



GRABACIÓN DE MÚSICA MEXICANA  
INÉDITA CON  
DURACIÓN DE UNA HORA”

OPCIÓN DE TESIS

Que para obtener el título de  
LICENCIADO EN PIANO

P R E S E N T A

HÉCTOR CRUZ ESPINOSA

ASESOR:

PROFR. JESÚS MARÍA FIGUEROA Y SANTACRUZ

MÉXICO, D. F.

FEBRERO 2005



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## ÍNDICE

Dedicatoria .....	III
Prefacio.....	IV
Sonata para piano No. 4.....	6
Siete piezas sencillas para piano.....	15
Tres piezas “nacionalistas” para piano.....	17
Suite Dodecafónica para piano.....	22
Tres preludios para piano.....	25
Oracle Paradaxole (Pieza para piano).....	28
Imágenes (pieza para Soprano y piano).....	32
Hecatombe (Suite Op. 4 para batería y piano).....	36
Guadalupe Jiménez (curriculum).....	42
Novelli Jurado (curriculum).....	44
Ficha técnica de la grabación.....	45
Bibliografía.....	46
Agradecimientos.....	47
Conclusión.....	48

## Dedicatoria

A mi maestro, Jesús María Figueroa y Santa Cruz por su confianza y paciencia.

A mis queridos hermanos (Daniel, Belén, David y Javier), a mis familiares y amigos por brindarme la oportunidad de ser parte de sus vidas.

A Alma Rosa, mi esposa por su amor y cariño.

A mi adorado hijo Horacio, mi fuente de inspiración, por haber llenado de dicha y gozo mi vida.

A mis padres...la razón final;  
Con amor y respeto.



## PREFACIO

Como introducción daré una breve explicación de los motivos por los cuales elegí como opción de tesis realizar la grabación. Por mi labor musical como intérprete he tenido la fortuna de conocer a muy buenos compositores que, además, son también excelentes músicos de quienes me honra ser su amigo. En ese sentido no fue difícil hablar con ellos para me brindaran la oportunidad de revisar algunas partituras que no han sido grabadas con la finalidad, pues, de hacerlo. No obstante, una vez que obtuve la autorización por parte de ellos, lo difícil fue seleccionar las partituras adecuadas para este proyecto; el criterio que seguí fue a partir de mi habilidad en la interpretación de obras escritas para piano solo, aunque juzgué que era importante incluir algunas obras más de música de cámara.

Fue así como decidí escoger dos obras en las que se refleja el trabajo de ensamble, incluir una pieza para voz y piano y una suite para batería y piano.

También influyó el hecho de que la grabación no era algo completamente desconocido para mí, pues he realizado trabajos de este tipo para proyectos similares, tanto de forma académica, como profesional.

Sin embargo, realizar este proyecto para completar el grado académico de licenciatura ha dejado en mí una experiencia enriquecedora, ya que entraron

en juego diversos factores. Por ejemplo, iniciar el trabajo con compositores que estuvieran de acuerdo con mi interpretación, contar con un equipo de grabación profesional, coordinar a los músicos que participarían, planear las sesiones de grabación y edición, así como realizar todo un trabajo de copiado de manuscritos a través de un programa de notación musical (Sibelius 3.)

SONATA PARA PIANO No. 4  
AUTOR: LEONARDO CORAL GARCÍA

La etimología de la voz *sonata* se encuentra en el verbo sonar que deriva de la palabra italiana creada para designar las obras que debían ser sonadas en un instrumento de arco. Así pues, originalmente, *sonata* no refería a una forma de composición; este vocablo tuvo un proceso evolutivo que lo llevó a hacer referencia a la forma musical más importante del periodo clásico. Es decir, que el tiempo tuvo injerencia en la adopción de este sustantivo designado a lo que hoy en día conocemos como *sonata*. Cabe destacar que tiempo o movimiento es la denominación para designar a cada una de las piezas reunidas que constituyen la *sonata* y la mayor parte de ellas reúnen un conjunto de tres a cuatro tiempos, aun cuando podemos considerar las de dos.

Al movimiento inicial se le denomina *vivo inicial*; al segundo, *tiempo lento*; al tercero, *minué* o *scherzo* y cuarto y último, *vivo final*, destinado a cerrar la sonata con gran brillantez y que se hacía comúnmente con un *rondó*.

La sonata que en este apartado se abordará fue compuesta en el año de 1997, cuya dedicatoria está dirigida a la pianista Camelia Goila. Esta pieza consta de tres movimientos repartidos de la siguiente manera: rápido –

tranquilo – muy rápido; el primer movimiento, *allegro con brio*, tiene la estructura de forma – sonata, dividido a su vez, de la siguiente manera:

- a) Exposición de los compases 1 al 32 – 35 con repetición.
- b) Desarrollo de los compases 36 al 55.
- c) Reexposición de los compases 56 al final, 79.

La tonalidad es Mi menor, aunque al final de la exposición hay un juego de bitonalidad (Mi menor – Do sostenido mayor). Ambos temas son contrastantes; el principal tiene un carácter vivo muy rítmico, en tanto que el secundario es *cantabile*. El desarrollo se encuentra en Fa menor, a sólo medio tono de distancia de la tonalidad principal y su carácter es muy vivo y rítmico sin elementos en el tema secundario. La reexposición retoma la tonalidad en Mi menor, sin embargo, a partir del compás 69 se hace presente nuevamente la bitonalidad (Si bemol menor – Mi menor); se hace así hasta el final del movimiento.

El segundo movimiento *andante espressivo misterioso* lo divido en tres secciones:

- a) En los compases 1 a 6 se presenta el tema A en la tonalidad La menor.  
En los correspondientes a los compases 7 a 13 entra el tema B e inmediatamente hay un juego rítmico donde se combinan los tresillos



del tema A con el ritmo binario del B (compás 14 a 34). En el final de esta sección prevalece el tema B y en cuanto a la armonía, pasaremos por tonalidades afines a Sol menor (Do menor – La menor – Mi menor – Fa menor – Sol menor).

- b) La segunda sección de compases (35 – 52) se ha dividido en dos partes. En primer lugar tenemos el tema principal en la mano izquierda de los compases 35 a 43 y el dibujo del acompañamiento en valores cortos. En la mano derecha se encuentra los compases 39 a 41 con la presencia del tema B ligeramente modificado para ser utilizado como contrapunto. Posteriormente se invierte el juego musical, puesto que ahora se tiene el tema principal en la mano derecha y el acompañamiento en la izquierda, del compás 48 a 50 y se presenta el caso anteriormente mencionado: el tema B se utiliza para hacer contrapunto del compás 51 a 52 y se hace la cadencia de esta segunda sección, escuchando nuevamente la presencia de la bitonalidad Mi menor – Si bemol menor.
- c) La sección final correspondiente a la reexposición ocurre de los compases 53 al final, 63, aclarando que el 53 es con anacrusa al 58. El tema A se presenta en la tonalidad Re menor del compás 59 al 63. El tema B se presenta a manera de coda, iniciando en Re menor para terminar en Do menor con un acorde de séptima mayor.

El tercer movimiento *vivo energico* lo he dividido en cinco partes y le doy una clasificación similar a la forma del *rondó*.

- I. De los compases 1 al 30.
  - (A) Tenemos una serie de motivos de cuatro u ocho notas en las que prevalecen los intervalos disonantes (segundas menores, séptimas mayores, quintas disminuidas) que se entrelazan entre sí creando una atmósfera de tensión con una sonoridad que de *fuerte* a *fortísimo*.
- II. De los compases 31 a 59.
  - (B) Con una indicación de *meno mosso* tenemos una sección más *cantabile* y *legato* iniciando *piano* para llevarnos gradualmente a una sonoridad fuerte y a un carácter más apasionado terminando con un acorde disminuido.
- III. De los compases 60 a 81.
  - (A') Con la indicación de poco a poco acelerando retomamos el tempo primo y hago la aclaración de que esta sección no es idéntica a la del inicio, ya que existen algunas variantes.
- IV. De los compases 82 a 120.

(B') Hay un cambio agógico a *meno mosso* y volvemos a tener una idea más *cantabile*, incluso podemos escuchar un diálogo de la voz aguda (mano derecha) con la voz intermedia (mano izquierda) en los compases 82 a 86 con una sonoridad en piano. Del compás 87 a 120 hay una combinación de los diferentes motivos que se han presentado en este movimiento y a partir del compás 97 a 104 se presenta el tema principal (una serie de motivos de cuatro u ocho notas donde prevalecen los intervalos disonantes). Del compás 105 al fin de esta sección, 120, se intercalan dos motivos de diferente carácter (*legato, stacatto*).

V. De los compases 121 al final, 168.

(A'') Del compás 121 al fin, 168, de la sonata, se retoma el carácter enérgico con algunas variantes en los motivos sin perder la idea armónica de las disonancias. A partir del compás 163 a 168 tenemos una especie de cadencia final muy brillante, terminando en un arpeggio con el acorde de Mi menor con séptima.

## Comentario del compositor

La *Sonata para piano No. 4* fue compuesta en 1997 con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Camelia Goila estrenó esta pieza en diciembre de 1997 en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y la presentó en 1998 en la Sala Nezahualcóyotl en el marco del Segundo Encuentro Universitario de la Composición en México. Cabe destacar que la intérprete también ejecutó la sonata en los Días Mundiales de la Música 1999 organizados por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Rumania (ISMC World Music Days).

En 2001, la pianista Colleen Athparia tocó esta obra en el Festival Musical México – Canadá (Anfiteatro Simón Bolívar, México, D. F., – Calgary, Canadá). Asimismo, la sonata ha sido presentada en diversos foros de la Ciudad de México por los pianistas César Bernal, Héctor Cruz, Julio César Castillo, Victoria Espino y Gonzalo Gutiérrez.

Los tres movimientos de la *Sonata para piano No. 4* están contruidos en torno al acorde de Mi menor con séptima mayor. En el primer movimiento, *Allegro con brio*, se emplea la Forma Sonata con sus dos temas contrastantes, el desarrollo del primer tema y la reexposición de ambos. El segundo

movimiento, *Andante espressivo misterioso*, es de carácter lírico y *cantabile*, con cierto sabor impresionista. El tercer movimiento, *Vivo energico*, es un *Scherzo* de carácter virtuoso en el que se alternan pasajes cromáticos y modales. Es importante señalar que el segundo tema del primer movimiento, así como la parte central del segundo son bitonales.

## **LEONARDO CORAL GARCÍA** **Compositor**

Leonardo Coral nació en la Ciudad de México en 1962. Estudió la carrera de Composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM en el taller piloto que dirige Federico Ibarra. Se graduó con mención honorífica. Ha tomado cursos de composición en el Festival Bartók de Hungría y en México con Franco Donatoni. Ha participado en conciertos y festivales internacionales en México, Alemania, Canadá, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Italia, Japón, Rumania, Venezuela y Suiza. Su producción abarca más de setenta obras para diversos ensambles de cámara así como obras para orquesta sinfónica.

También ha recibido diversos apoyos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. En 1995 y 1997 el FONCA le otorgó la beca de Jóvenes Creadores. En 1999 el Programa de Fomento a Proyectos y Co – inversiones

Culturales apoyó el proyecto de grabación en CD de su *Quinteto para flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo*, junto con obras de cinco compositores becarios del FONCA, generación 1997 – 1998. En 2001 ingresó al Sistema Nacional de Creadores de Arte. En 2003 el programa antes mencionado aprobó el proyecto de grabación con el *Ensamble Ónix*, de ocho de sus obras de cámara.

Con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores compuso dos obras sinfónicas: *El jardín de las delicias* para flauta y orquesta, *Danzas orgiásticas* para cuatro percussionistas y *Concierto para piano y orquesta No. 2*. Asimismo, con éste estrenadas por *Tambuco* en el Foro Manuel Enríquez XXVI; *Piezas fantásticas* para violín y piano, estrenadas por Dimitri Zemtsov y María Teresa Frenk y grabadas en CD por Viktoria Horti y Krisztina Deli; *Sonata para clarinete y piano* estrenada por Luis Humberto Ramos y Camelia Goila en el Encuentro de Clarinete Latinoamericano 2003.

La música de cámara de Leonardo Coral ha sido grabada en disco compacto para *Quindecim recordings* por el dúo de violonchelo y piano conformado por Ignacio Mariscal y María Teresa Frenk, así como por el Ensamble de las Rosas, por el Cuarteto de la Ciudad de México y por Ónix Ensamble. Su *Concierto para guitarra y orquesta* se grabó para *Urtext digital classics*, con Juan Carlos Laguna como solista. Mauricio Náder estrenó en el

Foro Manuel Enríquez XXV su *Concierto para piano y orquesta No. 1* “*Hálito de viajes y de sueño*”. Recientemente, María Teresa Frenk estrenó su *Sonata para piano No. 6* y la Camerata de la Escuela Nacional de Música estrenó *Apariciones* para oboe, clarinete, bajo y piano. Es miembro de la Liga de Compositores e imparte clases en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza “Ollin Yoliztli”.

## SIETE PIEZAS SENCILLAS PARA PIANO (VOLUMEN II)

AUTOR: JORGE CÓRDOBA VALENCIA

Las *Siete piezas sencillas para piano* corresponden a la forma de ciclo, es decir, tienen una idea temática (armónica y estructural) que tiene como centro armónico una tonalidad importante que en este caso es la de Do mayor, así como en sus tiempos hay unidad en sus velocidades (mayoritariamente son tiempos que van del *allegretto* al *allegro molto*), con excepción de un tiempo lento a manera de contraste, lo que le añade un tiempo de reposo. Pero volviendo a la cuestión armónica, con la libertad que da el no sujetarse a una armadura determinada, las piezas utilizan la tonalidad de Do mayor como eje.

Encontrar una estructura básica de todo el ciclo es un poco difícil, pues cada una tiene diferentes estructuras, mismas que se irán comentando en el transcurso del documento presente; no obstante, podría decir que en común son estructuras sencillas, de ahí el nombre del ciclo. Ahora bien, es importante aclarar que la ejecución no es precisamente sencilla, pues en las piezas 1, 5 y 7 tenemos compases irregulares y cambios *agógicos* constantes; en las piezas 2, 3 y 6 el pulso es más estable, sin embargo existen juegos con las diferentes articulaciones y acentuaciones (*legatto*, *stacatto*); incluso hay una poliritmia  $6/8 - 3/4$  en la pieza 4, la más libre armónicamente.



Los movimientos son los siguientes:

- *Allegro spiritoso – allegro grazioso – allegretto burlesco – andante assai – allegro vivace – vivace quasi presto – allegro molto e con brio.*

### **Comentario del compositor**

*Siete piezas sencillas para piano Vol. II (1979)*: Este álbum reúne siete piezas que, al igual que en primero, reciben el título de *sencillas*, que no significa lo mismo que fáciles. Sencillas se refiere a las formas musicales tratadas en cada una de ellas, ya que algunas son breves y de una, dos y hasta tres secciones. El reto que sí plantean al intérprete es una total independencia en las manos, así como un alto dominio de los cambios de compás, sin que estos se perciban y, en caso contrario, bloquee y oscurezca el discurso musical de estas sencillas piezas.

## TRES PIEZAS “NACIONALISTAS” PARA PIANO

AUTOR: JORGE CÓRDOBA VALENCIA

Las *Tres piezas “Nacionalistas”* hacen referencia con ironía a una frase popular; cada una refleja fielmente los rasgos más importantes de cada título y así tenemos:

- 1) *Las piedritas* (octavos con *stacatto*, en un tiempo muy animado con un acompañamiento donde se presenta un juego rítmico con acentuación binaria) nos da la idea de que son piedritas, efectivamente, filosas que poco a poco, cuando el tiempo se vuelve menos animado, se convierten en rocas más grandes para retomar el tiempo primero y finalizar con un ataque *marcato* y *sforzando*.
- 2) *del camino*, con un tiempo más pausado y más cantable, crea un ambiente campirano donde la vida pasa lentamente; aquí no falta la escena en la que se observa a algunos hombres abrazados entre sí y tropezando al salir de una cantina (esto es marcado musicalmente por los *stacattos*) para, finalmente, terminar con la idea de una despedida (posiblemente familiar) con el sol de fondo que se oculta en el horizonte.

3) ...y nosotros ¡descalzos! Con un tiempo de huapango y una idea un tanto sarcástica cerramos este breve ciclo, estando presentes elementos de las dos piezas anteriores (no los temas, sino el carácter) y armonías un poco disonantes.

### **Comentario del compositor**

*Tres piezas “Nacionalistas”* compuestas en 1976, son piezas escritas en un lenguaje tonal con ciertas concesiones y con varios patrones rítmicos que nos remiten a una idea nacionalista. La intención de poner el título entre comillas es debido a que no pertenece, en lo absoluto, a la época en que el nacionalismo tuvo su auge y su correspondiente intención de reforzar lo auténtico, lo propiamente mexicano e irónicamente enfatizar nuestra situación social reflejada en los títulos de cada pieza:

- 1) Las piedritas
- 2) del camino
- 3) ...y nosotros ¡descalzos!

Ahora bien, estos de tres subtítulos juntos se obtiene: “Las piedritas del camino... y nosotros ¡descalzos!”, haciendo una analogía a nuestra manera de vivir. *Las piedritas* simbolizan los tantos tipos de obstáculos encontrados en la política nacional en todas las épocas de nuestra historia; *del camino*, por su parte, refleja esos cantos vespertinos que todavía se escuchan al caer la tarde en algunos lugares de México; ...y *nosotros ¡descalzos!* Es una forma de observarnos tratando de evitar el dolor que se siente en los pies al caminar sin zapatos o huaraches.

Musicalmente hablando, la primera pieza de carácter vivo es un preludio; se presenta a lo largo de ella una sola idea temática; lo destacable es el choque de dos patrones rítmicos distintos. Esto es, en la mano izquierda se plantea una idea binaria, mientras que en la derecha, todo su desarrollo se realiza con una base ternaria. La segunda, lenta y de carácter nostálgico, presenta dos temas, resultando así una pieza binaria como una canción sin palabras. La tercera pareciera ser la unión de las dos anteriores, ya que presenta dos ideas temáticas contrastantes; la primera, vigorosa, la segunda breve y de bucólica, cerrando de esta manera el corto ciclo “nacionalista”.

**JORGE CÓRDOBA VALENCIA**  
**Compositor y director**

Cursó la mayor parte de su formación en el Conservatorio Nacional de Música de México. Posteriormente realizó estudios de Composición y Dirección en España, Brasil, República Dominicana, Estados Unidos y Hungría. Ha participado en festivales nacionales e internacionales como compositor y director de sus propias obras. Recibió del gobierno de Hungría el Reconocimiento Bartók y la Medalla Kodaly; el Reconocimiento Especial CREA, así como la Mención Honorífica del Concurso de Composición Coral “Luis Sandi” – INBA.

De los concursos que ha convocado el Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) obtuvo en 1992 y 2002 el Primer Lugar en el Concurso Nacional de Arreglo Coral. En 1999, el Tercer Lugar en el Primer Concurso Nacional de Composición Coral Infantil. En 1999 y 2003 ganó el Primer Lugar en el Concurso Nacional de Composición y también en 2003 obtuvo el Primer Lugar en el Primer Concurso Nacional de Arreglo Coral Infantil. En 2004, de igual manera, resultó ganador del Primer Lugar del Quinto Concurso Nacional de Composición Coral Infantil que convoca el SNFM.

Como director ha sido invitado por la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música, la de Percusiones de la UNAM, la Sinfónica de Oaxaca y

la de Cámara de la Ciudad de México. Asimismo, fungió como Director Artístico del Coro de la Orquesta Mexicana de la Juventud, del Coro de la UNAM, del Coro de la UAM y del Coro de Madrigalistas de Bellas Artes. En 1999 participó en los “Días Mundiales de la Música” celebrados en Bucarest, Rumania. En Agosto de 2002 participó como compositor comisionado con la obra *Divine Image* en el Sexto Simposio Mundial de Música Coral celebrado en Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos, siendo uno de los diez compositores seleccionados.

Paralelamente a sus actividades musicales conduce el programa “Horizontes de nuestra música” que se transmite en la radiodifusora Opus 94.5 FM del Instituto Mexicano de la Radio, en el que difunde la labor de compositores e intérpretes de música mexicana y es productor y coordinador de la serie discográfica *Música Contemporánea de Cámara*. Actualmente funge como Secretario Ejecutivo del Centro de Apoyo para la Música Mexicana de Concierto. Desde hace una año forma parte de la plantilla docente de la Academia Kuronuma que dirige Yuriko Kuronuma. A partir de Septiembre de 2004 fue nombrado subdirector del CEDINIM del INBA.

## SUITE DODECAFÓNICA PARA PIANO

AUTOR: ARIEL WALLER GONZALEZ

El vocablo francés *suite* que significa serie es el generalizado para designar la reunión, formando un todo de diversas piezas instrumentales independientes entre sí, pero combinadas para ejecutarse seguidas. La suite fue una de las formas musicales más importantes de los siglos XVII y XVIII. En las postrimerías del siglo XIX la palabra suite volvió a la terminología activa, mas desde entonces, las composiciones que tituló fueron bastante distintas de las pertenecientes a la época anterior.

El *dodecafonismo*, por su parte, es una corriente musical surgida hacia 1920, la cual se fundamentó en la utilización de series melódicas de doce sonidos y abandonó el concepto clásico de tonalidad. Así, su característica principal es la tonalidad. Arnold Schoenberg propuso una redistribución de la escala, para componerla con series de doce sonidos en vez de tonos, a fin de dotar de una base estructurada a las obras no tonales. También podemos decir que la técnica o composición de doce sonidos relacionados unos con otros es primariamente una práctica *contrapuntística*. El empleo de esta nueva forma de composición marcó el desarrollo de la música del siglo XX.

El *Vals* es un baile a vueltas con algo de balanceo, escrito en compás ternario por lo general. Su movimiento es animado aunque existe una gama

que va desde el rápido al lento; es una de las danzas que mayor favor ha gozado siempre y se encuentra entre las más populares. Este vals de tiempo semi – lento hace inequívoco el espíritu que lo anima; su tema principal es de una construcción binaria que se expone en la primera parte de la pieza. En la segunda parte con la idea rítmica del tema hay un pequeño desarrollo para volver *da capo*.

*Berceuse* es una palabra francesa que equivale a canción de cuna. Sus características de estilo son melodía tierna, llena de afecto y sencillez y que por sí sola constituye el todo de la composición. Su acompañamiento es siempre sobre un ritmo que da idea del suave balanceo de la cuna. El inicio de este arrullo tiene su carácter triste y un poco dramático; cuando el tiempo se torna más vivo, crea un sentimiento de agitación, mismo que se hace más evidente con un *crescendo* con el que termina esta sección para retomar el tema inicial finalizando con un sentimiento de profunda tristeza.

*Final* es una referencia al *tiempo vivo final* de una sonata a la que se le nombraba *rondó*. Éste tenía su forma que era un estribillo, más o menos extenso e importante, normalmente en tono principal y se alternaba con coplas en tonos distantes y libremente constituidos. A mi manera de ver, esta es la estructura del *final* en la *suite*. Éste contrasta con los dos movimientos anteriores, ya que inicia a manera de marcha en tiempo vivo que se combina



con un motivo más cantable, como se nota en la parte central donde, con un tinte impresionista, el tema secundario se presenta acompañado por un ostinato que desciende armónicamente. Esto le da una atmósfera etérea y ligera para concluir con la recapitulación del tema principal.

## TRES PRELUDIOS PARA PIANO

AUTOR: ARIEL WALLER GONZÁLEZ

El *preludio* es una pieza de un solo tiempo, compuesta para servir como entrada musical. En sus inicios tenía poca importancia, pues se reducía a unos cuantos acordes o arpeggios. Al parecer, el ejecutante lo improvisaba con el único fin de solicitar la atención y el silencio del público. La estructura es completamente libre. Muchas veces, el elemento temático no existe en ella y un simple dibujo rítmico o melódico, algunos enlaces armónicos disueltos en arpeggios y en escalas es lo único que contiene.

Cada una de las piezas de este tríptico tiene un sistema de construcción específico:

- 1) El primero, en la tonalidad de Sol menor, está construido sobre la figura rítmica de tresillos que realiza un *ostinato* en toda la pieza. Un tema de carácter misterioso, siempre en el registro grave del piano, se acompaña por arpeggios para terminar con una recapitulación del tema inicial.
- 2) El segundo preludio de tiempo moderado tiene un carácter de lamento. El acompañamiento da la idea de una queja y la melodía construida por valores largos parece cantar una canción lejana. La pieza termina con un sentido un poco pesante que da el acompañamiento en acordes uno por cada pulso.

3) El tercer preludio de tipo *andante* (me atrevo a sugerir *con moto*) está construido sobre una célula que aparece en su breve introducción que será acompañada por un dibujo rítmico de *tresillos*. Al igual que en el primero, que por momentos se entrecorta creando una sensación de agitación, armónicamente no se puede definir en una tonalidad preponderante, pues sólo existen progresiones ascendentes y descendentes. La pieza termina con un *decrescendo* acompañado por *una ritardando* sin perder la idea rítmica que ha prevalecido durante todo el preludio.

**ARIEL WALLER GONZÁLEZ**  
**Compositor y director**

Obtuvo la licenciatura en composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM con mención especial. Se desempeña como profesor de varias asignaturas teóricas en la misma institución. Tomó cursos de dirección orquestal con maestros europeos. Es fundador de la Camerata de la UNAM y director del Coro Miguel C. Meza de la iglesia metodista.

Es autor de *La música durante la Reforma del siglo XVI* y *Antología de la himnología de Manuel V. Flores*. Ha sido presidente de la liga de compositores.



## **ORACLE PARADOXOLE (PIEZA PARA PIANO)**

AUTOR: FERNANDO J. LÓPEZ LÓPEZ

Para hablar de esta pieza hago referencia a la *atonalidad*.

La atonalidad es un término libremente aplicado a la música en la que el sentimiento tonal ha sido debilitado o perdido y a música en la que nunca ha existido una gravitación tonal. La estructura tonal es la organización del sonido sin establecimiento de un tono por relaciones fundamentales pero las combinaciones de sonidos o áreas pueden formar un equivalente atonal de la tonalidad. Ahora bien, el movimiento atonal es a menudo lineal pero pueden producir combinaciones verticales de intervalos mixtos. Cuando el movimiento de las voces causa una disonancia total y constante se crean las bases de sonido sobre las que pueden descansar líneas melódicas prominentes.

Volviendo a la pieza, los variados elementos de ésta están estrechamente ligados por una extrema concentración temática y se hace referencia constante al material del que previamente se habló en el párrafo anterior. Hay impresiones rítmicas pequeñas y regulares y no continuas cadenas rítmicas. Los modelos son asimétricos y los compases irregulares; a menudo, complicados. Cuando se abandona el control de una tonalidad hecha a base de una escala (cualquiera que ésta sea) la organización de

fundamentales de acordes de los doce sonidos deja de existir y la forma y unidad son creadas por el desarrollo melódico y rítmico.

Cabe señalar que tuve la fortuna de trabajar en repetidas ocasiones con el compositor e incluso hacerle sugerencias sobre la escritura pianística. De manera personal, puedo apuntar que ésta fue la obra que más difícil resultó de la serie presentada en este trabajo de investigación, pues en pocas ocasiones el intérprete tiene en sus manos una partitura con las características mencionadas con anterioridad; no obstante, nos brinda la oportunidad de “echar a volar” la imaginación.

### **Comentario del compositor**

Esta pieza se estructura a través de una serie de motivos que se insertan ora simétrica ora asimétrica con el fin de crear una forma menos evidente. Pero más que inextricable, sorpresiva a la manera de las formas de la naturaleza, como la que se puede observar en los corales marinos, por ejemplo. El material armónico está basado en una serie de estructuras interválicas (*interval class*) que se organiza en dos grupos principales caracterizados por su color o

tensión. Ambos se usan separados, juntos o mezclados, de acuerdo a una estrategia establecida de antemano por el compositor.

A través del ritmo, los cambios de métrica y la utilización de los registros extremos del piano se van tejiendo una atmósfera insólita en la que el pianista tiene que hacer gala de una muy depurada técnica con el fin de poder ejecutar los diferentes matices (a veces extremos) que demanda la pieza. La duración aproximada es de nueve minutos.

**FERNANDO JAVIER LÓPEZ LÓPEZ**  
**Compositor y barítono**

Nació en la Ciudad de México. Realizó estudios de composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en el Laboratorio de Composición de Julio Estrada. De igual forma tomó cursos impartidos por Ramón Barce, Rodolfo Halffter, Jean – Etienne Marie, José Evangelista, entre otros maestros. Fue co – fundador del grupo de música contemporánea de la

Escuela Nacional de Música en el 1979 y del grupo de polifonía y canto gregoriano *Lux et Origo*. Se ha desempeñado también como director coral y como intérprete tanto en México como en el extranjero. Algunas de sus obras han sido ejecutadas en el Festival Hispano – Mexicano de Música Contemporánea y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”. Actualmente reside en la ciudad de Montreal, Canadá.

En diciembre de 2004 y en esta misma ciudad, el Atelier de Musique Contemporaine que dirige Lorraine Vaillancourt estrenará su obra *For Instrumentes No. 1* para conjunto instrumental.



**IMÁGENES**  
**(PIEZA PARA SOPRANO Y PIANO)**

AUTOR: JOSÉ LUIS GONZÁLEZ GÓMEZ  
TEXTO: RUBÉN BONIFAZ NUÑO

La *canción* es un término que se interpreta ampliamente, se aplica a composiciones de una *Romanza* y piezas similares. Considerada entre los límites más estrictos, la *canción* puede definirse como breve pieza lírica con texto en verso y melodía preponderante, pero sencilla y sin efectismos ni alardes vocales. Sin embargo, nada coarta al compositor para crear su canción conforme al estilo y forma que le interese.

Esta bella pieza, “Imágenes”, inicia con una introducción donde se presentan los dos temas principales que se desarrollan en el curso de la pieza. La voz entra en un registro medio siempre doblada por el piano que la acompaña con acordes llenos, enriquecidos con oncenas y treceñas, lo que le da un aura post – impresionista que baña toda la pieza. La voz, paulatinamente, sube de registro, hasta llegar a una especie de recitativo donde dialoga con el piano que, a su vez, responde con una progresión cromática descendente para hacer un puente que comienza a manera de una marcha pesante y que se desenvuelve en una sucesión de arpeggios, dándole un tinte de virtuosismo a la pieza.

La canción retoma la idea primera, dando paso a una vocalización en la zona aguda que exige a la voz un control absoluto en su apoyo, teniendo un cambio *agógico* a *piu mosso* donde desciende de una forma cromática. Para finalizar, se retoma nuevamente el tema principal haciendo una cadencia sobre una nota larga sostenida por la voz y de fondo el piano vuelve a mostrar elementos de virtuosismo con arpeggios.

### **Comentario del compositor**

Este canto se inicia con un ambiente de remembranza lejana y triste, casi etérea, donde el piano expone lo que posteriormente canta una voz que apenas se escucha, traída por un suave viento. Después inicia un texto que es como sueño que en momentos adquiere un tinte dramático y solemne y sale a relucir la idea de la muerte, sensación que, una vez expuesta, nos lleva de nuevo al ambiente vago y de ensueño que se hace presente en toda la pieza.

Dicho ambiente se logra, sobre todo, por las armonías post – impresionistas y libres que produce el piano que va secundando siempre al canto. No obstante, aunque la fluencia sonora parece libre, hay una clara estructura que funciona como fuerte elemento de cohesión. El alma de la

pieza es la que constantemente cambia, esto nos muestra una armonía cambiante y originada, más que del intelecto, de la emoción, fruto de la unión del texto y la música.

**JOSÉ LUIS GONZÁLEZ**  
**Pianista y compositor**

Nació en el Estado de Jalisco. Estudió en la Escuela Superior Diocesana de Música Sacra de Guadalajara donde obtuvo la licenciatura en órgano. En la Ciudad de México fue becario del Taller de Creación Musical del Conservatorio Nacional de Música por muchos años. Asistió a cursos intensivos de música concreta y electrónica. Su actividad es muy versátil, pues es pianista, organista, director, arreglista y compositor.

Tiene en su haber varias obras, entre las que destacan *Iridiscencias* que ha sido interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional y la Filarmónica de la UNAM. Además, *Sinfonía americana* y música de cámara como *Estratos*, *Cosmos*, *Arcanos*, entre otras. También tiene varias canciones de concierto y música popular y un buen número de arreglos para coro mixto, canto y piano y algunos para voz y orquesta, así como coro y orquesta.

Fue miembro fundador de la Sociedad Mexicana de Música Contemporánea y ha pertenecido a varias asociaciones de compositores mexicanos. Ha sido maestro de la Escuela Nacional de Música de la UNAM donde fue director titular del Coro. Impartió clases de conjuntos corales, repertorio vocal y análisis musical en el Conservatorio Nacional de Música.

Ha actuado en diversas compañías líricas como director de orquesta en obras como *La Traviata* y en diferentes operetas y zarzuelas. También ha sido huésped del Coro de Madrigalistas de Bellas Artes y ha hecho obras como *La pasión según San Juan* de Bach con este coro y la Orquesta de Cámara de Bellas Artes; el *Réquiem* alemán de Brahms, entre varias obras más. Actualmente forma parte del Grupo de Concertistas de Bellas Artes del INBA.

## **HECATOMBE (SUITE OPUS 4 PARA BATERÍA Y PIANO)**

**AUTOR: FEDERICO GARCÍA CASTELLS**

Ya hemos hablado en apartados anteriores de lo que es una *suite*; por este motivo, omitiré la explicación de este vocablo y pasaré a la definición del título de esta obra.

*Hecatombe* es una palabra de origen griego que significa sacrificio de cien bueyes. En la época clásica estos sacrificios se ofrecían a los dioses y tenían un alto grado de solemnidad. En su contexto podía no sólo haber animales sacrificados, sino también personas caídas en batallas, asaltos o demás actos similares.

Con la explicación anterior, mencionaré a continuación la forma de utilizar la armonía y el ritmo en el siglo XIX, musicalmente hablando:

Tres fuerzas importantes para la progresión armónica son el movimiento lineal y el perfil de las voces extremas, el impulso de los centros armónicos o tonales y de la relación de acordes, además de la duración de los acordes tensivos y destensivos. Acopladas con estas fuerzas están las graduaciones de tensión de la textura y afinación y el ritmo creados por las indicaciones del fraseo, arcadas y embocaduras. El tiempo puede ser determinante en el ritmo armónico; si éste es rápido puede provocar que los cambios armónicos suenen

ornamentales; acordes simples moviéndose a una velocidad alta, pueden crear sonoridades relativamente complejas.

En el uso percusivo de la armonía, los acentos pueden ser producidos por cualquier material que llame la atención por sí mismo a través de tensión, duración, nivel de afinación, calidad del sonido, valores armónicos relativos o de repetición. El equivalente tonal de los ritmos de percusión (instrumentos de sonido indeterminando) es el sonido melódico repetido. La reiteración del sonido melódico es una fuerza rítmica que a menudo estimula la actividad de acordes repetidos. El ritmo de la repetición de acordes puede actuar como estimulante tonal en el ritmo armónico lento. El ritmo de acentuación y duración puede servir por un espacio de tiempo como elemento compositivo principal. En respuesta a una figura repetida, un acorde puede funcionar percusivamente.

Un acorde aislado puede gobernar la atención cuando se sustituye por un choque bajo repetido; si éste es amplio o un *cluster* grave, puede producirse un *sforzando* armónico; la introducción de un acorde fuera de tono o un incremento repentino del número de partes pueden producir un acento armónico. Los intervalos más pequeños colocados al fondo de los acordes pueden producir percusiones armónicas. El silencio, por su parte, también es

un potente factor creativo, pues puede ayudar a la luminosidad la textura y proyectar figuras temáticas.

Volviendo a la obra que nos ocupa, esta suite consta de cinco partes, todas en un ambiente de tensión constante. El primer y segundo movimientos tienen cierta semejanza entre sí; se expone un motivo que es desarrollado en invariable diálogo. La batería que se incluye en esta pieza no sólo es utilizada como instrumento de percusión, sino que apoyando la dinámica podemos encontrar una línea melódica que en ocasiones dialoga con el piano. En el tercer movimiento, contrastando con los anteriores, se percibe una atmósfera de completa desolación sugerida por un tiempo lento; el piano toca un *cluster* con muy pocas variantes tanto de registro como de ritmo que acompaña a una melodía que nos evoca un lamento. La batería inicia con un efecto metálico para seguir siempre con una notación austera y volver, nuevamente, a tocar el efecto inicial en la cadencia final de la obra. El cuarto y quinto movimientos tienen similitudes, pues son vigorosos y los instrumentos dialogan entre sí. En el último se presentan constantes cambios de compás, terminando con un *acelerando*, lo que le da un final brillante a la suite.

De manera personal, esta obra me recuerda a la maravillosa *Sonata para dos pianos y percusiones* de Béla Bartók.

## Comentario del compositor

*Hecatombe* fue compuesta durante la primavera y el verano de 1991, mientras estudiaba en la Escuela Nacional de Música. Recuerdo que le dediqué más tiempo a esta obra, surgida en la asignatura de composición, que a las demás materias, por lo que estuve a punto de reprobarlas. Esta obra se puede considerar un reflejo de los acontecimientos de principios de año en que fue compuesta; iniciaba la guerra del Golfo Pérsico y aunque no la vivimos de manera vivencia, en todo el mundo recibíamos noticias inmediatas de lo acontecía en Irak y Kuwait. Recuerdo que después de ver las noticias me resultó muy difícil componer, pero cuando la guerra terminó comencé inmediatamente con *Hecatombe*; debo reconocer que la influencia del conflicto bélico se hizo presente en la obra, aunque mientras la escribía no estaba consciente de ello. Me percaté cuando descubrí la brutalidad en la obra que dibujó la muerte de mucha gente; sin embargo las acciones de los seres humanos que masacraron a otros sí fueron conscientes.

Hubo varios retos al componer esta obra: esta era la primera obra que compuse para más de un instrumento y en la que me exigí incluir más de tres movimientos. La manera en que concebí sus cinco movimientos fue



pensar en tres contrastantes (I, III y V) con otros dos intercalados. En cuanto al lenguaje utilizado, quise experimentar con el uso de una escala sintética simétrica y de ocho sonidos con la siguiente estructura: semitono – tono – semitono – semitono – tono – tono – semitono. Entonces, en los movimientos I, III y V se utiliza esta escala con sus distintas transposiciones y en los movimientos II y IV se usan modos tradicionales de siete sonidos.

En *Hecatombe* los dos instrumentos son solistas; el piano y la batería son tanto percusivos como melódicos. Para hacer que el piano funcione percusivamente se utiliza la repetición de notas, a veces, con intervalos armónicos disonantes (segundas menores y cuartas aumentadas); para que la batería actúe como instrumento melódico se utilizan cinco *toms* (tambores) en los que se tocan secuencias a manera de escalas y melodías.

## **FEDERICO GARCÍA CASTELLS** **Compositor**

Nació en la Ciudad de México el 8 de enero de 1968. Estudió batería con el maestro Jorge González, piano con María Teresa Frenk y canto con Verónica Murúa. Participó como alumno en el Encuentro de Compositores INJUVE 2001 que se celebró en España. En 2003 se graduó con mención honorífica de

la licenciatura de Composición bajo la tutoría de los maestros Hugo Rosales y Gabriela Ortiz en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Como asistente, ha participado en cursos de programación de sintetizadores y música por computadora. En 1992 trabajó como programador de secuencias de la música de la película *Cita en el paraíso* dirigida por Moisés Ortiz Urquidi, ganadora de un Ariel. Durante el año 2002 compuso música para videos educativos en TV UNAM. Fue director del concierto para campanas *Atardecer de ecos* de la catedral metropolitana, *Bandas Militares e Instrumentos de Prehispánicos* durante el Festival Nacional de México; el Cuarteto de Cuerdas de Bellas Artes, el Quinteto de Metales “Silvestre Revueltas” que acompañó a la soprano Luz Angélica Uribe, entre otros. Algunos de los foros donde se han presentado sus obras son el Centro Nacional de las Artes, el Centro Cultural Universitario y el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Ha sido profesor de composición, análisis, contrapunto, canon y fuga en la Escuela Nacional de Música.

Entre sus obras se encuentran *Universos paralelos* para orquesta sinfónica, *Conflicto armado* para quinteto de metales, *Metrópolis* para cuarteto de cuerdas, *Resurrección de cuerpos mutilados* para quinteto de alientos y *Hecatombe*, suite para piano y batería.

**GUADALUPE JIMÉNEZ**  
**Soprano**

Originaria de la Ciudad de México, Guadalupe Jiménez obtuvo el título de licenciada en canto con mención honorífica por la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde además se hizo acreedora a la medalla “Gabino Barreda” que se otorga a los estudiantes más destacados. Debutó cantando el papel de trino de coro en *El empresario* de Mozart. Más tarde realizó papeles principales en las óperas *Amahl* y *Los visitantes nocturnos* de Menotti, *Despertar al sueño* de Federico Ibarra, *Rigoletto* de Verdi, *La flauta mágica* de Mozart y *Elixir de amor* de Donizetti. También participó en *Madre Juana* y *Orfeo* de Gluck y *El niño de los sortilegios* de Ravel. Ha sido solista en obras como el *Réquiem* de Fauré, el *Gloria* de Vivaldi, *El mesías* y el *Salmo 112* de Händel, el *Stabat mater* de Pergolesi, *Carmina Burana* de Orff y recientemente participó con la Orquesta Sinfónica Nacional en la *Novena sinfonía* de Beethoven.

Fue becaria del FONCA en 1998 y, por segunda ocasión, se hizo merecedora de la misma en 2001. A finales de 2002 realizó una gira por Francia e Inglaterra con el Ensamble Vocal “Benjamín Juárez Echenique”, además de participar en el concurso de canto “Francisco Viñas” que se lleva a cabo en la ciudad de Barcelona, teniendo una destacada participación.

También participó con la Camerata Pro – Arte de la Ciudad de Oaxaca interpretando el *Stabat Mater* de Pergolesi y obras J. S. Bach. Actualmente estudia repertorio con James Demster y forma parte del Coro de Madrigalistas de Bellas Artes.

## NOVELLI JURADO TOLEDO

### Baterista

Comenzó su formación musical a los nueve años. Adquirió perfeccionamiento en su instrumento bajo la orientación de maestros como Tino Contreras, Enrique Castro y Salvador Merchant. De igual forma ha tomado cursos en el II Encuentro de Jazz del Beklee College of Music que se celebró en Jalapa Veracruz, Complicidades entre el jazz y la danza en el Centro Nacional de las Artes del Distrito Federal y Taller de Jazz realizado en el Conservatorio de las Rosas organizado por el Fideicomiso para la Cultura México – Estados Unidos en Morelia, Michoacán.

También ha tomado clases con músicos como Robertinho Silva, Xande Figueredo, Lincoln Cheib, Milton Nascimento, Antonio Sánchez y Francisco Sáenz. En el ámbito de la composición se destaca por haber participado con una de sus obras *Going home “String Quartet”* en el Festival de Música Nueva en el SOCAN New Music Festival 2003 que tuvo lugar en la ciudad de Saskatoon, Canadá.

Actualmente estudia la licenciatura en composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y un diplomado en ingeniería en audio con Roberto Elías. Es socio del estudio de grabación Frecuencia Records y participa activamente en diferentes proyectos musicales.

## FICHA TÉCNICA DE LA GRABACIÓN

- 1.
2. *Oracle paradoxole*, 13 de septiembre de 2004, Sala Xochipilli.
3. *Sonata No. 4 para piano*, 24 de septiembre de 2004, Sala Xochipilli.
4. *Tres piezas “nacionalistas” para piano*, 28 de octubre de 2004, Sala Xochipilli.
5. *Imágenes, (pieza para voz y piano)* 5 de noviembre de 2004, Sala Angélica Morales.
6. *Preludios 1 y 2, (tres preludios para piano)* 11 de noviembre de 2004, Sala Xochipilli.
7. *Suite dodecafónica*, 11 de noviembre de 2004, Sala Xochipilli.
8. *Preludio 3, (tres preludios para piano)* 21 y 28 de noviembre de 2004, Sala Angélica Morales.
9. *Siete piezas sencillas para piano* 21 y 28 de noviembre de 2004, Sala Angélica Morales.
10. *Hecatombe (suite para batería y piano)*, 12 y 19 de diciembre de 2004, Sala Angélica Morales.
  - Piano Yamaha, Sala Xochipilli.
  - Piano Steinway, Sala Angélica Morales.
  - Grabación realizada en programa *Pro – tools*.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Varios: *Enciclopedia hispánica*. Ed. Encyclopedia británica de México, México, 1990.
2. Joaquín Zamacois: *Curso de formas musicales*. Idea books, México, 2002.
3. Vincent Persichetti: *Armonía del Siglo XXI*. Real musical, España, 1961.

## Agradecimientos

Agradezco a las autoridades del instituto nacional de bellas artes (INBA) por los beneficios de su prestación con la cual fui favorecido y que para mí fue de suma importancia. (Acreditación del servicio social y un mes con goce de sueldo para la preparación del examen profesional.).

Al Mtro. James Demster, director artístico del coro de madrigalistas del INBA por su apoyo.

A mis profesores por haberme brindado su tiempo, sus conocimientos y su amistad siempre grata y sincera.

A mis amigos Lupita Jiménez, Novelli Jurado, Francisco Reyes y Ruy Tenorio por su invaluable apoyo para hacer realidad la presente grabación.

A los compositores Leonardo Coral, Jorge Córdoba, Ariel Waller, Federico García Castells, Fernando López y José Luis González por permitirme grabar sus obras.

A la Escuela Nacional de Música de la UNAM por facilitarme la sala Xochipilli.

A la Escuela superior de música por facilitarme la sala Angélica Morales por gestión de la Mtra. Amelia Sierra.



## Conclusión

Al concluir mis estudios me doy cuenta que soy afortunado en haber cursado la licenciatura en la escuela nacional de música de la UNAM porque egreso con una educación integral, es decir no solo recibí los conocimientos musicales (teóricos y prácticos) sino que también una educación humanística, pues las asignaturas incluidas en el programa de estudios tienen el objetivo de hacer del estudiante un buen músico con preparación, cultura y sensibilidad social.

En este sentido, es importante señalar que la música no sólo es el arte de combinar sonidos ni una ciencia puramente racional o matemática, sino es la perfecta combinación de éstas y su práctica debe estar sustentada en una educación cultural suficientemente vasta para que el ejecutante pueda ser llamado verdaderamente músico para pasar a ser artista, sin olvidar que este conocimiento debe ser compartido.

Así pues, qué mejor constancia de conocimientos que realizar un trabajo donde se combina la ejecución de un instrumento con un breve trabajo de investigación.

Para concluir diré que por añadidura también se dan a conocer obras de nuestros compositores para ponerlas a disposición de los maestros de cátedra para que en un futuro se puedan incluir en los planes de estudio, previo análisis de ellas y así enriquecer nuestro acervo musical, además de difundirlas. No debemos olvidar que es deber de todo universitario realizar esta tarea. Con este trabajo trato de reflejar los conocimientos que la Escuela Nacional de Música de UNAM generosamente me ha brindado y decir que por siempre le tendré cariño y agradecimiento.

¡Por mi raza hablará el espíritu!