa época y especialmente adoptado por Melesio Morales.

4.1.2 Guarda esa flor

Obra para canto y piano en *MI* bemol, compás de 4/4 y tempo *Moderato cantabile*. Está basada en un texto de Luis G. Ortiz. Consta de 51 compases y la duración aproximada es de 3'.

Estructura

Material Intro-ductorio	**a**	**b**	**c**	Puente	**a**	**b**	**c**	Material Conclu-sivo
Mi *b* M	**Mi *b* M**	**Sol m**	**Mi *b* M**	**Mi *b***	**Sol m**	**Mi *b***	**Mi *b***	**Mi *b***
1-2	2-10	11-17	17-23	23-26	27-35	36-42	22-48	48-51
		A				**A'**		

Análisis de la obra

Canción de forma sencilla. Consta de dos secciones: **A** y **A'** ambas son iguales en música pero tienen diferente texto. Inicia la obra con dos compases de piano, en donde se muestra un motivo melódico por terceras y sextas en funciones de tónica y dominante. Se expone un primer tema (**a**) del compás 2 al 10 en la tonalidad original, mientras el piano presenta un acompañamiento por arpegios con algunos motivos rítmico-melódicos paralelos a la voz. En el compás 10 hay una cadencia a *do menor*. A continuación aparece el tema **b** del compás 11 al 17 en *sol menor*, pero iniciando en el cuarto grado (*dom*), el tipo de acompañamiento es similar al anterior. En el compás 17 se presenta el tema **c** en *Mi bemol*, hay en el canto motivos rítmico-melódicos de la introducción, esta parte llega a un clímax en el compás 19, el cual es el más importante de toda la sección **A** .Después tenemos del compás 23 al 26 un pequeño puente de piano solo, con un material similar al de los temas anteriores y enseguida se vuelven a presentar los 3 temas: el **a** del 27 al 35, el **b** del 36 al 42 y el **c** del 42 al 48. Termina la canción con tres compases de piano solo (del 48 al 51) utilizando material similar al de la introducción.

Comentarios

En esta canción se aborda el tema de un sentimiento o un amor inocente, "Guarda esa flor...", la flor simboliza precisamente ese recuerdo de lo puro y fresco. Melesio Morales expresa esto utilizando líneas melódicas sencillas y cálidas en un registro muy central. La forma de acompañamiento es claramente pianística, el ambiente en el cual se desarrolla la obra es homogéneo, no hay puntos de tensión relevantes y el clímax del tercer tema se desvanece rápidamente. Pianísticamente, se presenta un acompañamiento por arpegios y algunas partes polifónicas en donde se va doblando a la voz.

Técnicamente no hay grandes dificultades, solo hay que poner cuidado en conducir muy claramente las líneas melódicas sin descuidar la polifonía, con los arpegios simplemente crear en suave soporte armónico y seguir las indicaciones de agógica y matiz. También hay que enfatizar las cadencias y cambios armónicos siempre definiendo el carácter sincero y natural de la canción.

4.1.3 Sobre el Mar

Obra para canto y piano en *MI* bemol Mayor, compás de 6/8 y tempo *Allegretto moderato*. Está basada en un texto de Luis G. Ortiz. Consta de 71 compases y la duración aproximada es de 2' 20".

Estructura

Introducción	**a**	**b**	**a**	**c**	**coda**
Mi *b*	**Mi *b* M**	**sol m**	**Mi *b* M**	**Mi *b* M**	**Mi *b* M**
1-5	6-22	22-38	38-54	54-62	63-71

Análisis de la obra

Canción de construcción sencilla **a, b, a**, con una parte **c** conclusiva que desemboca en la coda. Inicia el piano con 5 compases de introducción; ésta está formada por acordes de la tonalidad original en los tiempos fuertes y algunos acordes disminuidos en los tiempos débiles, creando efectos de tensión y reposo. Después se presenta la parte **a**, del compás 6 al 22. El canto inicia con una primera frase hasta el compás 10, la forma de acompañamiento en esta parte es en base a acordes rítmicamente paralelos al a voz y cuya nota superior forma una melodía que va doblando al canto. Del compás 10 al 14 se presenta una breve parte de piano, elaborada en base al material rítmico anterior, hay una segunda frase en esta misma sección del compás 14 al 22 que es similar a la primera, pero llega a un clímax más alto. Toda esta sección se ha desarrollado armónicamente en base al I, IV y V grados de la tonalidad original. En el compás 22 inicia la parte **b** que consta de cuatro frases, de las cuales la primera y tercera son iguales en música. Y la segunda y cuarta también son similares en su comienzo, el acompañamiento de esta parte es rítmicamente similar al de la parte **a**, aunque melódicamente no va paralelo a la voz. Armónicamente esta parte se presenta en su mayoría en *sol m*, es contrastante con la parte **a**, por su carácter más enérgico y por que hay mayor tensión poética y musical.

A continuación se vuelve a presentar íntegramente la parte **a**, teniendo la primera frase del compás 38 al 42, el solo de piano del 42 al 46 y la segunda frase del 46 al 54, en donde sólo cambia la última nota que es *mi* 6, en vez del *sol* 5 anterior. Llegamos en el

compás 54 a una parte **c** que tiene carácter conclusivo, elaborada con material algo similar al de la parte **a**, pero con una variante en la mano derecha del piano, que presenta un pequeño motivo descendente por grado conjunto octavado, el cual funciona como adorno a la voz. Esta parte termina en el compás 62 y da paso a la coda. En los primeros 4 compases de la coda, la voz hace una cadencia a *Mi b*, y el piano continúa con los motivos anteriores. Finalmente, del compás 66 al 70, el piano presenta el mismo material de la introducción, y concluye en el 70 y 71 con dos arpegios de *Mi bemol*.

Comentarios

El carácter general de la obra es tranquilo y sereno, el texto romántico hace una invitación a la amada a "ser su compañera", "sobre el mar", en el "sol", o en "la tempestad". La intención poética se entiende claramente: es un cortejo. El mar es como la vida futura a la cual invita a su amada, para compartirla con él. En base a esto, se puede fácilmente interpretar todo lo demás. Esta idea poética se plasma en música con un romanticismo sencillo y fresco, con un contraste en la parte **b**, que sin ser dramática o apasionada, hace referencia a la necesidad de estar con la compañera; musicalmente esta parte **b** manifiesta cierta obstinación.

Pianísticamente, tenemos una forma de acompañamiento bastante similar en el aspecto rítmico y la mayor parte del tiempo se lleva una melodía que dobla a la voz en forma paralela. En cuanto al ritmo, se utiliza siempre, ya sea en el canto, en el piano o en ambas partes el siguiente motivo:

Este se maneja de tal forma, que junto con la armonía, melodía demás elementos musicales, dan la sensación sonora del vaivén de las olas del mar. Este punto es el que hay que atender siempre al interpretar la obra, ya que, de manera independiente a las demás cuestiones técnicas en el canto y en el piano, es fundamental recrear ese ambiente sereno y placentero del balanceo del mar que es lo que da el título a la canción.

4.1.4 Mi último suspiro

Obra para canto y piano en la tonalidad de *mi menor*, en compás de 4/4 y tempo *Adagio*. Basado en un texto de Luis G. Ortiz. Consta de 64 compases y su duración aproximada es de 4' 15".

Estructura

Material Introductorio	a	b	c	c	d	d'	coda
mi m	**mi m**	**Sol M**	**mi m**	**Mi M**	**Mi M**	**mi m**	**mi m**
1-3	3-11	11-22	22-30	30-38	39-46	47-54	54-64
	A			**B**			

Romanza:
Deriva del vocablo "romance", que desde la Edad Media se conoció en poesía como composición de estructura no muy definida y cuya característica más notable era el tono sentimental de sus versos. La **romanza,** olvidada durante muchos años, renació en el siglo XVIII. El poema debe estar escrito en un estilo simple y conmovedor. Fue una forma musical favorita del periodo romántico, y especialmente cultivada en Francia por compositores de segundo orden, como canto acompañado por el piano. También la música instrumental adoptó el uso de la palabra para aquellas obras que se correspondían con la típica atmósfera de la **romanza.**

Análisis de la obra

Canción de forma bipartita **A B**. Tenemos primero la sección **A**, que parte del compás 1 y termina en el 30. La parte **A** se divide a su vez en tres pequeñas partes. Inicia el piano con un motivo melódico octavado descendente durante 2 compases. En el tercer compás, inicia la voz, con las partes, **a b a**.

La **a** del compás 3 al 11. Presenta 4 frases en un registro muy central, el clímax se encuentra en el compás 9. La parte del piano lleva varios motivos que van doblando a la voz y un sencillo acompañamiento por arpegios. A continuación tenemos la parte **b** en el relativo mayor (*Sol M*) del compás 11 al 22 se presentan 2 frases y el clímax está en la segunda de ellas. Aquí el piano también lleva un línea melódica que dobla a la voz (más elaborada que en la parte **a**), por terceras y octavas, mientras la izquierda lleva en la

primera de estas 2 frases una nota pedal de *re* en un ritmo sincopado; y en la segunda frase se presentan trémolos y acordes como soporte armónico.

En el compás 20 y 21 hay una pequeña cadencia en el canto que termina en la dominante de la tonalidad original para dar paso a la parte **a'**, del compás 22 al 30, la cual se expone de forma similar a la **a**, pero con algunas variantes en el piano y un cambio en el final (c. 28 y 29), ya que ahora hay una cadencia en *Mi Mayor*.

Aquí empieza la sección **B**. Se divide también en 3 pequeñas partes: **c**, **d**, y **d'**. La **c** va del compás 30 al 38 y está en el homónimo mayor (*Mi M)*, hay una indicación de "poco piu". Con esta indicación se aligera un poco el tempo. Esta primera parte **c** presenta una melodía en el canto, mas animada que en la sección **A**. El acompañamiento es básicamente por acordes, con algunos motivos que doblan a la voz.

Del compás 39 al 46 se presenta la parte **d**, con una melodía más dulce, elaborada a base de motivos de cuatro notas, los cuales inician con un intervalo de segunda mayor. El clímax está en el compás 42, el acompañamiento es del estilo de la parte **a**. Al llegar al compás 47, encontramos un regreso a *mi menor* y se presenta el mismo material de la **d** tanto en el canto como en el piano, pero en modo menor y con otras ligeras variaciones. Esta parte **d'** termina en el compás 54 y ahí inicia la coda como anacruza al 55, que en el canto está elaborada con las notas *si* y *mi* y en el piano en base a pequeños motivos sobre el 5to., 6to. y 1er. grado de la tonalidad. Finalmente, del compás 60 al 64, concluye el piano con unos trémolos sobre *mi* y dos acordes sobre la tónica, seguidos por un calderón en el último silencio de octavo.

Comentarios

En esta canción la temática del texto es de tipo romántico, y hace referencia al recuerdo y la ingratitud del ser amado con un sentido doloroso, conserva musicalmente un carácter romántico con una dulce melodía. Hay un contraste en el principio de la sección **B**, donde cambia al homónimo mayor, se anima un poco el tempo y se aligera la melodía. Esta canción no presenta grandes dificultades para el pianista, pero sí es necesario conducir muy bien la línea melódica, hacer énfasis en los cambios de ambiente y atender cuidadosamente a la voz, para concordar musicalmente en cuanto a la agógica y fraseo, ya

que en la obra hay muchas indicaciones de este tipo de elementos, y esto en vez de limitar al cantante, le da cierta libertad interpretativa.

Pianísticamente encontramos motivos rítmico-melódicos que van doblando a la voz a lo largo de la obra. También hay un tratamiento imitativo del piano con respecto a la voz en las partes **d** y **d'**. La forma como se presenta el acompañamiento en las partes **b**, **c** y coda, sugiere un tratamiento semejante a una reducción orquestal, debido a que se usan elementos como los trémolos y la repetición de un acorde como fondo armónico, característicos de los acompañamientos de algunas arias de ópera. Es posible que esta canción (como otras con las mismas características) haya sido para Melesio Morales "ensayos" de arias de ópera, tomando en cuenta que entre las principales obras de este compositor se encuentran algunas óperas en estilo italiano.

4.1.5 L'oblio (*El olvido*)

(serenata)

Canción en tonalidad de *Re b Mayor*, con un recitativo en 6/8 y tempo *Adagio*, y una serenata también en 6/8 y *Tempo di serenata*. Escrita en idioma italiano. Consta de 97 compases y su duración aproximada es de 3' 35".

Estructura

Recitativo	Serenata								
	a	**b**	**a'**	puente	**a**	**b**	**a**	**c**	coda
Re *b* M	**Re*b* M**	**Fa M**	**Re*b* M**	**Re*b* M**	**Re*b* M**	**Fa M**	**Re*b* M**	**Re*b* M**	**Re*b* M**
1-24	25-34	35-42	43-50	50-54	54-63	64-71	72-79	80-87	87-97
		A					**A'**		

Recitativo:
Estilo vocal que se apoya en las inflexiones de las palabras y tiene un fuerte carácter declamatorio. Al principio era acompañado someramente por el clavecín, y en ocasiones con un instrumento de arco. De esta manera adoptó el aspecto de una declamación con inflexiones de entonación en determinados momentos. Este tipo recibió el nombre de *recitativo secco*. El otro tipo conocido fue el *recitativo accompagnato,* este estaba unido a un acompañamiento orquestal que obligaba al cantante a ceñirse con mayor facilidad a las líneas de entonación fijadas por el compositor. Posteriormente este tipo de recitativo se generalizó, y creció en importancia el acompañamiento instrumental. Para constituirse en el procedimiento ideal, reservado para los grandes momentos dramáticos, o como introducción a las arias más significativas de la obra. En un principio este estilo fue empleado por Monteverdi y en forma posterior por otros compositores como Bach, Lully, Wagner, Debussy, entre otros, quienes lo estilizaron de forma muy personal. Más tarde el recitativo fue transladado a la música instrumental por algunos compositores.

Análisis de la obra

El recitativo abarca los primeros 24 compases, este lo podemos dividir en dos partes. La primera se ubica del compás 1 al 12. El piano inicia con dos compases y presenta un material armónico melódico en base a arpegios, en compás 3 entra la voz con un línea a *capella* sobre la dominante. En el compás 7 aparece el piano con trémolo sobre la dominante. Y en el 8 se integra la voz para concluir en el 12 con una inflexión al relativo menor (*si b*). Del 13 al 24 está la segunda parte, la cual inicia en *si b menor* y presenta pequeños motivos alternados entre el piano y la voz en armonía de tónica y dominante. Por último, en el 24, la voz hace una breve cadencia para dar paso a la serenata.

Serenata:
Canción o cantata llamada así en aquellos tiempos que siguieron a la Edad Media. Como lo natural era ejecutarla a la caída de la tarde, o bien, a la entrada de la noche tomaron el nombre que deriva de la palabra italiana *sera* que quiere decir anochecer. Venecia con sus canales y góndolas es por excelencia la ciudad de las serenatas. De la música vocal, la serenata pasó a la instrumental y fue tratada por compositores eminentes que escribían varios trozos para pequeños conjuntos instrumentales con el propósito de que fueran ejecutados de noche y al aire libre. Este género evolucionó mucho más, olvidó sus orígenes y se transformó en música para ser ejecutada en salones, muchas veces con el nombre de nocturnos.

La serenata inicia en el compás 25 y consta de dos secciones **A** y **A'**. La primera de ellas (**A**) se divide en tres partes: la **a** del compás 25 al 34, la **b** del 35 al 42 y la **a'** del 43 al 50. En la parte **a** se exponen dos frases en tónica y dominante, mientras el piano hace un acompañamiento en base a acordes con pequeños motivos melódicos. Le parte **b** inicia con un cambio de armadura a *Fa M*, también hay dos frases en donde el piano y el canto llevan ritmos paralelos, sobre armonías de I, IV y V grados, básicamente, y realiza hacia el final una cadencia a la tonalidad original. En la parte **a'** se presente en la voz y en el piano el mismo material de la **a** con algunas variaciones, sobre todo en el acompañamiento. En el piano la derecha dobla a la voz casi todo el tiempo y la izquierda tiene acordes y bajos octavados, elaborados con mayor riqueza sonora. Del compás 50 al 54 hay un breve puente de piano solo, elaborado con material de las partes anteriores. Después de este inicia la segunda sección (**A'**) en donde se repiten las tres partes en forma íntegra del compás 54 al 79, sólo se agregan algunas sugerencias de interpretación en los compases 70 y 71. Dentro de esta misma sección existe una parte **c** de carácter conclusivo, termina la voz en el compás 87 y luego el piano presenta una coda. Esta muestra en un principio el mismo material del puente y después acordes repetidos sobre la tónica para finalizar con trémolos sobra la nota *re b* a manera orquestal.

Comentarios

En esta canción tenemos el tema de tipo romántico, un tanto apasionado y doliente. Según el texto, es el enamorado quien, al pie del balcón de su amada, canta la serenata suplicante hacia ella. En el recitativo que funciona como introducción a la serenata, él hace una descripción de su entorno, le pide a la noche que llegue pronto, para que su amada pueda oír su doloroso canto. Musicalmente se expresa esta súplica en forma serena y con

cierta aflicción. Al llegar a la serenata, este ambiente se torna un poco más fresco y fluido, pero se conserva siempre el tono romántico de súplica. En contraste con esto, la parte **b** (de ambas secciones) toma un aire más ligero. En general no hay importantes cambios, sólo ciertos momentos dramáticos hacia el final (en la parte **c**) donde el texto dice: "Dame la muerte pero el olvido, no." Frase con la que concluye el canto. Melesio Morales combina muy bien esta temática con el ambiente nocturno, y crea una canción que guarda el equilibrio entre el dolor, el romanticismo y la serenidad de la noche.

Pianísticamente, el tratamiento del acompañamiento es de tipo orquestal. Por ejemplo, hay en el recitativo arpegios a manera de arpa y trémolos. En la serenata, el acompañamiento es en base a acordes como fondo armónico, destacando algunos motivos melódicos que podrían ser ejecutados por los alientos en una orquesta.

El motivo rítmico predominante en la serenata es el siguiente:

Este se mantiene casi siempre en ambas manos, pero principalmente en la izquierda. La voz también lo utiliza en las partes **b** de ambas secciones. Las dificultades técnicas que podría presentar el pianista son: la ejecución pareja de los arpegios destacando y conduciendo la melodía superior (en el recitativo); la exactitud en las melodías paralelas a la voz; el cuidado de la polifonía; y el pedal en las partes **b**. También es importante buscar la sonoridad adecuada para los trémolos y tomar muy en cuenta los cambios armónicos y el constante impulso rítmico del 6/8 para recrear finamente ese cálido y romántico ambiente nocturno.

4.2 José Rolón

Nació en Zapotlán, Jalisco, en 1883. De origen campesino, siempre estuvo en contacto con la naturaleza, su niñez fue tranquila y pueblerina. Con su padre aprendió solfeo y algunos instrumentos de cuerda y viento, pero inició sus estudios formales a los 13 años de órgano y piano en Zapotlán y de composición en Guadalajara.

En 1903 viajó a París a perfeccionar sus conocimientos musicales, conoció el impresionismo de Ravel y Debussy, así como las primeras obras Schönberg. Al principio siguió la escritura romántica, pero buscó direcciones más modernas, logró dominar las técnicas post-impresionistas y Stravinskyanas. Regresó a México y en 1907, inauguró una escuela de música en Guadalajara. En 1916 fundó la orquesta sinfónica de Jalisco. En 1927 ganó el primer premio en un concurso por su obra *El Festín de los Enanos*. Y en ese mismo año viajó otra vez a Europa para estudiar en París bajo la dirección de Nadia Boulanger y Paul Dukas, este último lo condujo a buscar un nacionalismo más universal, que no cayera en el provincialismo o regionalismo. A su regreso a México ocupó varias cátedras en el Conservatorio Nacional de Música, desarrolló también algunos puestos administrativos. Fue uno de los músicos mejor informados de su época en México, e impulsor de la música moderna. Murió en el año de 1943.

En su música encontramos elementos del estilo impresionista, por sus armonías y orquestación, pero de ánimo y estética un poco románticos. José Rolón mostró un fuerte sentimiento hacia la patria, más por haber vivido en la naturaleza, y cerca de las tradiciones, que por seguir un estilo o forma de conducta que se estaba dando en esos momentos.

Entre sus principales obras están las *Danzas Indígenas Jaliscienses*, que son preciadas joyas para piano; la obra *El Festín de los Enanos*; un Concierto para piano; Obertura de concierto; Sinfonía en *mi m*; Cuarteto para cuerdas op. 35; Suite *Zapotlán*; y el poema épico *Cuauhtémoc*; además se conoce una extensa producción vocal.

4.2.1 Lied

Obra para violoncello y piano en modo dorio sobre *fa #*, compás de 6/8 con algunos cambios a 9/8 y tempo *Moderato*. Consta de 58 compases y su duración aproximada es de 2' 20".

Estructura

a	b	c	d	e
fa # dorio	**fa # dorio**	**fa # dorio**	**fa mixolidio**	**fa # dorio**
1-12	13-26	27-41	42-48	50-58

Análisis de la obra

Esta obra consta de cinco pequeñas partes, es de tipo polifónico y hay un permanente discurso imitativo en forma de canon. La parte **a**, que va del compás 1 al 12 consta de dos frases, entran los dos instrumentos, el piano con una de fa# y el violoncello con un arpegio sobre la misma nota. Después se inicia la primera frase en el violoncello como anacruza en el tercer compás y termina en el compás 7. El piano presenta también esta frase, pero inicia a mitad del compás 4, o sea, que la imitación se hace a distancia de un compás y medio. De esta forma, aunque los valores rítmicos son los mismos, la acentuación de los tiempos fuertes es diferente. La segunda frase en el violoncello va del compás 7 al 12, y en el piano del 8 al 13, pero el violoncello la inicia a medio compás, y el piano como anacruza al noveno, aquí todavía se conserva el desfazamiento de acentos.

Lied:
Palabra alemana que literalmente quiere decir "canción", pero responde a un tipo de composición de un carácter tan peculiar que los musicólogos han declarado que **Lied** no encuentra correspondencia en ningún otro idioma.

Se llamaban así a los cantos que entonaban los *Minnesinger*, caballeros de la Edad Media y versión germana de los troveros y trovadores franceses. El **Lied** era texto y música, la última se perdió pero los textos fueron conservados y redescubiertos en el siglo XIX. Los poetas románticos escribieron con este espíritu.

Los músicos mantuvieron la forma, pero apartada del ambiente popular. Gluck, Mozart y Beethoven lo cultivaron con fortuna, pero fue con Schubert con quien alcanzó su máxima calidad artística.

El arte del **Lied** es por esencia íntimo, lleno de sugerencias y de refinada sensibilidad.

Sigue la parte **b** del compás 13 al 26, también es de dos frases. En el violoncello, la primera va del compás 13 al 21, y la imitación se inicia a distancia exacta de dos

compases, así las frases, tanto del piano como del cello, llevan ya una misma acentuación. Al llegar al 19 se rompe la imitación, y en el 20 se renueva a distancia de un compás. Después aparece la segunda frase en el violoncello, del 21 al 26, y en el piano del 22 al 27, en forma íntegra.

Continúa con una parte **c** en el compás 27, también de dos frases. La primera del compás 27 al 31, en el cello, y del 28 al 32 en el piano. El compás 30 está a 9/8, esto desfasa la métrica de la imitación, pero en la segunda frase, que va del compás 32 al 40 en el cello, y del 33 al 41 en el piano, se vuelve a igualar.

Enseguida hay una parte **d** muy breve del 42 al 48, en un modo mixolidio sobre *fa*, en donde la imitación se realiza a distancia de un compás. Al llegar al compás 50, hay una última parte (**e**) alusiva a la **b**, de nuevo en *fa* # dorio, y es de tipo conclusivo. Esta parte finaliza con un motivo en el cello, que termina con una nota *fa* de cuatro compases, mientras el piano presenta la frase inicial de la obra, pero una octava abajo, y en forma más polifónica.

Comentarios

Esta obra está compuesta dentro del estilo impresionista, básicamente por el manejo de los modos griegos y el enlace armónico no tradicional. La imitación en canon se realiza casi idéntica de principio a fin, sólo hay unos puntos en donde se rompe esta imitación, por cuestiones estructurales. Otra característica, es que todas las frases terminan en el violoncello en nota larga, de esta forma el piano se va ajustando armónicamente a él, para poder continuar la imitación, es decir, son como lugares de reposo, para encontrarse y continuar.

También hay choques armónicos que crean puntos de tensión, pero se resuelven rápidamente suavizando las frases. Pianísticamente se presenta mucha polifonía, hay trozos a cinco voces, aspecto que le da cierta complejidad a la obra, además de que al ser la imitación en canon, los puntos climáticos y de reposo en las frases van desfasados entre los dos instrumentos, y hay que buscar la unificación en el fraseo, sin que cada línea pierda su propia intención.

En esta obra, aunque es de tipo impresionista, se encuentran líneas melódicas muy claras y estructura definida. La forma de *Lied* es básicamente vocal, sin embargo, José

Rolón, maneja las mismas características de éste, pero en forma instrumental. El violoncello es la voz y hay unidad de sentimiento a través de la obra. Es además de ánimo dulce y exótico, con ciertos contrastes que la enriquecen, pero todo dentro de un ambiente íntimo, propio del *Lied.*

4.3 Arnulfo Miramontes

Nació en Tala, Jalisco, en 1882. A los 11 años se fue a Aguascalientes, en donde vivió mucho tiempo y compuso la mayoría de su obra. En Guadalajara estudió piano, orquestación y composición con Francisco Godines. A los 14 años empezó a componer. En 1908 fue a Alemania y entró al Conservatorio de Berlín. Estudió composición, dirección de orquesta y piano, con Martin Krauze (discípulo de F. Liszt). Realizó giras por ciudades europeas con éxito como compositor y concertista, luego regresó a México, y en 1916 ganó el primer lugar en un concurso con su *Cuarteto en re m.* En 1917 se estrena su suite sinfónica, su Misa de Requiem, y su primera sinfonía. En 1918, se estrena su ópera *Anáhuac.* En 1921, viaja a los Estados Unidos a realizar una gira por varias ciudades. Después regresó a Aguascalientes a seguir componiendo. Falleció casi solo y olvidado. Su obra es mas bien desconocida para las nuevas generaciones.

Entre sus principales obras están, aparte de las ya mencionadas, *Misa Solemnis en modo Hipodórico;* Segunda y Tercera Sinfonías; ballet sinfónico *Iris*; Concierto para piano y orquesta; Poema Sinfónico de la Revolución; Variaciones para cello y orquesta; la ópera *Cíhuatl*; himnos; motetes; dos orfeones; así como varias composiciones para órgano y para piano solo.

4.3.1 Mazurka en sol menor op. 55

Obra para violoncello y piano en *sol m*, compás de 3/4 y tempo *Moderato*. Consta de 125 compases y la duración aproximada es de 5' 25".

Estructura

			Trío						
a	**b**	**a**	**c**	**c'**	**c''**	**a**	**b**	**a**	**coda**
sol m	**Sol M**	**sol m**	**Si *b* M**	**Fa M (V)**	**Si *b M***	**sol m**	**Sol M**	**sol m**	**sol m**
1-24	25-48	49-72	73-88	89-104	105-120	1-24	25-48	49-72	121-125
	A			**B**			**A**		

La Mazurka:
En Polonia en la provincia de Mazuria, se bailaba desde el siglo XVI, una danza de carácter popular, danzada por un grupo de cuatro u ocho parejas. Ésta había llegado a los salones de la nobleza gracias a su sencillez y refinado sentido rítmico. Esta danza bailada por los mazures, contenía elementos característicos del sentido nacional polaco, y por eso, pronto se difundió por todo el país, y se convirtió en la danza nacional polaca por antonomasia. Fue llevada a Alemania por Augusto III, quien fue rey de Polonia de 1733 a 1763, (aunque de sangre germana); de ahí se expandió por Francia e Inglaterra. Más tarde fue adoptada por los rusos cuando conquistaron Polonia. Federico Chopin la pulió y la llevó a extraordinarias alturas de perfección artística. Él, quien amaba a su patria, trató a la **mazurka** de una manera nueva y la estilizó con tanto talento, que creó una forma que le pertenece y de la cual es el mejor representante.

Análisis de la obra

Esta obra es de forma tripartita **A B A**. La primera sección (**A**) se divide en tres partes. La parte **a** del compás 1 al 24, en *sol m*; aquí el violoncello presenta dos veces una melodía graciosa y elegante, mientras el piano hace un acompañamiento por acordes en ritmo sencillo, esta parte se repite completa. Enseguida, aparece la parte **b** del compás 25 al 48 en *Sol M*; aquí se expone otro tema que va acompañado al piano por un contrapunto en los primeros compases, y a partir del compás 37 por acordes. Después, en los últimos cuatro compases, el piano hace un acorde sobre la dominante (*Re M*), mientras el violoncello concluye esta sección, con un breve cadencia de escalas y trinos sobre la nota *re*. Al llegar al compás 49 se vuelve a presentar la parte **a** en forma íntegra, la

cual concluye en el compás 72. La siguiente sección es un *Trío*. Éste contrasta con la anterior y está en el relativo mayor (*Si b M*). Al principio, la melodía la lleva el piano, y el violoncello acompaña a esta melodía. Esta sección se divide en tres partes: la **c** del compás 73 al 88, la **c'** del 89 al 104 y la **c''** del 105 al 120. En la primera (**c**) el tema aparece sencillo y se repite. En la **c'** el tema aparece en la dominante (*Fa M*), y por lo tanto hay más tensión. En el compás 97, el violoncello se une a la melodía que lleva el piano. Y en la **c''** ambos instrumentos llevan la melodía inicial del *Trío*, pero la mano izquierda del piano hace ahora el acompañamiento que hizo el violoncello en la parte **c**.

Este *Trío* empieza de forma sencilla, sin embargo, conforme transcurre, se va enriqueciendo la elaboración de los temas. Al termino de este, se repite la primera sección (**A**) en forma íntegra, y queda el *Trío* como sección intermedia. A continuación sigue una pequeña coda, del 121 al 125. En los dos primeros compases de ésta, se realiza una cadencia al IV grado (*Do M*), con material rítmico-melódico similar al del final de la parte **a**, luego, en los últimos tres compases, hay otra cadencia de subdominante, dominante y tónica, dentro de un carácter conclusivo muy enérgico.

Comentarios

Es una obra compuesta con ritmo sencillo y elegante, característico de la *mazurka* estilizada. En la primera parte (**a**), el violoncello lleva un tema muy claro, rítmico y un tanto gracioso. En la parte **b** es más enérgico, pero sin salir del carácter inicial. Es una obra de fácil ejecución para el piano, sólo se presentan pequeñas dificultades en la parte **c''** del *Trío*, en donde la mano derecha lleva la melodía octavada, mientras la izquierda saltos de octava. Pero como no es una obra de gran velocidad, esta cuestión técnica se resuelve con movimientos rápidos del brazo y una anticipada preparación de los acordes. Todo el resto del acompañamiento es de forma sencilla, sin embargo, hay que poner mucho cuidado en los diferentes tipos de articulación, así como de respetar el fraseo en las distintas formas en que se presenta, también hacer énfasis en los contrastes de matiz.

Hay que resaltar que, como es una obra un poco larga, en donde el tema se repite constantemente (un total de ocho veces), puede resultar algo monótona por lo que hay que interpretarla con creatividad y utilizar los elementos antes señalados. De esta forma la obra, sin perder su fineza, adquiere esa espontaneidad característica de la danza.

4.4 Luis Guzmán

(No existen datos accesibles sobre el autor.)

4.4.1 Andante Cantabile

Obra para violoncello y piano en tonalidad de *do m*, compás de 3/4 y tempo *Andante mosso*. Consta de 96 compases, y la duración aproximada es de 2' 50".

Estructura

a	b (puente)	c	a'	cadencia
do m	**do m**	**Do M**	**do m**	**do m**
1-36	37-48	49-67	68-95	95-96
A		**B**	**A'**	

Análisis de la Obra

Consta de tres secciones **A B A'**. La sección **A** inicia con cuatro compases de piano, en donde se presentan arpegios sobre el Ier. grado (I y I_6). Esta sección se divide en dos partes(**a** y **b**). La primera, del compás 1 al 36, es un periodo en donde se expone el tema principal del compás 5 al 20, después aparece otro tema del compás 21 al 36 y se llega al clímax de la sección **A**, en los compases 31 y 32. La segunda parte (**b**), que abarca del compás 37 al 48, es de tipo conclusivo, y funciona también como puente. A continuación esta la sección **B**, (que inicia en el compás 49), hay un cambio de tonalidad al homónimo mayor (*Do M*) y la indicación de *Piu mosso*, que hace a esta parte más alegre, en contraste con la anterior. Además se da un cambio en el acompañamiento, ya que este, en la sección **A**, se desarrollo con tresillos en la derecha y bajo octavado en la izquierda. Y ahora se presenta con la melodía del violoncello octavado.

Esta sección **B** consta de dos frases: la primera del compás 49 al 56, y la segunda del 57 al 67, que es de carácter conclusivo. Durante los último siete compases de la parte **B**, hay arpegios con armonías de séptima disminuida y dominante para entrar a la sección **A'**. La sección **A'** se compone de **a'** y cadencia, inicia en el compás 68 en *do m*; el tema

inicial se presenta completo, pero al llegar al compás 88, aparece una sección final. En el compás 95 hay una breve cadencia del violoncello, que concluye en un *do* índice *7* en el compás 96. En este último compás, aparece el piano para cerrar con un acorde de *do m* en el registro agudo.

Comentarios

Esta es una obra de estilo romántico que se desarrolla dentro de un ambiente tranquilo, con ciertos momentos de tensión y una parte media más ligera y fluida. Pianísticamente, tiene una forma de acompañamiento similar durante casi toda la obra, excepto la sección **B**. En cuanto a las cuestiones técnicas, hay que atender a la conducción melódica del bajo y destacar los constantes cambios armónicos para dar el énfasis adecuado en cada momento.

El violoncello es quien lleva de principio a fin la línea melódica (lo cual no sucede siempre en las demás obras grabadas de este trabajo). Esta por sí sola es muy expresiva, sin embargo, aunque el piano solo está acompañando realiza una función importante en cuanto al enriquecimiento colorístico en torno a la melodía.

4.5 Rubén Montiel

Nació en Jalapa, Veracruz, en 1893. Inició sus estudios musicales con su padre, quien era maestro de música en la Escuela Normal de Jalapa. Más tarde ingresó al Conservatorio Nacional de Música en el D.F., en donde estudió piano, violoncello, instrumentación y composición, entre otras materias. Posteriormente, viajó a Europa para continuar sus estudios de violoncello, tuvo presentaciones en algunas salas de conciertos de París, Madrid y Lisboa, en donde obtuvo excelentes resultados. De regreso a México, tuvo exitosas presentaciones en Jalapa y en la Cd. de México. Más tarde formó parte de un trío, en donde tocaban: el maestro Manuel M. Ponce, el piano, y el maestro Valdez Farra el violín. Hizo varios viajes a Europa, y en uno de ellos conoció al ilustre maestro Pablo Casals, en la ciudad de Prades, Francia. Fue su discípulo durante muchos años y también mantuvo una estrecha relación amistosa con él. Como anécdota, cabe mencionar, que Rubén Montiel fue aprisionado por los NAZI's en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. Fue en esta época, cuando más se dedicó a componer, al no poder practicar su instrumento. Al pasar esta terrible etapa, regresó a México y realizó constantes viajes principalmente a Prades y Puerto Rico. En los años de 1957 y 1958, fue miembro del jurado en el concurso internacional de violoncello *Pablo Casals*, celebrado en las ciudades de París, Francia, y Jalapa, Veracruz, respectivamente.

Más tarde, a pesar de algunas interrupciones a causa de enfermedades y accidentes, siguió su desarrollo como concertista en México, y combinó esta actividad con la composición. Sus obras son "sencillas y sin aspiraciones de popularidad , pero espontáneas y sinceras" como el mismo lo menciona en su autobiografía,. Murió en la Cd. de México en el año de 1985.

4.5.1 Allegro Giocoso

Obra para violoncello y piano en tonalidad de *Re Mayor*, compás de 6/8 y tempo *Allegro moderato*. Consta de 127 compases y la duración aproximada es de 2' 35".

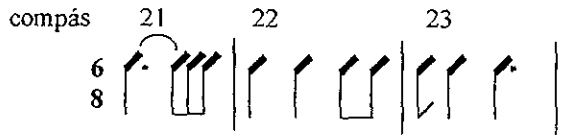
Estructura

a	b	c	a'	b'	c'
Re M	**Re M**	**Re M**	**Re M**	**Re M**	**Re M**
1-16	16-45	45-63	64-80	80-108	108-127
	A			**A'**	

Análisis de la Obra

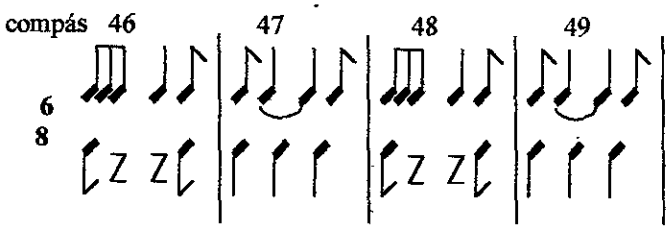
Esta obra consta de dos partes: Ay A', con tres partes en cada una. Los dos instrumentos inician juntos la parte **a** que abarca del compás 1 al 16. Está elaborada en base a pequeños motivos ascendentes y descendentes que en el piano se presentan por terceras, mientras el violoncello lo dobla en pizzicato, esto sugiere el sonido de un arpa (consideración lógica, tomando en cuenta que Rubén Montiel nació y vivió muchas etapas de su vida en el Estado de Veracruz, en donde es típica el arpa en los grupos regionales) y nos recuerda la influencia de los elementos folklóricos utilizados en la etapa nacionalista de principios de siglo. La parte **b** se expone del compás 16 al 45, se presenta en el violoncello una melodía con un juego rítmico, en donde se alterna la subdivisión en 2 y 3 dentro del compás de 6/8. Esta combinación también es muy característica en algunas danzas de música regional mexicana, como el huapango.

Ejemplo:



Esta combinación se utiliza repetidas veces en la parte **b**. Ahora tenemos la parte **c** el compás 45 al 63, esta tiene características rítmicas similares al tema anterior, sólo que hora la combinación rítmica se hace entre el violoncello y el piano.

Ejemplo:



A continuación se expone la parte **A'** con la repetición de las tres partes. La **a'** del compás 64 al 80, la **b'** del 80 al 108 y la **c'** del 108 al 124. En estas hay ligeras variaciones con respecto a la sección **A**, tanto en el violoncello como en el piano, se enriquece la melodía y el acompañamiento, pero el tratamiento rítmico y temático es muy parecido. Finalmente se presentan tres compases para concluir la obra, con un material similar al del último tema.

Comentarios

Esta es una pieza de construcción sencilla en donde se nota muy claramente la influencia del estilo nacionalista. Este es patente en especial en la melodía, que tiene notorios elementos del folklore mestizo, se encuentra en compás de 6/8, ritmo característico de las danzas populares mexicanas. El acompañamiento, también presenta estos elementos, en el bajo se utiliza, por lo general, los grados primero y quinto del acorde, así como en la mano derecha hay acordes que hacen un juego rítmico con el bajo y el violoncello, recordándonos a las bandas regionales. Toda la obra se desarrolla sobre los grados I, IV, V y I_7 de la tonalidad.

Las dificultades principales que enfrentan los intérpretes al abordar y ensamblar esta obra son: la precisión rítmica, el hacer notorio los contrastes de matices y la vivacidad en el carácter, para que esta obra, sin salirse de los límites de la obra de concierto, exprese el espíritu mexicano que se expresaba en la música en esos momentos.

4.6 Alfonso de Elías

Nació en la Ciudad de México, el 30 de agosto de 1902. Recibió su entrenamiento musical de 1915 a 1927 en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México, en donde estudio piano, contrapunto, orquestación, etc. Es uno de los exponentes más representativos de la escuela Neoromántica mexicana. Además añade a su fecunda labor como compositor, una activa labor como pianista, director de orquesta y pedagogo. En 1958 ocupó la cátedra de piano en la escuela de música de la Universidad Autónoma de México. En 1964 empezó a enseñar armonía en el Conservatorio Nacional de Música y además dirigió su propia Academia particular de piano y composición. Sus obras para orquesta, que cubren la producción desde el temprano tríptico sinfónico *El jardín encantado* hasta su tercera sinfonía escrita en 1968, no son solamente las más conocidas, sino también las que han recibido más audiciones en la ciudad de México y en el interior del país. Entre sus obras sinfónicas premiadas destaca el poema sinfónico *Cacahuamilpa*, estrenado por la orquesta sinfónica de México y dirigida por el maestro Carlos Chávez. Además, las variaciones sobre un tema mexicano (1927); la *Leyenda mística* (1930) y la segunda sinfonía (1934). La colección privada de Edwin Fleisher de Filadelfia posee copias manuscritas de sus obras más importantes. Falleció en la ciudad de México en agosto de 1984.

Otras de sus obras más importantes son: la suite *Tlalmanalco*, Primer y Segundo cuartetos, Concertino para violín y orquesta, también hay algunas obras impresas para órgano y otras para piano.

4.6.1 Canción Triste

Obra para violoncello y piano en tonalidad de *la m* y compás de 3/4. Inicia con una sección en tempo *Andantino pensieroso* y después hay un cambio *Andante poco mosso*, el cual continúa en el resto de la obra. Consta de 131 compases y la duración aproximada es de 4' 20".

Estructura

a	puente	b	b'
la m	la m	la m	la m
1-37	38-42	43-97	98-13
A		B	

Análisis de la Obra

Esta obra consta de dos secciones. La primera (**A**) del compás 1 al 42, aquí el piano y el violoncello se alternan un mismo tema en forma de pregunta y respuesta. Este lo inicia el piano del compás 1 al 9, después lo imita el violoncello del compás 10 al 16, mientras el piano lo acompaña. De los compases 17 al 25, el piano repite este tema en la dominante y el cello responde de los compases 26 al 37. Esta sección concluye con una parte de piano solo (c.38-42), en estilo de improvisación, en donde se utiliza cierto cromatismo. Esta parte tiene un sentido conclusivo pero al terminar con un acorde de dominante, también está preparando la entrada de la siguiente sección, por lo que también funciona como puente.

A partir del compás 43 hay un cambio de tempo e inicia la sección **B** que tiene **b** y **b'**. La **b** presenta un tema muy claro en *la m*, hay un pequeño clímax hacia el compás 55, que descansa en el 59, aquí continúa una parte de piano solo, del compás 59 al 62 cuyo tema es imitado por el violoncello del compás 63 al 66. En este momento se inicia un nuevo tema que va creciendo en intensidad y llega a un clímax en el compás 75, a partir de aquí empieza a disolverse la tensión hasta el compás 83, en donde hay un rompimiento de todo lo anterior, ya que aparece una parte, del compás 83 al 97, de tipo conclusivo y con un carácter más alegre y ligero que contrasta con todo lo anterior. En este fragmento, aunque sobresale el piano, también interviene el violoncello y finaliza con el piano

haciendo una cadencia a la dominante, para dar paso a la parte **b'** en el compás 98. El tema expuesto aquí es similar al de la **b**, pero un poco adornado. A partir del compás 110, empiezan a presentarse variaciones armónicas sobre la parte **b** pero se conserva la base rítmica y melódica. Al llegar al compás 121 se rompe con esta secuencia y se llega a la parte final de la obra. Por último hay del compás 127 al 129 un acorde pedal en el relativo mayor, en el piano, mientras el violoncello presenta notas también del acorde en modo mayor y esto se resuelve con una cadencia a *la m* en los últimos tres compases.

Comentarios

La primera sección de esta obra (**A**) aunque es corta, es muy importante, puesto que aquí se expone o plantea una pregunta. Hay un pequeño diálogo entre los dos instrumentos, con cierto matiz de duda o incertidumbre. Todo este planteamiento encuentra su respuesta o contraparte en la sección **B** (**b** y **b'**) que abarca todo el resto de la obra. En esta sección se manifiesta mayor tranquilidad respecto a lo anterior y hay momentos como el pequeño solo de piano al final de la **b** que tiene un ánimo más ligero y despreocupado. Después aparece la **b'** como un replanteamiento de la temática inicial, pero vista desde otro ángulo, y la obra llega a su fin de forma sencilla. A partir de aquí, el conflicto o la duda inicial se diluyen hasta el final.

En esta obra encontramos algunos puntos de tensión, pero nunca se pierde la fluidez melódica. Pianísticamente, los principales aspectos que hay que atender son: la conducción melódica en las partes de piano solo, el soporte armónico para la línea melódica del cello (buscando que haya entre ambos un equilibrio de matices y colores), la fluidez y la polifonía.

Otro aspecto importante, es que hay poner atención a la función estructural de las diversas partes. Por ejemplo, el breve solo de piano del final de **b**, el cual no es importante desde el punto de vista melódico pero le imprime a la obra un matiz de frescura, a pesar del ambiente tranquilo y a veces melancólico dentro del cual se desarrolla.

4.6.2 Andante Mesto

Obra para violoncello y piano en tonalidad de *la m* y compás de 3/4. Consta de 87 compases y la duración aproximada es de 4' 45".

Estructura

a	b	b'	a
la m	**Fa M**	**Fa M**	**la m**
1-24	25-41	42-61	62-87
A	**B**		**A**

Análisis de la Obra

Esta obra consta de tres partes **A B A**. La primera sección (**A**) va del compás 1 al 24, inicia el piano con un material introductorio de cuatro compases y en el compás 5 el violoncello inicia un tema que dura cinco compases. Este tema se repite tres veces en esta misma sección, pero con ligeras variaciones. Primero se presenta en *la m*, después en el compás 13 en *Fa M*, y nuevamente en el compás 18 en *la m*, con algunos compases de piano solo entre cada una, en los cuales aparecen breves motivos similares al tema del violoncello. La mayor parte del acompañamiento es en forma polifónica. En el compás 25 hay un cambio de armadura a *Fa M* y aquí inicia la sección **B** que va del compás 25 al 61 y consta de **b** y **b'**. La **b** va del 25 al 41, en los primeros ocho compases (del 25 al 32) está el piano como elemento principal, no hay línea melódica, solamente presenta arpegios que se resuelven en acordes de séptima y novena, principalmente, mientras el violoncello presenta breves motivos tomados de la sección **A**. En el compás 33 aparece el primer tema de la sección **B** (este es el segundo tema en toda la obra), llega a un pequeño clímax en el compás 37, y decrece rápidamente para dar paso a la **b'** en compás 42. Los primeros ocho compases (del 42 al 49) de la **b'** son similares a los de la **b**, solamente se agregan algunos adornos a la parte del violoncello. A partir del compás 50 comienza de nuevo el mismo tema que apareció anteriormente en el compás 33, solamente que ahora se desarrolla más en ambos instrumentos alcanzando un punto climático en el compás 55 de mayor intensidad que el anterior, aquí empieza a decrecer poco a poco hasta el compás 61 que

concluye con una cadencia a *la m*. A partir del compás 62 inicia la reexposición de la sección **A**, la cual se presenta completa. Al llegar al compás 84 hay una parte conclusiva en base a pequeñas modulaciones que desembocan en el compás 87 en *la m*, pero con un bajo octavado en el piano sobre la nota *La #*. A pesar de que esta nota está a un semitono de la armonía final, no crea gran disonancia ni interrumpe el sentido conclusivo debido a que se encuentra en un registro muy grave, sin embargo crea cierto color armónico que deja un efecto suspensivo.

Comentarios

El ambiente dentro del cual se desarrolla la obra es bastante sereno con cierto contraste en la sección **B**. Hay muy pocos momentos de tensión y los dos puntos climáticos más importantes se desvanecen rápidamente. En cuanto a las dos secciones **A** y **B**, la **A** es la más concreta, donde se exponen los temas claramente y se manifiesta el sentimiento melancólico* que indica el título, y la sección **B** con el colorido armónico que presenta en forma de arpegios crea cierta atmósfera de fantasía o ensoñación. Después cuando viene la parte **A** se reafirma la idea o el sentimiento inicial, ya que se presenta esta sección en forma íntegra.

Pianísticamente es importante iniciar y conservar el tempo adecuado para que haya fluidez en lo que se expone, también hay que resaltar y conducir las líneas melódicas en equilibrio con el violoncello. En la sección **B** se debe enfatizar el colorido armónico respetando la métrica establecida, sin interrumpir el discurso melódico. Técnicamente es conveniente buscar una correcta digitación que permita realizar el *legato* que se requiere en las partes polifónicas de la sección **A**, para no utilizar el pedal con este fin. Por último se debe atender a los movimientos de extensión necesarios para la ejecución exacta de los arpegios en la sección **B**. De este modo debe existir contraste entre las dos partes pero sin perder unidad. Es una bella obra del romanticismo mexicano que lleva en su contenido el sello característico del autor.

---

* **Mesto:** Melancólico.

4.6.3 Madrigal I

Obra para canto y piano en tonalidad de *La Mayor* y compás de 4/8. Compuesta sobre una poesía de Francisco De Elías. Consta de 25 compases y la duración aproximada es de 1' 20".

Estructura

a	b	coda
La M	***La M***	***La M***
1-12	12-21	21-25
A	**B**	

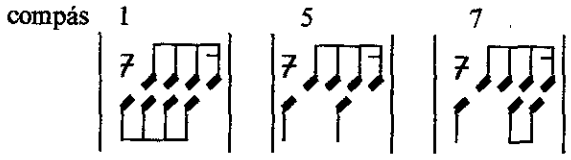
El Madrigal:
Composición musical surgida en el Renacimiento. El **Madrigal** es un poema de cortas dimensiones en el que se habla de temas amables. Como forma musical, es la primera del género expresionista; la música se pone al servicio del texto, subrayando su contenido. Por primera vez sugiere con sonidos un paisaje, una atmósfera, un estado de ánimo. Suele escribirse en *silva*, es decir, está combinada métricamente de forma que se alternan los versos endecasílabos con los heptasílabos.

Análisis de la Obra

Hay en esta canción dos secciones **A** y **B**. La **A** va del compás 1 al 12. Inicia el piano con dos compases de introducción y luego se presentan dos frases en el canto. La primera del compás 3 al 6, y la segunda del compás 7 al 10, estas líneas melódicas son ondulantes, es decir, ascienden y descienden rápidamente en concordancia con el texto, por ejemplo: en la primera se llega al punto más alto con la palabra "sol" y decrece al decir "el valle oscurecido...". La segunda frase empieza en forma descendente diciendo "sepulcro inmenso" y asciende diciendo "se creería la tierra". Después aparece un solo de piano en la dominante, en los compases 10, 11, y 12 que conduce a la parte **B**. Esta consta de dos frases. La primera del compás 12 al 16 y la segunda del 17 al 21. En esta parte la línea melódica es también ondulante. Encontramos en el compás 19 un repentino cambio a 2/8 y en el compás 20 vuelve a 4/8 para dar inicio en el 21 a la coda. Esta se desarrolla básicamente sobre arpegios en *La Mayor*, empieza en un registro medio, va al agudo y desciende al grave, para hacer la cadencia final a *La Mayor*.

El material rítmico del acompañamiento es similar en casi toda la obra (a excepción de los compases 9, 11, 12 y coda) ya que la izquierda siempre lleva los tiempos fuertes y la derecha hace el contratiempo

Ejemplo:



Este juego rítmico le imprime un toque de gracia a la canción, y se combina con su ambiente cálido y sencillo.

Comentarios

Esta pequeña canción es de estilo romántico, aborda el texto con un carácter fresco, pero de forma muy expresiva. El poema manifiesta metafóricamente la tristeza y soledad que siente el autor al alejarse del ser querido, que en este caso es la madre, a quien está dedicada la obra. En cuanto a la interpretación, es necesario hacer los matices y la agógica necesaria para darle expresión a la obra, pero cuidando siempre de no caer en los excesos, ya que se puede perder continuidad a pesar de ser tan corta.

Pianísticamente, hay que cuidar los niveles de sonoridad entre ambas manos, ya que la derecha va casi siempre en contratiempo y existe el peligro de acentuar los tiempos débiles, al querer atender al legato. También hay que respetar el fraseo y articulación indicados en cada parte, ya que a veces difieren entre ambas manos, dentro de una misma frase. Y buscar además ese ambiente "amable" propio del *Madrigal*, para crear con todos estos elementos una pequeña pero bella pieza musical.

4.6.4 Madrigal II

Obra para canto y piano en tonalidad de *La Mayor*, compás de 2/4 y tempo *Andante*. Basada en una rima de Gustavo A. Bequer. Consta de 28 compases y la duración aproximada es de 1' 15".

Estructura

introducción	a	puente	b	coda
Fa M	Fa M	Fa M	Fa M	Fa M
1-4	5-12	13-16	17-25	25-28
A			B	

Análisis de la Obra

Esta obra consta de dos secciones **A** y **B**, inicia el piano con una introducción de cuatro compases en forma polifónica, que termina en armonía de *Do* con *séptima* dominante de *Fa*. En el compás 5 inicia la parte **a** con el canto, esta consta de dos frases, la primera del compás 5 al 8, y la segunda del 9 al 12. Después aparece un puente de cuatro compases en el cual los primeros dos (13 y 14) son una continuación de lo anterior, y los dos siguientes (15 y16) anuncian la sección **B**. Toda la sección **A** ha sido ordenada de 4 en 4 compases. La sección **B** inicia en el compás 17, también consta de dos frases, una del 17 al 20 y la otra del 20 al 24, al terminar esta sección, concluye la obra con una coda, que contiene el mismo material de la introducción; con la excepción del último compás, el cual tiene una cadencia a *Fa Mayor*.

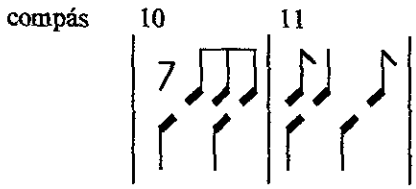
Comentarios

Pianísticamente, aunque es una obra sencilla hay que cuidar el aspecto melódico y polifónico que siempre están presentes en el acompañamiento. Hay momentos en donde se dobla lo que hace la voz, algunos en donde se adorna y otros que sólo son un soporte armónico, por lo cual hay que tener muy clara la función del piano en cada momento, para que exista un balance entre ambas partes.

Encontramos en esta obra alguna similitud con el *Madrigal I*, en cuanto a la estructura ya que es la del *madrigal*. También tenemos la medida del compás del primero,

que es de 4/8, es equivalente a este de 2/4. Hay una forma de acompañamiento rítmicamente similar entre los dos, sobre todo en la sección **A**, en donde la izquierda lleva los tiempos fuertes y la derecha presenta algunas síncopas.

Ejemplo:



Esta síncopa también se presenta en el puente en la clave de *Fa*. Al iniciar la sección **B**, la rítmica del acompañamiento es más simple. Entre las diferencias que hay respecto del *Madrigal I* se encuentran:

- un mayor uso de alteraciones, a pesar de que la tonalidad esta bien definida;
- líneas melódicas menos ondulantes, es decir, sólo ascienden y descienden;
- menos elasticidad y libertad en cuanto al tempo, ya que en el primer madrigal no había indicación metronómica y en el segundo sí.

Estas características entre otras, ejemplifican de alguna forma los 34 años de distancia que existen entre ambos madrigales y muestran algunos de los cambios realizados por Alfonso De Elías en su forma de composición, ya que se trata de un mismo tipo de obra, *el madrigal*. Sin embargo, dentro de su desarrollo técnico y estilístico siempre conservó un estilo romántico muy propio, que lo hizo ser un compositor sobresaliente entre los músicos mexicanos de su época.

4.4 Luis Sandi

Nació en la Cd. de México en 1905. Estudió violín, canto y composición en el Conservatorio Nacional de Música. A los 19 años salió de gira a Cuba como integrante de una compañía de ópera. En 1929 fundó el coro del Conservatorio y en 1938 el famoso coro de Madrigalistas (con el cual resucitaría la antigua música mexicana y mundial). En 1948 hizo su primer viaje a Europa, representó a nuestro país en un Congreso de Juventudes Musicales. Después continuó sus viajes asistiendo a congresos internacionales de música.

En los diversos puestos públicos que ocupó, trabajó infatigablemente para que la niñez y la juventud de México amaran la buena música. En 1924 fue nombrado jefe de la Sección de Música de Bellas Artes y posteriormente director general de la misma. Orientó la instrucción musical de las escuelas primarias, secundarias y normales elaborando planes y programas, preparando el repertorio de coros y organizando clubes corales y de creación musical. Dirigió en varias ocasiones la Orquesta Sinfónica de México y la Orquesta Sinfónica Nacional. Fue autor de varios libros de texto para las escuelas. Fue también presidente del Comité Nacional Mexicano del Consejo Internacional de Música de la UNESCO. No obstante que el maestro Sandi ocupó gran parte de su vida en puestos públicos a favor de la educación y difusión musical en México, dedicó también algún tiempo a la composición. Entre su producción podemos mencionar algunas obras que son: la ópera *Carlota*, su ballet *Bonanpak*, *Las Troyanas*, *Los poemas de Tu-fu* entre otras.

4.4.1 Hoja de Álbum

Obra para violoncello y piano compuesta con una escala pentáfona sobre *Do* en compás de 3/4. Consta de 75 compases y la duración aproximada es de 4' 25".

Estructura

Intro-ducción	a	b	c	d	b'	c'	d'	a'	coda
1-5	6-14	15-20	21-26	27-36	37-42	43-48	49-59	60-69	70-75
		A					A'		

Hoja de Álbum:
Se le da este nombre a pequeñas piezas de estructura no muy definida, las cuales conforman un Álbum en donde cada una de ellas es independiente y no obedece a un sentido programático. Este tipo de obras fue compuesto principalmente en el período romántico europeo. En México algunos compositores como Felipe Villanueva, Alfonso De Elías, Ricardo Castro y Luis Sandi, entre otros, compusieron también, **Hojas de Álbum.**

Análisis de la Obra

Esta obra consta de dos grandes secciones **A** y **B**, con tres temas muy similares en cada una de ellas. Luis Sandi utiliza rigurosamente las notas de la escala pentáfona sobre *do*. La sección **A** va del compás 1 al 36. Inicia con 5 compases de introducción y en el compás 6 se presenta el primer tema (**a**) en el violoncello, cuya figura rítmica es siempre:

Este tema termina en el compás 14. Del 15 al 20, tenemos un segundo tema (**b**) con figuras rítmicas de negra y blanca, pero melódicamente similar al anterior, aquí el piano hace un contrapunto de pequeños motivos repetidos que según el fraseo se agrupan de 2 en 2 a pesar de estar en compás de 3/4. Al llegar al compás 21 y hasta el 26, tenemos el tercer tema (**c**), el cual es muy parecido melódica y rítmicamente al anterior (**b**), y el piano presenta como acompañamiento intervalos de 6ta.Mayor, 7ma.menor y 2nda.Mayor principalmente, en la mano derecha, sobre la figura rítmica:

con bajos octavados en la izquierda sobre *do* y *la*. A continuación, del compás 27 al 36, se expone el tema **d** que en el violoncello es también similar a los anteriores, pero en el piano se hace un acompañamiento por tresillos. En el compás 37 inicia la sección **A'** que es como una reexposición de los temas anteriores, pero en distinto orden y con algunas variaciones rítmicas, sobre todo, en el piano. Se exponen los temas en el siguiente orden: **b' c' d'** y **a'**. El primer tema de esta sección (**b**),se presenta en el piano,(todos los demás son en el violoncello) mientras el violoncello lleva un acompañamiento con figuras de dieciseisavo, esta variación en la presentación del tema hace que esta parte sea contrastante con todo lo anterior por el carácter alegre y gracioso que tiene. Después de los cuatro temas hay una coda de los compases 70 al 75 en donde se expone el mismo material de la introducción y hay dos compases más en donde el violoncello presenta el mismo motivo rítmico melódico del piano, pero en aumentación de valores, mientras el piano hace un acorde por cuartas. De esta forma concluye la obra, dejando en el ambiente el pequeño motivo que estuvo presente a lo largo de la obra, en forma recurrente.

Comentarios

En toda la obra, las distintas partes están muy bien definidas en ambos nstrumentos. En cuanto a la rítmica utilizada por el piano, se encuentra repetidamente la igura: que también es tratada por disminución de valores en las partes **c'** y **d'**. El carácter general de la obra es sobrio y tranquilo a excepción de la parte **b'** la cual tiene nás movimiento. Las frases son cortas, sencillas y muy bien definidas en cuanto a la nelodía y la rítmica del acompañamiento Queda cada tema con distinta figura rítmica, de sta forma:

- el tema **a**:
- el tema **b**:
- el tema **c**:
- el tema **d**:

- el tema **b'**: melodía.

- los temas **c** y **d'**: 

:

- el tema **a'**: 

Pianísticamente no hay grandes dificultades técnicas, sólo hay que atender con cuidado al fraseo que es muy específico, a la claridad de las líneas melódicas, sobre todo en **b** y **b'**, al balance sonoro entre las dos manos y la exactitud rítmica.

En esta obra, el ambiente se conserva dentro de ciertos límites, no hay grandes puntos climáticos, ni puntos de tensión armónica, sin embargo, el tratamiento de la escala pentáfona, la sencilla melodía junto con la diversidad rítmica en el acompañamiento y los contrastes de matiz hacen de esta obra una interesante pieza en donde Luis Sandi con cinco notas elabora una estructura melódica clara y simétrica sin restarle por esto belleza musical.

4.7.2 Diez Haikais

Ciclo de diez pequeñas piezas para canto y piano, basado en poemas de José Juan Tablada. Están escritos en idioma español con tonalidad y compás independiente en cada una. La duración aproximada de todo el ciclo es de 5'.(Al conjunto de diez *hai-ku* se le denomina *hai-kai*; aunque en la partitura aparece el título de Diez *haikais*, en realidad, son diez *hai-ku*.)

Análisis de la Obra ***(diez piezas)***

El pavo real

Escrita en compás de 4/4 en tonalidad de *Mi bemol*, con duración de diez compases. Inicia con tres compases de piano. En el cuarto comienza el canto que consta de tres frases , dos breves en los compases 4 y 6, y una mas larga que va del 7 al diez en donde finaliza la pieza. La introducción del piano consiste en una sucesión de acordes de misma duración sobre la tonalidad, pero sin relación tonal entre sí, es decir, en forma pantonal. Esta manera de presentar la introducción da la imagen del lento y soberbio andar del pavo real. Al iniciar el canto cambia el acompañamiento y presenta un motivo descendente en *staccattos* que ahora se asemejan a pequeños picoteos. Al llegar a la última frase, esta se presenta acompañada con el mismo material de la introducción. Pianísticamente hay dos formas de acompañamiento diferentes, por lo que representan una imagen distinta cada una. En general, se narra con música lo que describe la poesía. La entrada, el paseo y la salida del pavo real por el gallinero, con su característica solemnidad.

Los Hai-ku de Tablada:
José Juan Tablada fue uno de los escritores de vanguardia de México. Perteneció a la segunda generación modernista por su época, pero por su estilo novedoso y disidente se sale de ésta, y es un vanguardista por vocación. En 1900 hizo un viaje a Japón y nació en él una marcada preferencia por el exotismo orientalista. Esto lo condujo a la poesía ideográfica y epigramática de imitación nipona. Los **hai-ku** son un reflejo de aquel principio del budismo Zen que pide: "la intuición de la existencia en un instante, tras larga contemplación". Y fue esto lo que aprendió Tablada en Japón, a extraer de las cosas su íntimo secreto, su esencia. La propensión a lo conciso y lo contemplativo es propio de los orientales, en los **hai-ku**, se muestra un mundo exótico plasmado en una poesía fresca y espontánea.

Las abejas

Está en compás de 2/4, sin armadura y duración de diez compases. Aunque es muy breve, se puede dividir en dos pequeñas partes: una del compás 1-6 y otra del 7-10. En la primera inicia el piano y en el tercer compás entra la melodía del canto, la cual es descendente y está realizada con las notas de la escala pantáfona sobre *do*. En cuanto a la parte de piano hay un mismo motivo descendente en staccattos y con acento en tiempo débil:  el cual se repite en los seis compases.

Al llegar a la segunda parte (compás 7), se rompe con la escala pentáfona, aparecen en el piano, acordes de *MiM* y *SolM* y en el compás ocho de *MiM y Fa#M,* la melodía del canto va paralela a esta armonía. Posteriormente, en los últimos dos compases de piano solo se utiliza el mismo material de la primera parte. Éste representa el sonido de las gotas de miel al caer, y la aparición repentina en el compás siete de acordes mayores puede representar el "ruido" de los rápidos movimientos de las abejas. Esta es la pieza más breve de las diez, pero es muy característica por su gracia y ligereza.

El sauz

Escrita en compás de 6/8 con armadura de *MiM* y duración de siete compases. Inicia el piano con un arpegio ascendente y descendente sobre *mi* con séptima mayor y novena, el cual se va a repetir hasta el final en la mano derecha. La voz inicia en el segundo compás y expone una dulce melodía que se presenta como una frase de cuatro motivos descendentes, la mano izquierda va cantando otra melodía que lleva un paralelismo rítmico con el canto. Este paralelismo contrasta con el constante y fluido movimiento de los arpegios que simulan posiblemente el suave movimiento de las hojas del sauz, provocado por el viento.

El abejorro

Pequeña pieza en compás de 5/8 y 6/8, sin armadura y con duración de seis compases. Inicia la parte de piano sobre las notas *fa* y *la*, de las cuales se desprende un motivo por semitonos ascendentes y descendentes por movimiento contrario, esto continúa

hasta el penúltimo compás de forma similar, pero la acentuación es irregular. Primero se acentúa cada cuatro semicorcheas, en el tercer compás cada tres y al llegar al cambio a 6/8 la acentuación es cada dos semicorcheas. Con esto se va aumentando progresivamente el número de acentos por compás. La parte del canto que inicia en el segundo compás, consta de dos frases sin interrupción y describe el zumbido del abejorro. La parte de piano por su tipo de acentuación, da la sensación sonora de ir aumentando la velocidad y al presentarlo en el registro grave, nos remite al sonido del vuelo del abejorro, el cual ha sido representado anteriormente en otras obras (ej., *El vuelo del abejorro*, de Rimsky-Korsakoff) con un tratamiento similar, es decir, con semitonos ascendentes y descendentes a gran velocidad.

Las Toninas

Escrita en compás de 3/8, sin armadura y con duración de 15 compases. Esta pieza la podemos dividir en dos pequeñas partes: la primera del compás 1 al 9 y la segunda del 10 al 15. Encontramos en la primera sección que en la melodía del canto y del acompañamiento, aunque no se establece realmente la tonalidad, giran en torno a la escala de *Fa Mayor*. La parte de piano presenta un acompañamiento en tres tiempos por compás, con el segundo acentuado. Esto se repite durante toda la primera parte. Al llegar al compás 10 encontramos claramente en la melodía y el acompañamiento armonía de *Si Mayor*, con un tratamiento rítmico en el piano idéntico a la parte anterior, a excepción del último compás, el cual finaliza acentuando el tercer tiempo. La parte de piano es meramente acompañamiento y el tipo de acentuación hace un juego rítmico con la melodía del canto, donde se define el acento rítmico natural; esto hace que haya dos acentos dentro de un compás ternario, lo cual al dar una sensación de inexactitud rítmica podría representar el jugueteo o el balanceo de las toninas en el agua. Esta quinta pieza por su frescura melódica y sencillez rítmica en el piano, contrasta con las anteriores.

El caballo del diablo

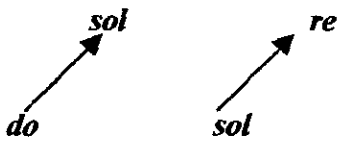
Compuesta en compás de 3/8 utilizando una escala pentáfona sobre *Si bemol* (*sib, do, re, fa, sol*) duración de 15 compases. Comienza la parte de piano con una introducción de cinco compases, en los primeros dos se presentan acordes de quinta justa, en el tercero

hay un motivo melódico descendente y luego otros dos conclusivos, también con acordes de quinta justa. Esta secuencia se va a repetir otras dos veces más, sirviendo de acompañamiento a la parte del canto que inicia en el compás 6 y consta de una frase, en donde se distingue claramente la melodía pentáfona, a pesar de ser muy breve. En el acompañamiento también se están utilizando las notas de la escala pentáfona, pero el tratamiento no es de tipo melódico, más bien busca crear un ambiente de fondo para la voz. La sonoridad de las quintas se suaviza con el uso del pedal y a esto se le da vida con el pequeño motivo de tres notas que aparece intercalado entre ellas. En esta pieza se exprese también el movimiento en forma de balanceo que refleja el suave vuelo del pequeño insecto.

El caimán

Pequeña pieza en compás de 9/8, sin armadura y con duración de 11 compases. Tenemos ahora la pieza más lenta y suave dentro del ciclo. El acompañamiento es igual durante toda la obra, a excepción de los compases 1ero. y 4to., los cuales empiezan con *do* en vez de la nota *la* y el último compás que, gracias al *rallentando molto*, toma un aire conclusivo. Más que alguna tonalidad o tipo de escala, el acompañamiento está elaborado interválicamente, la mano derecha básicamente por cuartas

y la izquierda por quintas ascendentes:



En cuanto a la melodía, empieza en el segundo compás y tiene una frase larga que podemos dividir en dos partes: la primera del compás 2 al 5 donde parece girar en torno a *Fa Mayor*, por la nota inicial *do* que sería el quinto grado; el *si bemol* que pertenece a la armonía de *Fa* y la nota de reposo que es *fa*. La segunda parte va del compás 5 al 8 y gira en torno a *re menor* (relativo de *Fa*), ya que en los tiempos fuertes hay notas de la

tonalidad y el bordado final está sobre *re*, este es de carácter conclusivo. Continúa la parte de piano con el mismo motivo inicial. Esta pieza es lenta pero sin la solemnidad de *El pavo real* o la dulzura de *El Sauz*, más bien plasma el movimiento aletargado del caimán, con un toque de soledad y lejanía.

La mariposa

Escrita en compás de 3/4, sin armadura y con duración de 7 compases. Armónicamente está compuesta con tonos por grado conjunto. Tenemos en los tres primeros compases armonía de *Sol Mayor* y *la menor,* así como en el cuarto de *Do Mayor* y *re menor*, en base a estos cuatro se desarrolla toda la pieza, a excepción del compás 6 en donde se forma un acorde de *mi menor* con las negras y las corcheas del primer tiempo. Mientras tanto, la clave de *Fa* siempre está a una segunda mayor inferior respecto de la línea melódica, por lo cual, en todos los casos se forma un acorde de séptima mayor en tercera inversión. En el compás 4 lo que se forma es la novena del acorde. A excepción de este y del compás 6 todo lo demás si obedece a las características antes señaladas.

Por esta secuencia armónica puedo decir que está compuesta pantonalmente, es decir, presentando armonías sin relación tonal entre sí. La línea melódica del canto que empieza en el segundo compás, va en relación armónica con el piano, a diferencia de las otras piezas del ciclo. Esta línea consta de una frase larga dividida en tres secciones de dos compases cada una. Esta canción, aunque tiene tempo *Andante* el carácter se aligera por los tresillos que aparecen algunas veces en el segundo o en el tercer tiempo del compás, lo cual ilustra el movimiento irregular o las repentinas vueltas del jugueteo de la mariposa.

Peces voladores

Está en compás de 9/8 con armadura de *Si Mayor* y de *Si b Mayor* en los últimos dos. Con duración total de 9 compases. Comienza el piano con un compás anacrúsico presentando un motivo rítmico que se va a repetir en los primeros siete compases, éste se expone de dos formas: en forma ascendente y cayendo a negra con punto (c. 1,2,3,6 y 7);y en forma descendente resolviendo a blanca con punto (c.4 y 5).

La línea melódica del canto que inicia en el segundo compás, consta de tres pequeñas partes, separadas entre sí y se desarrolla principalmente en el registro agudo.

Durante los primeros siete compases de la parte de piano, el motivo rítmico utilizado y la nota negra acentuada son como el impulso y el pequeño salto hacia fuera del agua, de estos peces. Este juego rítmico y melódico se rompe al llegar a los últimos dos compases (8 y 9), en donde la parte del acompañamiento ya no es melódica sino que busca crear un efecto sonoro. Hay en el compás 8 notas rápidas en ambas manos, lo cual remite la imagen del agua en movimiento. Y en el compás 9 acordes también muy rápidos tipo *clusters*, debido a que se tocan las teclas blancas y negras del índice seis, esto crea la imagen del vidrio o cristales que chocan y forma una disonancia con el canto que tiene en este compás una nota larga de *si bemol 6*. Estos efectos van de acuerdo con la idea textual, que presenta una frase que dice "el vidrio del mar". Este choque sonoro desaparece tan repentinamente como llegó y deja flotando una sonoridad de tensión que es disuelta por la siguiente y última pieza.

El bambú

Escrita en compás de 2/4, se utiliza una escala pentáfona sobre *Fa#* (*fa#, sol#, la#, do#, re#*) y tienen una duración de 15 compases. La parte de piano se desarrolla melódicamente en ambas manos y el tipo de melodía que se utiliza aquí como en la voz recuerda totalmente a la música oriental, especialmente de China. La parte de piano tiene un casi paralelismo rítmico-melódico entre ambas manos, a distancia de una tercera mayor en los primeros 7 compases y de octava en los últimos 8. En el segundo compás comienza el canto, que consta de tres pequeñas partes separadas entre sí por un silencio de corchea, la rítmica es sencilla y el carácter ligero y gracioso. La línea del canto termina en el compás 13 y concluye el piano solo en los últimos dos compases con un acorde en el registro grave, el cual se repite tres veces. Este acorde está construido con las notas de la escala pentáfona en la mano izquierda y las mismas notas (a excepción del *fa*) pero en becuadro, en la mano derecha. Este conjunto da como resultado una especie de *cluster* altamente disonante y cuya función no es melódica ni armónica sino que busca crear un efecto. En este caso puede pensarse en la gran sonoridad del *gong* chino, con el cual se cierra todo el ciclo.

Conclusiones de los diez hai-ku

Como una de las características musicales que se encuentran en estas diez pequeñas piezas es que todas son contrastantes entre sí, y por lo general van alternadas en cuanto a carácter, tempo y compás. La utilización de valores cortos es otra de las características mas notorias, debido a que hay seis piezas con subdivisión de octavo (6/8, 3/8, 9/8 y 5/8) y sòlo cuatro con subdivisión de cuarto (2/4, 3/4 y 4/4) lo cual posiblemente se debe a la brevedad de las piezas. Otra característica que existe en todas es la idea de movimiento, que se transmite por medio de la música de acuerdo a la imagen o escena contemplada. Se encuentra, por ejemplo, expresadas con música la lentitud y pompa del pavo real, la ligereza del sauz, la velocidad del abejorro, el caer de las gotas de miel, el balanceo de las toninas, el aleteo de la mariposa, la lentitud arrastrada del caimán, etc. En cada una, la música proyecta este movimiento, la vida de las cosas.

En cuanto a la interpretación, cada pieza, a pesar de su brevedad, tiene un contenido propio que debe ser comprendido para poder expresar con sencillez, mas no con indiferencia, lo plasmado por el poeta y por el músico. Es decir, es necesario definir bien el contenido de cada una, hacer notar los contrastes entre ellas, comprender la relación del piano y el canto, dado que muchas veces presentan características diferentes en cuanto a la rítmica, el tratamiento armónico y melódico, etc. Hablando pictóricamente, la voz dibuja mientras el piano colorea y ambos se complementan y se integran en un mismo lenguaje. Al hablar de contemplación, por lo general nos referimos a la Naturaleza, y este es el tema que se maneja en los *hai-ku*. Este tipo de adoración a la Naturaleza es típica de la mística oriental, sin embargo, en esta forma de poesía ideográfica, esto no se manifiesta en forma mística o religiosa, sino natural y espontánea. En cada uno de los *hai-ku*, Tablada expresa lo contemplado en forma sintética y pura, Sandi logra captar la escena y la retrata con música respetando la sencillez del texto y dándole mayor expresión a la palabra.

4.8 Roberto Bañuelas

Nació en la Cd. de Camargo, Chih., el 20 de enero de 1931. Estudió canto, piano, composición, idiomas y actuación en el Conservatorio Nacional de Música. De su brillante carrera como cantante, podemos mencionar que debutó en concierto en *La creación* de Haydn y en ópera con el papel de "Marcello" de *La Bohemia* de G. Puccini.

A partir de 1961 actuó en temporadas de ópera en México y E.U. especialmente con *The Dallas Civic Opera* y la *New York City Opera*. De 1971 a 1979 cantó más de 500 funciones de ópera en los más importantes teatros europeos, alternando con las figuras más sobresalientes del canto y la dirección, de la actualidad. Ha realizado grabaciones para RIAS, Deutsche Grammophon, Fornane, así como programas para la televisión alemana.

En cuanto a su también productiva labor como compositor, cabe destacar que en 1959 formó parte del grupo Nueva Música de México, con el que presentó obras de su producción como el poema sinfónico *Avenida Juárez*, piezas para piano y canciones. Algunas de sus composiciones han sido publicadas por Ediciones Mexicanas de Música, entre éstas hay tres canciones con textos de García Lorca, "que son ejemplo de cómo componer música contemporánea sobre letras de hace más de 50 años", como lo menciona el crítico musical Simón Tapia, en su libro *Música y Músicos en México.*

Su obra como compositor comprende canciones que reflejan una asociación anímica y expresiva de los poemas que elige. La música para piano se desarrolla sobre elementos rítmicos con variantes de consonancias armónicas. En sus obras orquestales se alternan los cantos individualizados de instrumentos solistas, con efectos masivos y combinaciones tímbricas. Su lenguaje compositivo, va de la melodía acompañada al contrapunto politonal y secuencias atonales. El objetivo es la comunicación con inventiva. El mensaje sonoro, es válido en relación a un contexto poético o en la presencia de estructuras cuya finalidad va de las variantes rítmicas a las combinaciones de timbre y color. También en el libro *Música y Músicos de México*, Simón Tapia comenta sobre la obra de Bañuelas lo siguiente: "la música que en un principio sorprende por sus continuos cambios de compás, es de una sencillez encantadora; no le sobra ni le falta ni una nota; y su melodía canta... canta... Se nota que el compositor sabe también cantar."

Desde 1980 radica en México, es catedrático de la Escuela Nacional de Música de la UNAM y alterna sus actividades de ópera, recitales y conciertos en el país y en el extranjero. Entre sus principales obras se encuentran: dos tocatas para piano, cinco bagatelas, suite pictórica; para orquesta sinfónica *Muerte sin fin*, tres piezas sinfónicas, la ópera *Agamenón*, y para voz y piano *Copla triste, Canción de cuna, Nocturno, Tres canciones españolas,* además de las obras incluidas en la grabación.

4.8.1 Este que ves, engaño colorido *(soneto filosófico y moral)*

Canción en compases de 3/4, 2/4 y 4/4 utilizando algunas escalas modales. Esta compuesta sobre un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz. Consta de 35 compases y la duración aproximada es de 2' 30".

Estructura

Introducción	a	b	c	d
	1er cuarteto	2ndo cuarteto	1er terceto	2ndo terceto
1-4	4-14	14-22	23-28	29-35
	A		B	

Análisis de la obra

La obra consta de dos partes **A** y **B**, como la estructura del soneto. La parte **A** empieza el piano con cuatro compases introductorios, en el cuarto empieza la voz y presenta el primer cuarteto de versos endecasílabos del compás 4-14, en los primeros dos versos de este cuarteto, la línea melódica del canto está construida con un modo dórico sobre *sol*.. El segundo cuarteto, que va del compás 14 al 22 empieza con el mismo motivo rítmico melódico que el primero, pero con un desarrollo diferente, tomando un carácter más enérgico y hay más movimiento rítmico y melódico. Este segundo cuarteto está construido básicamente sobre un modo lidio sobre *sol bemol*. En el compás 23 inicia la sección **B** con los dos tercetos de versos, en los primeros dos tiempos del compás 23, el piano presenta un motivo rítmico-melódico tomado de la introducción e inicia la voz en el tercer tiempo del compás, se expone el primer terceto del 23 al 28 y el segundo del 29 al 35, el cual es de carácter conclusivo. En esta segunda sección, la línea melódica no tiene alteraciones y gira sobre la escala de *la menor* natural, mientras la parte de piano utiliza el material armónico del

Soneto:
Composición poética que consta de catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Entre los sonetos más conocidos de Sor Juana están los amorosos y los filosófico-morales, de éstos últimos destacan *Este que ves, engaño colorido, En perseguirme mundo ¿qué intentas?, Diuturna enfermedad de la esperanza* y *Verde embeleso de la vida humana.*

primer cuarteto. El segundo terceto presenta en el piano tres veces el mismo material, mientras la voz va bajando la intensidad poco a poco hasta dar la sensación de desaparecer.

Comentarios

En esta obra el carácter filosófico del soneto se plasma también musicalmente. Tiene muchos choques armónicos entre el piano y el canto, que crean diversos colores y sonoridades, hay disonancias de segunda mayor y menor, que mantienen una constante tensión (sobre todo en la parte **a**) la cual se suaviza hacia el final de las frases.

La parte de piano presenta motivos melódicos de uno o dos compases en la mano derecha, como contrapunto a la melodía del canto, y en la izquierda hay por lo general acordes o arpegios con los cuales se sostiene el ambiente filosófico de la pieza.

Pianísticamente considero que lo más relevante es la atmósfera que acompaña al canto. Es importante conducir las líneas melódicas con un toque adecuado, sin interrumpir la voz ni salirse del carácter, y es necesario tener muy clara la estructura de la pieza para definir las ideas musicales respecto a la estructura del *soneto*. Esta es una pieza musicalmente homogénea que no basa su riqueza en los grandes contrastes o virtuosismo, sino en la expresión, la sutileza y la belleza del colorido armónico.

4.8.2 Te lo ruego, sauce

Obra para canto y piano en compases de 5/4, 6/4, 4/4 y 7/4, en tonalidad de *La Mayor*, sobre un poema del mismo compositor, Roberto Bañuelas. Consta de 22 compases y la duración aproximada es de 1'35".

Estructura

Introducción	**a**	**b**	**c**	**a'**	**coda**
1-3	4-7	8-11	12-14	15-20	20-22
	A			**B**	

Análisis de la obra

Consta de dos secciones **A** y **B**. Inicia el piano con un material temático de tipo contrapuntístico de tres compases, en donde presenta tres veces un mismo motivo rítmico desarrollado armónicamente sobre la siguiente progresión por cuartas:

compás	1		2		3	
	I	IV	ii	V	iii	V7
	A	D	b	E	c#m	E7

Esta progresión se rompe en el tercer compás con la dominante de *La M*, y concluye la breve introducción en el compás 4 en donde inicia la voz, con el material temático de la introducción. Esta sección va del compás 4 al 14 y se divide en tres partes. La primera (**a**) del 4-7, en donde se expone el tema principal y armónicamente se utiliza la misma secuencia que en la introducción. La segunda parte (**b**) del compás 8-11, presenta un segundo tema, y la tercera parte (**c**) del compás 12 al 14 es donde se llega al clímax de la pieza y concluye con un calderón sobre un acorde formado principalmente por quintas: *la#, do#, sol#* y *mi*. Toda esta parte se desarrolla armónicamente sobre los grados de la introducción con algunas excepciones en los finales de frase. A continuación, en el compás 15 se inicia la sección **B**, con una parte **a'**, aquí las primeras frases se presentan igual que la **a** en el canto, mientras en el piano la mano derecha dobla la voz. Se agregan dos frases de carácter conclusivo en los compases 18 al 20. Del compás 20 al 23 se presenta la *coda*

en el piano, la cual es una réplica de los tres compases de la introducción, a excepción del último acorde, el cual termina en tónica.

Comentarios

Es una obra de carácter tierno, en donde la poesía nos habla de una súplica algo doliente, pero expresada con dulzura. Hay como característica musical un desarrollo melódico durante toda la obra que está en estrecha relación con el mensaje poético, se nota que se trata de un mismo autor, puesto que la obra parece haber sido concebida en conjunto.

Pianísticamente, se presentan líneas melódicas en contrapunto con el canto, principalmente en la mano izquierda. En este punto hay que poner atención, puesto que, aunque hay cierta flexibilidad en el tiempo, debe existir una estricta relación entre las líneas melódicas del piano y del canto a causa del casi permanente paralelismo rítmico entre ambas. También hay que cuidar el fraseo y la proporción sonora de las distintas frases, para que, de esta forma, se logre un resultado musical que se integre completamente a la belleza poética.

4.8.3 Canción de las voces serenas

Pieza para canto y piano en compás de 12/8, 3/4, 4/4 y 2/4, sobre una poesía de Jaime Torres Bodet. Consta de 21 compases y la duración aproximada es de 1' 35".

Estructura

a	b	a	a'
1-5	6-10	11-15	16-21
A		A'	

Análisis de la obra

Consta de tres secciones **A B A'**. Primero, la parte **A** se presenta del compás 1-10, comienza con un compás de piano solo. La línea melódica del canto presenta en sus inicios de frase un material melódico por terceras mayores y menores alternadamente, sobre *do* y *mi b*. La parte de piano presenta frases por movimiento ascendente en la mano izquierda (a excepción de los últimos tres compases) la cual va también paralela rítmicamente con el canto en la primera mitad del compás, mientras en la mano derecha hay acordes que forman una línea melódica con ritmo subdividido en dos y tres. Esta primera parte termina con un acorde por cuartas. En el compás 11 comienza la parte **b**, hay un cambio de tempo y de compás a 3/4. Inicia el piano con una sola línea melódica ascendente y en el compás 12, en donde entra el canto, hay un cambio a 4/4. Esta pequeña sección termina en el compás 15; la melodía presenta elementos de la sección **A**, como por ejemplo, los inicios de la segunda y tercera frase por terceras ascendentes, pero ahora sobre *do#* y *mi* en ritmo básicamente de octavo y tresillos de octavo. La parte de piano lleva acentos en la izquierda en los tiempos fuertes y acordes en la derecha en contratiempo. Esta sección finaliza con dos acordes de octava disminuida en el piano sobre *si* y *la*, es decir, hay un choque de cuatro semitonos, acompañados por el *re* de la voz, lo cual le da mucha tensión armónica. Esta parte es contrastante con la anterior por el carácter más enérgico y ágil que se disuelve hacia el final en el compás 15. Se llega a la parte **A'** en el compás 16 que es como una reexposición algo variada de la **A**. En esta parte se vuelve al tempo y compás inicial. Los dos primeros compases son similares musicalmente a los de la sección **A**, la línea melódica del canto presenta ahora una frase

que inicia por terceras, pero más amplia, con un clímax en el compás 19. Después, en el 20 y 21, la melodía del canto va en *decrescendo* mientras el piano sostiene una armonía de *do menor 7* y bajo de *fa*, la cual al juntarse con el *do#* final del canto, provoca también una gran disonancia que se prolonga hasta el último compás (que cambia a 2/4) hasta desaparecer.

Comentarios

El poema de Torres Bodet pertenece a un estilo conceptista, el cual tiene como característica el utilizar un lenguaje seco y difícil, cuya finalidad es destacar el valor del pensamiento en una forma aguda e ingeniosa. Este poema es una reflexión sobre los sentimientos a los cuales el hombre dedica gran tiempo de su vida, sin él mismo darse cuenta: "se nos ha ido la tarde en deshojar una flor", la metáfora sugiere la esperanza en el amor ideal, ya que de esta forma es como se ha utilizado este concepto; "...en decir una oración" es la fe en algo mágico o superior, lo cual es una necesidad del ser humano. Estos son dos ejemplos del tipo de metáfora que se utiliza y simbolizan estas partes inherentes al hombre y regidas por el corazón.

Musicalmente esta primera parte recrea ese ambiente metafórico de irrealidad o ensoñación con las líneas melódicas de la izquierda en el piano y el abundante uso de alteraciones. En la segunda parte (**b**) el poema se expresa en tiempo futuro, como adivinando que esto continuará, ya que es parte natural de la vida. Musicalmente, esto se expresa con cierto ánimo de obstinación. En la tercera parte el tempo y el carácter vuelven a la calma, también se habla en tiempo futuro, es como una resignación, en donde el poeta manifiesta la idea o el concepto de que esa parte del ser humano (esperanzas, anhelos, sueños, fe, etc.) se lleva a la vida sin sentir el rápido fluir del tiempo. Musicalmente se retoman ideas del principio, pero con otro carácter más enérgico, y el acorde final que se disuelve solo, deja una sensación de incertidumbre y cierra la obra reproduciendo la idea poética.

Pianísticamente, hay mucho material melódico y armónico, alteraciones y cambios de ritmo a los cuales hay que poner mucha atención sin descuidar el ambiente. Se debe crear con la voz un conjunto armónico, en donde se sustente cada frase, cada idea, a pesar de los choques armónicos, buscando que ambas partes, sin descuidar su

propio discurso, se complementen musicalmente. La obra reúne una serie de elementos armónicos, melódicos, de fraseo, etc. muy expresivos, que se integran a las palabras y al concepto, llenando de vida y color a la poesía.

CANCIONES NEGRAS

4.8.4 I. Canto Negro

Obra para canto y piano en compás de 4/4, 5/4, 3/4 y 2/4 sobre un poema de Nicolás Guillén. Consta de 33 compases, la duración aproximada es de 1' 25".

Estructura

Introducción	a	b	puente	c	d
1-3	4-12	13-18	19-23	24-30	30-33
		A		B	

La poesía negra:
En el siglo XX, se deja sentir en las Antillas un fuerte movimiento poético. Cuba es el centro de la denominada **poesía negra**. Ritmos, cantos y sentimientos se conjugan en esta poesía. Característica muy importante es el uso de onomatopeyas, que es cuando se incluyen palabras que no dicen nada en su sentido semántico, pero que con su sonido ahondan en el ritmo.

La aliteración, que consiste en el uso de palabras que empiezan con una misma consonante y que se repiten una después de otra, es recurso propio de esta poesía. Esta puede significar algo, o solamente se emplea para hacer más sensible el ritmo. Encontramos también el uso de metáforas rebuscadas o extrañas, y los temas más frecuentes son siempre los de bailes, la hechicería o de trascendencia social. Los mejores exponentes de esta poesía son: Luis Palés Matos y Nicolás Guillén, el cual cultiva la poesía Afro-cubana en todos sus temas.

Análisis de la obra

Esta obra consta de dos secciones **A** y **B**, subdivididas en dos partes cada una. En la sección **A** hay un material de introducción en los compases del 1 al 3, el piano presenta un motivo por octavas en la izquierda con un disonante acorde en la derecha, lo cual se repite dos veces, primero en 4/4, y luego en 5/4, mientras el canto entra en anacruza al compás 4 (a) con una enérgica línea melódica. En el compás 5 hay un cambio a 3/4, y el piano presenta un motivo muy rítmico sincopado, el cual funciona como acompañamiento al canto en casi toda esta parte. En el compás 7 hay un cambio a 4/4, entra la voz y presenta un periodo de cuatro frases. La primera en forma descendente en un rango de 7ma. mayor, la segunda como respuesta en un rango de octava en forma ascendente, la tercera es descendente en un rango de 7ma. mayor y la última en compás de 5/4 en forma ascendente

de tipo conclusivo en un rango de octava con un brinco final de 5ta. justa. Enseguida, en los compases 11 y 12, se presenta una última frase con la cual concluye esta sección, que se encuentra elaborada con la escala frigia sobre *re* y la del *sol menor*. A continuación hay una parte **b** más breve, en modo frigio sobre *mi*, que va del compás 13 al 18. Aquí se manejan elementos rítmico- melódicos de la parte **a**. En el compás 19 tenemos la siguiente sección (**B**), se presenta un puente, en donde se utiliza el motivo de la introducción y continúa con un trémolo sobre *si b*, en el registro grave, este sirve como soporte a la voz, la cual presenta una frase con palabras onomatopéyicas. Esta frase va creciendo en intensidad y es este el punto climático de la obra. En el compás 24, este grito se va esfumando e inicia la parte **c** con un periodo de tres frases, en donde se manejan de nuevo elementos de la sección **A**, como el motivo sincopado, se utilizan principalmente las notas de la escala de *si b* y del modo dorio sobre *si b*. En el compás 30 se inicia la última parte (**d**) de tipo conclusivo, en la cual se vuelve al modo frigio sobre *re*. Esta está elaborada con el mismo material de la parte **a** en el canto y un material similar en el piano, sólo hay un cambio a 2/4 en el último compás.

Comentarios

En esta obra se encuentran una serie de elementos melódicos, sonoros, pero principalmente rítmicos, que le dan un carácter muy enérgico, cargado de cierto misterio o embrujo. Entre las características principales está la combinación en el canto de temas ascendentes y descendentes, hay cierta simetría en su acomodamiento. También tenemos efectos sonoros en el piano y el canto, a manera de gritos o golpes y la síncopa siempre presente en el piano. Todo en total coherencia con la intención poética. Pianísticamente, toda la obra se desarrolla casi siempre sobre dos elementos rítmicos:

- el de la introducción: 
- y el sincopado: 

Estos elementos tienen, por lo general, la misma relación interválica cada vez que aparecen. Se utilizan también diversos tipos de articulación como: legato, portato, staccato, minuto y acentos. La principal dificultad de esta pieza es en cuanto al ritmo, por la

combinación que existe de figuras rítmicas entre las dos manos y también con el canto. Este tipo de combinaciones, hacen algo compleja la ejecución, dado el carácter y la velocidad de la obra. Además de cuidar este aspecto, es importante hacer una clara diferencia entre los tipos de articulación, de acuerdo a la sonoridad requerida en cada momento. También hay que seguir cuidadosamente todas las indicaciones de la partitura, de tal modo que haya relieve en las distintas partes, y conservar siempre el carácter vivo de la obra, para plasmar musicalmente ese mundo lleno de magia y exotismo, que encierra este tipo de poesía.

4.8.5 II. Chévere

Pieza para canto y piano en compases de 4/4, 5/4, 6/4, 2/4 y 3/4, sobre un poema de Nicolás Guillén. Consta de 22 compases y la duración aproximada es de 50".

Estructura

a	puente	b	c
1-5	6-9	10-14	15-22

Análisis de la obra

Consta de tres pequeñas partes **a b c**. Esta compuesta básicamente sobre acordes de 7ma. mayor y menor. La parte **a** va del compás 1-5, inicia en compás de 4/4, primero entra el piano con un motivo rítmico sobre acordes de 7ma. sobre *la, sol, fa, mi* y *re*, principalmente. En el segundo compás hay un cambio a 5/4, y es en donde inicia la voz con una melodía también muy rítmica sobre armonía de Re_7 *y* La_7. Aquí también está presente el elemento rítmico anterior. Al llegar al compás 4 se encuentra el clímax de esta parte, el canto presenta una melodía ascendente y en el acompañamiento ahora hay armonía de Sol_7, *Re, Do y Fa*, en otra elaboración rítmica con seisillos, en forma descendente y ascendente, que realzan el clímax de esta parte. En el compás 5 hay un cambio a 6/4, y concluye esta primera parte con una frase más tranquila acompañada con elementos rítmicos y armónicos de la introducción. A continuación, del compás 6-9, tenemos un pequeño puente de piano solo, con varios cambios de compás (2/4, 3/4, 4/4 y 2/4), está elaborado rítmicamente con fragmentos similares a la parte **a**, con algunas variaciones. En el compás 10, inicia la parte **b** con un compás de piano solo, con armonía de Re_7 y del 11-14 se presenta un periodo de cuatro frases. De estas frases, la primera y la tercera son iguales rítmicamente a la del tercer compás de la parte **a**, de la misma forma que la segunda y la cuarta lo son con la del cuarto compás. El tipo de acompañamiento está elaborado con material rítmico y armónico de la parte **a**. Finalmente tenemos del compás 15 al 22, la parte **c**, en los dos primeros compases aparece el piano con el mismo material rítmico-melódico del principio del puente (6 y 7), en los compases 17 y 18, hay en el canto

una frase distinta a todas las anteriores. Enseguida, en los compases 19 y 20, el piano presenta un fragmento similar al del inicio de la parte **b** (c.10). En los compases 21 y 22 de nuevo se integran el piano y la voz para finalizar la obra con un frase ascendente en el canto, y en el piano un motivo rítmico similar al del compás 17, pero ahora con armonía de *Re Mayor*, *Mi Mayor* y *Do Mayor*. Concluyen ambas partes en el compás 22, con un intervalo de 7ma. menor, es decir, hay un *re* en el piano y *do* en la voz, tomando en cuenta toda la armonía del compás este intervalo da como resultado un Re_7 que es sobre el cual está elaborada toda la obra.

Comentarios

Esta pieza es de un carácter muy alegre y vigoroso. A diferencia del *Canto Negro*, esta no nos habla de un hechizo o algo mágico, es más bien un baile o una festividad. Rítmicamente, la figura básica es:

Esta figura se desarrolla y se complementa con otros motivos parecidos, asimismo os acordes de 7ma. le dan unidad y colorido armónico a la obra. Pianísticamente se debe ustentar el aspecto rítmico y armónico de acuerdo al carácter, poner gran atención a la elación rítmica entre la voz y el piano, ya que hay partes paralelas en este aspecto y debe er muy exacto. En cuanto al tipo de articulación no hay tanta variedad, sin embargo, la ificultad consiste en la rápida ejecución de los acordes de 7ma., ya que muchas veces se ncuentran seguidos y como la obra es rápida, resulta algo difícil hacer los cambios de osición de uno a otro, ya que además hay que cuidar su contorno melódico y sonoro.

También es importante hacer una clara diferencia entre las partes melódicas, las de fectos, las percusivas, etc. sin descuidar las indicaciones de agógica y matiz. En base a do esto, una de las características principales de la obra es el movimiento, el impulso tmico siempre en marcha, ese vigor característico de la raza negra que se expresa tísticamente por medio de la poesía y se complemente de igual manera con la música.

Tanto esta obra como la anterior contienen una gran riqueza rítmica y muestran la pacidad del artista para plasmar musicalmente una idea, un sentimiento y un mundo no de color y variedad, que resultan en una valiosa obra musical.

Conclusiones

Se cumplió el objetivo trazado en este trabajo, en el sentido de investigar y grabar la música de los compositores seleccionados, algunos de ellos injustamente olvidados o relegados en el ámbito de la música mexicana.

Para realizar este trabajo se siguieron las etapas del método de investigación, labor muy productiva y benéfica, pero a la vez compleja, ya que como músicos, por lo general, no hay una formación específica en este campo; sin embargo, fue posible superar esta dificultad gracias a la asesoría recibida, aspecto que permitió llevar a cabo satisfactoriamente el proyecto hasta el final.

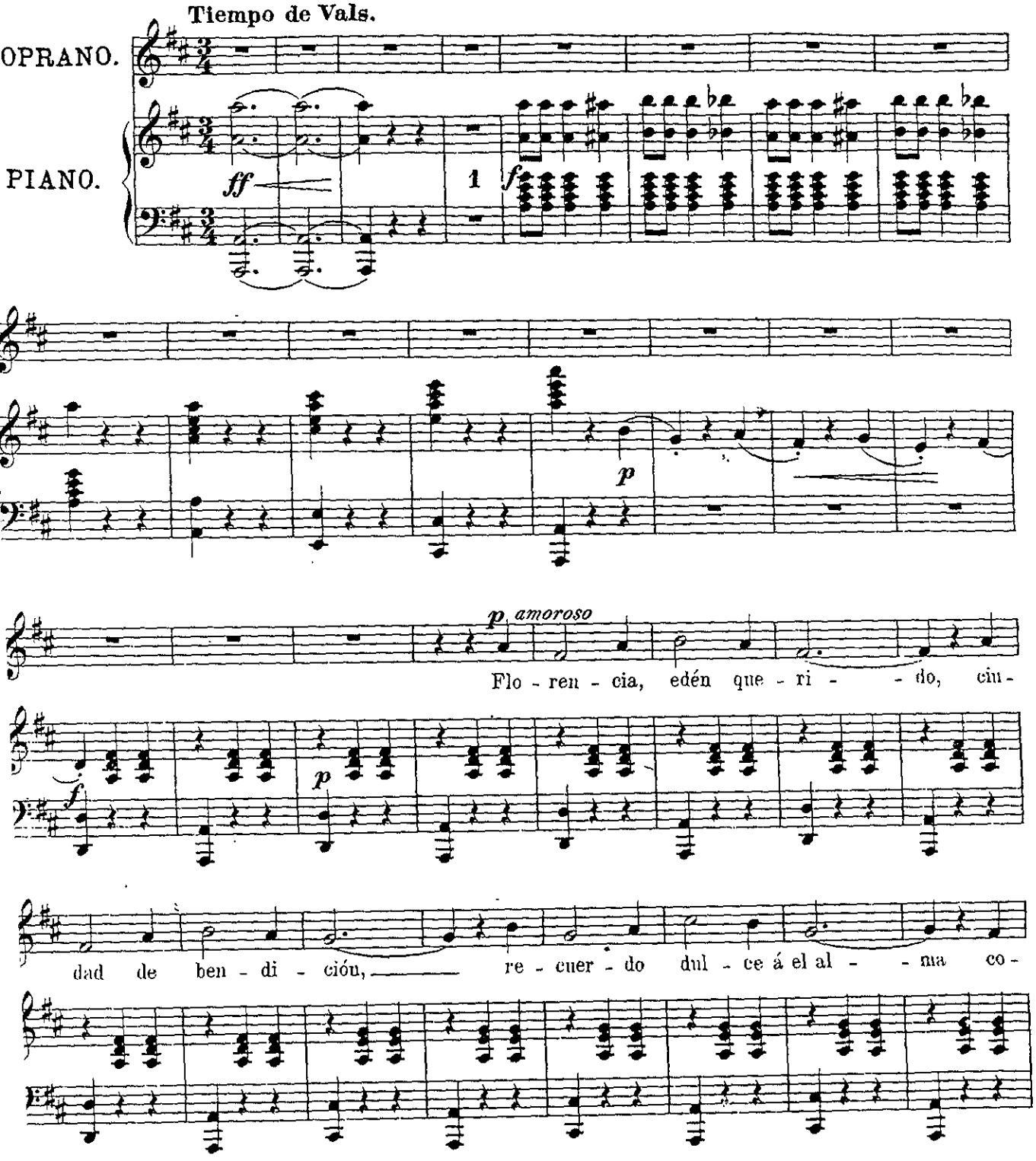
Por otra, es muy grato darse cuente de la gran cantidad de música mexicana existente, y es muy enriquecedor estudiar este material, que nos acerca a conocer la variedad de elementos artísticos y de composición que se utilizan, pero, sobre todo, la forma en que cada compositor los maneja y combina para crear su propio lenguaje musical.

Se observaron en cada compositor algunas características, que, sin ser definitivas, sobresalen en las obras grabadas y estudiadas en esta tesina, por ejemplo:

- en Melesio Morales, la inclinación por el estilo italiano de esa época, gusto que conservó siempre en la mayoría de su producción;
- en José Rolón, el elemento impresionista;
- en Arnulfo Miramontes, la gracia y elegancia en el manejo melódico y de estilo;
- en Luis Guzmán, en el *Andante Cantabile*, la explotación de la calidez tímbrica del violoncello, a través de un estilo romántico muy melodioso;
- en Rubén Montiel, a pesar de que era más bien violoncellista, y no compositor, la vida y frescura de sus composiciones y la utilización de los elementos folklóricos;
- en Alfonso de Elías, el característico romanticismo, lleno de color y expresión con el cual creó un estilo propio que siempre cautiva;
- en Luis Sandi, la variedad de elementos, utilizados para lograr un lenguaje sobrio y algo complejo, pero que da muestra de su versatilidad como compositor;

Recuerdos de Florencia.

Melesio Morales.



mo el pri - mer a - mo - - r; con tu di - vi - no

cresc. *f*

cie - - lo, con tu ful - gen - te so - - l, re - ci - -

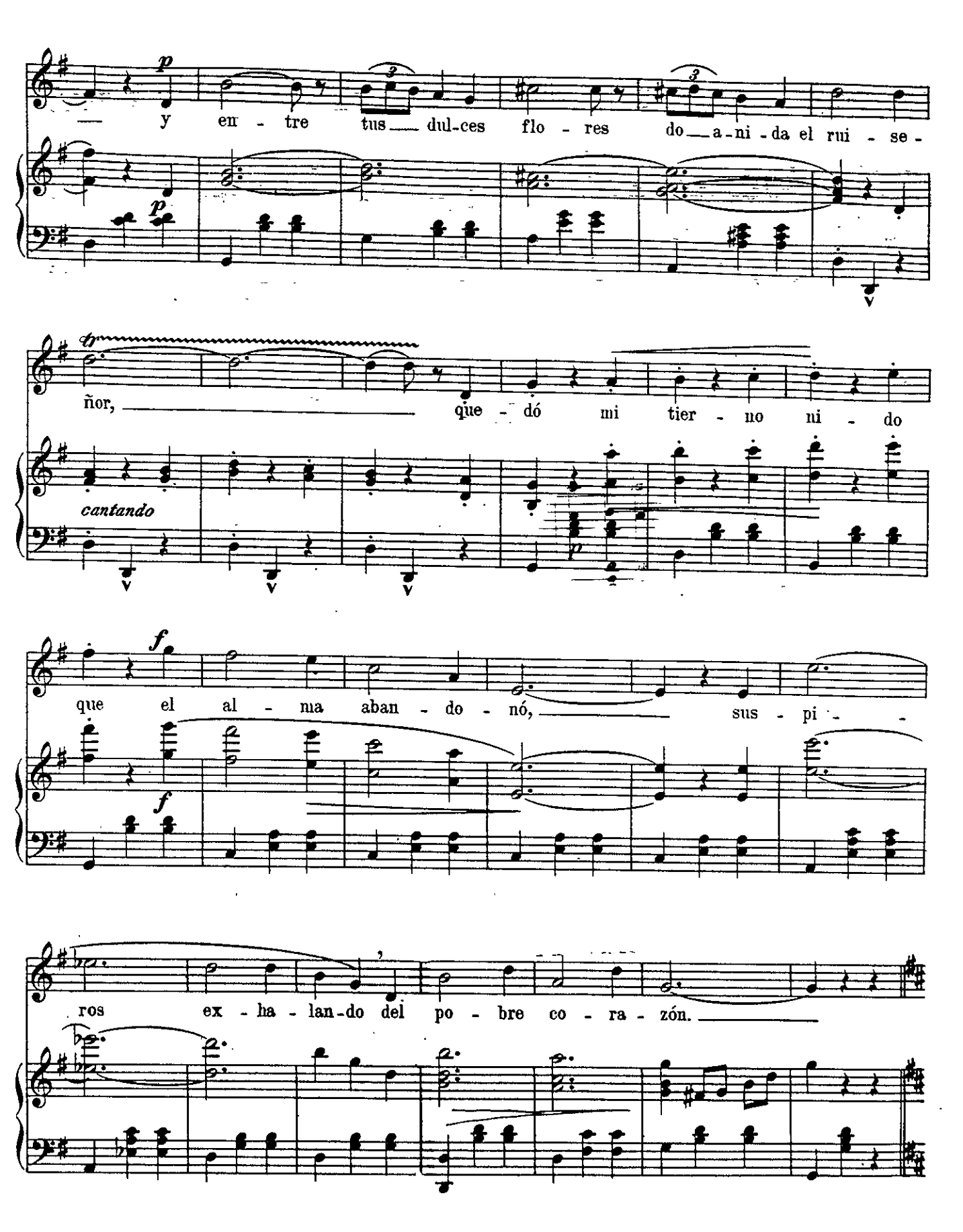
cresc. *f*

be mis sus - pi - - ros que van del co - ra - zón. A -

con gracia *f*

llá, ba - jo tus ár - bo - les, de pe - ren - nal ver - dor,

grazioso *f*


p
y en - tre tus dul-ces flo - res do a-ni-da el rui - se-
ñor, que - dó mi tier - no ni - do
cantando
f
que el al - ma aban - do - nó, sus - pi -
ros ex - ha - lan-do del po - bre co - ra - zón.

retard.

Ah! si á pi-sar tor-na-ra e-dén di-vi-no de mi ilu-sión,

ff decresc. retard.

á tiempo suave

tus sel-vas ru-mo-ro-sas, tus cár-me-nes en flor;

p dulcemente

ff decresc. rall.

y á res-pi-rar tus bri-sas que can-tan siem-pre "amor" "a-

ff decresc. rall.

á tiempo

mor," ¡có-mo sus-pi-ra-ri-a di-cho-so el co-ra-

a tempo

sin alargar

sigue á tiempo

zón! ¡có - mo sus - pi - ra - ria di - cho - so ah! di - cho - so el co - ra -

p

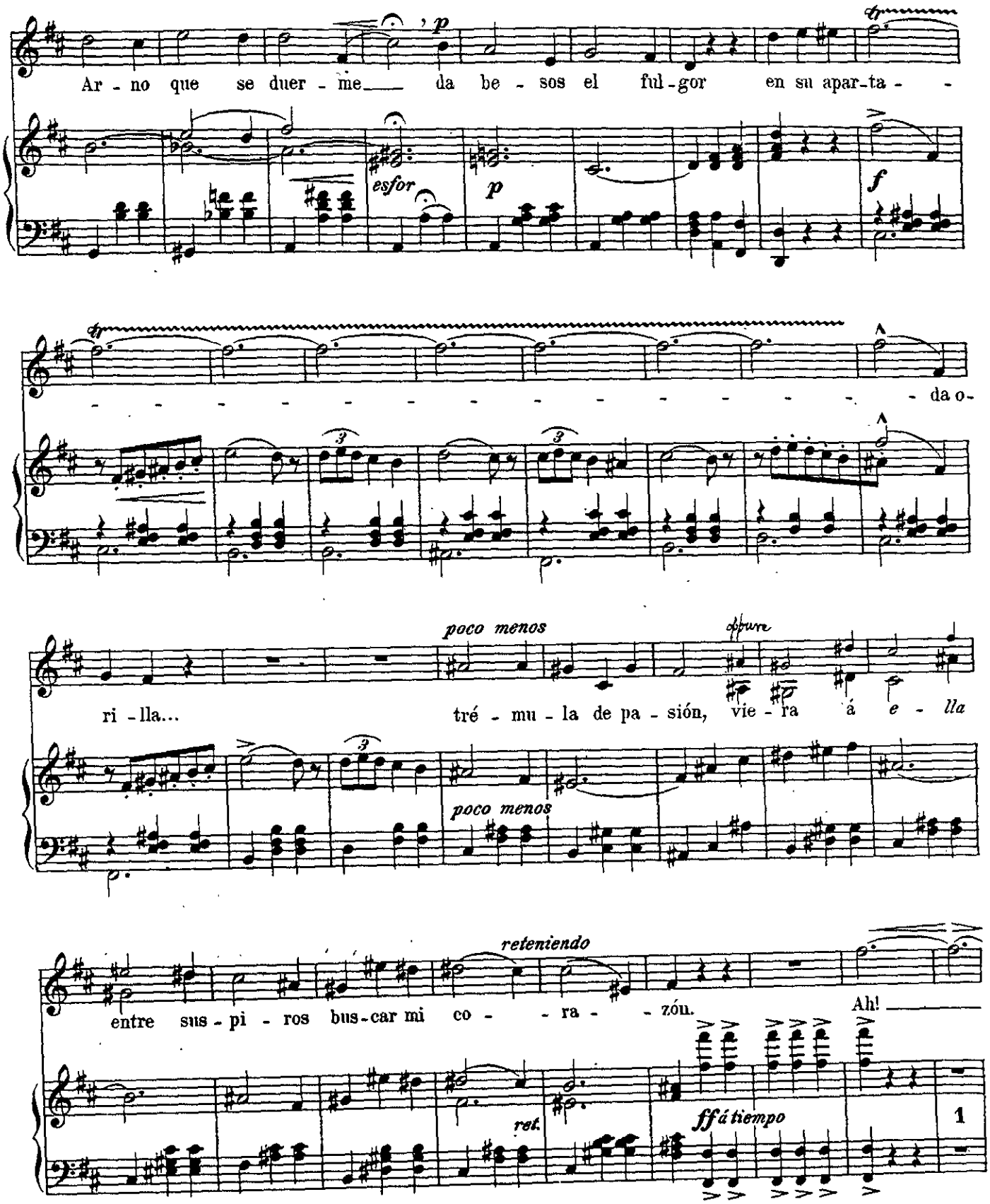
sigue á tiempo

zón! Si en la ho-ra mis - te - rio -

con sentimiento

sa cu - an - - - - do el can - den - te sol,

al Ar - no que se duer - - me, al


Ar - no que se duer - me da be - sos el ful - gor en su apar - ta - da o -
ri - lla... tré - mu - la de pa - sión, vie - ra á e - lla
entre sus - pi - ros bus - car mi co - - ra - - zón. Ah!
p
esfor
p
f
poco meno
poco meno
poco meno
reteniendo
rit.
ff á tiempo
1

pp

Mu - rie - - ra, mu - rie - - ra de con-

pp dulcísimo

ten - to al es - cu - char su voz,

cresc.

go-zán - do-me en la

alar-

p con

gando pp

di-cha de su i - ne - fa - - ble amor...

ah!

el canto

esfor

ff

si.

p

cresc.

con impetu

ah ah

ah ah ah ah ah

cresc.

accelerando

ah ah ah ah

ah

calmado

ah! Flo - ren - cia no te olvi - do, nó, tu

calmado

e - res mi au - sen - te amor. ah

accelerando

ah ah ah ah

alargando

ah yun sus - pi - ro e -

con el canto

calmado

ter - no te man - da, te man - da el co - - - ra -

alarg.

calmado

alarg.

zón.

ah

f presto

ff

ten.

el co - ra - - zón.

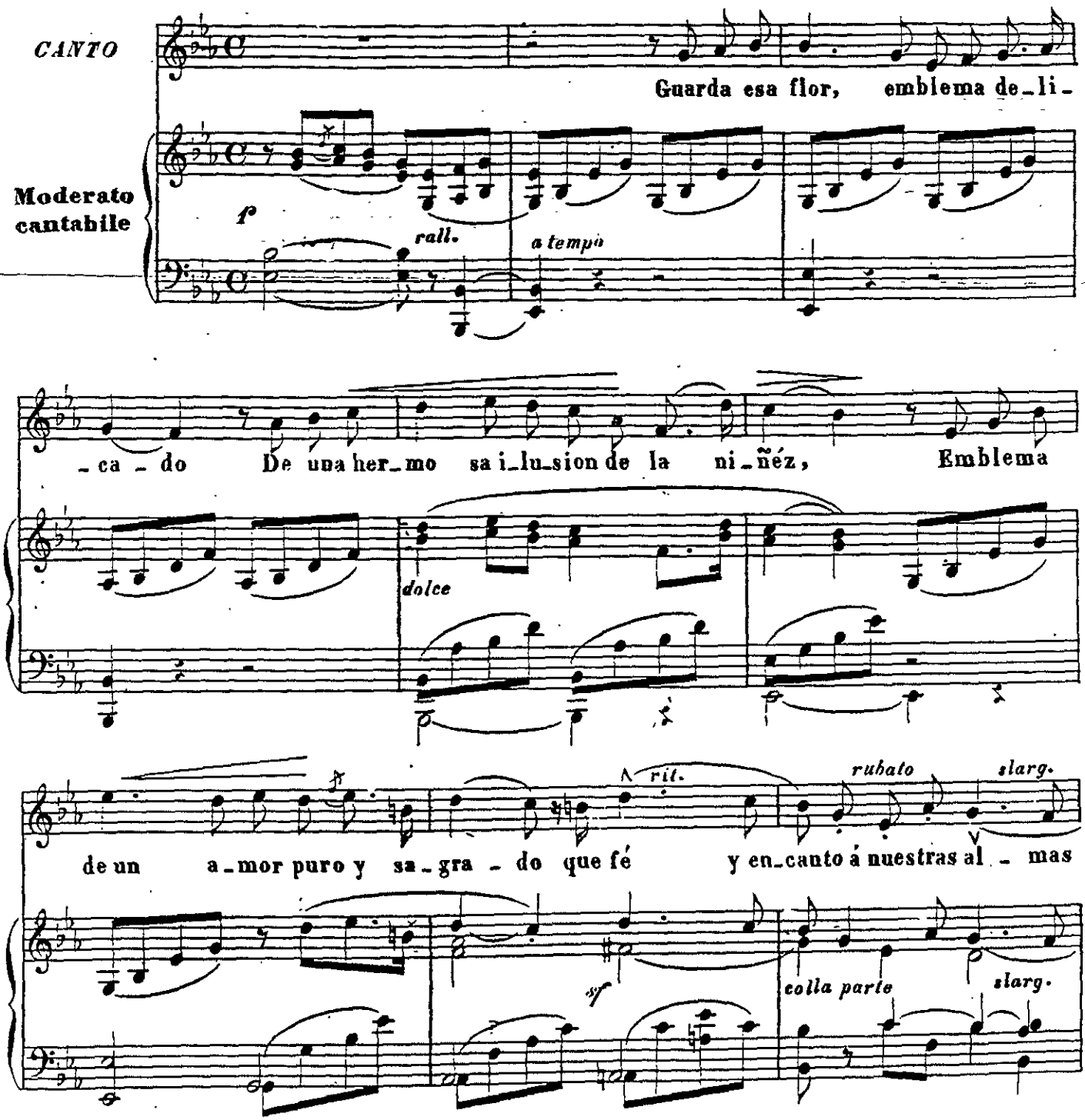
ff

vivo

GUARDA ESA FLOR!..

Palabras de LUIS G. ORTIZ

Música de M. MORALES



con forza

fué. E_lla brotó co_mo la flor que bro_ta

tranquillo

f

p dolce

Pa_ra in_censar una ara con su olor; con su olor;

rall.

f

p

pp

I. Tempo

ten.

con su o_lor; ah! O_lor del co_razon que no se a go_ta, no, no, Y es

pp

f

I. Tempo

p

col canto

rubato rit. slarg. slarg. ancora

so_lo pa_ra ti, es pa_ra ti. Guar_da esa flor!.. Guar_da esa

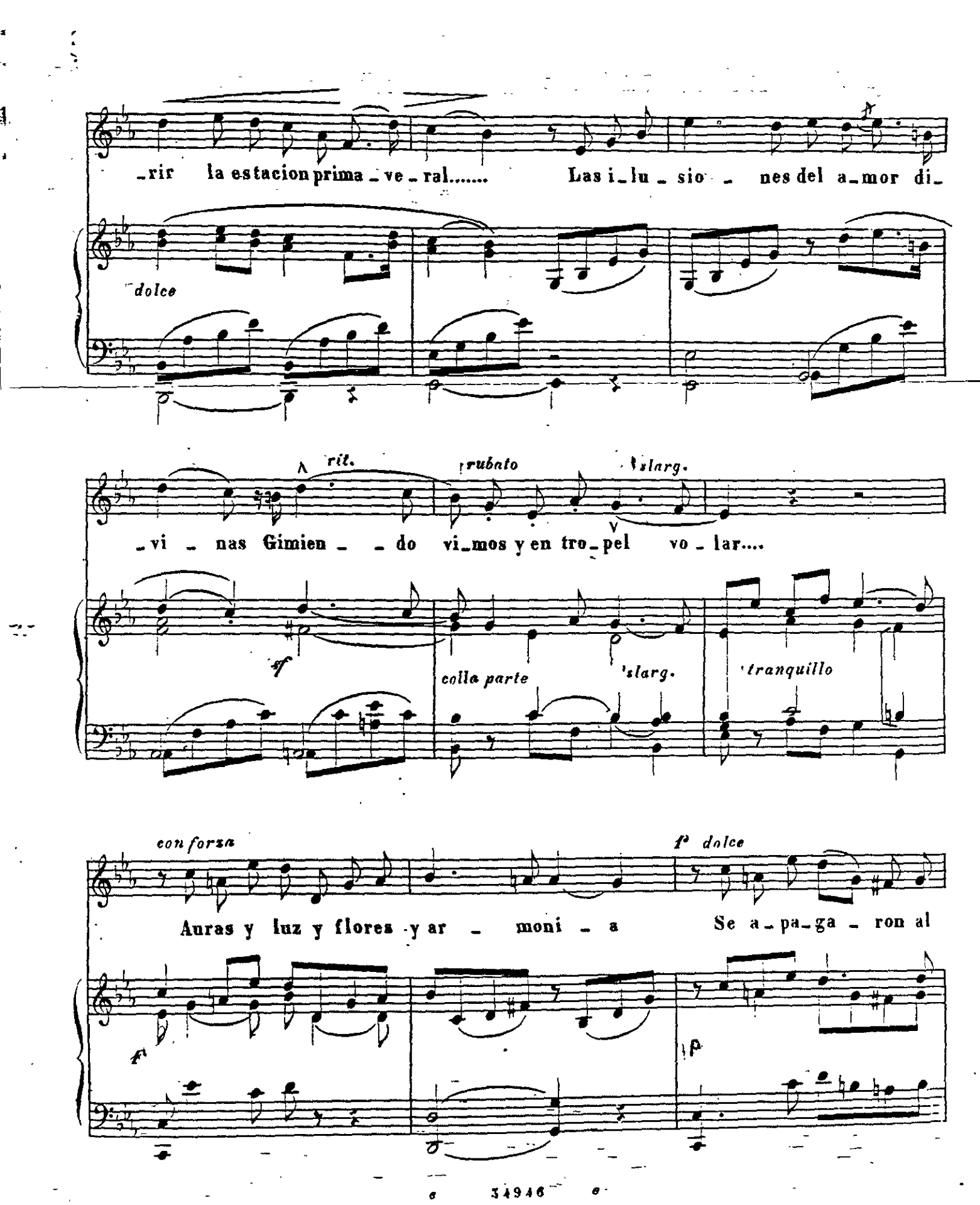
col canto pp appena

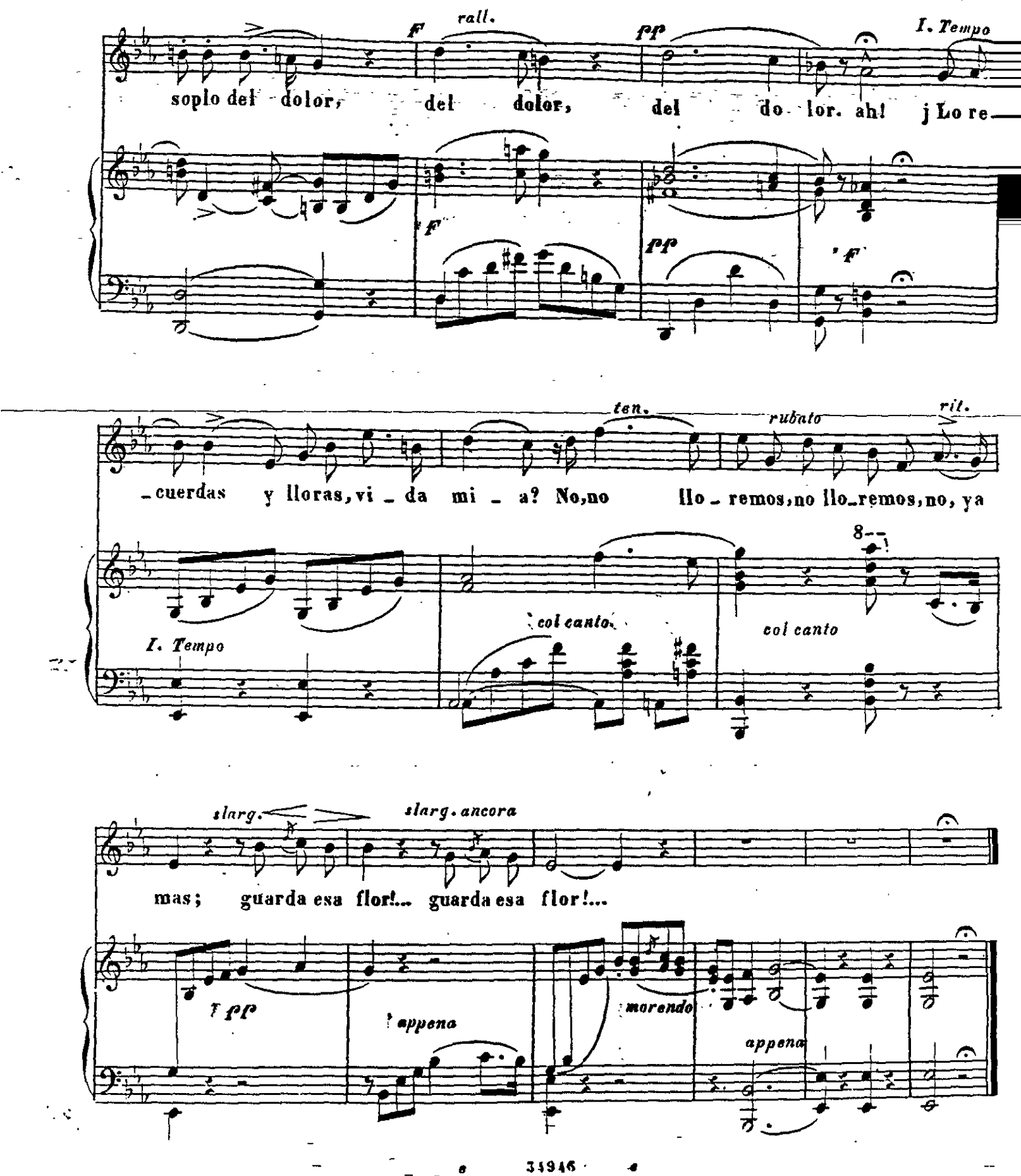
flor!..

con espressione decres. rit.

Cual hu_yen las a_mantes, go_lon dri_nas Al mo_

a tempo

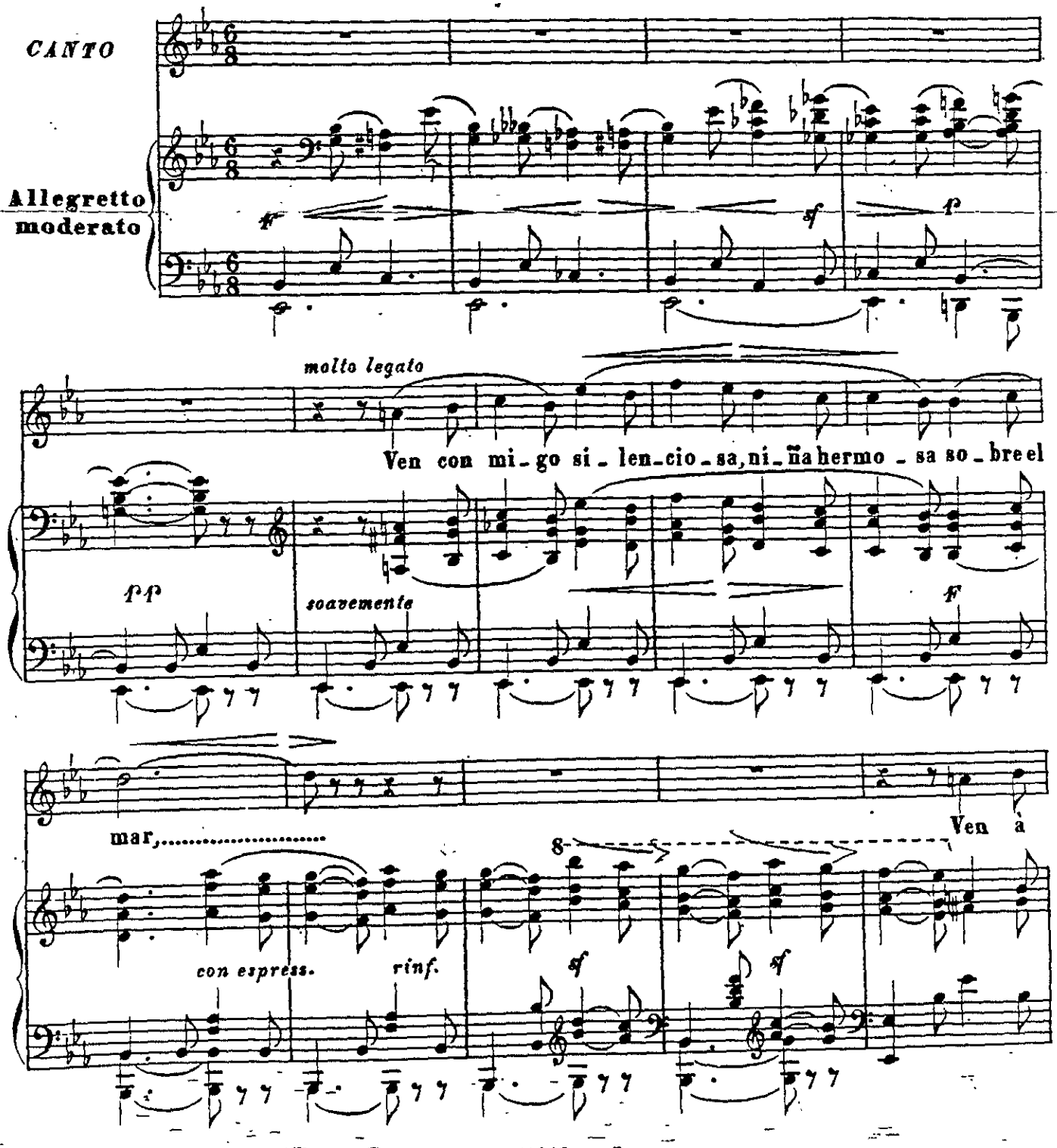

-rir la estacion prima - ve - ral..... Las i - lu - sio - nes del a - mor di-
dolce
rit.
rubato
slarg.
-vi - nas Gimien - - do vi - mos y en tro - pel vo - lar....
sf
colla parte
slarg.
tranquillo
con forza
f dolce
Auras y luz y flores y ar - moni - a Se a - pa - ga - ron al
f
p


f
rall.
pp
I. Tempo
soplo del dolor, del dolor, del do lor. ah! ¡Lo re
f
pp
f
ten.
rubato
rit.
cuerdas y lloras, vi da mi a? No, no llo remos, no llo remos, no, ya
I. Tempo
col canto
col canto
8
slarg.
slarg. ancora
mas; guarda esa flor!... guarda esa flor!...
pp
appena
morendo
appena

SOBRE EL MAR

(IN MARE)

MELESIO MORALES



ser mi com - pa - ñe - ra, Cuando el sol so - lem - ne im - pe - ra, ò nos

col canto

col canto

string. *ten.* *p dolce*

cu - bre te - ne - bro - sa la es - pan - to - sa tem - pes - tad ¿ Que me im -

colla voce *ten.* *p*

Poco più

- por - ta ser cau - ti - vo, si a qui vi - vo con tu a - mor, ... si li -

con forza *p*

slarg. *dolce*

- ga - da esta' mi vi - da con tu muer - te y siempre u - ni - da va mi

col canto

come prima

suer - te a tu e - xis - ten - cia y a tu au - sen - cia mi do - lor?..... Que me im -

come prima

slarg.

- por - ta ser cau - ti - vo si a qui vi - vo con tu a - mor? Ven con

col canto

sf p

mi - go si - len - cio - sa, ni - ña her - mo - sa so - bre el mar.....

gentile

con espress.

..... Ven con

8

sf sf p

slarg. molto

mi - go sin te - mo - res que los vien - tos bra - ma - do - res há - cia el

col canto

string. *ten.*

puer - to; siem - pre sua - ve nues - tra na - ve lle - va - rán Ven con

ten.

colla voce

p

calmato

mi - go sin te - mo - res, que los vien - tos bra - ma - do - res há - cia el

puer - to siem - pre sua - ve nues - tra na - ve lle - va - rán

p

Oppure

ah! so - bre el

Ven so - bre el mar!

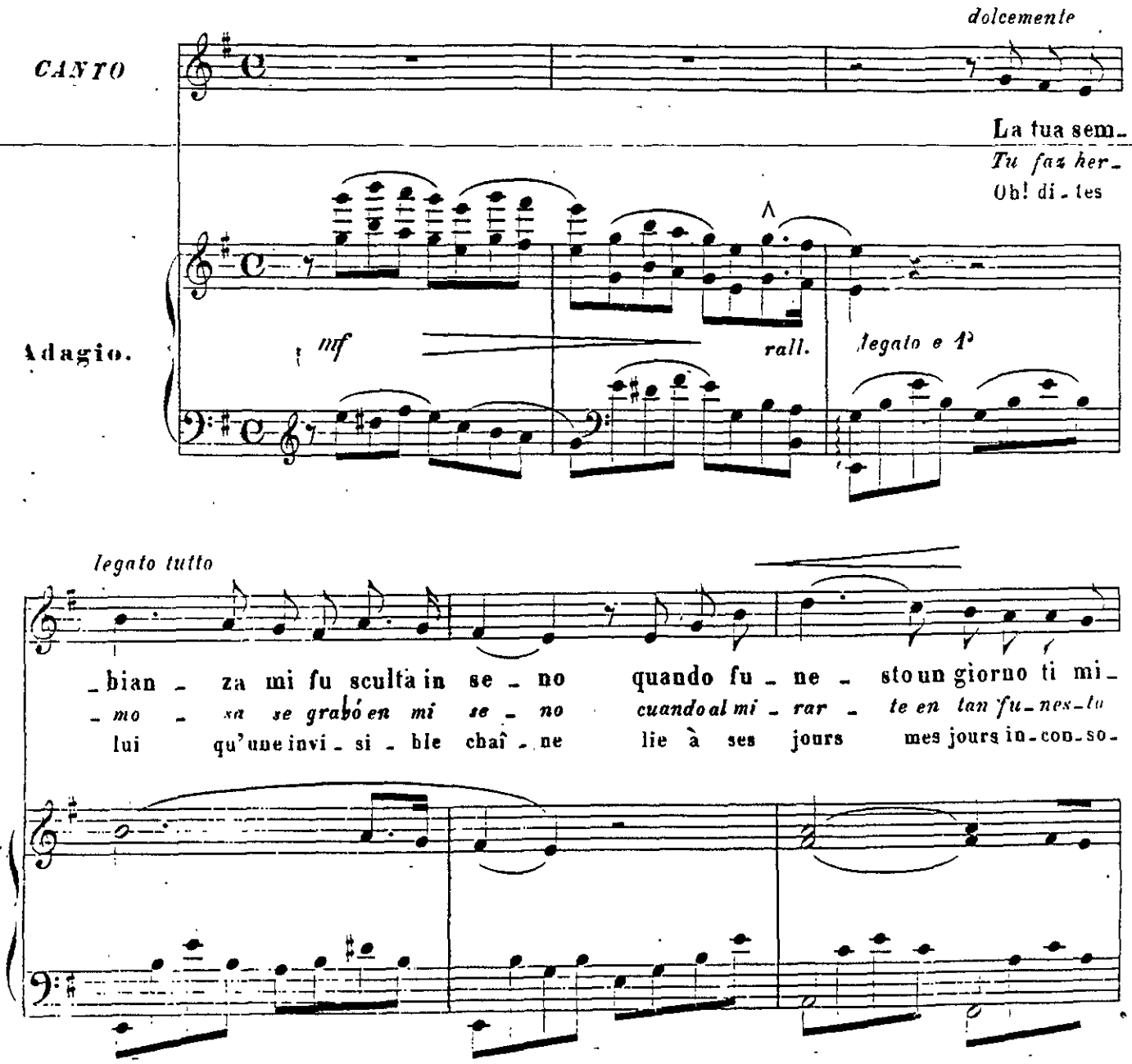
sf *p* *p* *pp*

L'ULTIMO MIO SOSPIR....

ROMANZA

Parole di
LUIS G. ORTIZ.

Musica di
M. MORALES.



Proprietà di F. Lucca - Milano n 14383 n

-ra - i dagli occhi az-zur - ri al fulgi-do ba-le-no nac - que l'af-
di - a, de-tus a - zu - les o-jos por que pe-no bro - to el a -
-lés..... oh! di-tes - lui ma tendresse et ma peine et mes sou-

sf

rall. A poco più cres.

-fanno che non po - sa ma - i. Pu-re scor-ren - do in tua bel-
-fan que su-fro to - da - vi - a. Hoy tu sem - blan - te al re-cor-
-pirs de mis-tè-re voi - lés. Oh! di-tes - lui..... douces voix

col canto poco più cres.

rit. decres. incalz.

-tà se-re-no il vago a-spet-to eb - brod'amor spe-ra - i; e da quel
-dar se-re-no go-sa a - mor y es-pe - ra vi-da mi - a; que de en-
de la brise que son es - clave est con - su - mé d'en - nui,..... Oh! di-tes

incalz. rit. col canto ravvivando

con passione *allarg.*

gior - no che al mo - rir s'appres - sa io t'amo, ohimè ah! io
ton - ce aun - que muero su - fro y llo - ro, mas que a la vi - da en
lui..... ma pensée in - compri - se et la dou - leur ah! et

con 8

p *col canto*

a piacere

t'amo ohimè t'a - mo più che la vi - ta stes - sa t'a - mo... ohi -
mi pa - sion te a - do - ro mas que á la vi - da te a - do - ro... ah!...
la douleur ah!..... qui m'é - treint et me bri - se... et me bri - -

con 8

I. Tempo

- mè!... ah! se - po - tes - si un sol de' miei mar - ti - ri get - tare in
si... si u - no so - lo tal vez de mis do - lo - res lanzar pu -
- se... oh! di - tes lui que sous sa froideur mê - me malgré mes

sempre p e legato

con forza *p* *dolente*

se - no al - la su - blime in - gra - ta, dal - la pie - tà commossa a' miei de -

die - ra à la a - do - rada in - gra - ta, piado sa com - prendiendo sus ho

pleurs je me sens palpi - ter; Oh! di - tes - lui l'at - tendri - sant po -

con forza *dim.* **Poco più**

- si - ri pa - ghi, fa - rebbe della fè giu - ra - ta.

- rro - res la fé me die - ra que si mue - re ma - ta.

- è - me d'un coeur qui lutte et ne peut ré - sis - ter.

con forza *p* *alquanto animato*

Ma va - ni det - ti i - nu - - ti - li so -

Mas va - na di - cha sue - - ños trai -

C'est sa pi - tié que du moins je ré -

p

-spi - ri o - mai la fi-ne fu dal ciel se-gnata e
-do - res el cie - lo mis de-li - rios des - tin-ra-ta y
-cla - me pour cet a-mour où le ciel en vain lui rien

vibrato

nel - la calma tor-ne-rà il mio co-re... io
ni la calma vol-ve-rá á la vi-da que a-
n'é - tein-drà l'ar-den-te pu - re flamme qui

cres.

dolcemente

muo - ro ahimè! io muoro ahi - mè!..... del
-mor..... que amor me ma - - - ta
de ses yeux qui de ses yeux a pas-

con forza

f

più cru_del del più cru_del del più cru - de - le a -
con su cru - da he - ri - - da... con su cru - da he -
- sée dans mon â - - me pas - sée dans mon

con 8

con anima

dolce

- mo - re io muo - ro ahimè!
- ri - da que a - mor
â - me qui de ses yeux

tristamente

sospiroso

io muoro, ahi - mè! del più cru_del del
que amer me ma - - - la con su cru - da he -
qui de ses yeux a pas - sée dans mon

cres. appena

dim. *p*

più cru-del del più cru-de-le a-mor..... io
-ri-da con su cru-da he-ri-da me
â-me pas-sée dans mon â-me a

dim. *p* *morendo*

pp *allarg.*

muo-ro... d'a-mor... d'a-
ma-ta... a-mor... a-
pas-sée... dans mon â-

a poco *a poco* *ppp*

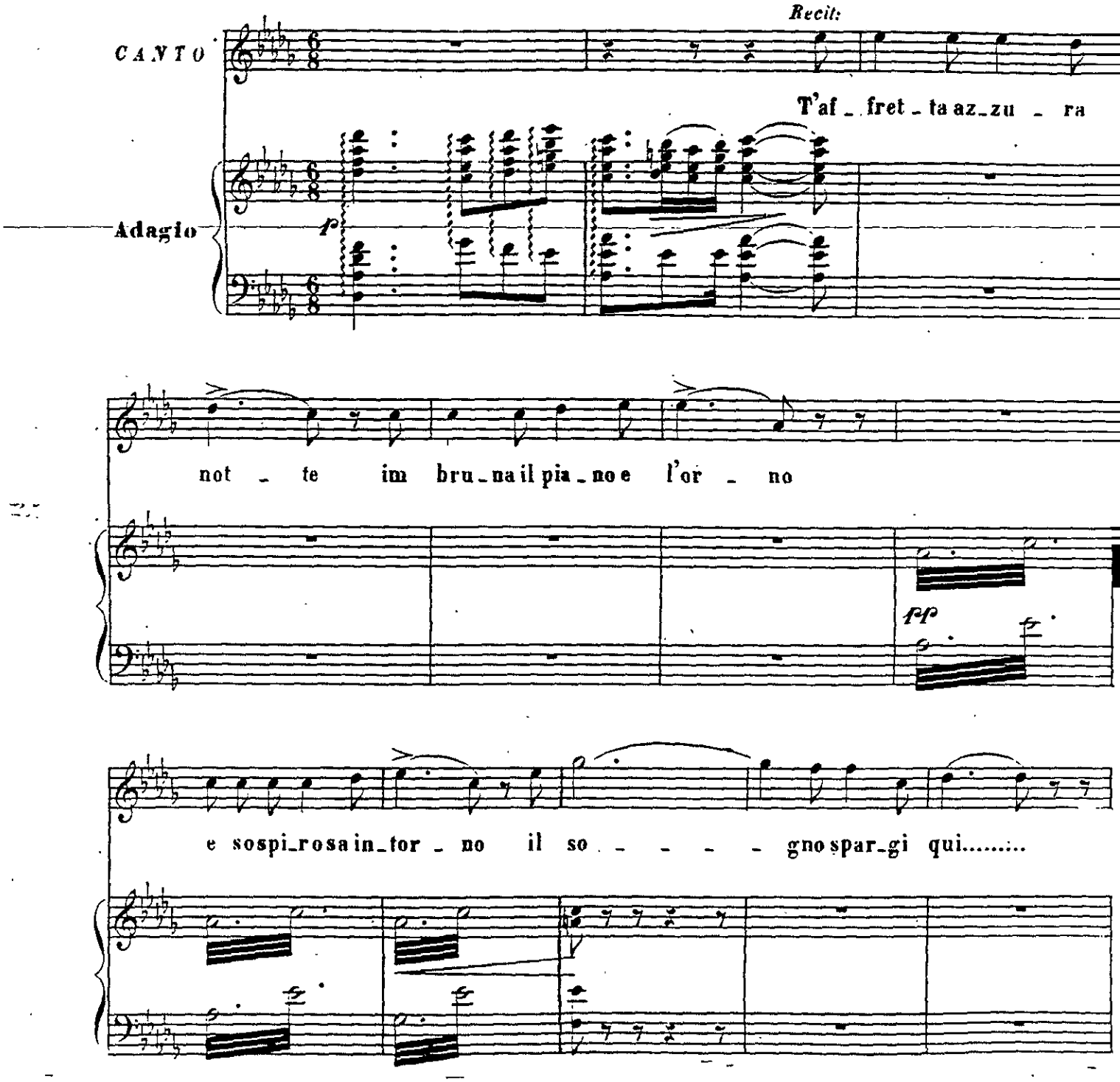
-mor!...
-mor!...
-me!...

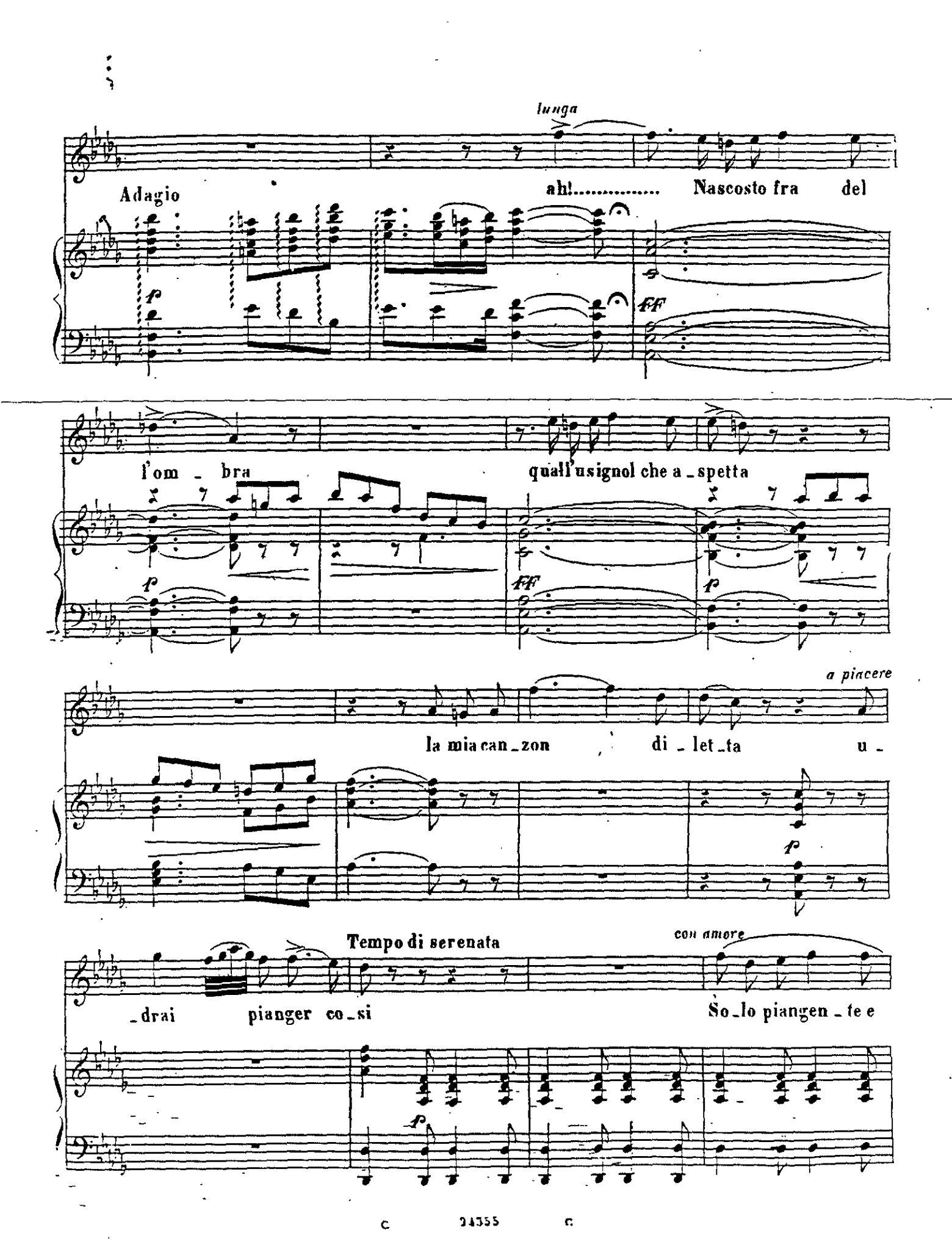
pp *cres.* *f* *pp*

L' OBBLIO

SERENATA

M. MORALES




lunga
Adagio
ah!..... Nascosto fra del
l'om - bra
quall'usignol che a - spetta
a piacere
la mia can - zon di - let - ta u -
Tempo di serenata
con amore
- drai pianger co - si
So - lo piangen - te e

ff *p*

mi - - se_ro sot_to la tua fi_ne - stra in_cer_ta_va la

fp *sf*

p

de - - stra sul liu_to mio fe_del - - - E in_tan_to

p e saltellante

p e saltellante

rall:

cres: un poco

che dal so_gno tu godie del l'a_mo - re a me mi

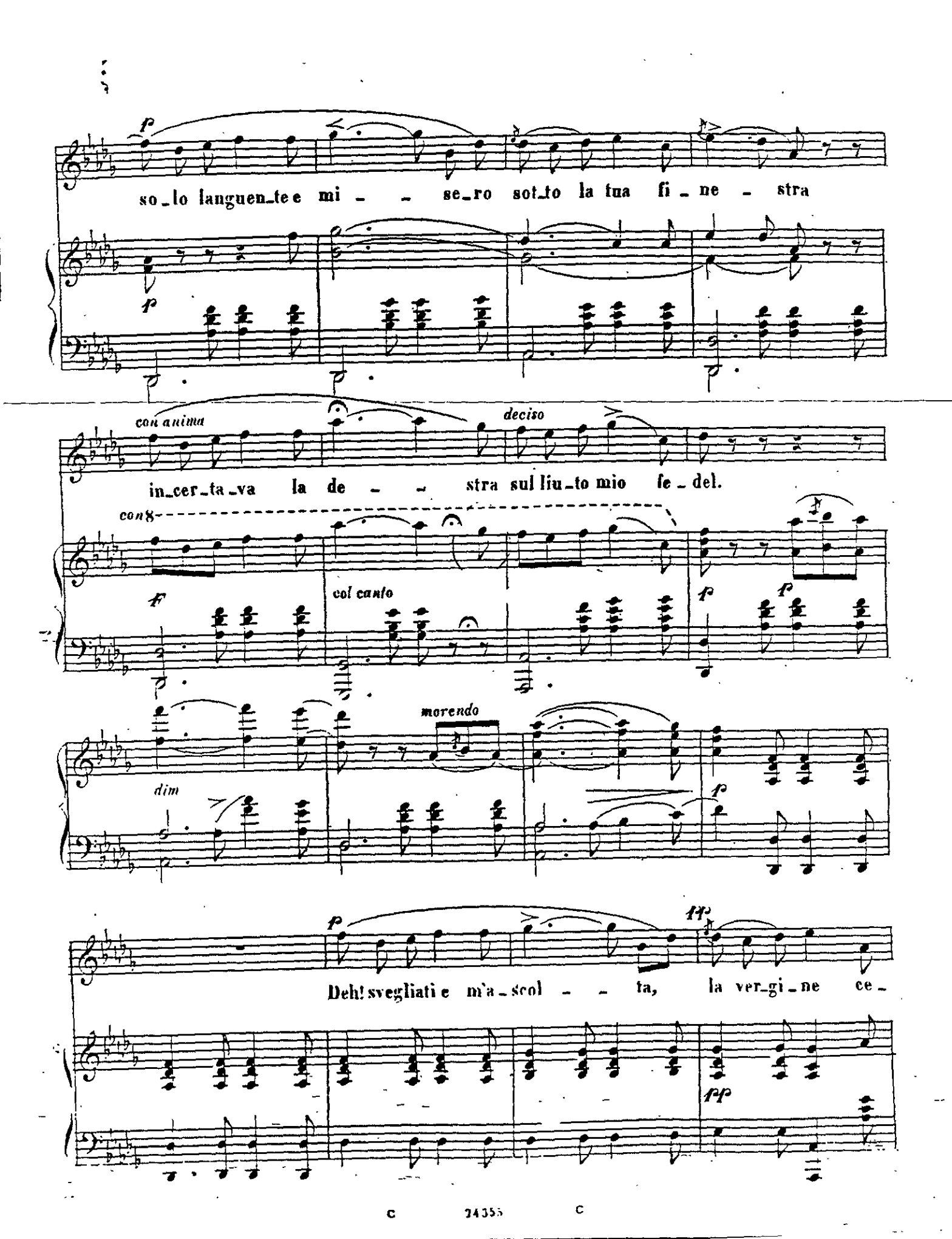
cres: un poco

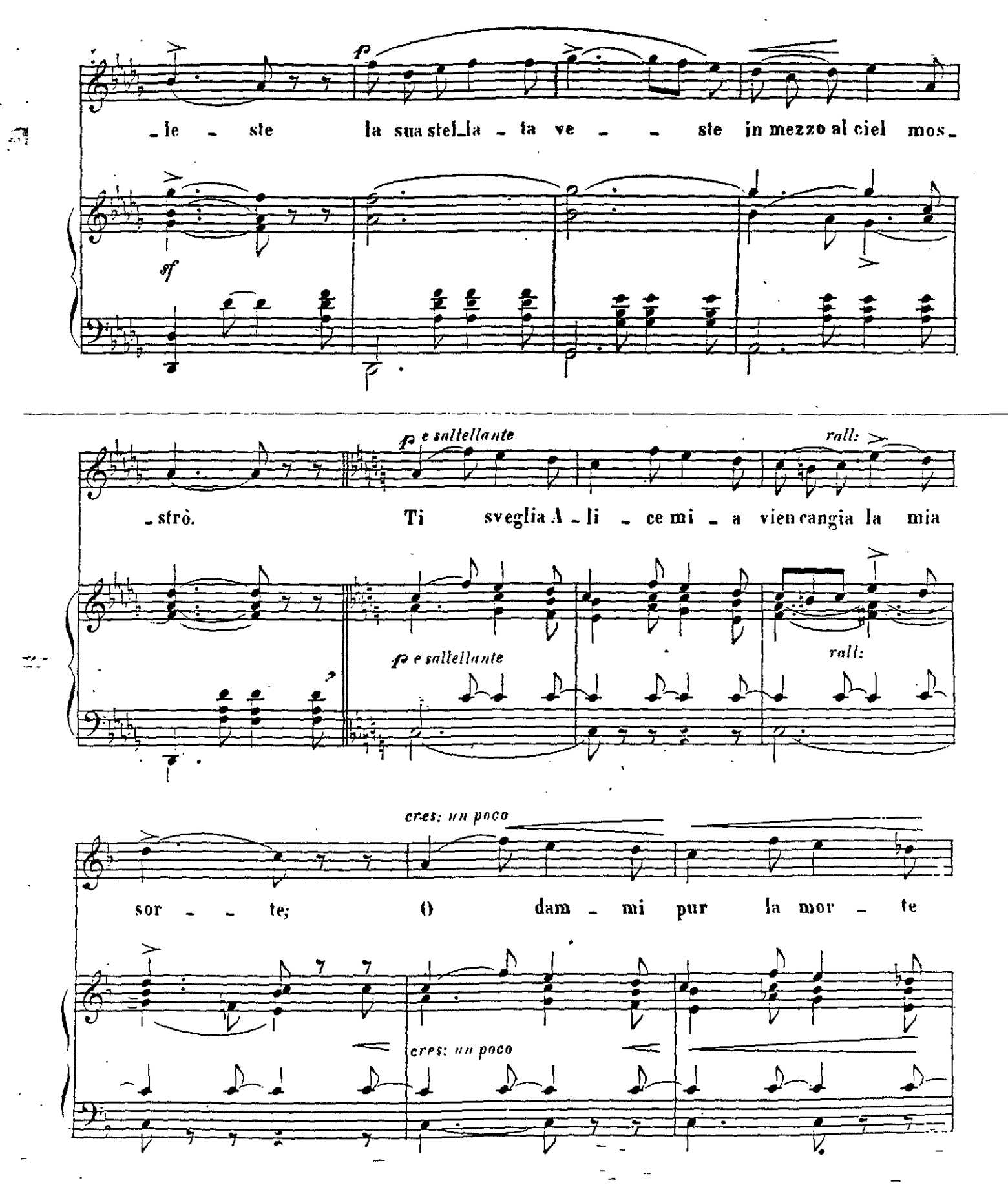
allarg:

strin_ge il co - re l'ob - - blio l'ob_blio cru_del ah!

col canto

sf


p
so_lo languen_te e mi_ _se_ro sot_to la tua fi_ne_stra
con anima
deciso
in_cer_ta_va la de_ _stra sul liu_to mio fe_del.
con 8
f
col canto
p
morendo
dim
p
p
Deh! svegliati e m'a_scol_ _ta, la ver_gi_ne ce_
pp


p
le - ste la sua stel_la - ta ve - - ste in mezzo al ciel mos_
sf
p e saltellante
rall:
strò. Ti sveglia A - li - ce mi - a vien cangia la mia
p e saltellante
rall:
cres: un poco
sor - - te; O dam - mi pur la mor - te
cres: un poco

con espress:

rall:

pp

p

ma il ne - ro ob - blio, no, no! ah! Deh! sve - gliati e m'a -

col canto

sf

p

con anima

pp

- scol - - ta, la ver - gi - ne ce - le - ste la sua stel - la - ta

con 8

meno

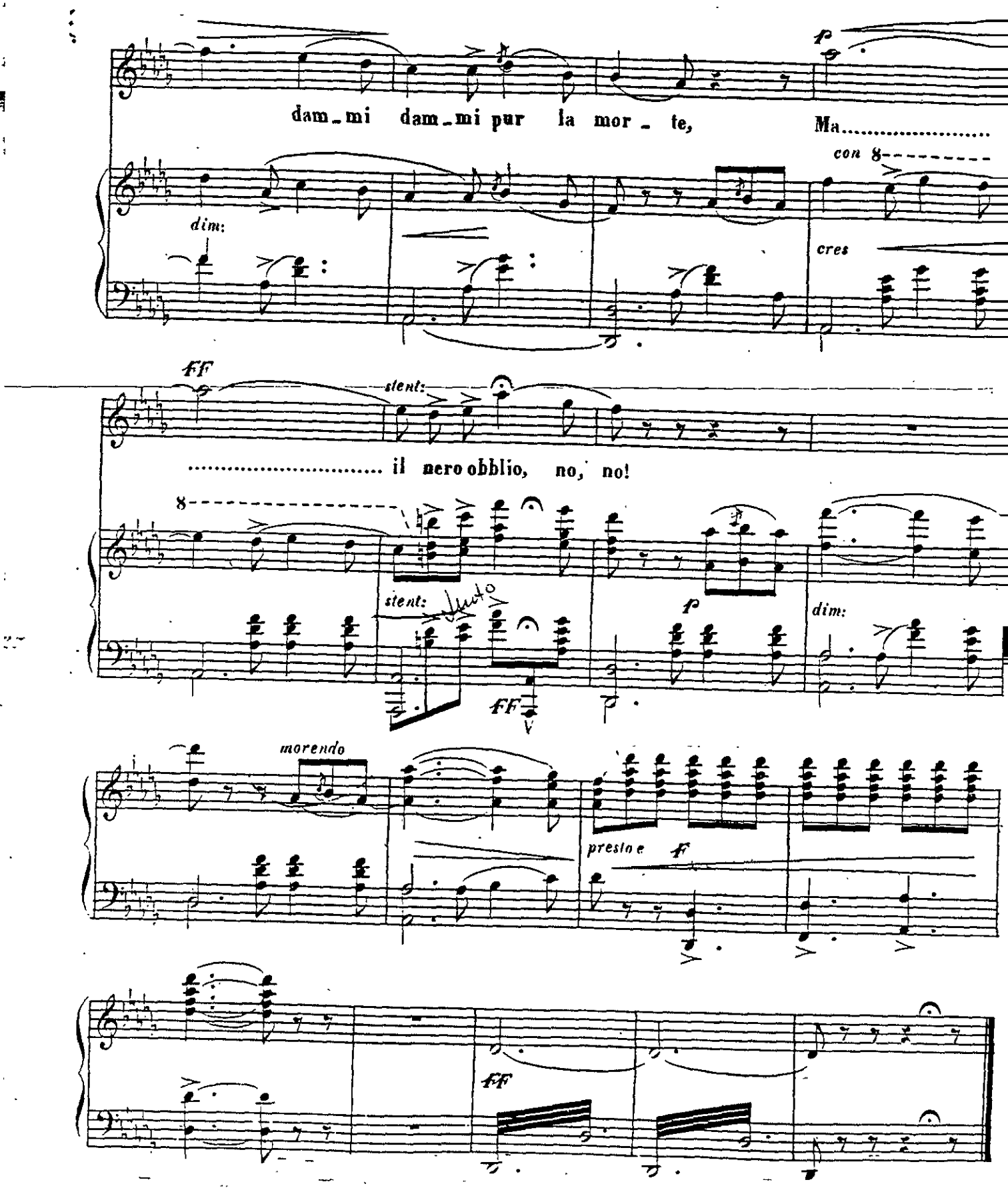
ve - ste Ah!

ve - - ste in mezzo al ciel mo - strò ah!

8

p

col canto


dam_mi dam_mi pur la mor_te, Ma.....
p
con 8
dim:
cres
ff
stent:
..... il nero obblio, no, no!
8
stent:
ff
p
dim:
morendo
presto e
f
ff

Moderado

Cello

Piano

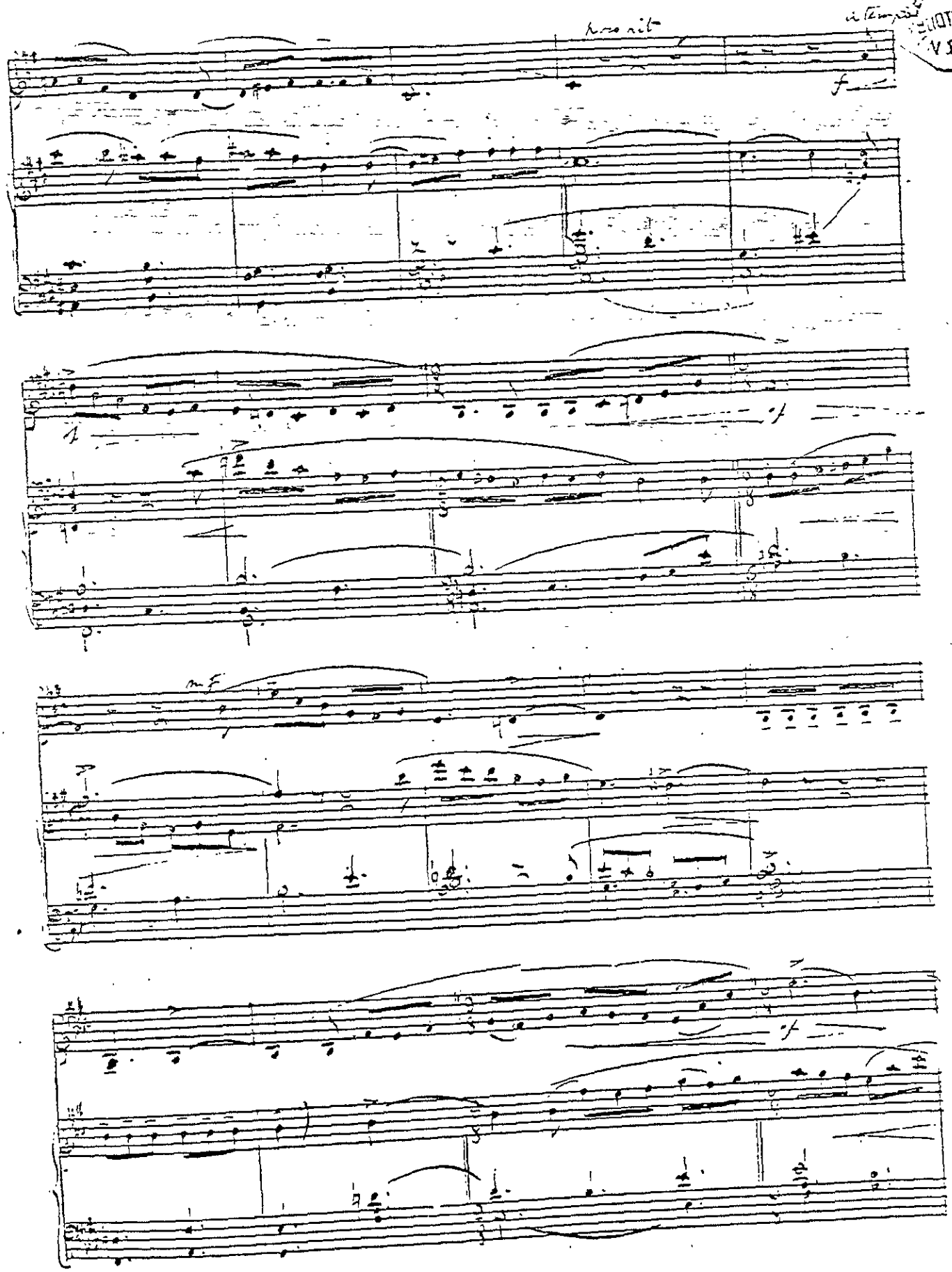
p

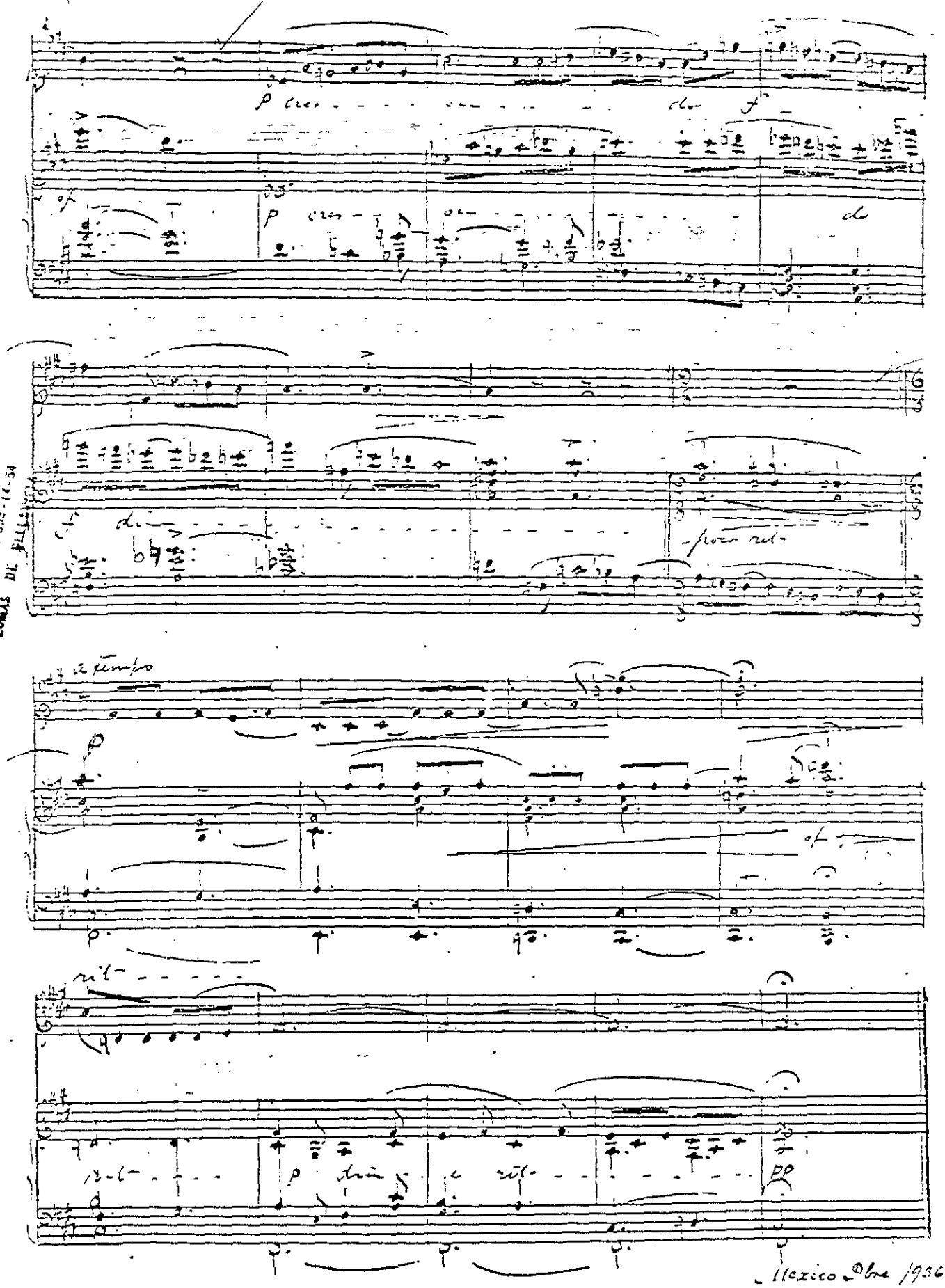
f

mf

mf

A. Wagner y Levien Sucs. S. en C.





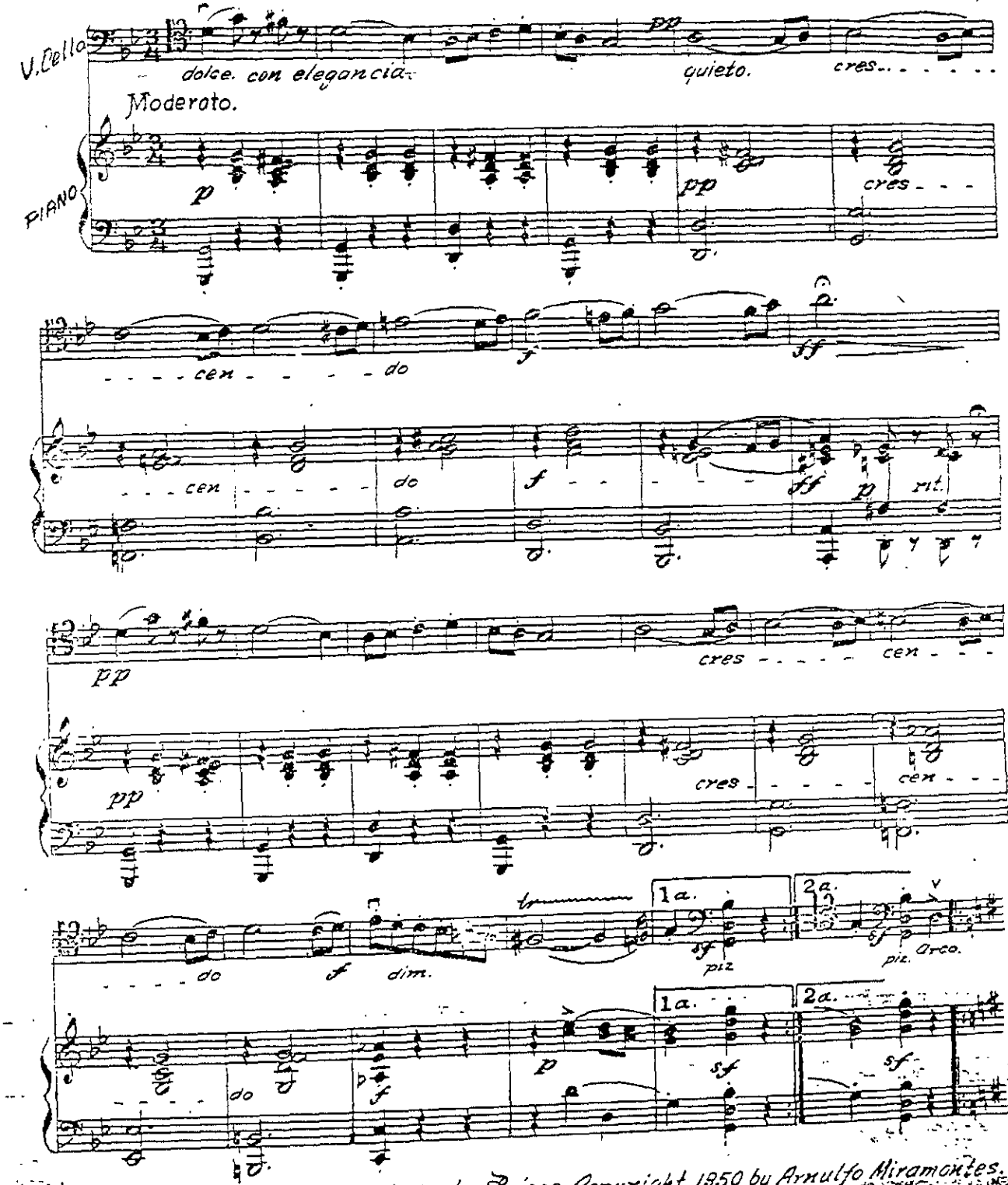
A Agustín Llopis de Olivares.

Mazurka

en Sol menor.

para Violoncello y Piano.

Arnulfo Miramontes, Op. 55.



arco.

f deciso.

p quieto.

f

p

f

ff

cresc.

f

p

f

pp

cresc.

p

cresc.

f

pp

cresc.

ff

rit.

a tempo.

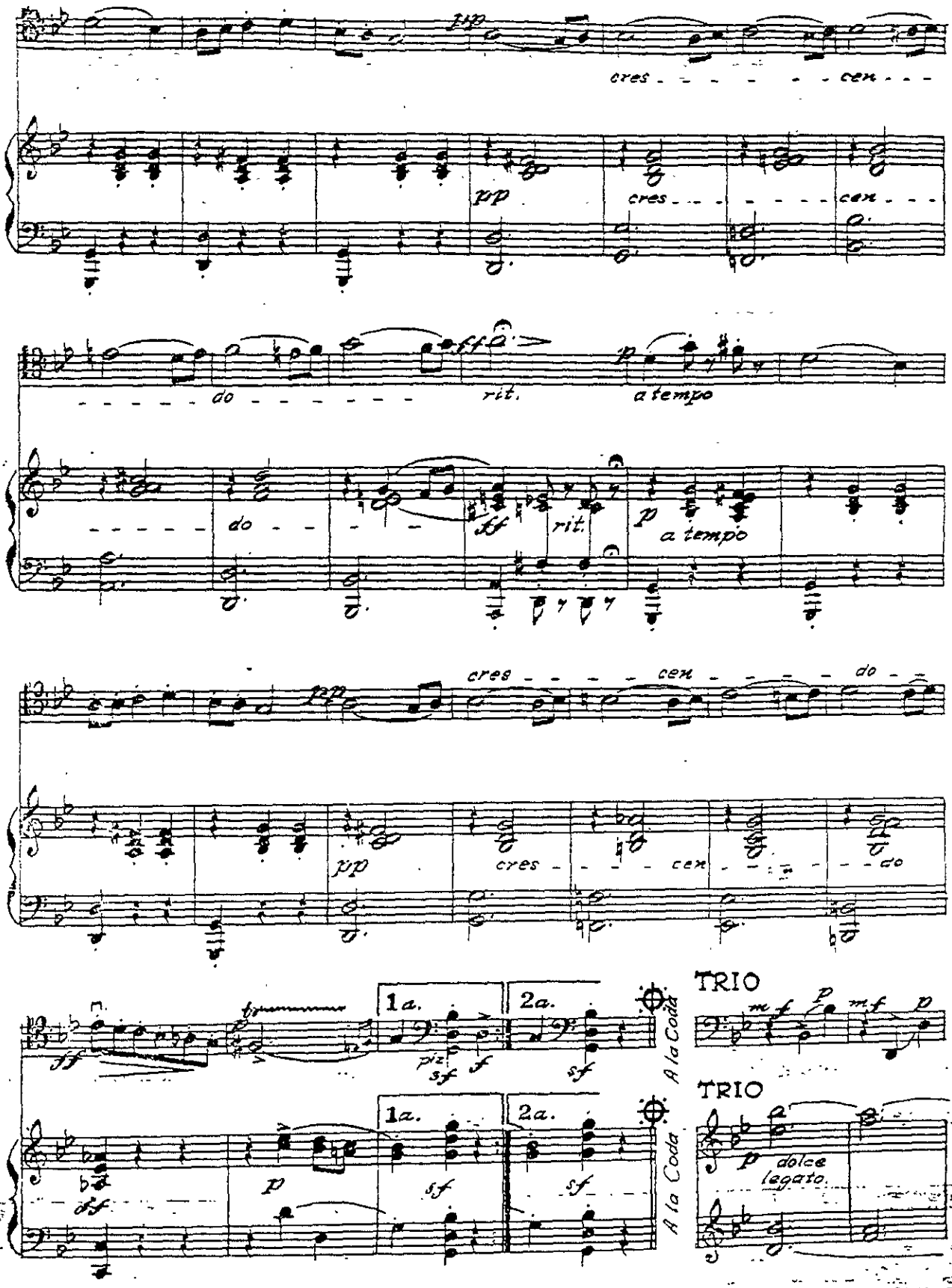
ff pesante.

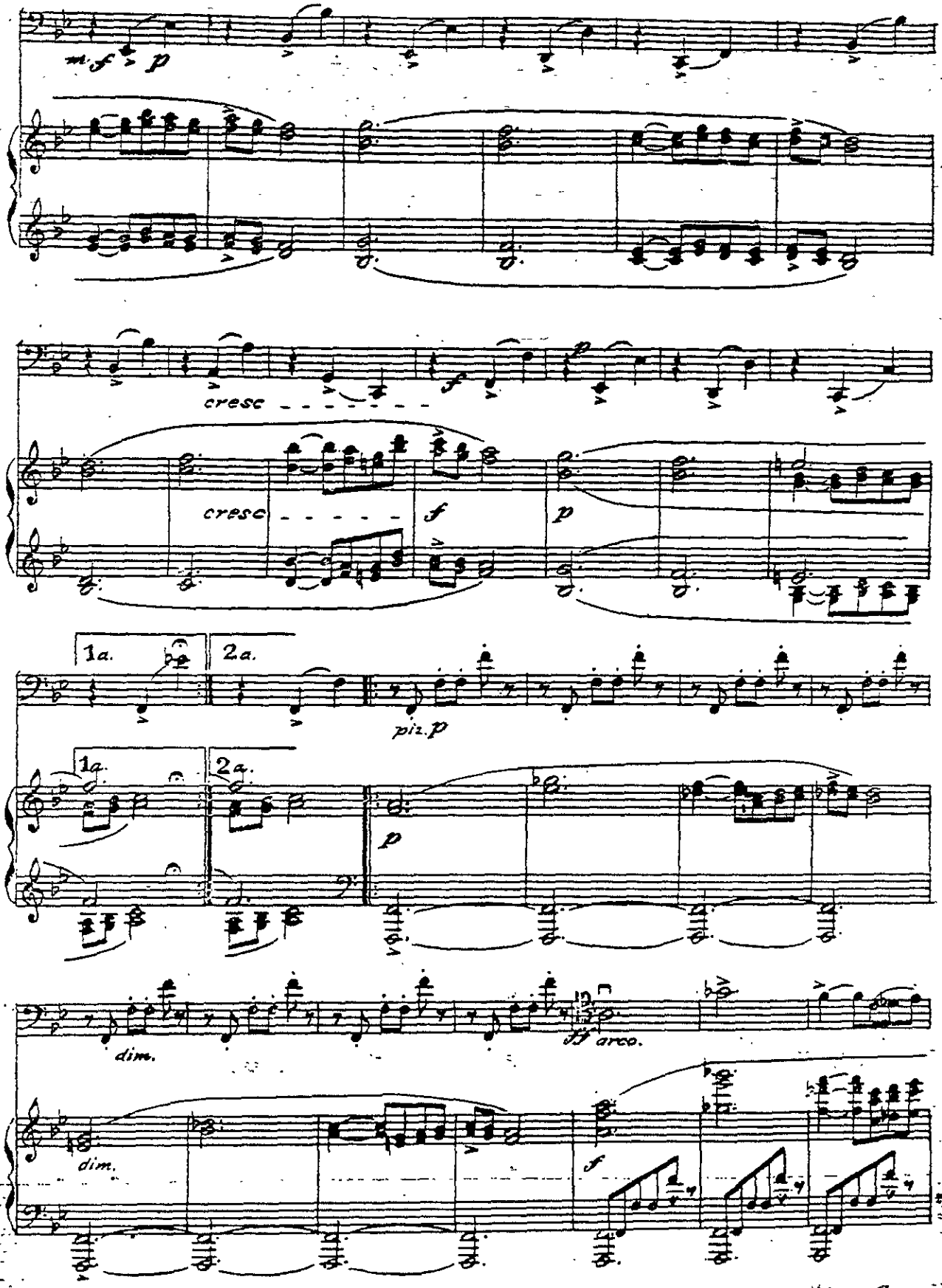
ff

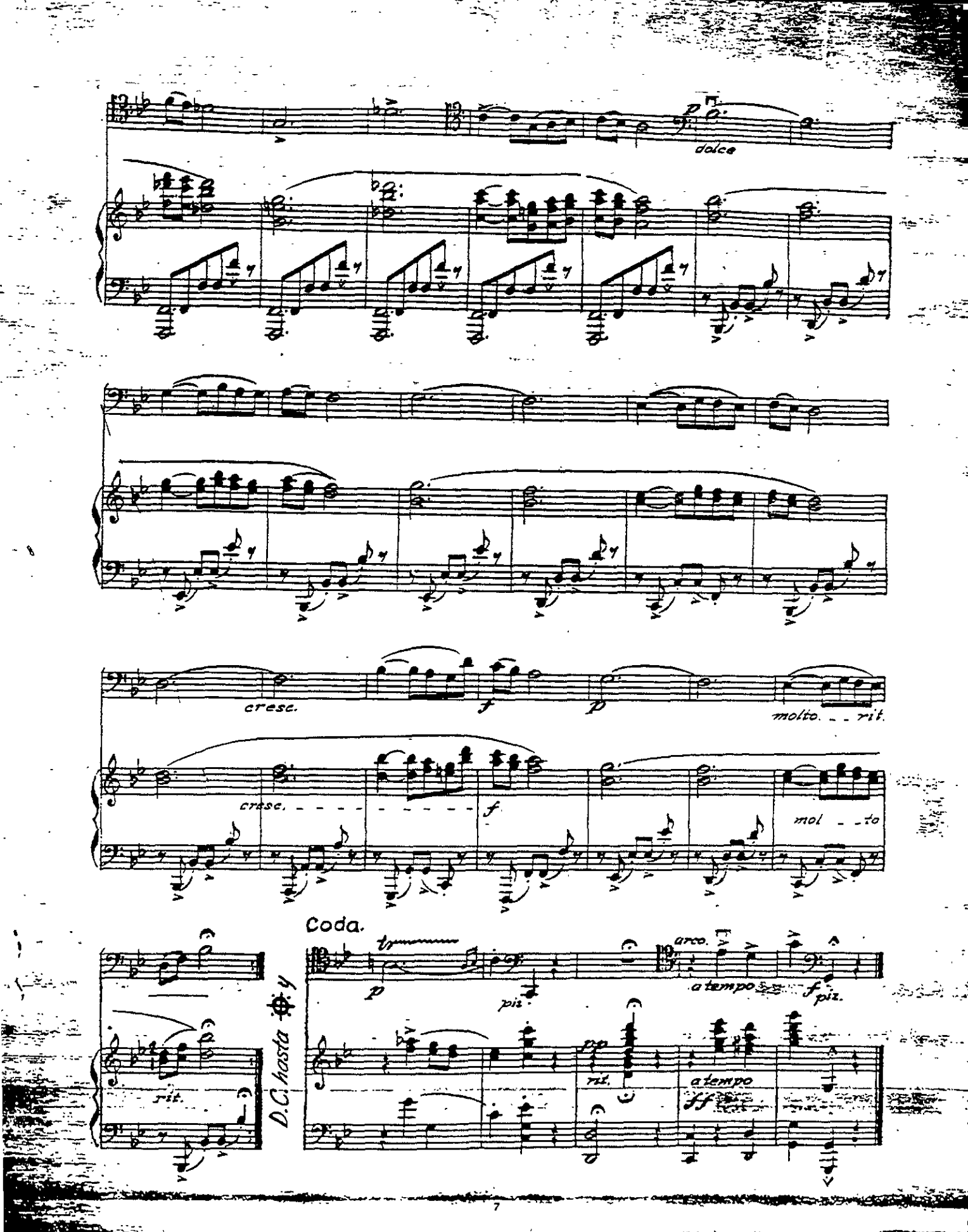
rit.

p a tempo.

Ped.


pp
cres - - - - - - - cen - - -
pp
cres - - - - - - - cen - - -
- - - - - do - - - - - - - -
ff
rit.
p
a tempo
- - - - - do - - - - -
ff
rit.
p
a tempo
pp
cres - - - - cen - - - - - do - -
pp
cres - - - - cen - - - - - do
ff
1a.
2a.
piz.
sf
f
sf
A la Coda
TRIO
mf
p
mf
p
ff
1a.
2a.
p
sf
sf
A la Coda
TRIO
p
dolce
legato


m.f
p
cresc
cresc
f
p
1a.
2a.
piz. p
1a.
2a.
p
dim.
ff arco.
dim.
f


dolce
cresc.
f
p
molto. rit.
cresc.
f
mol to
Coda.
p
piz.
arco.
a tempo
f piz.
rit.
D.C. hasta ✠ y
pp
rit.
a tempo
ff

Cello = Piano

Andante Mosso 112 = ♩

P

PP

rall - a tempo

f

f

P.

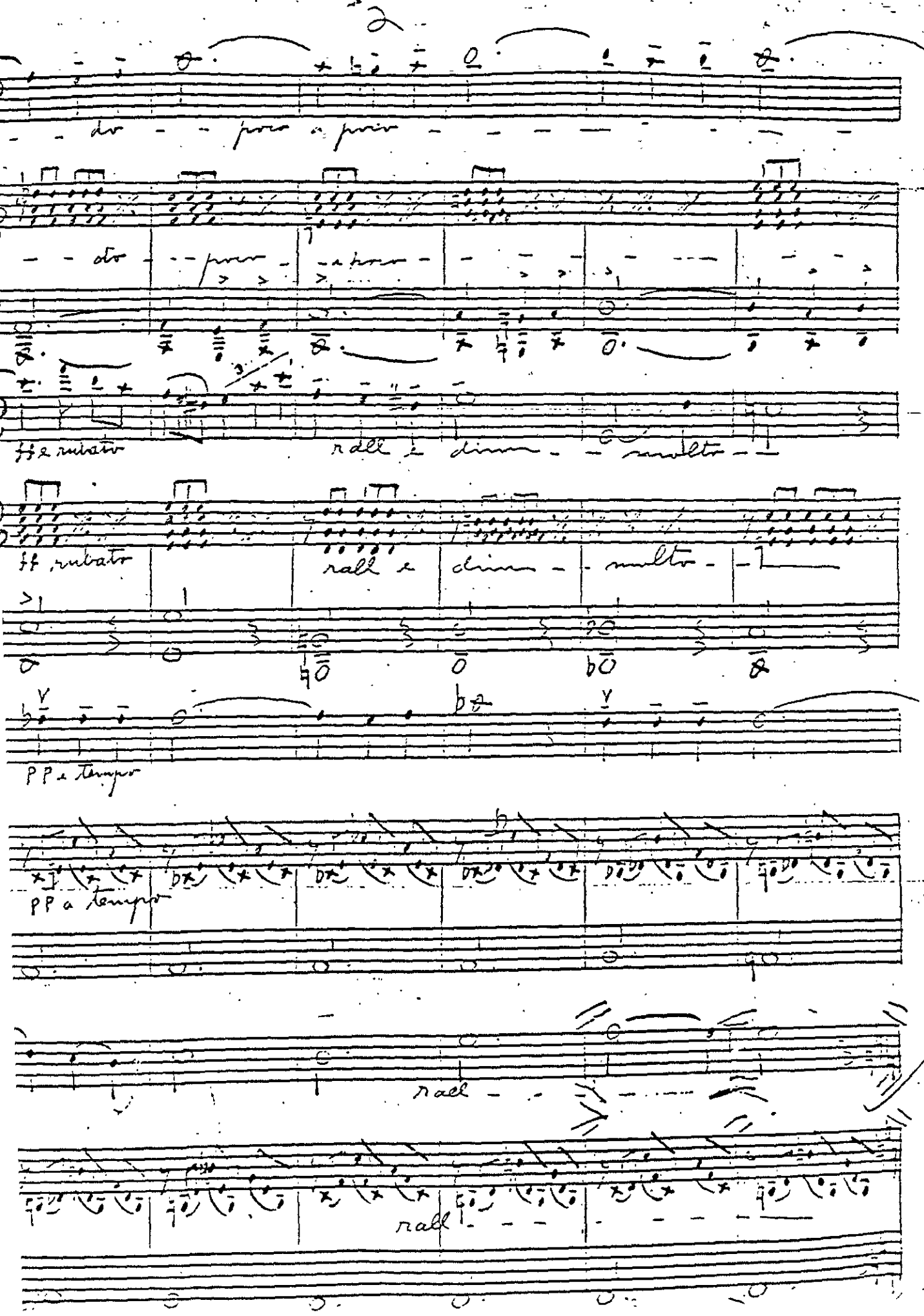
poco P rall.

a tempo y cres - - - cen -

P

poco rall

a tempo y cres - - - cen -


do
poco a poco
do
poco
a poco
ff e rubato
rall e dim
molto
ff rubato
rall e
dim
molto
PP a tempo
PP a tempo
rall
rall

Più mosso

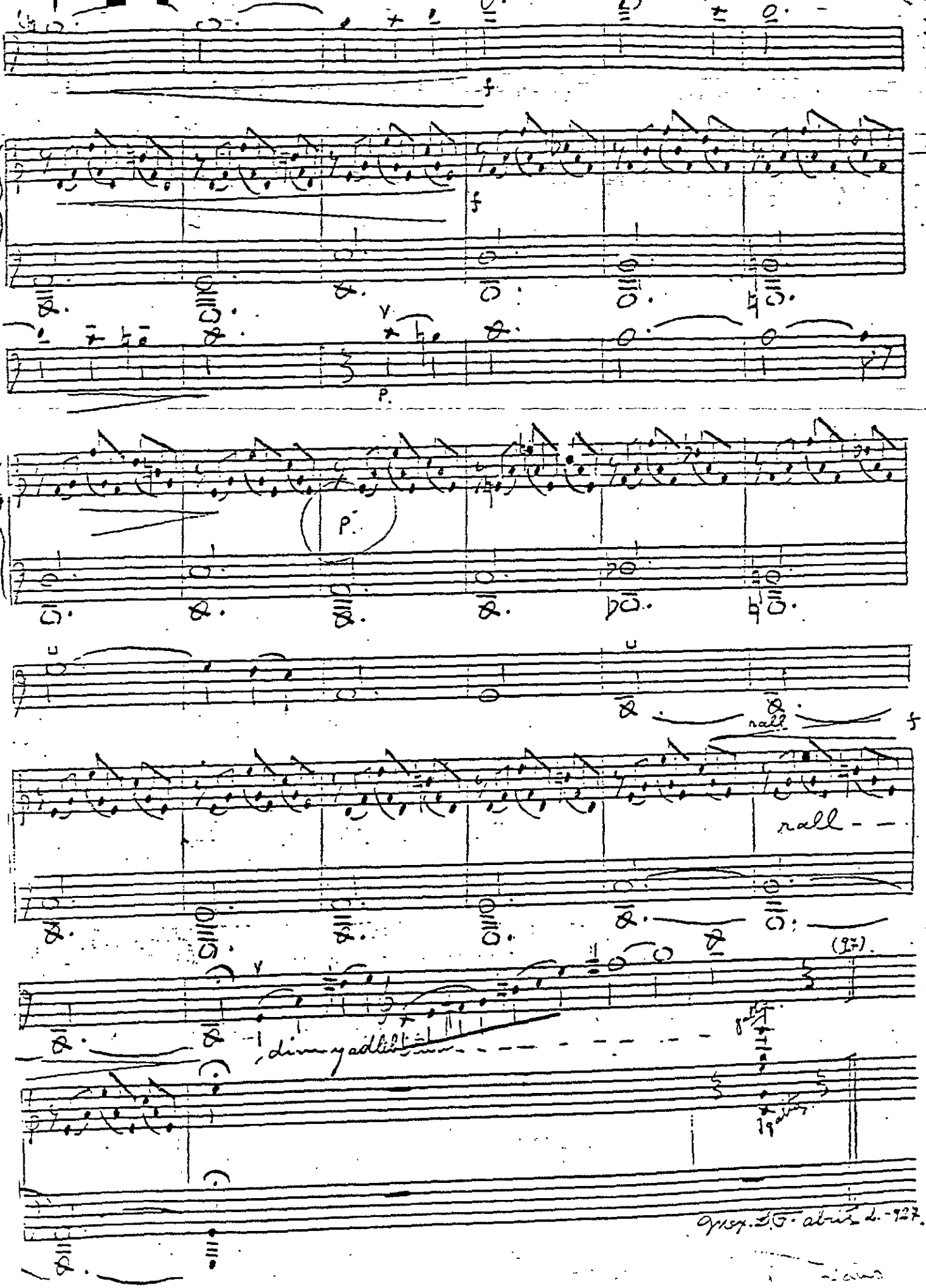
ff. Grandioso

dim. y poco rall.

P. tempo pri

dim. y rall.

P. tempo pri


f
f
p.
p.
rall
rall - -
(37)
dim y adlib
Grisp. S.G. abril 2.-927.

ALLEGRO GIOCOSO

para Violonchelo con acompañamiento de piano

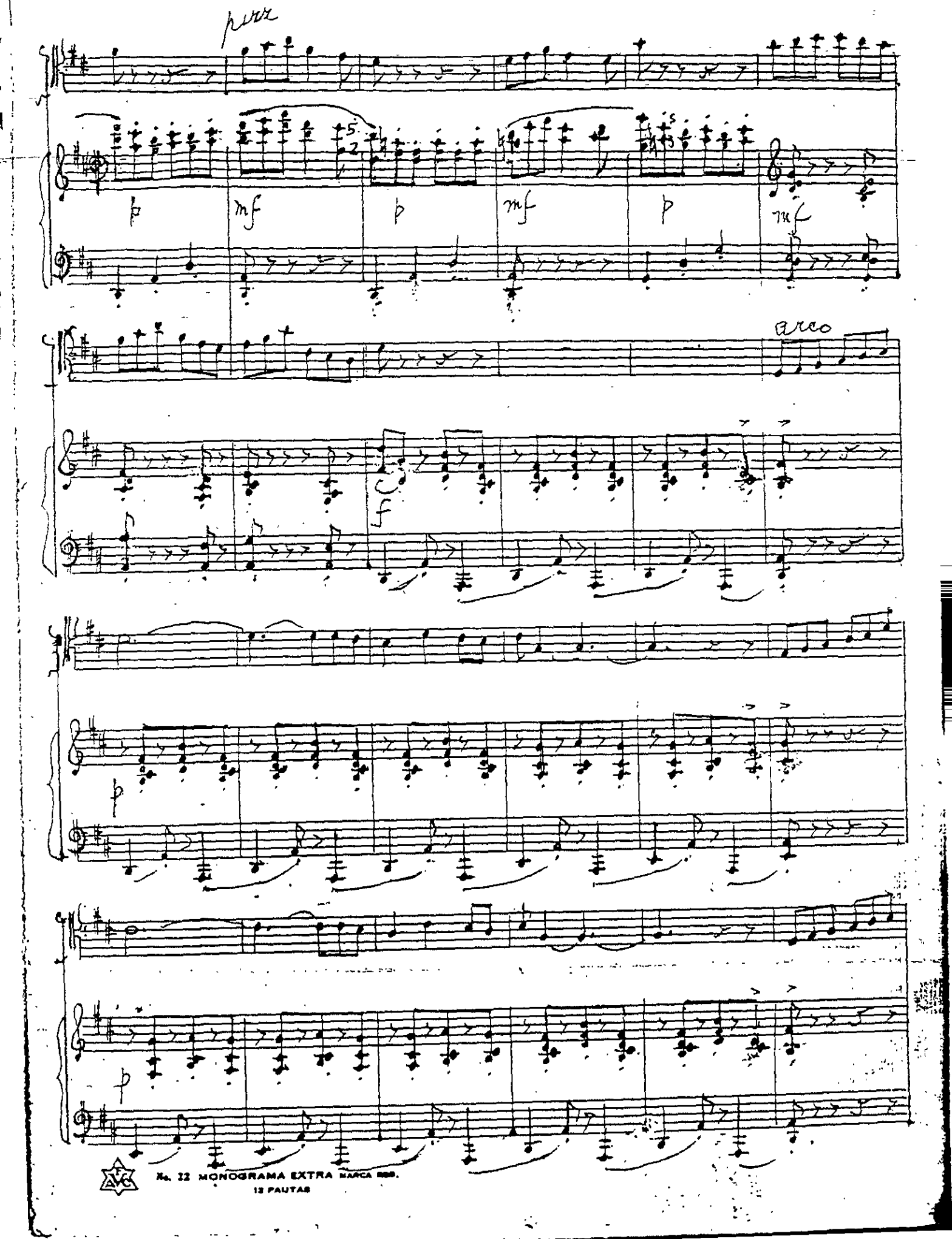
Musica del maestro RUBÉN MONTIEL

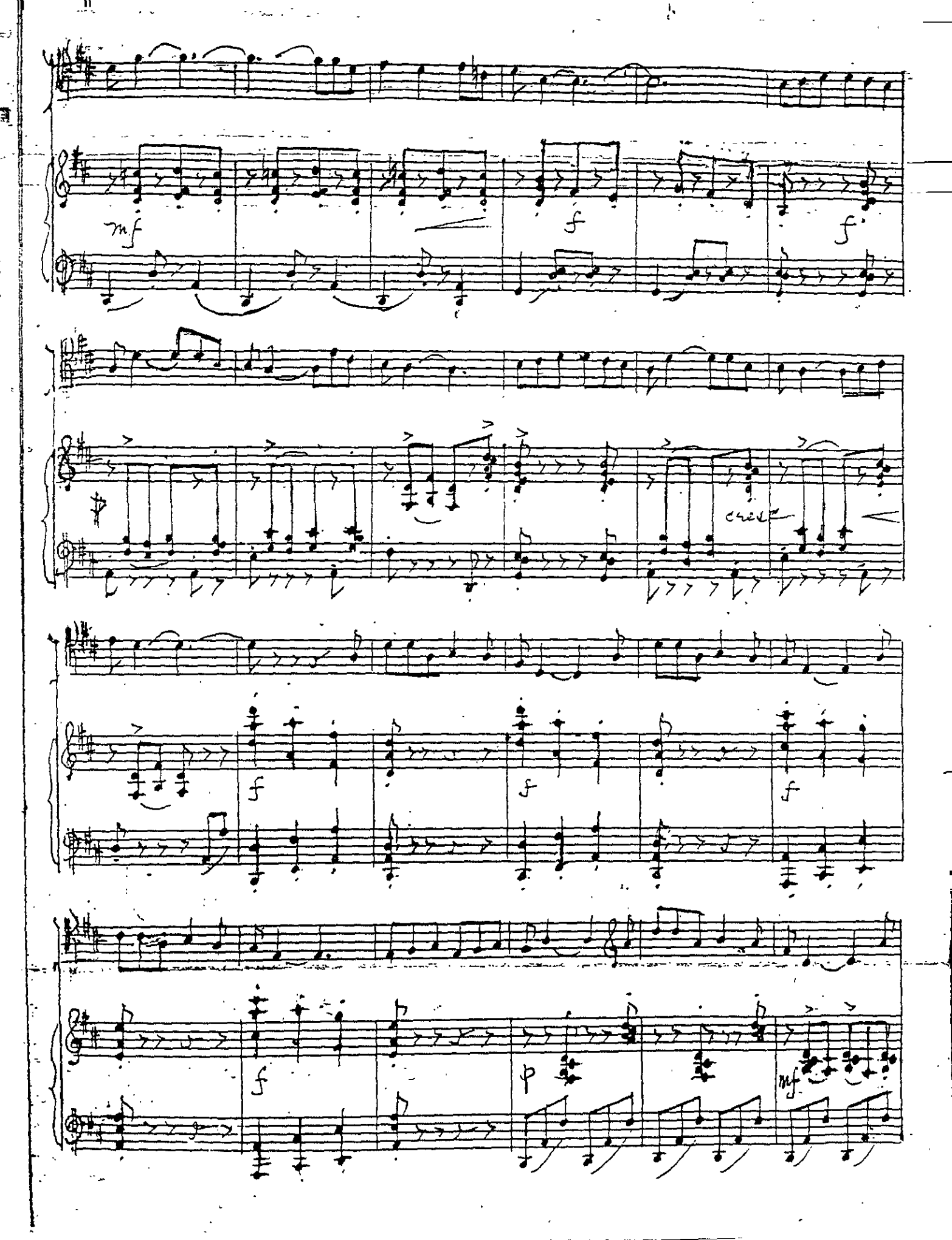
All.o Mod.to

Cello

Piano

p mf p mf p mf




mf
f
f
cresc
f
f
f
f
p
mf

p

mf

p

mf

cresc

f

pizz

f

f

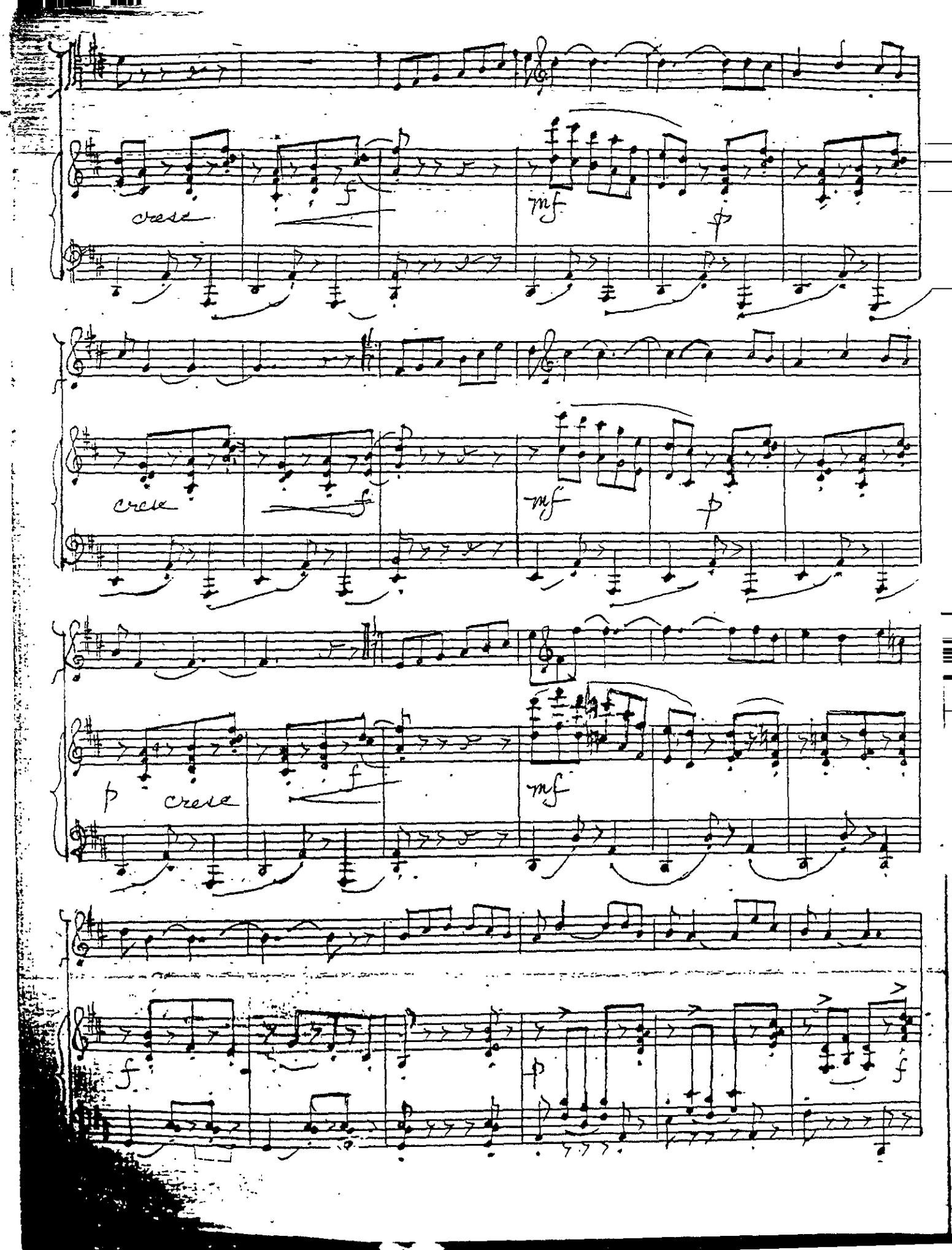
p

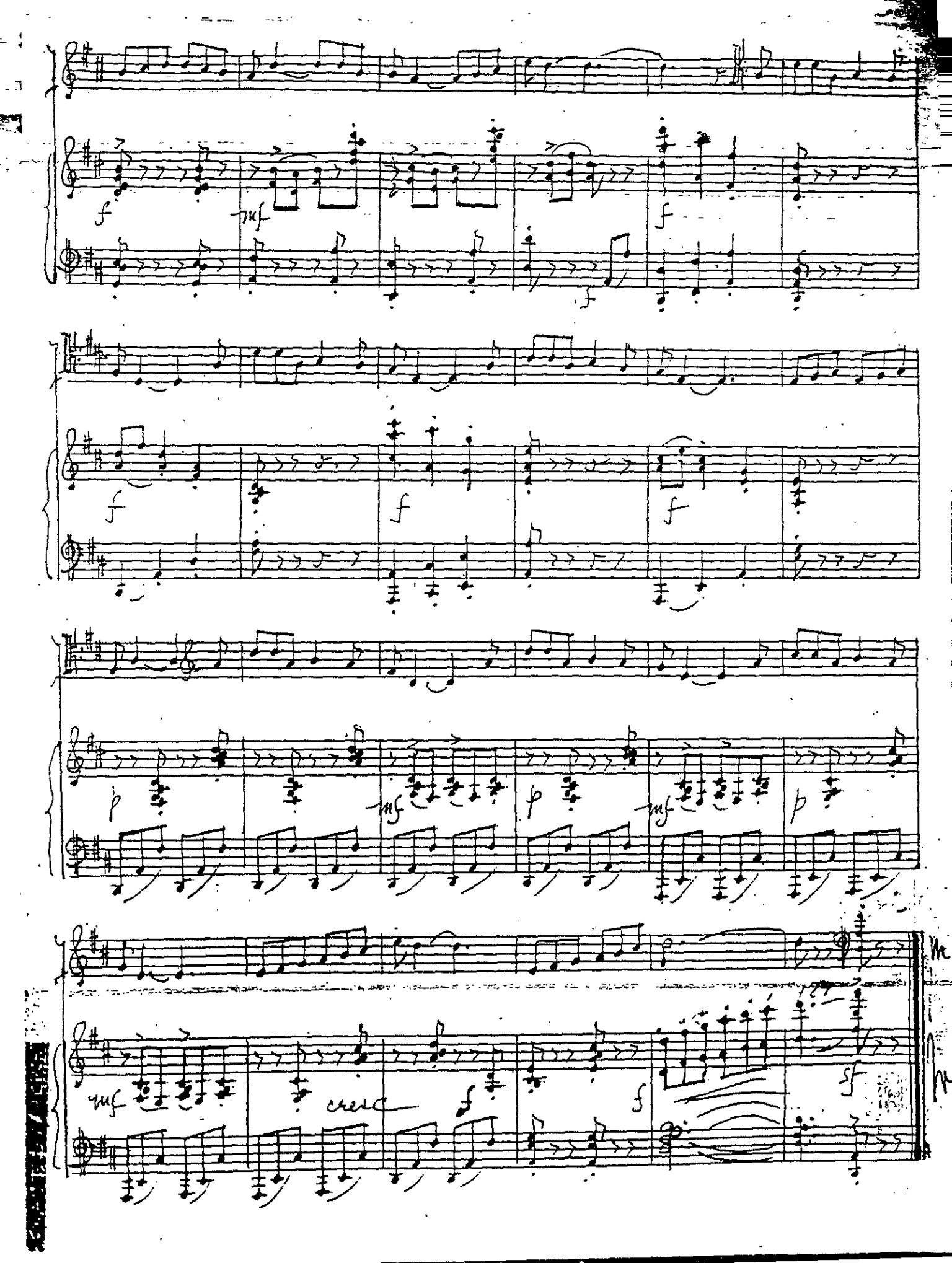
p

p

p

cresc


cresc
f
mf
p
cresc
f
mf
p
p
cresc
f
mf
f
p
f


f
mf
f
f
f
f
f
p
mf
p
mf
p
mf
cresc
f
f
sf

Canción triste

Alfonso de Elías

Andantino pensieroso.

Violoncello

Piano.

p

meno p

p

più p

mf

dim.

ritard.

quasi improvisato

Andante poco mosso. (♩ = 80)

p cantabile

p

espressivo

espressivo

mf

cresc . . . . . .

ff appassionato

p legato

dim.

pp

dim.

Ped.

poco riten.

a tempo

pp

poco riten.

poco accel.

sf

dim.

poco rit.

a Tempo

cresc. molto

dim.

poco rit.

espress.

poco rit.

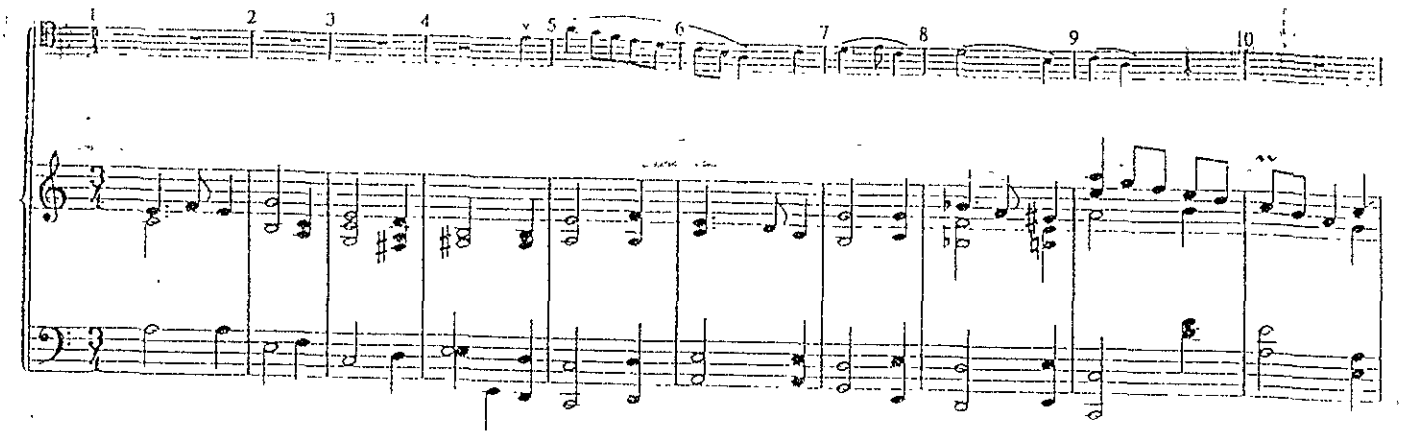
espress.

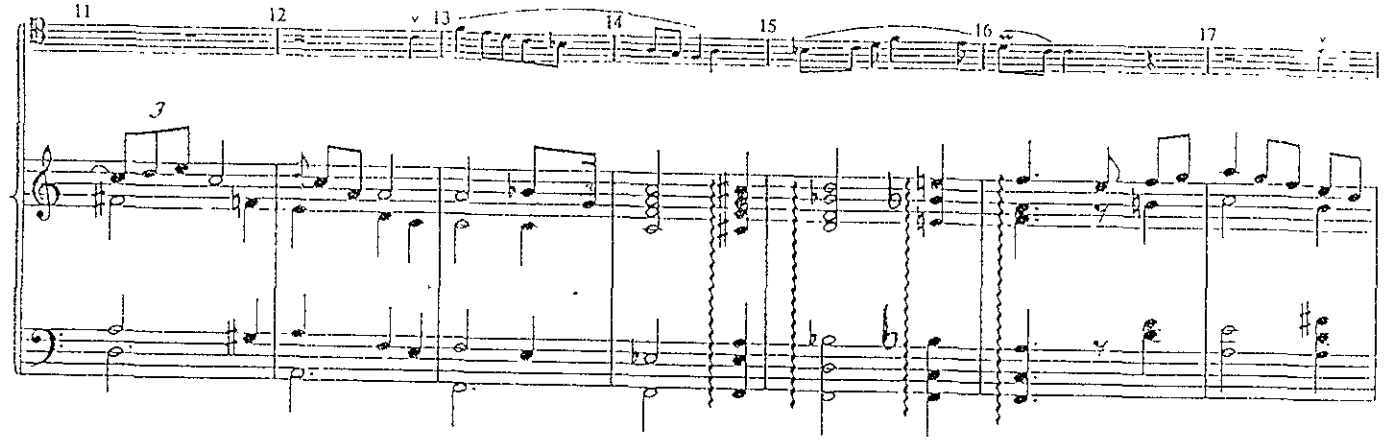
dim.

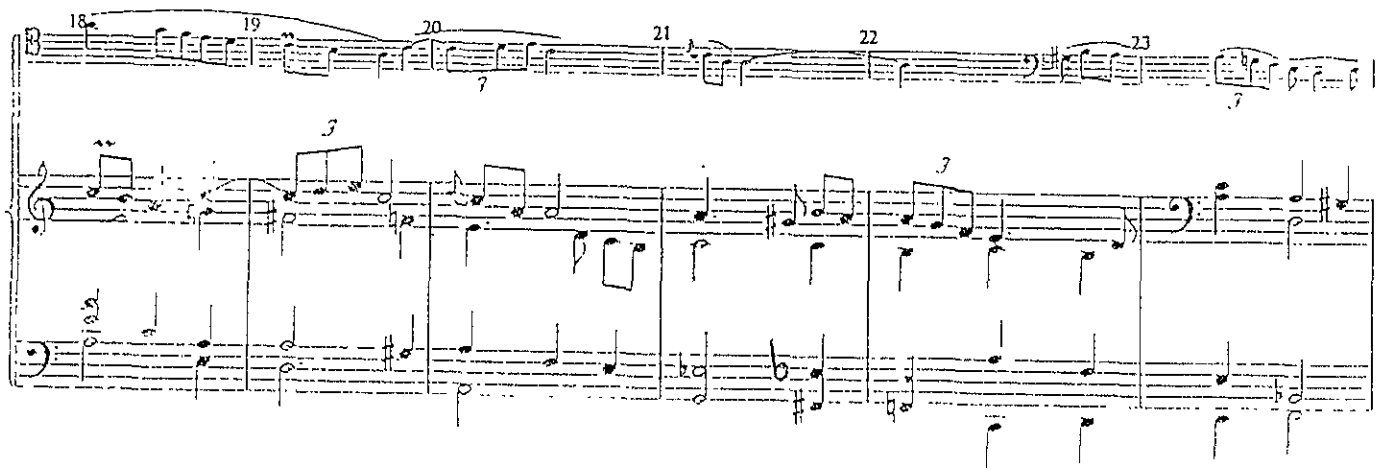
dim.

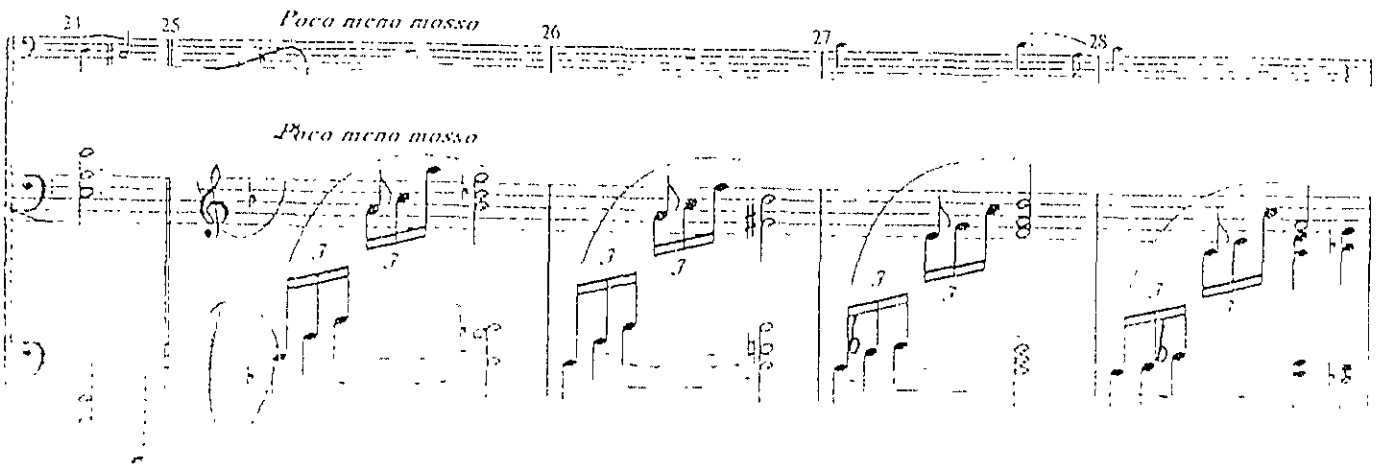
pp

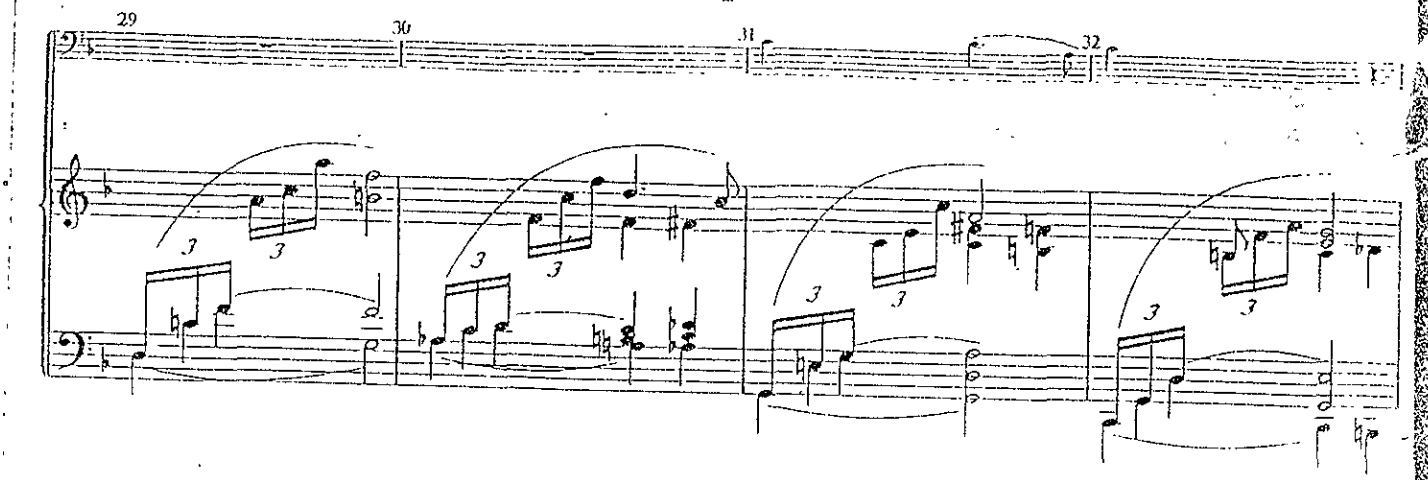
pp

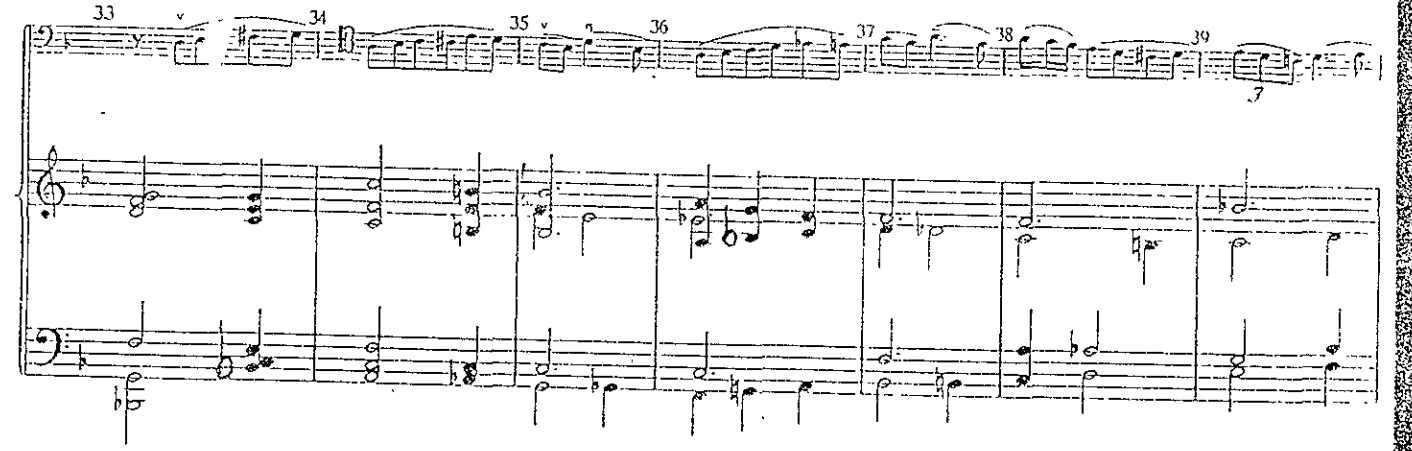


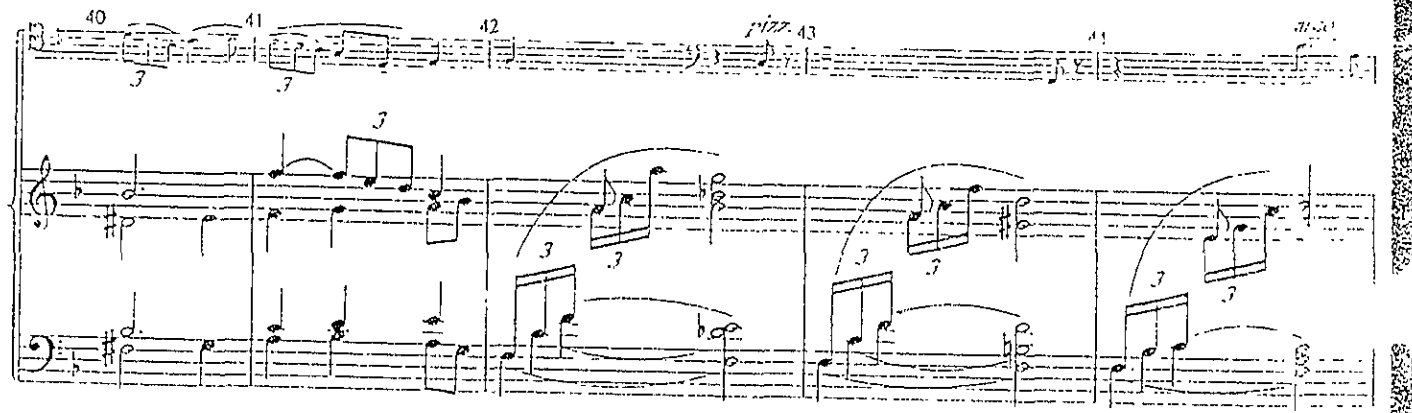


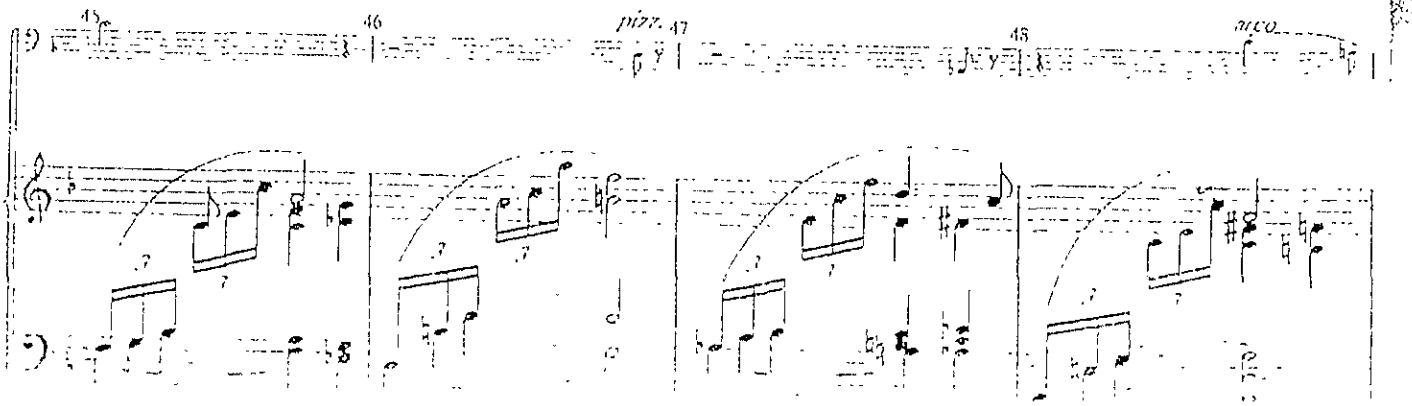


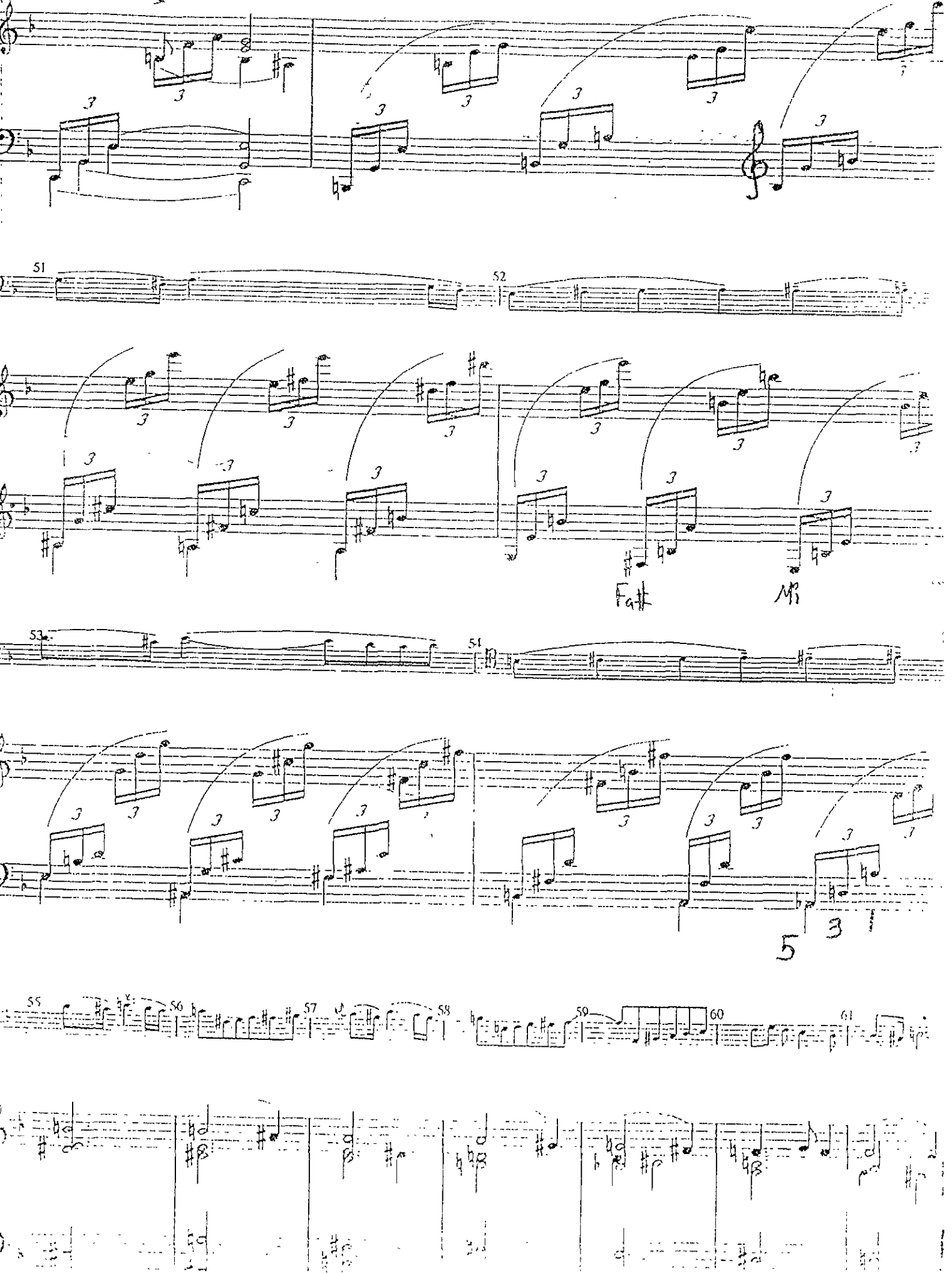

Poco meno mosso
Poco meno mosso

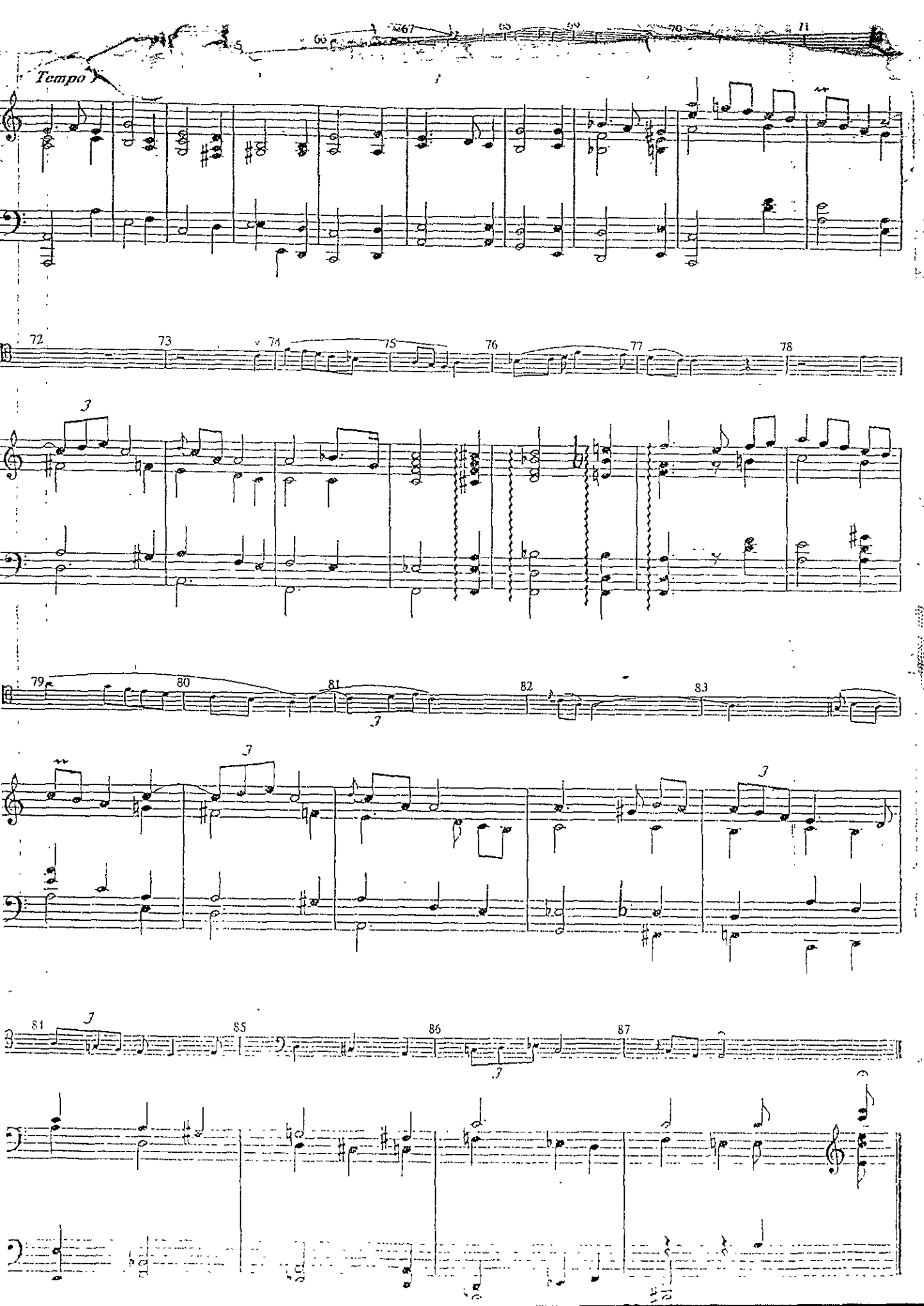

29
30
31
32


33
34
35
36
37
38
39


40
41
42
pizz.
43
44
arco


45
46
pizz.
47
48
arco


51
52
Fa#
Mi
53
54
5
3
1
55
56
57
58
59
60
61


Tempo I
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87

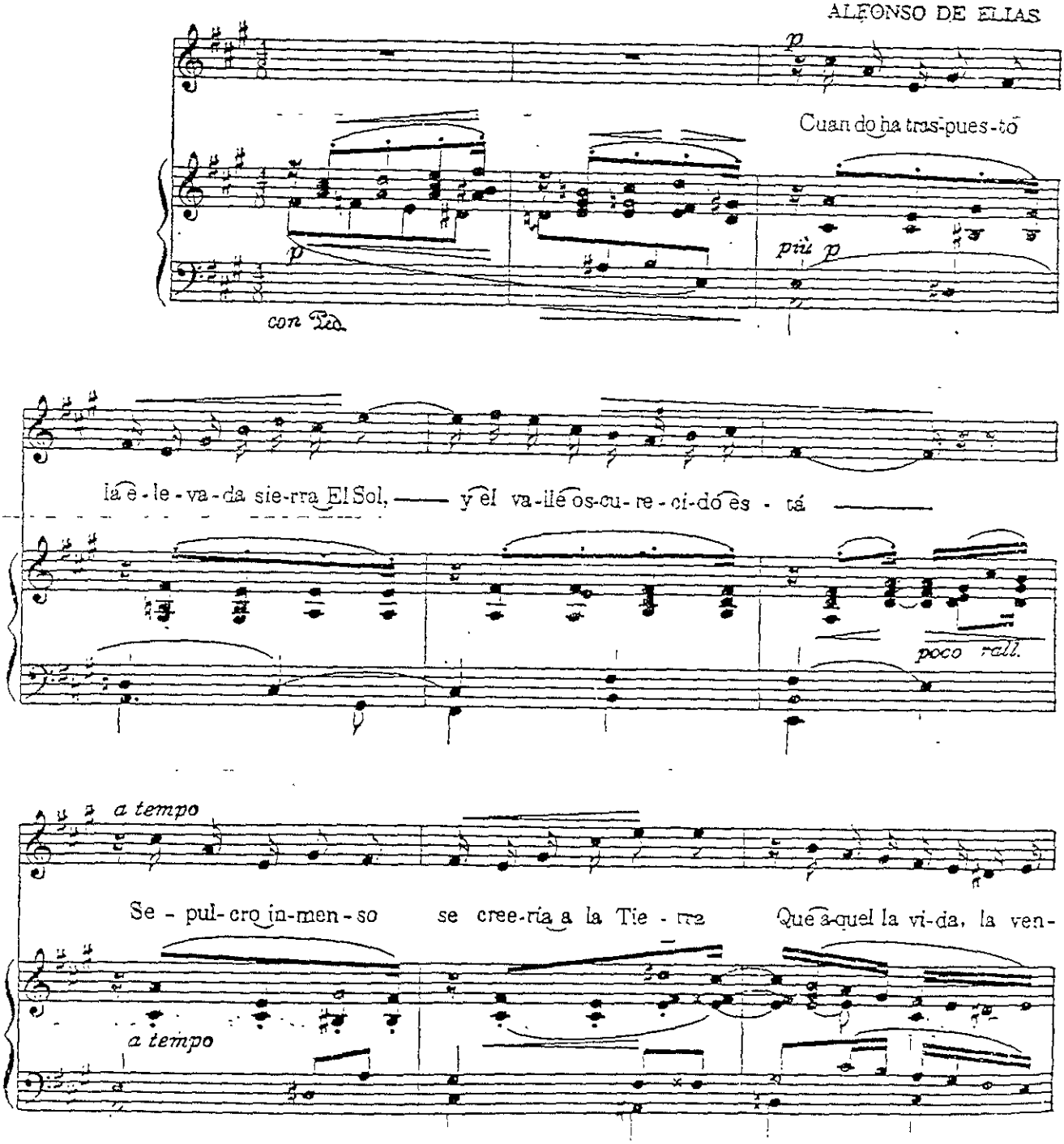
A MI MADRE

MADRIGAL I

(1927)

Poesía de
Francisco de Elías

ALFONSO DE ELIAS



tu - ra da

A - sí, cuan do te a-le-jas

f *dim.* *p*

de mi la - do Y, tris-te, mi-ro en de rre - dor de mi, De som bras me ha llo por do

cresc. *cresc.*

quier cer - ca - do, Que es-tá la luz de mi e-xis-ten-cia en tí.

f *f* *rit. e dim.* *a tempo* *p* *col canto*

En tí.

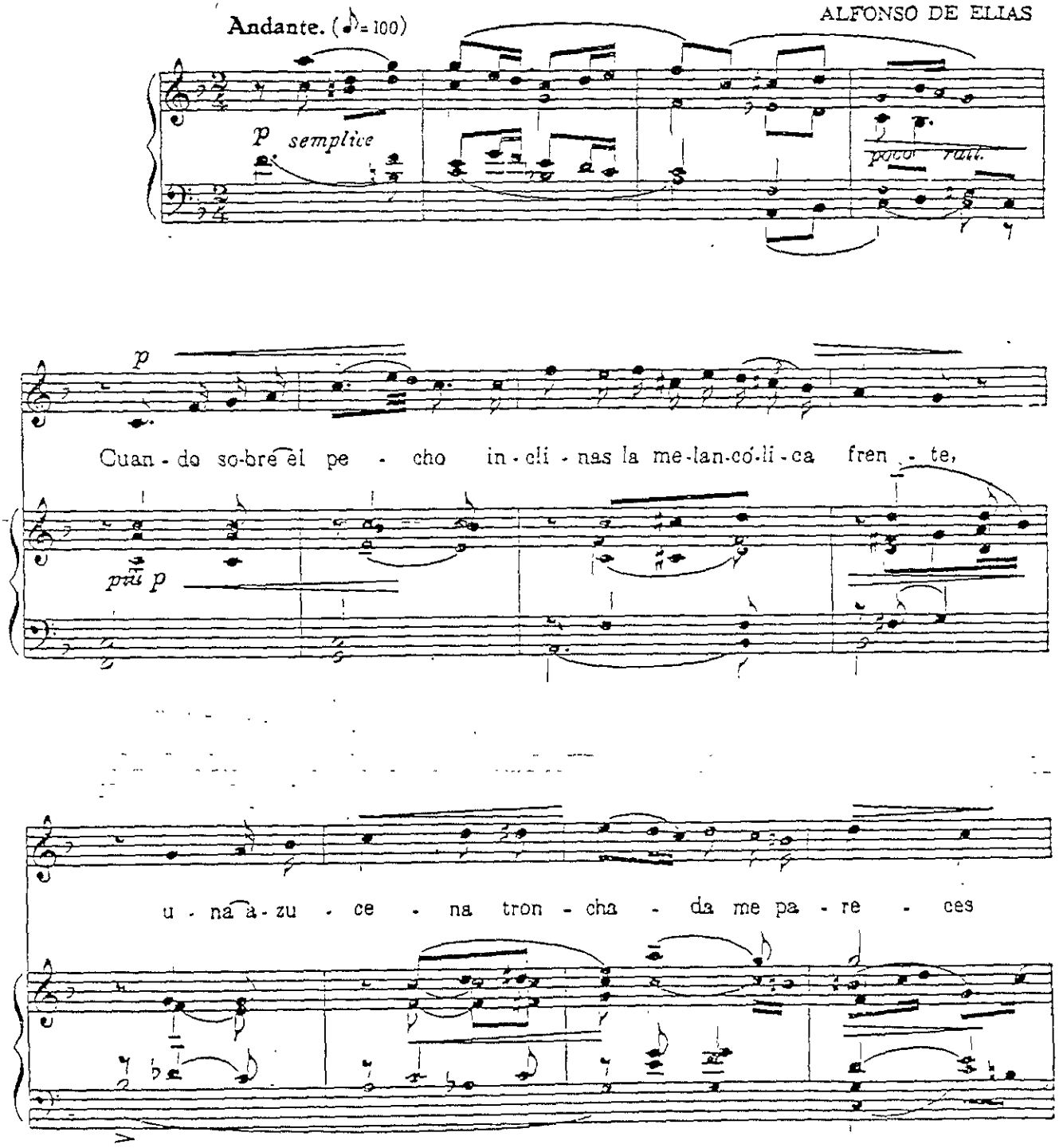
più p *pp* *calando* *ppp*

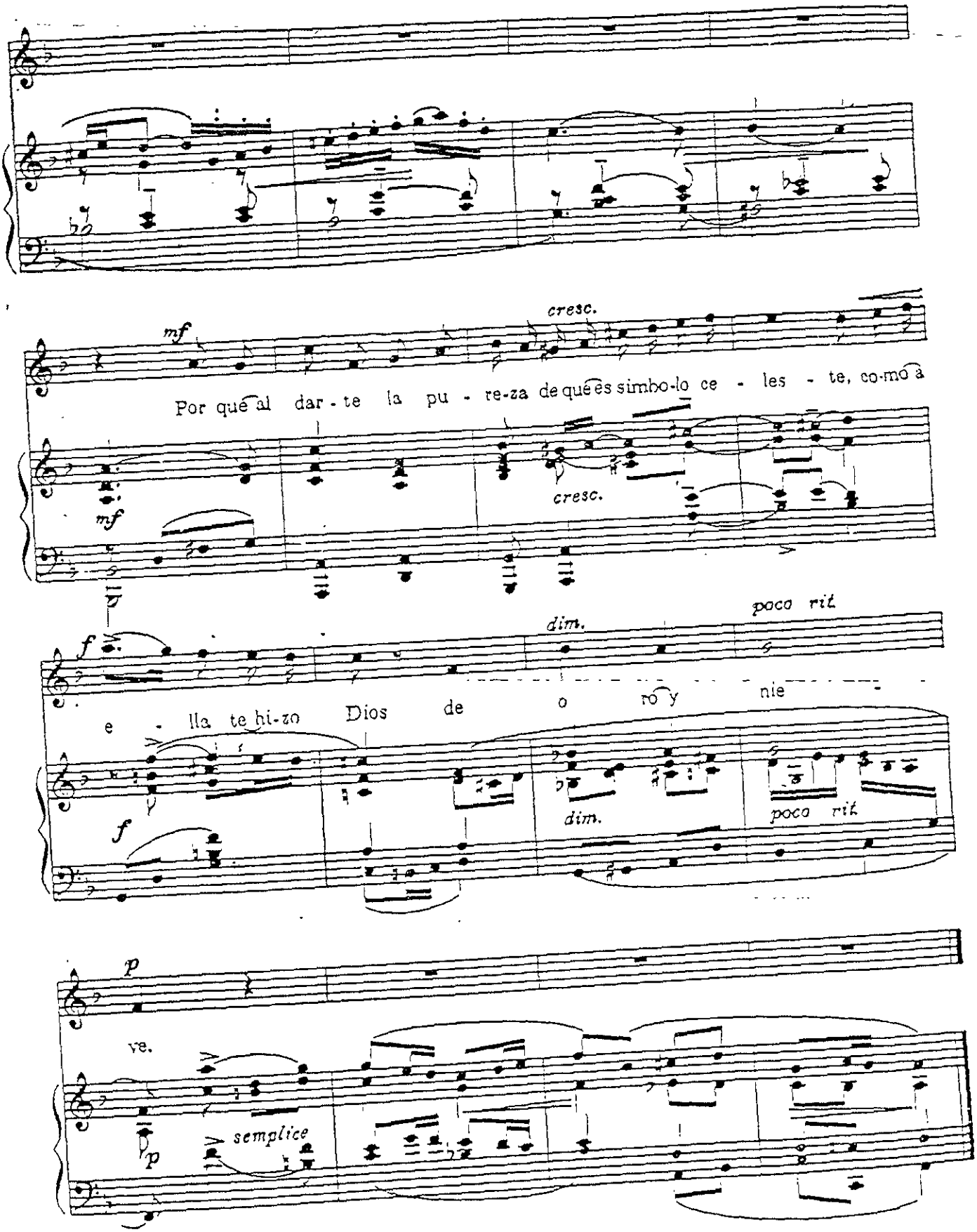
MADRIGAL II

(1961)

Rima de
Gustavo A. Bécquer.

ALFONSO DE ELIAS





DISCOS MUSICALES AMBRIZ CARISALOI 1366 GUADALAJARA, JAL

a Bertica y Adolfo Odnoposoff

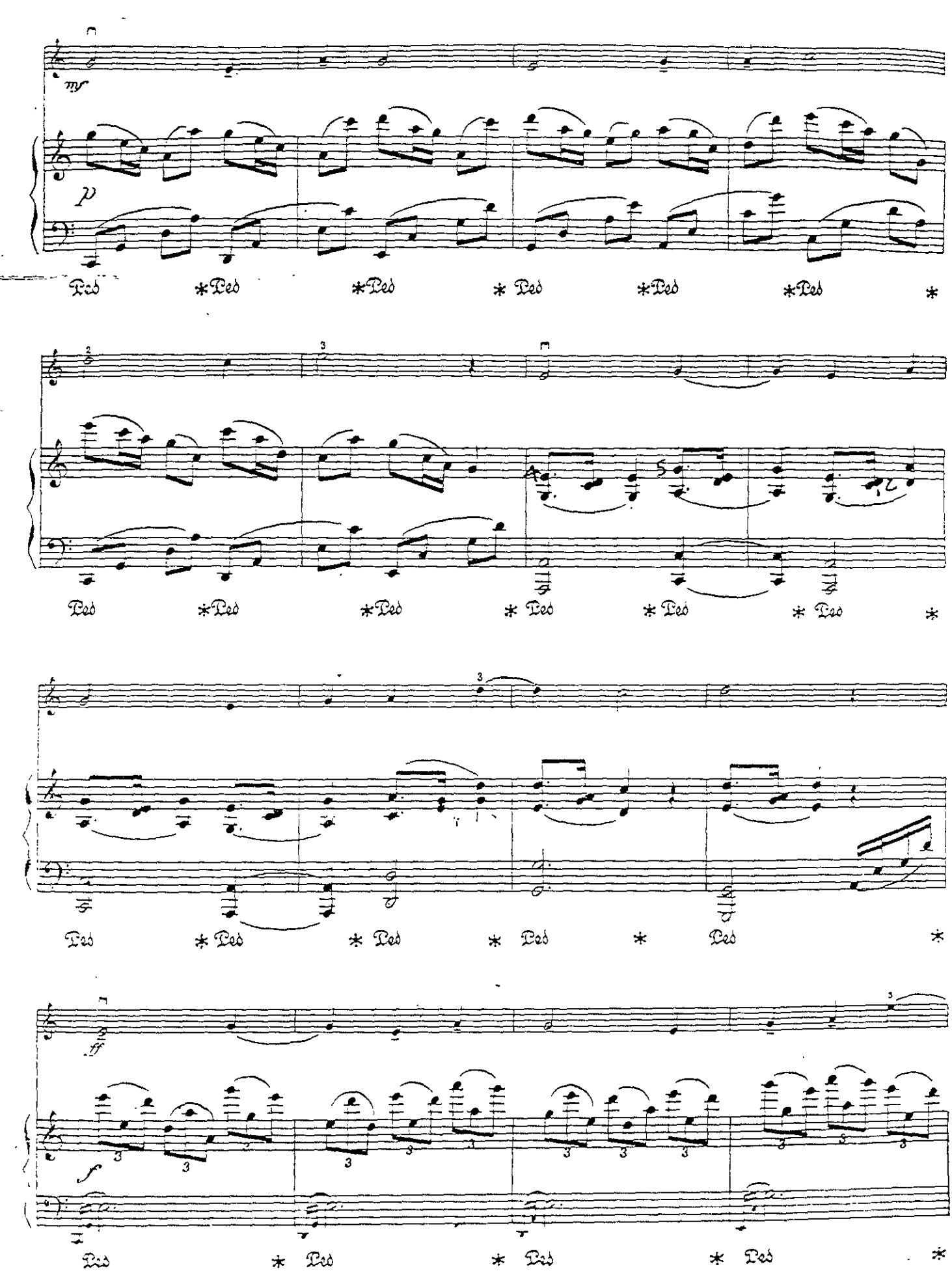
HOJA DE ALBUM

Luis Sandi

♩ = 72

Violoncelo

PIANO


mf
p
Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *
Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *
Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *
ff
f
Ped * Ped * Ped * Ped *

Ped * Ped * Ped * Ped *

Poco più.

mf *f*

Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *

Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *

III *corda*

mf cantabile

p

Ped *

II *corda*

pp

Ped. *

Ped * Ped * Ped

f

mf

Ped * Ped * Ped * Ped *

Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *

rallentando

p dolce

p pp

Ped *

DIEZ HAIKAIS

El Pavo Real

The Peacock

Poemas de
JOSE JUAN TABLADA
Versión Inglesa de
NOEL LINDSAY

LUIS SANDI

Lento e solenne ♩ = 56.

f

♩ = ♪

Pa_vo real, lar_go ful_gor, por el ga_lli_ne_ro de_mó_cra_ta
Proud_ly pass, on_set of bright_ness Through the barn_yard's drab_ber de_mo_cra_cy

sf

marc.

Tempo I.

pa_sas co_mo u_na pro_ce_sión.
pea_cock! Pass on, thou royal pa_rade!

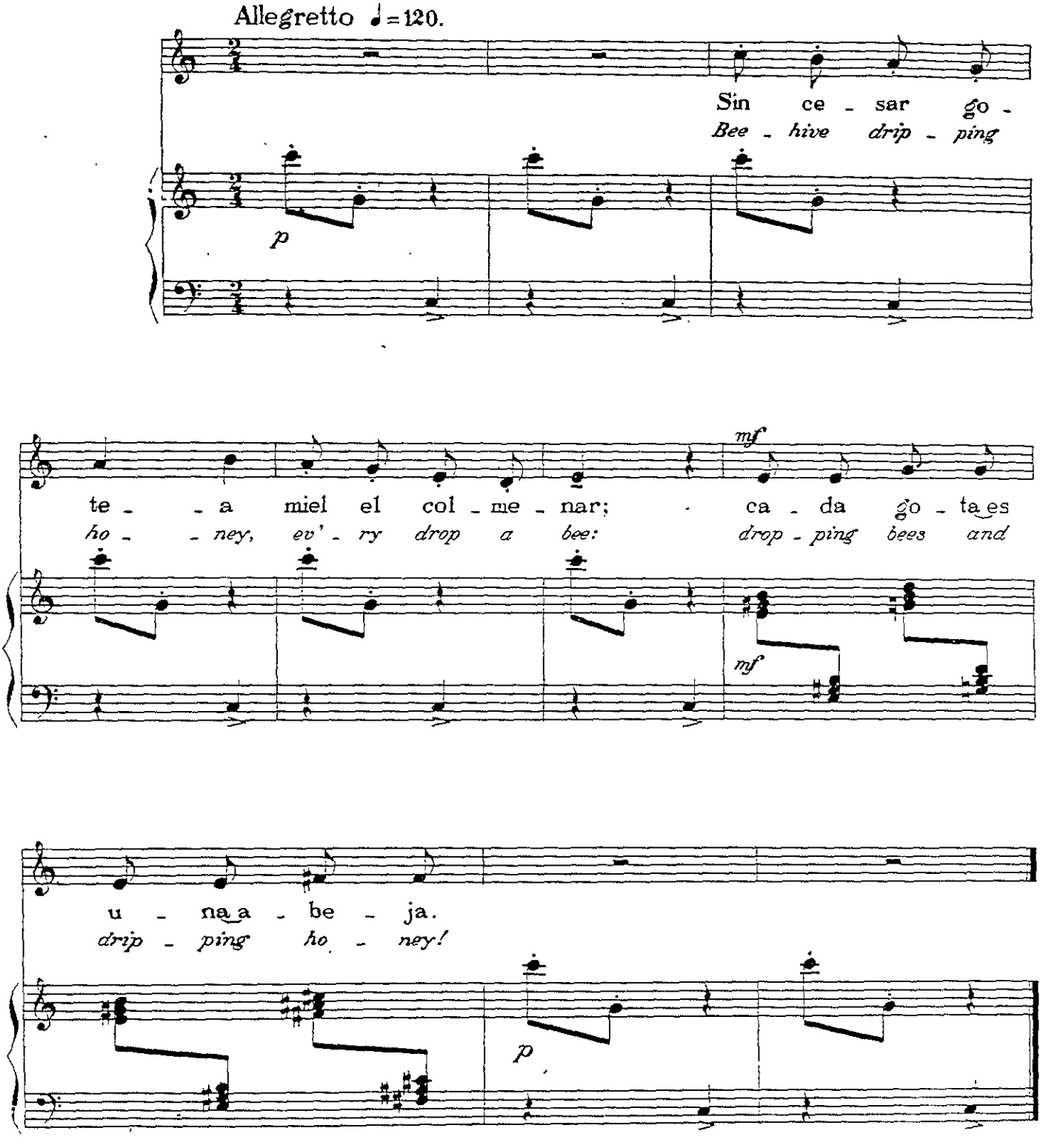
f

sf

marc.

Serie B Nº 1

Las Abejas
The Bees



El Sauz
The Willow

♩. = 60.

p

Tier - no sa - uz
Al - most of gold,

p

Ped.

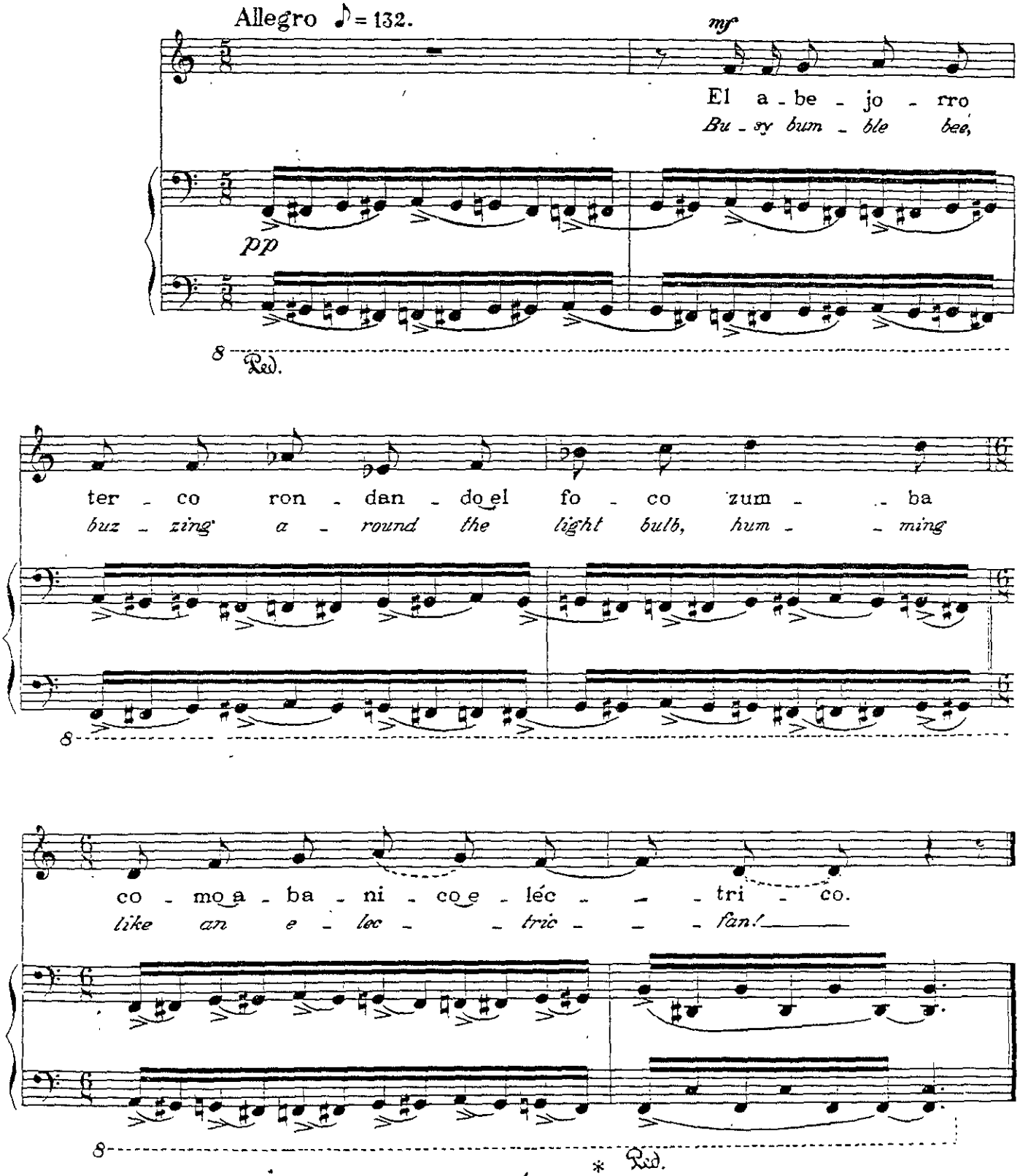
* *mf e molto cantabile*

ca - si o - - - ro, ca - - si
gent - le wil - - - low, al - - most

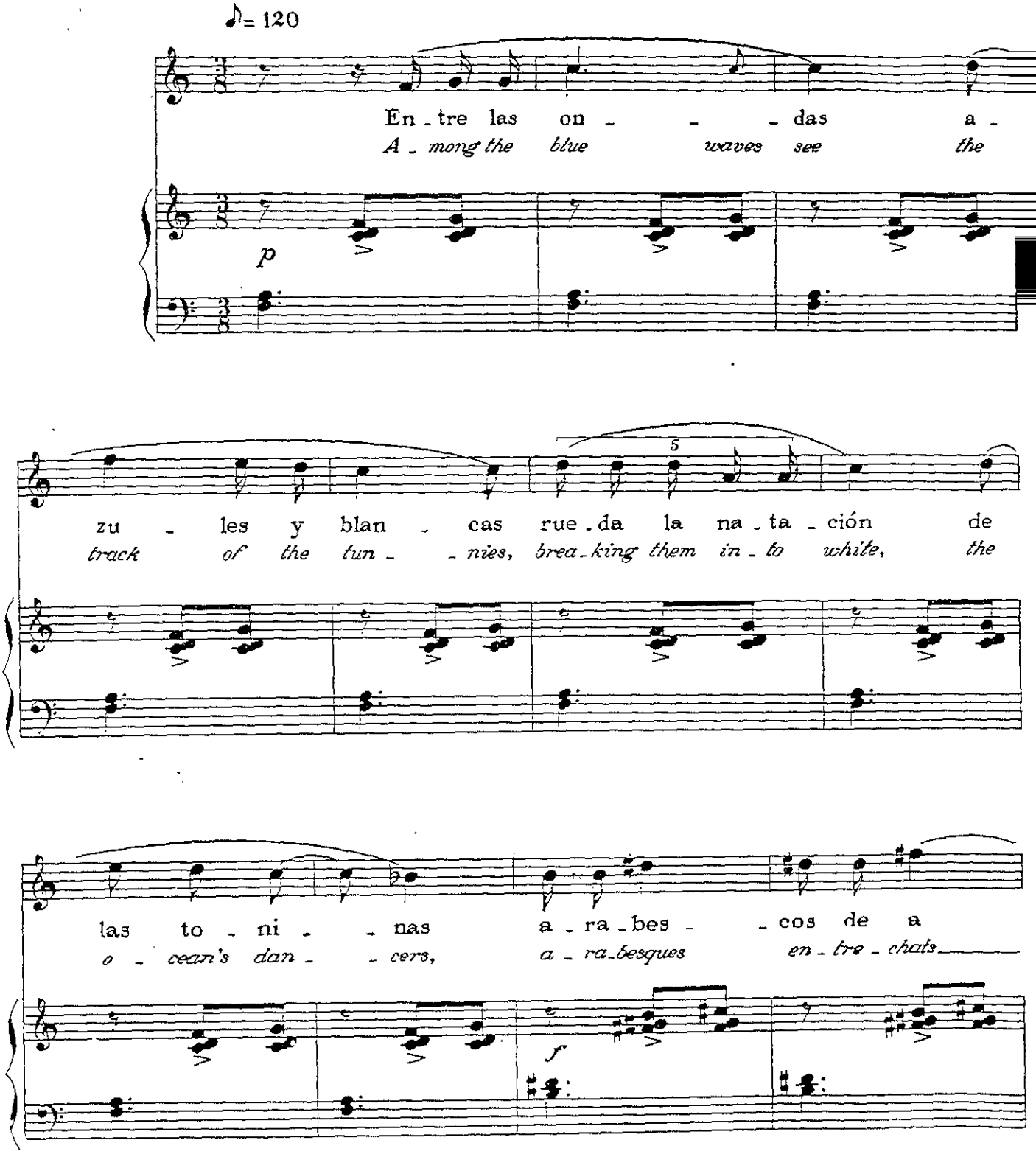
am - - bar, ca - si luz.
am - - ber, al - most light!

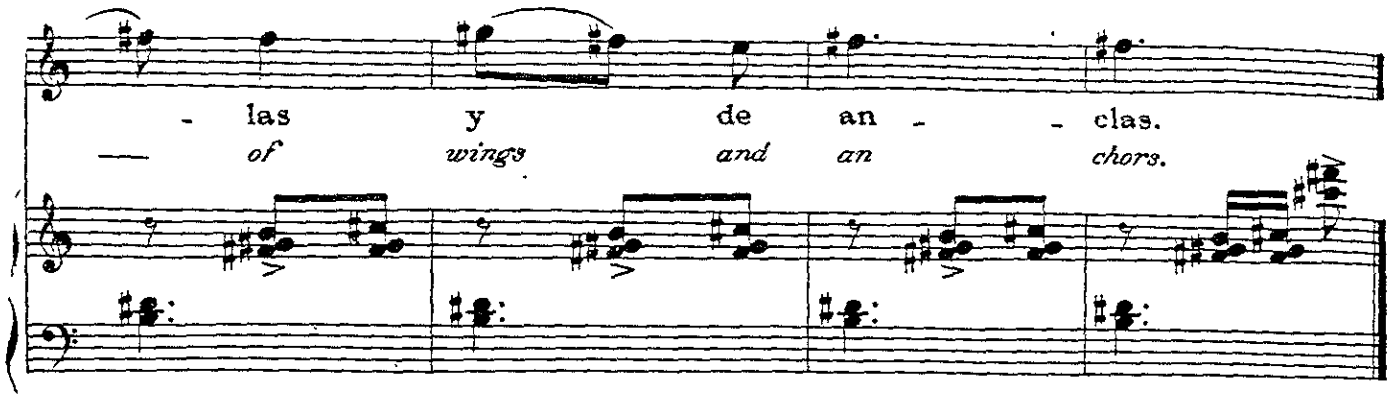
rall.

El Abejorro
The Bumble Bee



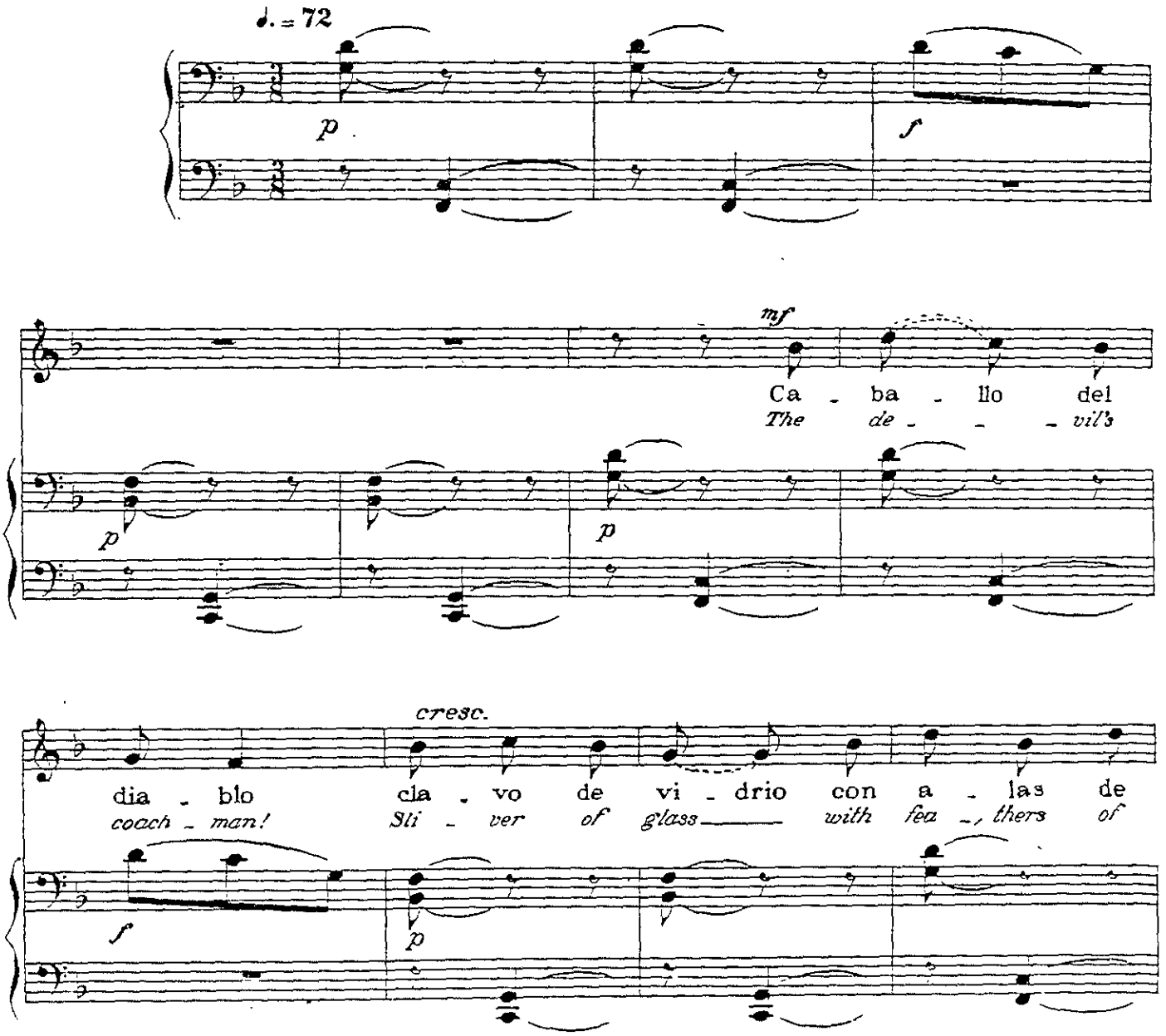
Las Toninas
The Tunnies

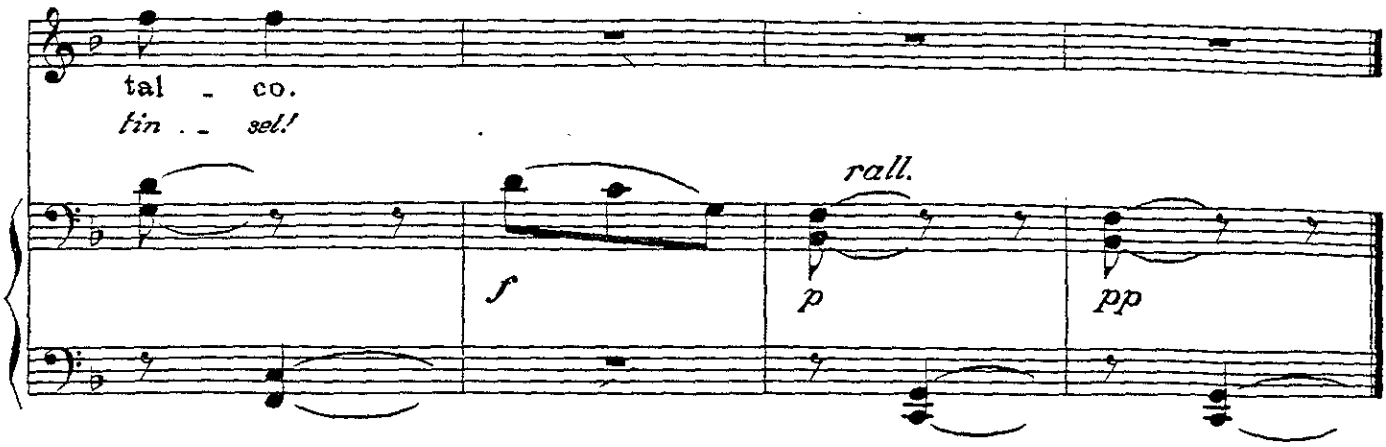




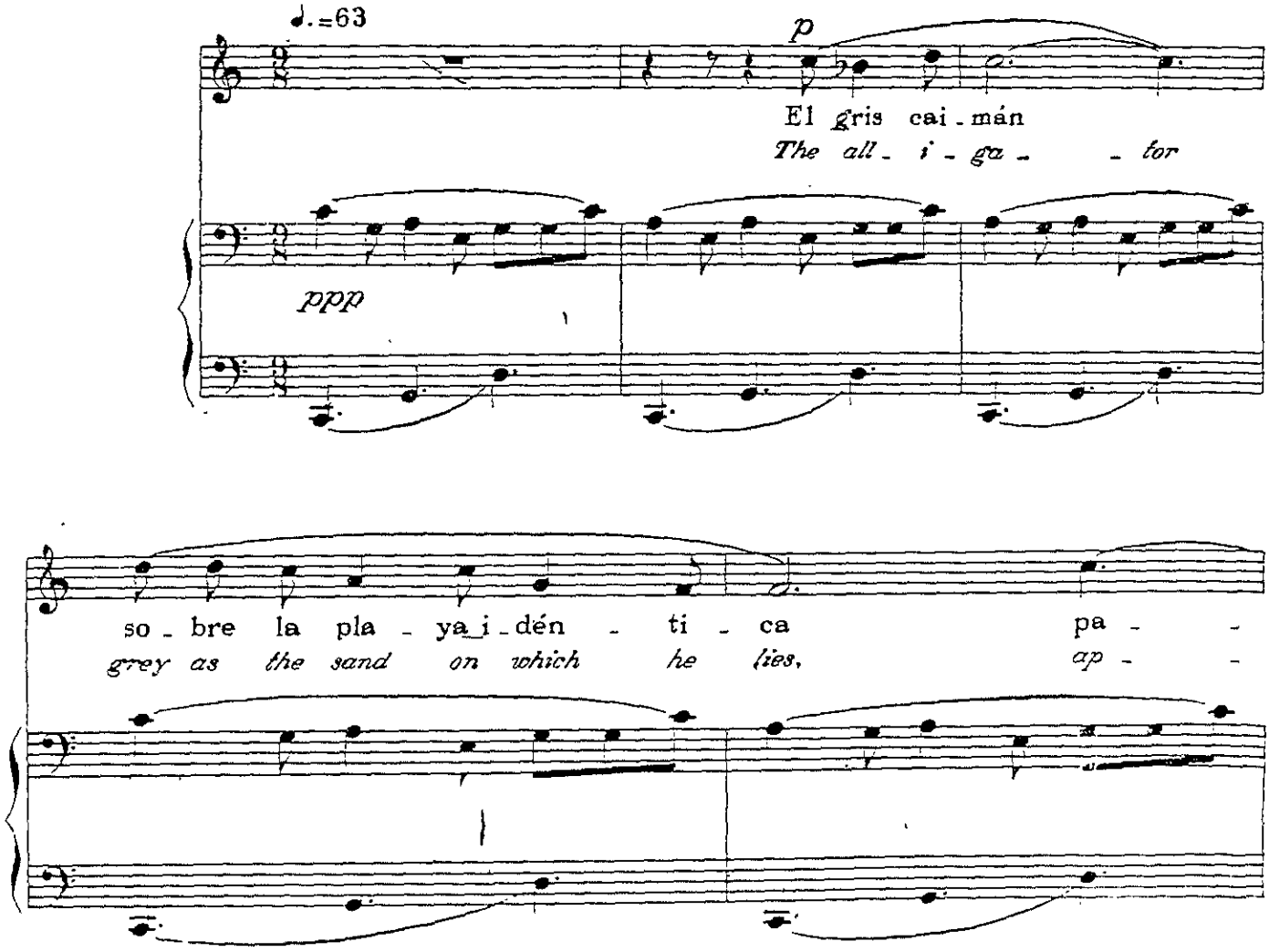
Caballo del Diablo

The Devil's Coachman





El Caimán
The Alligator



re - - ce de cris - tal.
pears a crys - tal cast - - ing.

rall. molto

La Mariposa

The Moth

Andante con moto ♩ = 72

De - vuel - ve a la des -
Re - new on win - ter's

p

nu - da ra - ma, noc - tur - na ma - ri - po - - - sa,
na - ked bran - ches, thou vo - ya - ger of sha - - - dows,

las ho - jas se - cas de tus a - - las
those au - tumn leaves, thy wings, O night moth!

dim. *pp*

Peces Voladores
The Flying Fish

♩. = 104

f

Al gol - -
At the down - -

f

pe del o - ro so - lar
beat of the gold of the sun,

es - ta - lla en as - ti - llas
there sha - tters in splin - ters

ff

el vi - drio del mar.
the glass of the sea.

ff

El Bambú
The Bamboo

♩ = 80

mf

Co - he - te de lar - ga va - ra
A rock - et of ta - per'd shaft the

8

pp

el bam - bú a - pe - nas su - be
long bam - boo has scarce - ly soared be - -

sf *mf*

se do - ble - ga en llu - - via de me - nu - das
fore sur - ren - der, and burst - - ing crowns her - self with

pp

es - me - ral - - - das.
showers of em' - - - ralds.

Ped.

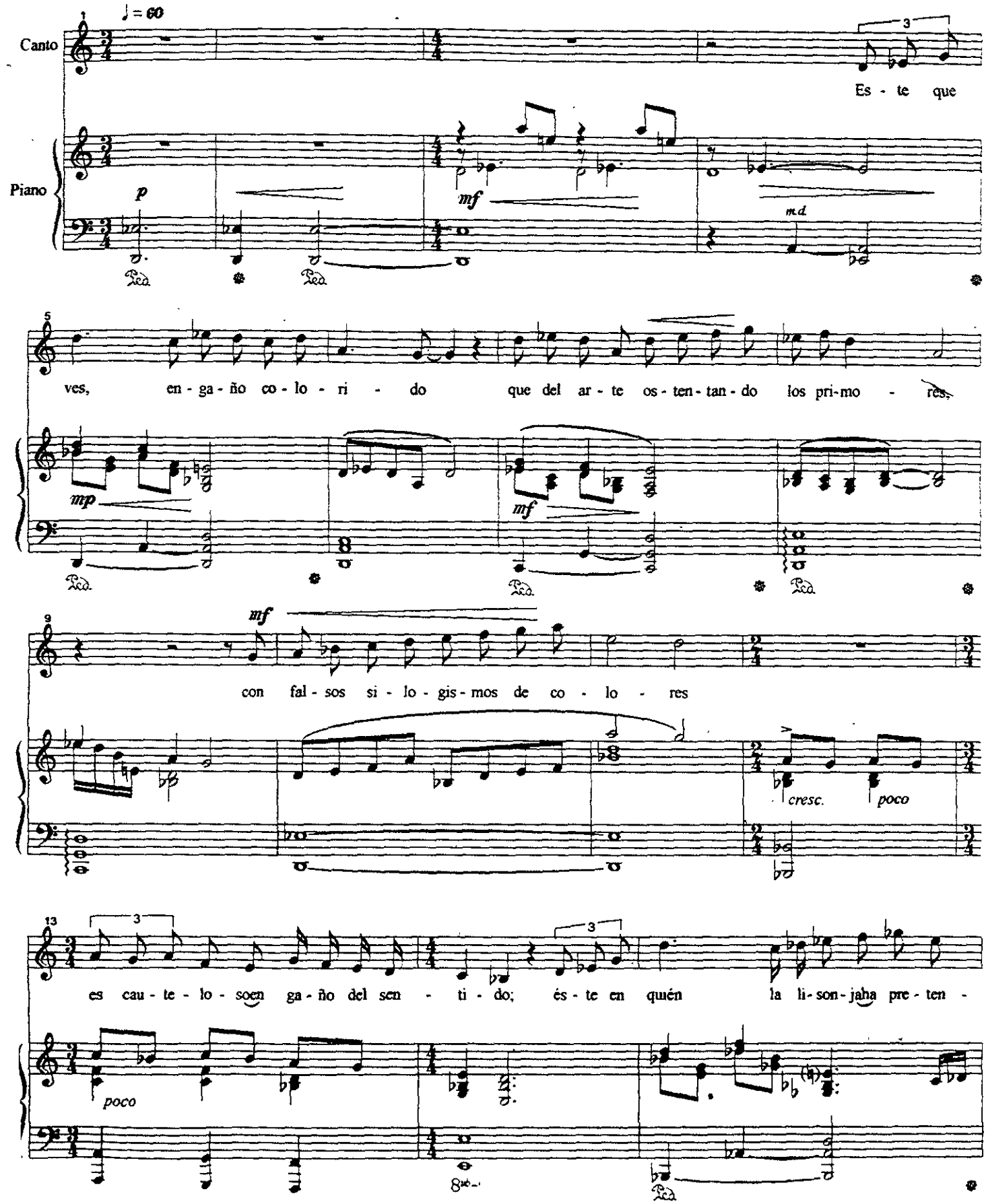
Este que ves, engaño colorido

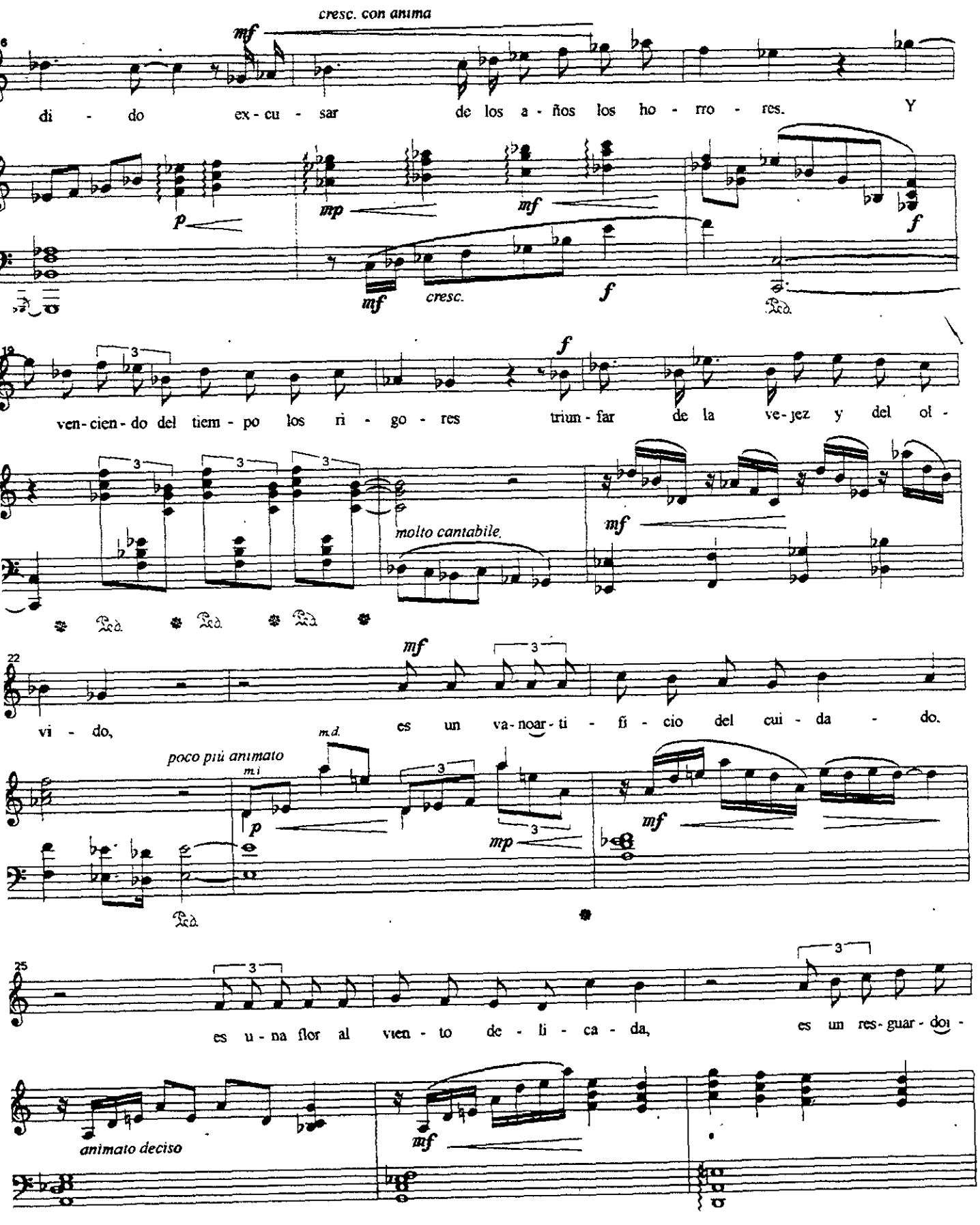
(Soneto filosófico y moral)

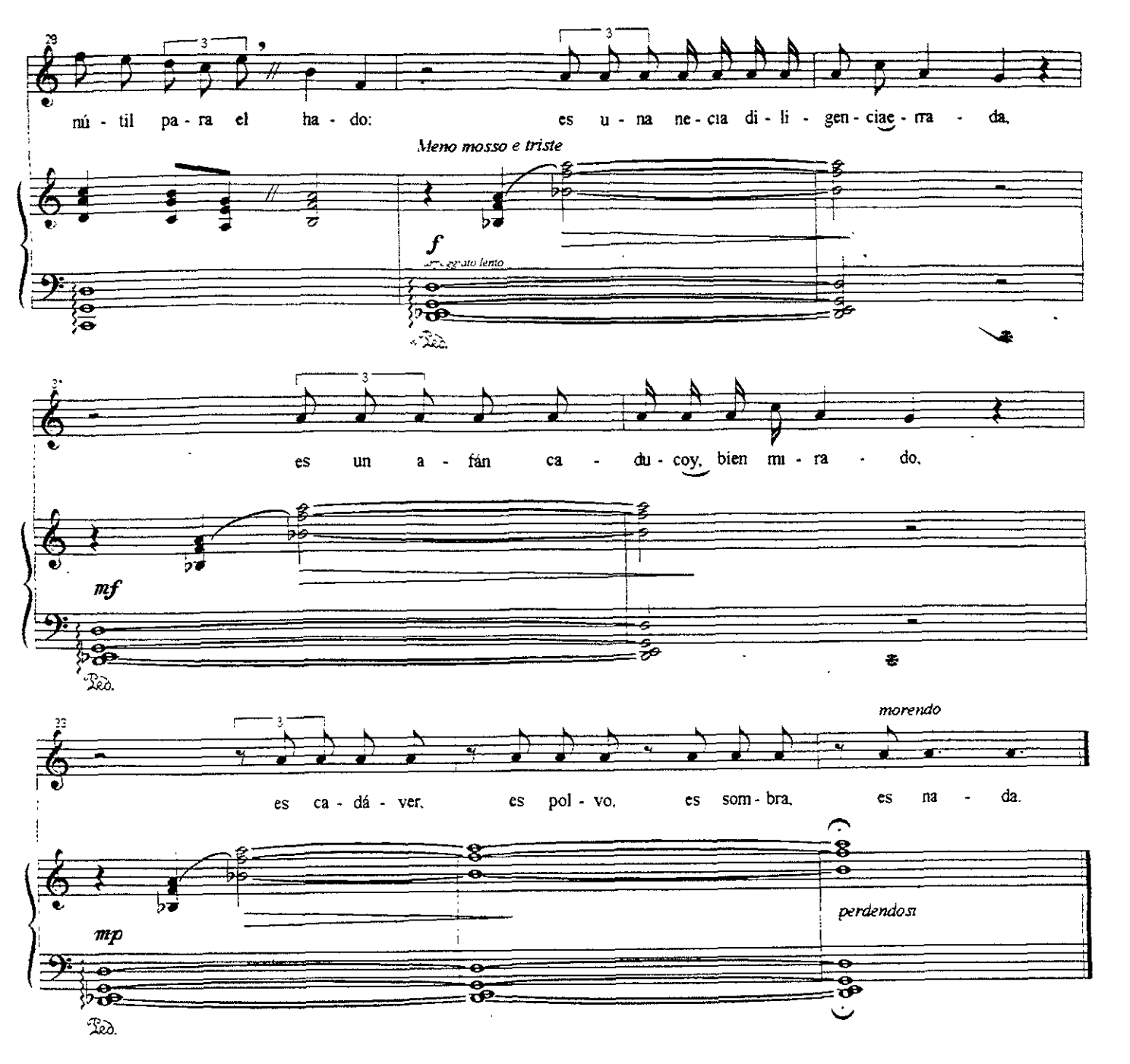
(Canto y Piano)

Sor Juana Inés de la Cruz

Roberto Bañuelas



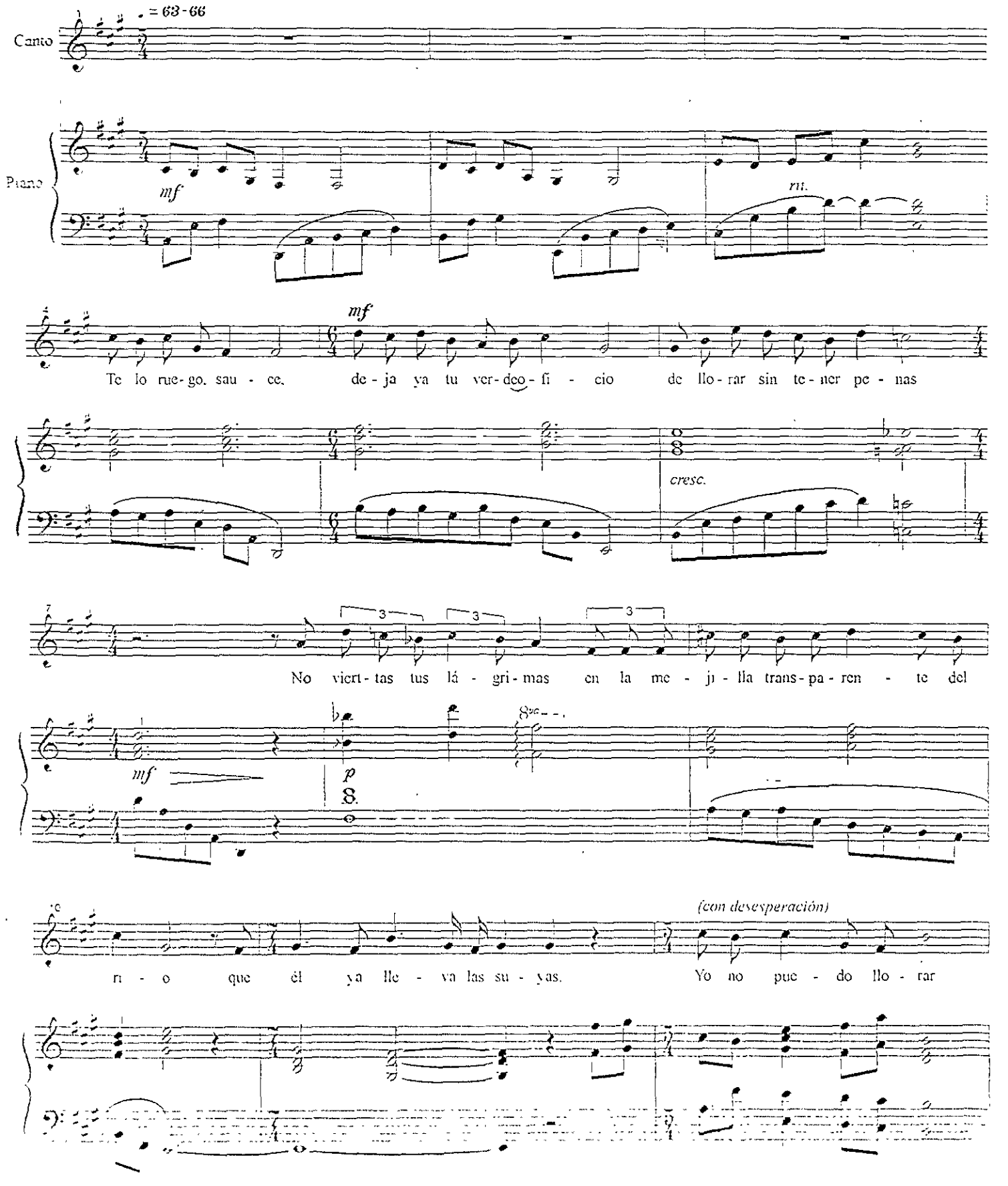

cresc. con anima
mf
di - do ex - cu - sar de los a - ños los ho - rro - res. Y
p
mp
mf
f
cresc.
ven - cien - do del tiem - po los ri - go - res trium - far de la ve - jez y del ol -
molto cantabile.
vi - do, es un va - noar - ti - fi - cio del cui - da - do.
poco più animato
m.i
m.d.
es u - na flor al vien - to de - li - ca - da, es un res - guar - do -
animato deciso


28
mú - til pa - ra el ha - do: es u - na ne - cia di - li - gen - ciae - rra - da,
Meno mosso e triste
f
legato lento
Ped.
es un a - fán ca - du - coy, bien mi - ra - do,
mf
Ped.
33
morendo
es ca - dá - ver, es pol - vo, es som - bra, es na - da.
mp
perdendosi
Ped.

Te lo ruego, Sauce

(Canto y Piano)

Poema y música de
Roberto Bañuelas



13

ff *mf*

por - que mi do - lor es se - co.

ff *mf* *rit.* *p*

15

mf

Te lo ruc - go. sau - ce, de - ja ya tu ver - deo - fi - cio

mf *cresc. poco a poco*

17

de llo - rar sin te - ner pe - nas y re - gá - la - me tu llan - to pa - ra llo - rar las mi - as

pp

Ped. * Ped. *

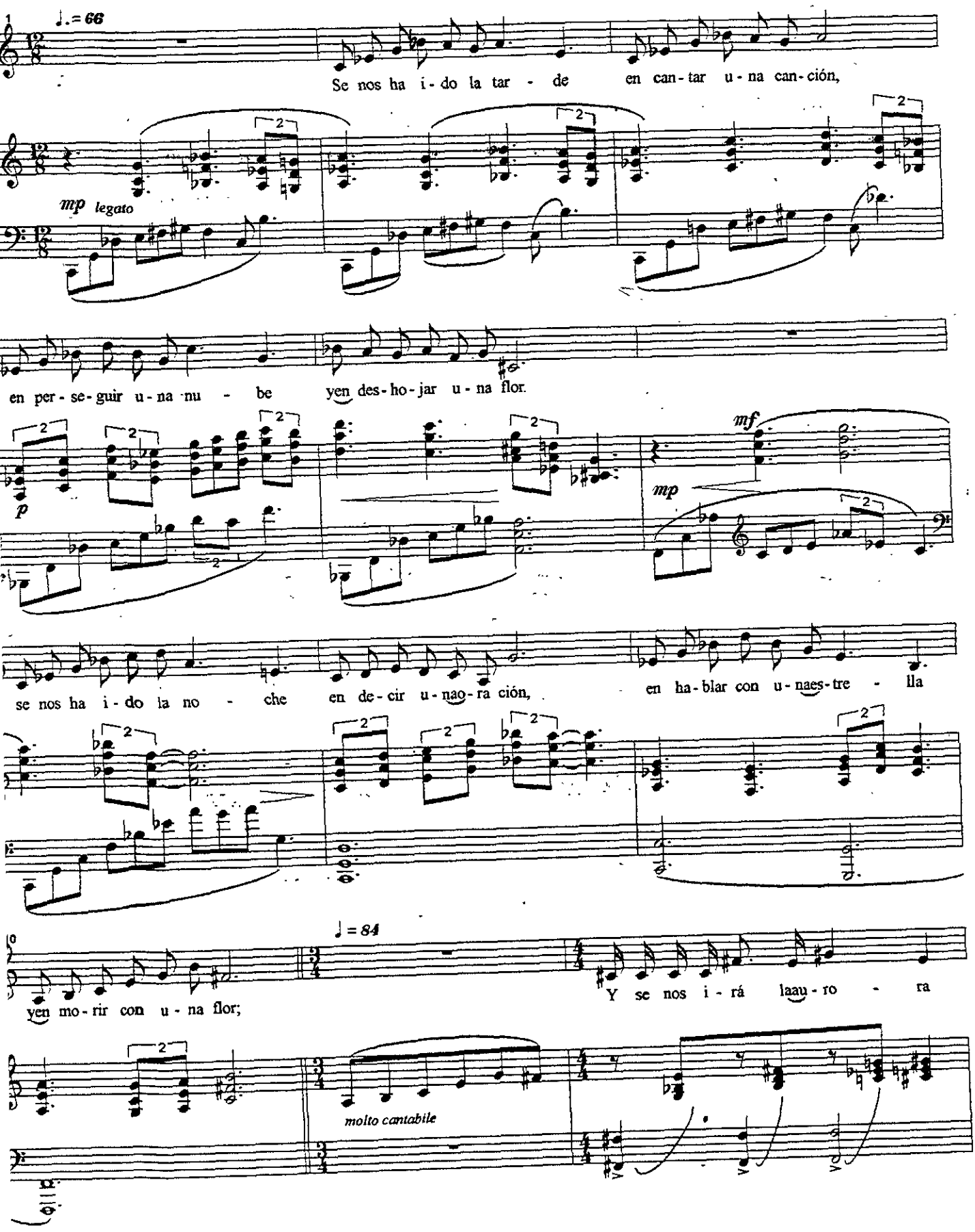
mf *pp*

Canción de las voces serenas

(Canto y Piano)

Roberto Bañuelas

ime Torres Bodet



13

en vol - ver a e - sa can - ción yen per - se - guir e - sa nu - be, yen des - ho - jar e - sa flor:

cresc.

dim. e rall.

16 ♩. = 66

y se nos i - rá la vi - da sin sen - tir o - tro ru - mor

19

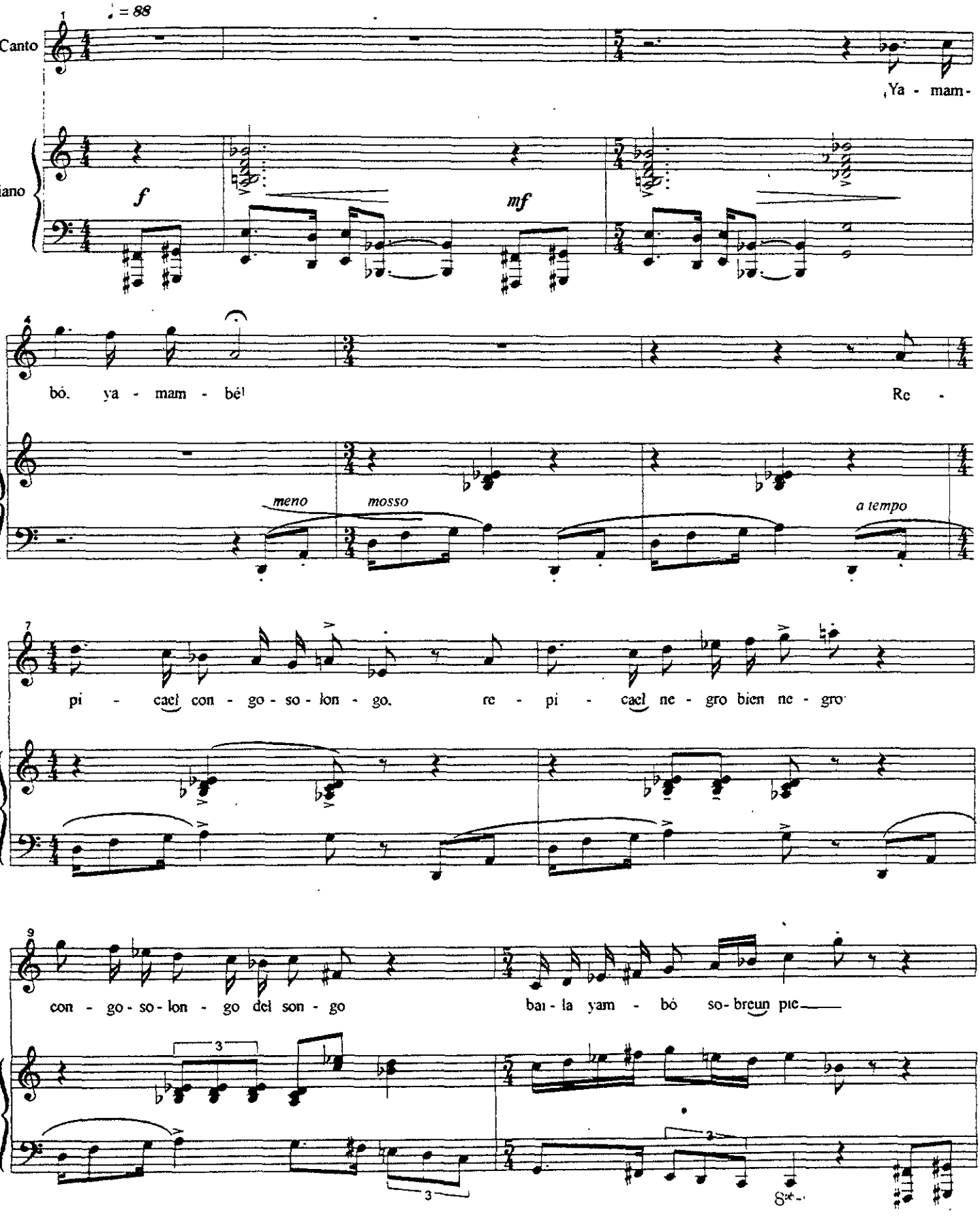
queel del a - gua de las ho - ras que se lle - vael co - ra - zón.

ppp

8vb

Canciones Negras
I. Canto negro
(Canto y Piano)

Nicolás Guillén — Roberto Bañuelas



11

ma - ma tom - ba. so - rem - be cu - se - rem - ba

meno mosso

rall. e pesante *a tempo*

mf

13

El ne - gro can - tay sea - ju - ma. el

f

accell. *poco*

16

ne - gro sea - ju - may can - ta, el ne - gro can - tay se va

a poco

18

f a piacere

A - cue -

a tempo

f

ff

f

21

mf *f* *ff* *perdendosi*

me - me se - rem - bó, a - é, yam - bó, a - é

mf

24

pp

Tam - ba, tam - ba, tam - ba, tam - ba,

p *mf con fuoco* *f*

27

3

tam - ba del ne - gro que tum - ba Tum - ba del ne - gro, ca - ram - ba,

portando

mf

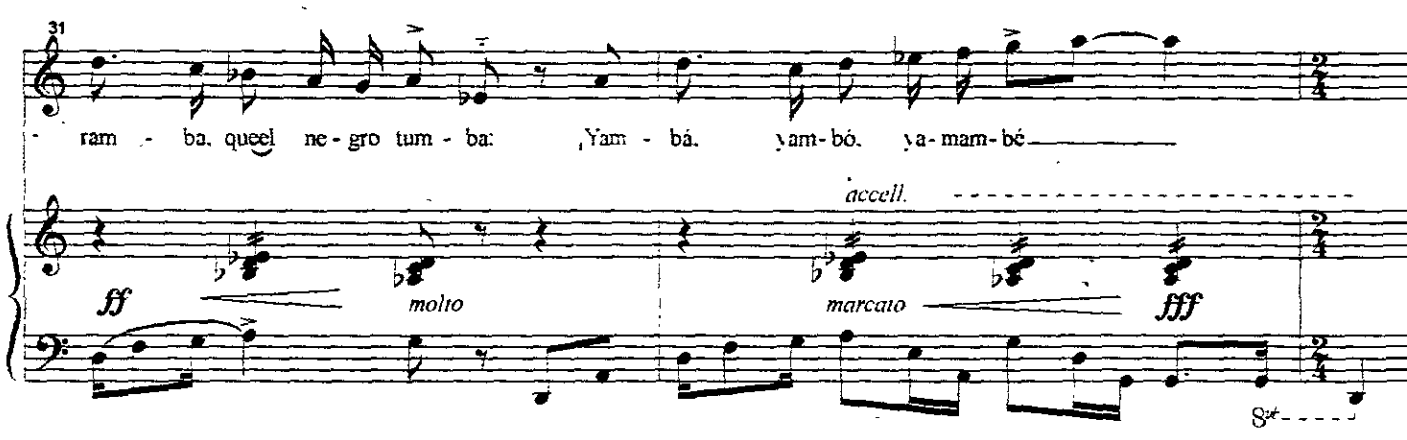
3

29

ca -

tempo primo

3


31
ram - ba, queel ne - gro tum - ba: ¡Yam - bá, yam-bó, ya-mam-bé
accell.
ff
molto
marcato
fff

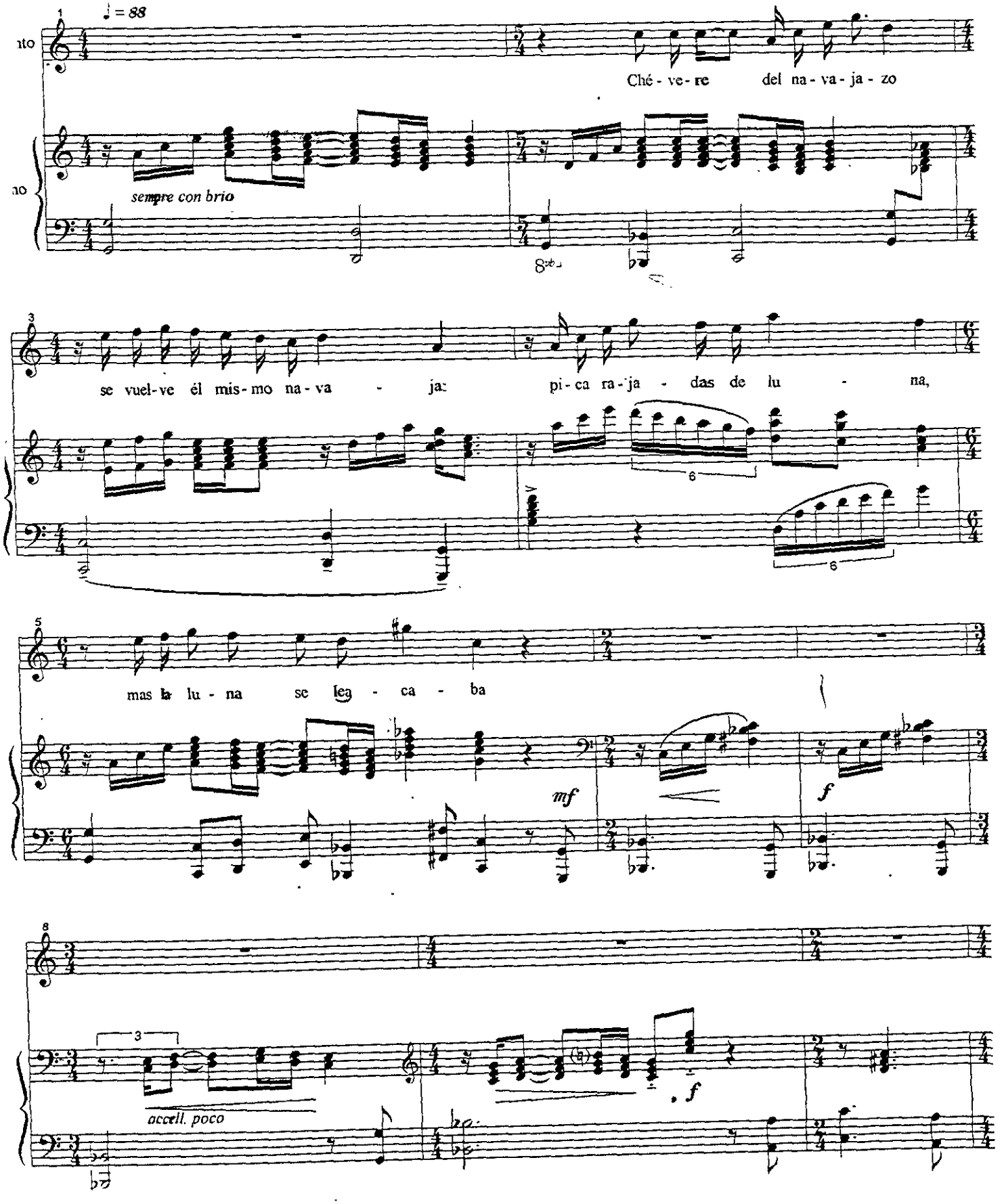
Canciones Negras

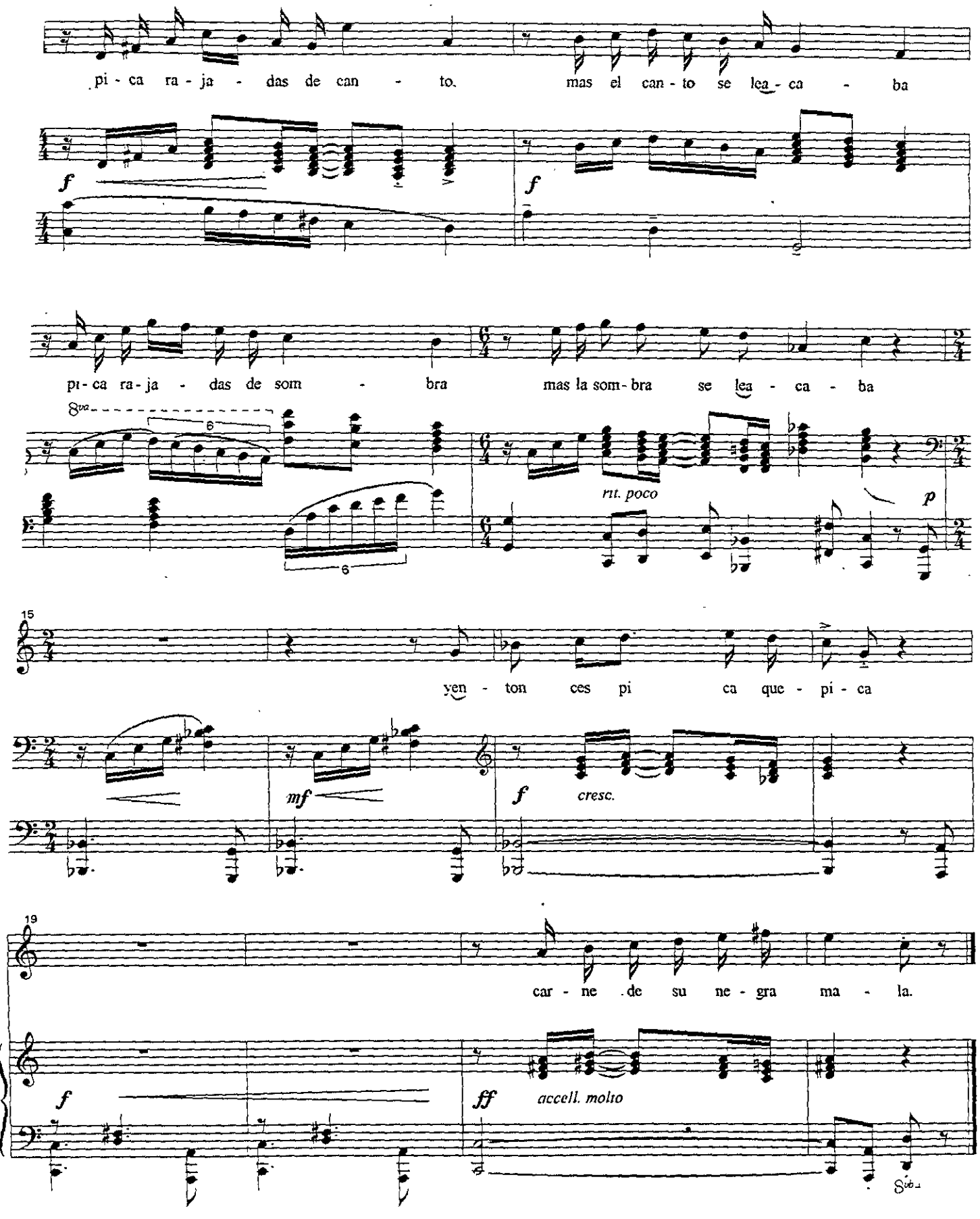
II. Chévere

(Canto y Piano)

Nicolás Guillén

Roberto Bañuelas




pi - ca ra - ja - das de can - to. mas el can - to se lea - ca - ba
f
f
pi - ca ra - ja - das de som - bra mas la som - bra se lea - ca - ba
8va
6
6
rit. poco
p
15
yen - ton ces pi ca que - pi - ca
mf
f
cresc.
19
car - ne de su ne - gra ma - la.
f
ff
accell. molto
8vb