



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA**

**REPERTORIO PIANÍSTICO MEXICANO DEL SIGLO XX:
UN PASEO SONORO**

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN PIANO

P R E S E N T A:

GABRIELA ROSAS GONZÁLEZ



**DIRECTORA DE TESINA:
DRA: MARGARITA MUÑOZ RUBIO
CIUDAD DE MÉXICO, 2021**



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.

Agradecimientos

A mis tutores, el Mtro. Elías Morales Cariño y la Dra. Margarita Muñoz Rubio.

A mi familia y profesores.

*A mis compañeros del CLEFM (Colectivo de Lucha Estudiantil de la Facultad de Música) y al
Colectivo Sor Comadreja.*

A Peter Stawinoga, mi esposo e ingeniero de audio.

De manera especial a mi maestra Areli Ricalde Esquivel.

Contenido

Introducción

1. Primera parte.

Hacia la comprensión del repertorio para piano desde el concepto de historia del tiempo presente

2. Segunda parte. Análisis de las obras

- 2.1. *Danzas Nocturnas*, Luis Jordá
- 2.2. *Estudio de Concierto No. 3 "Hacia la cima"*, Manuel M. Ponce
- 2.3. *Tres piezas para piano*, Silvestre Revueltas
- 2.4. *Sonata de Santiago*, Mario Kuri Aldana
- 2.5. *Variaciones para piano*, María Granillo
- 2.6. *Simurg*, Mario Lavista
- 2.7. Sección de sugerencias (Apreciación de problemas técnicos y explicación para solventar la interpretación de dichas obras.

3. Conclusiones. Escuchar al tiempo presente

4. Bibliografía

Introducción

*Desdoblar los pies con la holganza del que respira sin prisa,
andar por caminos cortos o largos,
por caprichosas callejuelas de metálico asfalto,
o por verdes pastos con terciopelo de nube,
salir del yo en tempo Andante...pasear.*

G.R.

El paseo es un modo de andar tranquilo y atento que estimula a los sentidos del paseante. El recorrido puede durar un par de horas o hasta que el hambre o el cansancio se hagan presentes. Se puede ir en silencio o se puede entablar diálogos con el entorno, con otros paseantes o con uno mismo. Se puede hacer pausas, o se puede andar sin parar y luego regresar al punto de partida. Se puede recorrer el mismo camino varias veces.

Aun cuando algunos paseos son realizados con la sola intención de serenar el pensamiento, de calmar la existencia o de desvincular al sujeto paseante de la realidad momentáneamente, la mayoría tiene el efecto, premeditado o no, de encender en el alma de quien pasea y/o de quien le acompaña, el prurito de la curiosidad, del descubrimiento, de la lectura de las huellas que han dejado otros caminantes. A veces el paseante quisiera también apropiarse del camino recorrido y en casos extraordinarios, quisiera inclusive ya no regresar al punto de partida.

Algunos paseos incluyen también visitas, como es el caso de este paseo, el cual además ofrece un manojito de estímulos exquisitos para nuestros oídos y para nuestra escucha, pues se trata de un paseo que tiene como propósito hacer un recorrido por la ruta sonora en la que

hemos de visitar a algunos autores mexicanos emblemáticos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y a algunas de sus principales obras para piano.

La narración de este recorrido constituye el marco referencial para la interpretación de las obras que conforman mi examen práctico de piano, cuya interpretación ilustra cada uno de los momentos del *paseo sonoro*.

La segunda parte de paseo consiste en un breve análisis de la estructura y tipo de discurso musical de las obras, e incluyo también algunas apreciaciones personales sobre las razones por las cuales las considero relevantes dentro del repertorio pianístico mexicano.

Uno de los principales desafíos que implica esta travesía, consiste en proponer una aproximación alternativa a la interpretación del repertorio mexicano para piano, tradicionalmente explicado desde el paradigma del Nacionalismo Mexicano a través de su discurso oficialista impregnado del idealismo vasconcelista de principios del siglo XX, paradigma histórico que se nos ha presentado como hecho consumado y circunscrito a ciertos marcos temporales y a muy restringidos acontecimientos, el cual considero, no alcanza a explicar la complejidad del fenómeno musical mexicano durante el siglo XX.

Me he aproximado al tema inspirada por un enfoque teórico-metodológico surgido en Europa durante los años setenta del siglo XX para explicar ciertas coyunturas recientes, pensadas a partir de acontecimientos definitorios como la Segunda Guerra Mundial o el período de Vichy, en el caso francés, que transformarían el mundo contemporáneo.

El enfoque al que me refiero es una elaboración sobre el presente como categoría histórica: *historia del tiempo presente*, la cual ha cobrado fuerza en América Latina a partir de la década del 2000, principalmente en países como Brasil, Chile y Argentina, en donde ha sido desarrollada ampliamente y utilizada para reconstruir la memoria histórica de las colectividades afectadas por la guerra, la tortura y el despojo. En el caso de México autores como Federico Navarrete Linares, Eugenia Allier o Aleida García han empleado esta perspectiva de análisis para explicar temas como la violencia de Estado, las desapariciones forzadas, la guerrilla, los

feminicidios y las violencias generadas por las tensiones surgidas de la relación entre el Estado y el narcotráfico.

A partir del concepto de historia del tiempo presente podemos acceder a una comprensión de la Música Mexicana desde una nueva perspectiva que estimule la reconstrucción colectiva de una memoria musical dinámica, relacional, interactuante con la creación musical de generaciones precedentes e innegablemente presentes, no solo evocada, sino traída a la realidad en cada relato e interpretación como fenómeno sonoro vivo.

De igual manera, la conceptualización del tiempo presente nos ayuda a la reflexión y al conocimiento de los antecedentes y de las características estructurales y compositivas de nuestro repertorio pianístico y, al mismo tiempo, al reconocimiento de los elementos olvidados o negados en los discursos musicales (*fases de amnesia*).

Nuestra reflexión desde el enfoque propuesto es pertinente para lograr una más amplia e integral comprensión del desarrollo de la literatura pianística en México permeada por una memoria colectiva viva, y para enriquecer las decisiones que, con respecto a la interpretación pianística de distintas épocas y autores, hayamos de tomar como intérpretes.

*...todo es hoy, todo está
aquí, presente. Lo que pasó,
está pasando todavía.*

OCTAVIO PAZ

1. PRIMERA PARTE

Hacia una comprensión del repertorio mexicano para piano desde la perspectiva de la historia del tiempo presente

Ante el desafío que representa el comprender un fenómeno tan complejo como lo es la Música Mexicana de cara a la modernidad del siglo XX, partamos de la premisa de que para comprenderla se necesita considerar cinco aspectos fundamentales:

- a) la componente pluricultural indígena en la música mexicana, principalmente su instrumentación, y su práctica en contextos rituales.
- b) los ecos y las reminiscencias de la MAA¹ de la segunda mitad del siglo XIX en la época prerrevolucionaria mexicana,
- c) la influencia de otras culturas musicales americanas como el jazz, el blues, el rock, la música afroantillana /afrocaribeña y sudamericana,
- d) la propia experiencia de vida de los compositores, su entorno musical, sus afanes y sus propios procesos de creación.
- e) la obra en sí de los autores.

Los incisos (a) y (c) han quedado a veces dejadas en segundo plano, privilegiándose la influencia de la tradición musical de la MAA en el repertorio para piano mexicano y las narrativas anecdóticas de los autores. Por tal motivo me gustaría traer al presente las siguientes reflexiones.

¹ Música de Arte Académica (MAA). La Música de Arte Académica (MAA) es un concepto que alude al conocimiento y la tradición musical organizados, originado en el seno burgués de la Europa Medieval. El concepto MAA suele estar coloquialmente relacionado con los conceptos *música clásica* o *música culta* (Barquet, 2014).

Comencemos con el pasado de la cultura musical de los pueblos originarios de la época anterior a la Conquista Española, el cual nos es contado a través de crónicas como la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* (Díaz el Castillo, 1568), o la *Historia General de las cosas de la Nueva España* (Sahagún, 1585), documentos en los cuales abundan descripciones sobre los paisajes de la vida sonoro-musical previos al arribo de los conquistadores, así como de sus instrumentos y de las festividades y rituales en los que cuales eran empleados. Debido a que la práctica sonoro musical de las culturas originarias era de trasmisión oral y que durante del proceso de conquista y colonización fueron prohibidas o, en el mejor de los casos, relegadas, aunque aún hoy se encuentran vestigios vivos. Para la investigación de lo sonoro musical indígena se ha recurrido a las posibilidades que ofrecen, por un lado, la arqueomusicología para acceder al mundo de la materialidad musical indígena de la época, y también a la etnomusicología, que ayuda a identificar cuáles de las prácticas de la época actual son parte de la tradición de los pueblos originarios que existen desde entonces hasta hoy en día.

Toda la investigación realizada a partir de los enfoques mencionados ayuda a reconstruir una memoria sonora evocada desde la que hoy conocemos como Música Mexicana. Aunado a ello se cuenta con las prácticas musicales actuales en las distintas regiones de país, las cuales son fuentes directas inagotables de información y conocimiento.

Aun cuando siguen discutiéndose anacrónicamente la riqueza y la complejidad de los paisajes sonoros de los pueblos originarios previamente y durante la Conquista Española, y aun cuando dentro de algunos círculos de profesionales de la música sigue incluso dudándose de la existencia de la música de los pueblos originarios, es su implacable y afortunada presencia componente fundamental de las prácticas musicales populares y tradicionales de los siglos posteriores a la Conquista que decantan con fuerza en el siglo XX y que se expresan también en el repertorio pianístico mexicano de hoy en día².

² Ejemplos de obras para piano inspiradas por las culturas musicales de los pueblos originarios son: *El viaje nocturno de Quetzalpapálotl para piano* (Horacio Uribe), *Ciclo Duendes mexicanos* (Hugo Rosales), *Tzolkin, Canción de cuna* (Hilda Paredes), *Altar de Muertos* (Gabriela Ortiz), *Canción de cuna para coro, violín y piano* (Hugo Rosales), *Pequeño pianista mexicano* (Pablo Castellanos), *Tres piezas para piano* de Silvestre Revueltas (especialmente la *Canción* y el *Allegro*).

Ahora bien, con respecto a la segunda gran influencia que han tenido otras tradiciones y culturales americanas en el repertorio pianístico mexicano del siglo XX tenemos, en primer lugar, a las culturas musicales afroantillanas o afrocaribeñas y sudamericanas y en segundo a la cultura musical estadounidense, especialmente al jazz y el blues, las cuales se asientan con fuerza en la cultura musical del país hacia la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, debe mencionarse que las prácticas musicales inspiradas por las culturas antes mencionadas, especialmente por el jazz, ya existían en México desde finales de los años 20.

En el caso la música afroantillana, la migración masiva de la comunidad cubana a México a finales del siglo XIX a causa de las luchas por la independencia cubana (1868- 1898) y a principios del siglo XX, principalmente debido a la represión política de Gerardo Machado (1925-1933), ya había ayudado considerablemente a la rápida incorporación, primero en Veracruz y Yucatán y posteriormente en la Ciudad de México, de un conjunto de ritmos y modos de agrupación (Martín, 2005)³.

En el caso del jazz, el exitoso impacto que desde los años 20 algunas agrupaciones estadounidenses habían tenido en el país había provocado que surgieran muchas agrupaciones mexicanas⁴. No obstante, el jazz con todas sus posibles variantes de la época es un género que dentro los cotos de la música “clásica” o “de concierto” mexicana, sufrió durante la primera parte del siglo XX de constante rechazo principalmente por parte de algunos representantes del llamado “nacionalismo mexicano” o por ciertos sectores de la sociedad que mostraban renuencia ante las expresiones musicales populares de Estados Unidos⁵. Por ejemplo José Vasconcelos opinaba lo siguiente al respecto:

Otras obras importantes son *Xochipilli Macuilxohitl, Una música azteca imaginaria, para piccolo, flauta, clarinete, trombón y seis percussionistas*. (1940), de Carlos Chávez y *Ni die saa* (2013), creación en vivo, grupo instrumental, de Julio Estrada.

³ Ejemplos de estos ritmos son, el chachachá, el mambo, el guaguancó, la guajira, el danzón, etcétera. Algunas obras para piano inspiradas por esta música son: *Danzas cubanas* Mario Ruiz Armengol (1999), *Su- Muy- key, Altar de piedra para tres percussionistas, celesta, piano y cuerdas* de Gabriela Ortiz (2003) y *el Triqueteo sabrosón para violín, viola y piano* de Hugo Rosales (año de composición desconocido).

⁴ Ejemplos de bandas mexicanas de jazz, son la Orquesta Víctor, la Orquesta Internacional, la Orquesta de Adolfo Girón, o intérpretes como Nicolás “El Chino” Ibarra, la cantante Margarita Cueto, Paco Treviño y sus Magos del ritmo, o Ernesto “el Pelón” Riestra.

⁵ Por ejemplo, Francisco Téllez, fundador del Taller de jazz en 1970 y de la primera licenciatura en Jazz en la Escuela Superior de Música del INBA, narra en una entrevista: *Cuando era estudiante, tocar blues y jazz en las aulas del Conservatorio Nacional de Música estaba totalmente vetado*. (Reyes, 2016).

Si no se mantiene el tono de la alta cultura, sucede lo que pasó en nuestro México: que la boga del folklore iniciada por nosotros, como un comienzo para la creación de una personalidad artística nacional en grande, falta de empuje constructivo y de programa completo, ha caído en lo particular comercializado. Canción, producida a centenares, como los jazzes, los blues, los tangos y rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revertida al balar de las becerras... El jazz lo prohibí, lo desterré de las escuelas. (Vasconcelos 2011, p. 173).⁶

Es hasta finales de los años 40 y durante las décadas de los años 50 y 60, en gran parte debido a las nuevas posibilidades que ofreció la industria de la comunicación y las tecnologías de difusión informativa desde principios del siglo (principalmente el radio y la televisión), y también debido a la apertura mostrada por ciertos grupos estudiantiles e intelectuales, que se exagera su distribución, la cual por supuesto va estableciendo al mismo tiempo nuevas pautas de consumo musical en la población mexicana.

Ante el complejo panorama antes expuesto, podemos ahora imaginar la paleta de inspiraciones y estímulos con que contaron los compositores que zarparon hacia la modernidad musical y que navegaron por todo el siglo XX incorporando, descartando, reutilizando y modificando esquemas compositivos, formas de tratamiento sonoro, tipos de grafía musical, paradigmas estéticos y otros aspectos idiosincráticos no contenidos en la música escrita, hacia el tiempo presente, inspiraciones que en combinación con las propias ideas y experiencias musicales de los autores decantaron en un rica y compleja actualidad musical expresada en la obra de cada uno de ellos.

A continuación, emprenderemos el paseo sonoro, durante el cual visitaremos a algunos autores representativos de los siglos XIX y del siglo XX que compusieron música para piano, y cuya obra es parte de la historia sonora del tiempo presente.

⁶ Selección de textos pertenecientes a *La tormenta y El desastre*, de José Vasconcelos, y tomados de la edición hecha por el FCE. Primera edición de esta selección, 2011.

...echa a andar otra vez este barco varado, marinero.

Tú tienes una estrella en el bolsillo....

Una estrella nueva de palacio, de fósforo y de imán.

LEÓN FELIPE

Para comenzar con el paseo sonoro al que refiere el título de mi escrito, me gustaría hablar un poco sobre los antecedentes musicales del repertorio musical del siglo XX, concretamente de algunos compositores de finales del Siglo XIX. Autores como Dan Malmström (1994) o Ramiro Hernández (2020) llaman a este momento y al siguiente, comprendido más o menos entre 1910 a 1928, época pre-nacionalista, y proponen para su definición, la identificación de los elementos de la cultura europea presentes en la sociedad mexicana de la época. A esta etapa se le identifica con el momento histórico y político conocido como el Porfiriato y con la influencia de la cultura francesa y de otras culturas de Europa central, derivados de un ansia por parte de la sociedad burguesa moderna mexicana de encontrar los referentes del mundo moderno y de adoptar los estándares de la alta cultura musical de ese mundo.

El final del siglo XIX y el inicio del XX, en cuanto a música se refiere, se caracterizó por la fuerte presencia de la Música de Arte Académica (MAA) en México, y al mismo tiempo por un lento y paulatino viraje hacia la modernidad, hacia el progreso y el cosmopolitismo, también en los ámbitos económico y político (Vázquez, 2004). En general la MAA era una constante referencia de los compositores mexicanos de aquellos años.

El cosmopolitismo de los modernistas se identificó principalmente con Europa, de la cual Francia destacó como la nación que "ofrecía culturalmente los mejores modelos y los más asequibles al espíritu hispanoamericano". El gusto por lo francés -el "francesismo" – puede explicarse por el hecho

de que el país galo fue la potencia intelectual que se infiltró en el pensamiento universal durante la transición del siglo XIX al XX (Vázquez, 2004, p. 43).

Otra característica importante del acontecer musical de aquellos años es que comenzaba a consolidarse el sistema de enseñanza institucionalizado en México, proceso que ya había comenzado con la fundación del Conservatorio en 1866. Sin embargo, quienes llevaban a cabo la enseñanza de la música, hecho que se presentaba de la misma manera en otros países, eran principalmente miembros de la clase burguesa de la época porfiriana, a veces aficionados o melómanos que a través de clases privadas impartían sus conocimientos con respecto a la ejecución de algún instrumento, principalmente el piano, el violín o el canto, éste último debido a la influencia tan fuerte de la ópera italiana durante la segunda mitad del siglo XIX. Aquellos que contaban con suficientes recursos y apoyos familiares viajaban al extranjero, principalmente a Europa, concretamente a Francia, Italia y en mucha menor medida a Alemania, para prepararse mejor en la ejecución de su instrumento o para aprender técnicas compositivas, tales fueron los casos de Melesio Morales, Ernesto Elorduy, Ricardo Castro o Gustavo Campa.

Algunos de los compositores europeos más influyentes de este momento histórico que influyeron estilísticamente en la obra de los autores mexicanos fueron Frederick Chopin y Franz Liszt, lo cual se expresó también en la predilección del piano entre otros instrumentos musicales y de su constante uso por parte de la comunidad de aficionados y estudiosos de la música mexicanos miembros de clase burguesa. Algunos autores representativos de la época fueron Felipe Villanueva, Juventino Rosas, Julio Ituarte, Melesio Morales, Ricardo Castro, Gustavo Campa, Carlos Meneses, Ignacio Quesadas, Rafael Tello, Guadalupe Olmedo, Ernesto Elorduy y Luis Jordá. Todos ellos compusieron música principalmente para piano y música vocal (ópera, zarzuela y canción)⁷.

⁷ Juventino Rosas (1868- 1898) fue autor del famoso *Vals sobre las olas*, Felipe Villanueva (1863- 1893) compuso mucha música para piano y zarzuela. Julio Ituarte (1845- 1905) por su parte compuso principalmente música para piano, siendo sus obras *Ecós de México* y *Jarabe* las más famosas. Melesio Morales (1830- 1908) compuso varias óperas, entre ellas *Romeo e Ildegonda*, siendo la influencia de la escuela operística italiana, país en el cual estuvo entre 1866 y 1869, uno de los sellos característicos de su obra. Ricardo Castro (1864- 1907) fue un discípulo de Morales que llegó a destacarse en México y en Europa (Francia, Bélgica y Alemania) como pianista y sus piezas tienen títulos románticos y similitudes estilísticas con Chopin, Schumann y Liszt, también compuso óperas como *Atzimba*. Gustavo Campa (1863- 1934) fue un compositor principalmente de *melodie*, *Lied* y ópera, siendo *El Rey poeta* (escrita en francés) su ópera más emblemática, dirigida por primera vez por Carlos Meneses, músico que se dedicó más a la enseñanza del piano y a quien se le recuerda más por su labor como director.

Luis Jordá (1869- 1951), compositor al cuál he elegido para interpretar en mi examen práctico de piano, nació en Cataluña, España, pero realizó la mayor parte de su ejercicio profesional en México, país al cual llegó en 1898 y donde vivió junto con su familia hasta 1916. Según lo narrado en algunos documentos biográficos, Luis Jordá desembarcó en el puerto de Veracruz en compañía de su joven esposa, ambos provenientes de Cataluña y con recomendaciones y apoyo por parte de su cuñado, Francesc Casabosch, y Juan N. Cordero, dos miembros de la clase acomodada de la Ciudad de México de la época (Cantón, 2011). Al principio trabajó principalmente como pianista de salón o acompañante, y fue hasta 1899 que inició su carrera como compositor. Los documentos dejan ver entre líneas que el primer año del compositor en México fue un tiempo destinado al asentamiento y a la integración a la sociedad mexicana.

Al llegar a México Jordá trabajó como organista de iglesia, intérprete en formaciones de cámara y profesor particular de piano (Cantón, 2011, p. 56). Su experiencia en el terreno de la docencia y, posiblemente, el hecho de haber sido director del Conservatorio de Victoria, le abrió las puertas de muchas familias acomodadas de la Ciudad de México (Cantón, 2011, p. 71).

“En México, se encontró con una burbuja estilística fomentada por el presidente Porfirio Díaz, fanático de la cultura parisina, que dictaba una moda anacrónica y decimonónica de inspiración afrancesada. Como consecuencia, la música que Jordá compuso durante este periodo evoca más a Chopin o a los románticos franceses que a las vanguardias estilísticas que se estaban gestando en Europa. Por este motivo, su música nunca fue conocida fuera de México. En los Estados Unidos, el jazz estaba en sus inicios y todavía no era demasiado popular en España, por tanto, las obras que compuso de estilo americano en la segunda década del siglo XX tampoco tuvieron demasiada difusión. Un compositor brillante, sin duda, pero que no estuvo en el lugar adecuado en el momento correcto (Cantón, 2011, 27)”.

Según las fuentes documentales Jordá fue un músico muy aplaudido de principios del siglo XX en la Ciudad de México de su tiempo con obras como el vals *Anita* o la mazurca *Elodia*

Rafael Tello (1872- 1946) fue discípulo de Meneses, Ituarte y Castro, y obras como la sinfonía *Patria heroica* (1929) y la ópera *Nicolás Bravo* (1910). Luis Jordá por su parte compuso obras como *Elodia* y el vals *Anita* para piano.

(Reséndiz, 2013, p.14- 35). Sin embargo, después de dejar México para mudarse a Nueva York fue prácticamente olvidado durante algunos años tanto en México como en España.

Su música se considerada *Música de salón*, un tipo de música intermedia entre la música popular y la música de concierto, llamada de salón por ser el lugar de su ejecución un espacio privado o doméstico, realizada con fines de recreación y socialización, y a veces enmarcada por ciertos ritos sociales como el cortejo (Miranda, 1998). En el caso mexicano, como lo fue por ejemplo también en la Inglaterra de la época victoriana, eran las jóvenes de familias acomodadas quienes se encargaban de practicar y difundir las piezas que conformaban este repertorio, en su mayoría valeses, mazurcas, o híbridos como – valeses capricho, polcas- fantasía, mazurcas elegantes o composiciones al estilo de mazurca, con títulos de nombres femeninos como *Adela, Anita, Evelia, María Luisa, Elodia*, etcétera.

(...) el piano ofrecía las ventajas de contar con música de manera permanente y a un costo mucho menor que el de alquilar orquestas de manera consuetudinaria. El estudio del piano permitía conformar un repertorio selecto y amplio, bastaba que las señoritas de la casa aprendieran las diversas partituras (Miranda, 1998, p. 32.).

Las *Danzas Nocturnas* de Jordá no llevan por título el nombre de una “señorita” pero están dedicadas a una de sus discípulas, lo cual era también una característica de ese repertorio.

Los ejemplos respecto a este proceder abundan en cualquier colección de partituras decimonónicas (...). En algunas dedicatorias el retrato de la dedicataria se omite y en su lugar se nos ofrece algún dibujo de claro sentido melancólico o festivo (...). Pero lo mejor son las dedicatorias mismas. Tras el cortés y esquemático “A la distinguida señorita...” siguen las dedicatorias de los maestros-compositores a sus alumnas: “A mi muy distinguida alumna...”, “A mi apreciada alumna...”. (Miranda, 1998, p. 157).

Varias de estas partituras también tenían ilustraciones en la portada y en combinación con rebuscadas caligrafías son consideradas hoy en día objetos artísticos con una estética propia que va más allá de la musical (Miranda, 1998, p.158).

Hacia el final del Siglo XIX, comienza un momento histórico caracterizado por el descontento de la sociedad civil y de ciertos grupos políticos ante a la dictadura de Porfirio Díaz. Tal descontento vaticinaba el advenimiento de la Revolución Mexicana, no obstante, eso no significó la interrupción drástica de las prácticas musicales. Una de las tesis de Malmström (1974) y también de Carlos (2010), es que debido a que la mayoría de los músicos de aquella época, provenían de familias acomodadas, las actividades cotidianas en el ámbito musical no se vieron directamente afectadas o entorpecidas por la guerra. Una muestra de ello es que las instalaciones del Conservatorio de Música no fueron cerradas debido a las revueltas estudiantiles, como en cambio sí ocurrió en la Real Academia de San Carlos, en donde se formaban los artistas visuales de la época (Malmström, 1974, p. 38).

Independientemente del involucramiento de los músicos de la época con su entorno sociopolítico, puede decirse que prevaleció la ópera dentro del gusto del público que asistía a eventos musicales (aún en contexto de guerra), siendo Verdi, Rossini y Puccini algunos de los autores más interpretados, aunque también se interpretaron de manera esporádica un par de obras de autores mexicanos, tales como *Atzimba* (1900) o *La Leyenda de Rudel* (1906) de Castro, *El Rey poeta* (1901) de Campa, y *Nicolás Bravo* (1909) o *Dos amores* (1916) de Tello (Malmström, 1974, p. 38).

Es justo en esos años de transición entre los siglos XIX y XX, que comienza a gestarse a una nueva generación de músicos, los cuales hacían ya acto de presencia de manera muy incipiente en sus localidades. Entre ellos se encuentran Manuel M. Ponce y Julián Carrillo.

Julián Carrillo (1875) originario de San Luis Potosí, es un músico difícil de vincular con el grupo descrito anteriormente. El estilo de su música estuvo impregnado por la modernidad europea aprendida en Alemania, durante los años en los cuales estudió composición y dirección en Leipzig y Bélgica, y fue violinista en la orquesta de la *Gewandhaus* (1899- 1904). Es relevante en su obra su incursión en el lenguaje microtonal y su gran aportación fueron sus disertaciones sobre su *Sonido 13*. Autores como Ricardo Miranda (1998), lo describen como uno de los máximos exponentes del modernismo mexicano.

Manuel M. Ponce (1882- 1948) por su lado, originario de Zacatecas, es considerado por algunos como el iniciador del Nacionalismo Mexicano⁸ y el primer investigador del folclor nacional. Fue un compositor, pianista, director de orquesta, escritor, investigador, conferencista, pedagogo y director. Realizó varios viajes a Europa, primero a Bologna, Italia y Berlín (1904-1908), y luego a París (1925- 1933), en donde perfeccionó sus conocimientos como compositor.

Son especialmente conocidas sus obras para piano y su repertorio vocal, las cuales son practicadas e interpretadas en público casi por cada estudiante de piano o canto en México, aunque también son bastante conocidas sus composiciones para guitarra, especialmente su *Concierto del Sur* (1941), dedicado a Andrés Segovia. Por la relevancia de Manuel M. Ponce y de su obra en la práctica pianística mexicana, es que he decidido incluir su *Estudio de Concierto No. 3 Hacia la cima* en el programa de mi concierto.

Entre sus obras más emblemáticas para piano se encuentran sus mazurcas, intermezzos, scherzinos, sus veinte piezas infantiles, y sus estudios de concierto. Jorge Barrón Corvera ofrece minuciosos detalles sobre la obra de Ponce y el catálogo de sus obras en la biografía de Manuel M. Ponce publicada en 2004 (Barrón, 2004).

En cuanto al estilo de sus composiciones, no puede identificarse de manera unívoca, pues como la obra de cualquier artista, ésta se fue modificando y enriqueciendo con el correr de los años y con las experiencias de vida de su creador en combinación con su entorno social. Es por eso que podemos vincular a las obras tempranas de Manuel M. Ponce con los ideales estéticos del Romanticismo europeo ensalzados durante el Porfiriato por su burguesía afrancesada, para luego identificársele con el modernismo post-romántico musical europeo de principios del Siglo XX y con autores como Debussy, Ravel, Prokofiev o Strauss.

A raíz del viaje que realizara Ponce a Europa entre 1904 y 1907, comienza a incorporar nuevos estilos compositivos, aprendidos principalmente en el Conservatorio Stern, en Berlín, y a volcar en su obras las inspiraciones que permearían en adelante su obra, principalmente

⁸ Autores como Carlos G. (2010) señalan también al compositor José Rolón como uno de los iniciadores del Nacionalismo musical mexicano.

aquellas vinculadas con los afanes “nacionalistas”, es decir, con los “rescates” de las músicas “populares” mexicanas de las “áreas rurales, de los lugares alejados de las capitales , o bien de los barrios marginales” (Carlos, 2010, p. 37), para proceder a su embellecimiento estructurado según los cánones academicistas e ideológicos de los músicos europeos nacionalistas de la segunda mitad del siglo XIX (Liszt, Dvorak, Grieg, Smetana, etcétera).

Si bien tales preceptos ya habían sido más o menos implementados por los pianistas compositores de la generación anterior a Ponce (Aniceto Ortega, Julio Ituarte, Ricardo Castro, Morales, Villanueva, etcétera), que coincidían, además, en una concepción de lo mexicano entendido como una “conjunción de posibilidades melódicas y expresivas dentro de una sensibilidad burguesa que se acercaban a lo tradicional y a lo vernáculo y se daba por hecho un cierto refinamiento en el manejo de lo armónico” (Moreno, 1989, p. 38), es hasta después de su segundo regreso a México en 1918⁹, que comienzan a ser replicados de manera muy consciente por los primeros representantes oficiales del Nacionalismo folclorista Musical Mexicano y por su padre y oficial fundador, Manuel M. Ponce:

La obra del folclorismo internacional ha tenido muchos inteligentes apóstoles del folclorismo que habían tomado como material precioso las melodías populares, logrando edificar con ese material suntuosos palacios de armonías nuevas con los que se ha enriquecido la literatura musical y mostrando al mundo el alma de sus respectivos pueblos, cristalizada en sus cantos y exornada con las más brillantes galas de su alta y noble inspiración. ¿Se podría intentar algo semejante con los cantos populares mexicanos? (Ponce, 1917, p. 25).

Después de su último viaje a París entre 1925 y 1932, y de estudiar con Paul Dukas se observa las últimas composiciones de Ponce un cambio de estilo, muy discretamente orientado al modernismo expresado en notorios contrastes armónicos, tímbricos y de forma.

Una transición inmediata que este viaje produjo en Ponce fue su estilo de composición. Eminentemente romántico antes, con características, en cambio, modernistas ahora. Esto lo podemos notar desde sus primeras composiciones escritas en Francia, como en el caso de los *Preludios Encadenados* (1927) para piano (Mello, 1982, p. 27).

⁹ Manuel M. Ponce y otros intelectuales de la época, como Luis G. Urbina fueron exiliados en Cuba (1915- 1917) debido a su apoyo a Victoriano Huerta durante la Revolución Mexicana.

Digamos en pocas palabras que la presencia de Ponce coincidió con un momento histórico en el cual hubo una constante tensión entre aquellos que querían adherirse a un nacionalismo estricto y al rescate de lo propio de “la paz porfirista”, y aquellos que mostraban mayor disposición a la apertura modernizante, extranjerizante, pero no solo de influencia europea, sino también estadounidense.

Con estos antecedentes a partir de 1920 comienzan a perfilarse nuevos autores, los cuales en los subsecuentes años adquieren una importancia crucial para el país, no solo en el terreno musical, sino en el terreno cultural y artístico en general. Tal es el caso del compositor Carlos Chávez (1899- 1978), quien fue alumno de Manuel M. Ponce, y el primer director de la primera orquesta profesional permanente del país, la Orquesta Sinfónica de México (OSM), fundada en 1928. Ocupó también la Dirección del Conservatorio Nacional de Música durante los años 1928-1934 y entre 1933 y 1934 fue jefe del Departamento de Bellas Artes en la Secretaría de Educación Pública. Fue fundador junto con Blas Galindo y Luis Sandi, el Instituto Nacional de Bellas Artes (1946), del cual también fue el primer director (1947-1952). Otros autores destacados de la década de los 30 fueron, Antonio Gomezanda, Eduardo Hernández Moncada, y el *Grupo de los cuatro*, conformado por José Pablo Moncayo, Salvador Contreras, Daniel Ayala y Blas Galindo.

En contraposición a los afanes nacionalistas, folkloristas de los autores antes mencionado tenemos al gran Silvestre Revueltas, compositor y director de orquesta nacido en Santiago Papásquiaro, Durango, en 1899. Comenzó sus estudios de violín en Guadalajara y más adelante en el Conservatorio de la Ciudad de México. A partir de 1916 estudió en Saint Edwards College de Austin, Texas, y más tarde en el Chicago Musical College. Regresó a México en 1929 por invitación de Carlos Chávez, para ser solista de la Orquesta Sinfónica de México, y para ser maestro de violín y de música de cámara más tarde en el Conservatorio.

Silvestre Revueltas se mostró siempre renuente ante la formalidad del escenario de la música académica, ante la obsesión que se tenía en ciertos ámbitos por alabar el virtuosismo de los músicos instrumentistas (Revueltas, 1932), y ante el nacionalismo oficial indigenista mestizo enarbolado por Carlos Chávez y mantenido en la escena por Galindo, Moncayo y Sandi. Es por esto y otros afanes e ideales que se incorpora a la Liga de Escritores y Artistas

Revolucionarios de México (LEAR) fundada en 1934, en contra del capitalismo y del fascismo, siendo él mismo a partir de 1936 secretario general. Debido a las diferencias expresadas por Chávez con respecto a la LEAR, Revueltas renunció a su puesto en el Conservatorio en 1935 (García, 2019).

Todo ello ha de expresarse en su música, de carácter impetuoso y temperamental, intenso, rico en variabilidad de texturas, evocadora de melodías populares indias y mestizas, con ritmos que van de lo indígena a lo africano, de lo *ostinato* a lo polirrítmico, de lo poético a lo político, o a lo poéticamente político. Es además muy evidente la importancia del texto en sus obras, observable en la constante presencia de la poesía de otros autores como Nicolás Guillén, Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia o Langston Hughes. Federico García Lorca fue un poeta que inspiró especialmente a Silvestre Revueltas, a quien admiraba profundamente por su espíritu crítico y por sus ideales sociales transferidos a su arte.

La obra de Silvestre constituye en muchos sentidos una cara completamente diferente de la música mexicana de la época si la comparamos con la de sus coetáneos, con quienes sostuvo disputas intelectuales reiteradas, las cuales se extendieron hacia otros ámbitos de su vida.

La impureza, imperfección y tosquedad son tela y trazo del mensaje que Silvestre transmite al mexicanismo del mural posrevolucionario; su estridencia indócil no suscribe la endogamia imperturbable del raso nacionalismo: Revueltas descubre al oído las rasgaduras de lo feo cuando Ponce reviste en concierto lo bello, o se asume callejero entre la plebe frente a Chávez que entrona su música proletaria desde el poder del Estado (Estrada, 2013, p. 17).

Dentro del ámbito académico, su música suele clasificarse como parte del repertorio mexicano de vanguardia de la primera mitad del siglo XX. Compuso principalmente obras orquestales, para cuarteto de cuerdas y para ensambles con diferentes tipos de dotación instrumental. También hizo mucha música para cine, por ejemplo, las cintas: *Vámonos con Pancho Villa* (1936), *Redes* (1936) o *La noche de los mayas* (1939). Sin embargo, compuso muy pocas obras para piano y para piano y voz, tal vez porque su principal instrumento fue el

violín. Aun así, en éstas y otras obras orquestales podemos escuchar la naturaleza y lo poético de su canto.

Entre sus obras orquestales más importantes se encuentra el *Sensemayá* (1937) y el *Homenaje a Federico García Lorca* (1936) y entre sus piezas para piano y vocales se encuentran las *Cinco canciones de niños y dos canciones profanas* (1938); *Canto de una muchacha negra* con texto de Langston Hughes (1938); *Tres piezas para piano: Adagio* (1918), *Allegro* (1939), *Canción* (1939); *Amiga que te vas* con texto de Ramón López Velarde (1936), *Caminando* con texto de Jorge Guillén (1937); *Tres piezas para violín piano* (1932), *Retablo* (1926) con texto de Xavier Villaurrutia, *Coqueta para genio* (1937- 1940), *El tecolote* (1932), *Tragedia en forma de rábano* (1924), *Elegía* (1926), *Ranas para voz y piano* (1931).

He considerado importante la mención de sus canciones, en primer lugar, para reconocer también en ellas, el tratamiento del piano que acompaña a sus textos, y segundo, para reconocer su lírica, presente también en la poquísima obra que compuso para piano solo.

Hacia la mitad del siglo XX aparecen en la escena musical otros autores como Carlos Jiménez Mabarak (1916- 1994), Rodolfo Halfter (1900- 1987), Miguel Bernal Jiménez (1910- 1956), Manuel de Elías (1939), Luis Herrera de la Fuente (1916- 2014), Mario Ruiz Armengol (1914- 2002) y Mario Kuri Aldana (1931- 2013). Todos estos autores coinciden en un momento en el cual el mundo de la composición musical era permeado por diversas tendencias vanguardistas, como ya antes lo había mencionado al principio de este escrito. Por un lado, se tenía la influencia de las pautas compositivas derivadas de los sistemas atonales, modales o politonales, de la dodecafonía o el serialismo, y por otro se tenía a la música popular, proveniente de distintas partes del país, de Latinoamérica y del mundo.

Por ejemplo, el compositor veracruzano Mario Ruiz Armengol fue un autor cuya obra está impregnada de aromas de bolero, de música cubana y de jazz, siendo sus *Danzas cubanas* (1979- 2001), sus *Piezas infantiles* (1982- 1984) y su serie de *Reflexiones* (1981), algunas de sus obras para piano más emblemáticas, las cuales son a menudo interpretadas en las distintas escuelas de música y en los conciertos de piano de todo el país.

Por otro lado, tenemos a Mario Kuri Aldana, un compositor y director de orquesta nacido en Tampico, Tamaulipas. Fue un músico muy conectado con los repertorios populares latinoamericanos, al igual que Mario Ruiz Armengol. La gran diferencia es que su obra es muy poco conocida.

Compuso aproximadamente doscientas cincuenta obras tanto de música popular (boleros, tangos, danzones, etcétera) como de música de concierto (música para piano, de cámara, orquestal y coral) (Jiménez, 2014, p. 284). Entre sus obras más emblemáticas se encuentran su *Sinfonía Bolero* (1994), su *Sonatina Mexicana* (1965), *Xilofonías* (1971) y su ballet *Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda* (1986). Entre sus obras para piano se encuentran sus *Tres preludios* (1979) y su *Concierto de Santiago* con su respectiva versión para piano y percusiones, *la Sonata de Santiago* (1973). Fue un profundo admirador de la obra de Silvestre Revueltas a quien se refiere diciendo:

Y ahí, en esa fusión del arte mestizo- en- constante- evolución y del arte- indígena- puro, nos espera lo plenamente mexicano, de lo cual, por otra parte, ya existen, sino ejemplos formales, sí por lo menos muestras: las debidas a la intuición genial, más de poeta que de músico de Silvestre Revueltas (Kuri, 1979, p.19).

Sin embargo, no existen muchas grabaciones de su música, la difusión de sus obras es austera, el acceso a ellas muy complicado y la investigación relacionada con su vida o su quehacer profesional es prácticamente inexistente.

(...) no existen investigaciones musicológicas sobre la obra abordada, máxime si se tiene en cuenta que no se han detectado estudios en general sobre la creación y la figura de Mario Kuri-Aldana (Garnier, 2019, p. 4).

Se sabe que Mario Kuri Aldana sentía profunda admiración y respeto por la música popular latinoamericana, y en especial por la cubana, lo cual se expresa a su vez, en sus obras.

Gloria Carmona dijo que yo era un neonacionalista a propósito de mi obra *Xilofonías*. Sí hay un neonacionalismo porque no es el mismo que hicieron los grandes nacionalistas de los años cuarenta

y cincuenta, Chávez, Revueltas, Ponce, Moncayo, etcétera. Los que seguimos cultivando esa idea nos propusimos no sonar igual a la música que compusieron ellos. Hay otra época y realidad. Por ejemplo, algunos hemos cultivado formas que aquellos compositores no hicieron: el bolero, el danzón, el jazz, el blues, el tango y la bossa nova (Jiménez, 2014, 284).

Comparte junto con Silvestre Revueltas también su interés por los fenómenos sociales y sus principios políticos, por ello en los años se lanza a un viaje hacia algunos países de Latinoamérica (principalmente a ciudades de Cuba y Chile), concretamente a aquellas cuyo orden social le interesaban. Tal interés se volcó en algunas de sus obras como por ejemplo en su *Canto Latinoamericano*, versión orquestal de su cantable *In Memoriam* (1971), para coro e instrumentos basado en el texto de Julio Cortázar titulado “Yo tengo un hermano” dedicado al Che Guevara.

De su último viaje a Santiago de Cuba surge la inspiración para crear la *Sonata de Santiago*, una obra conformada por tres movimientos, *Larga y libremente-Allegro*, *Adagio* y *Guajira*, esta última compuesta para piano y percusiones. De esta obra no se cuenta con grabación que corresponda con la partitura original, pues se ha suprimido la sección de las percusiones, la cual retomé para la grabación de mi concierto de titulación.

Hacia el final del siglo XX, en transición hacia la posmodernidad, se observa una cierta heterogeneidad en las nuevas generaciones de compositores, en el sentido de que no hay una unidad discursiva, estilística o ideológica que sugiera algún tipo de agrupación entre ellos. En palabras de Eduardo Mata, no hay una generación como tal en los mismos términos que en los decenios anteriores porque todos son casos aislados y tienen orígenes diversos tanto en su formación como en su socialización, lo cual él consideraba en principio, positivo (Pliego, 2005).

Si bien antes también se daba tal heterogeneidad entre ciertos grupos, ahora se exagera, toda vez que existían muchas más opciones para formarse profesionalmente como músico. Acaso hubo similitudes en cuanto a la formación musical de aquellos que formaron parte del taller de creación musical de Carlos Chávez conformado en 1960, como fueron Mario Lavista, Héctor Quintanar y el propio Eduardo Mata.

Algunos de los músicos más destacados de la segunda mitad del siglo XX que también compusieron obra para piano fueron Mario Ruiz Armengol, Mario Kuri Aldana, y a partir de los años 70 y 80 Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, Julio Estrada, Leonardo Coral, Federico Ibarra y María Granillo.

Escogí incluir al Maestro Mario Lavista en mi programa porque debido a su trayectoria es considerado como uno de los compositores que más ha contribuido a consolidar la música contemporánea mexicana, cuya amplia trayectoria se entiende desde los años 60 hasta nuestros días.

Nacido en 1943 en la Ciudad de México en un entorno familiar generoso con las artes, incursionó en el mundo de la música desde pequeño. Más tarde se incorporó al Taller de Composición del maestro Carlos Chávez, y posteriormente se fue a continuar sus estudios musicales a Francia.

El maestro Lavista menciona en sus relatos lo crucial que fue para él estudiar en París después de haber concluido su estancia el Taller de Composición con Carlos Chávez, porque para él era muy importante “estudiar y estar en un lugar en el que sucedieran cosas en el tiempo presente. Vivir cotidianamente la música del presente” (Lavista, 2018).

Es así como pudo orientarse a partir de entonces a lo que se conoce como la vanguardia musical (Boulez, Berio, Cage, Stockhausen, Pousser, etcétera), y a las técnicas compositivas que incluían la música aleatoria, la música conceptual y las formas abiertas en las cuales se involucraba mucho la participación propositiva de los intérpretes más allá de la ejecución de la partitura, y que se extendían a lo imaginativo, a lo fantasioso, el azar, a lo indeterminado y a la capacidad para improvisar. Algunas de las obras más importantes de esa época fueron el cuarteto para cuerdas *Diacronía* (1969), su obra *Kronos* para relojes despertadores (1969) y la pieza gráfico- musical *Jaula* (1976) para piano preparado, compuesta en homenaje a John Cage. Posteriormente incursiona en la música electrónica y experimental, siendo *Contrapunto* (1972) una de sus obras más representativas.

Son especialmente relevantes para la elaboración de esta tesina sus reflexiones sobre la música del presente, y sobre la relación *intérprete-compositor-oyente* en el proceso compositivo contemporáneo, en el cual a veces no hay intérprete, en el caso de la música electrónica, o en el cual se es compositor e intérprete simultáneamente, en el caso de la improvisación.

Entre sus obras más importantes para piano se encuentran: *Pieza para un(a) pianista y un piano* (1970); *Cluster, piano* (1973), *Diafonía, 2 pianos (+ percusión)* (1 intérprete), (1973), *Cadencias para el primer y tercer movimientos del Concierto en mi bemol para dos pianos y orquesta de Mozart* (1974); *Pieza para dos pianistas y un piano, piano* (2 intérpretes), (1975); *Jaula* (1976), para uno o más pianos preparados (1976), *Tango del adulterio* (1979); *Simurg*, (1980); *Nocturno en mi bemol Op. 55 núm. 3 (Post.)* (1980); *Correspondencias* (1983); *Tres Acrósticos nocturnos* (1983), *Canon for Jo* (1999); *Pieza para piano* (sobre un modo balinés) (2003) y *Cinco Preludios para piano, en recuerdo a Eduardo Mata* (2005).

Hacia finales de los años 90 y lo que va del siglo XX nos topamos con un nuevo grupo de jóvenes creadores que ahora componen en el contexto de la posmodernidad, entre ellos María Granillo, una compositora contemporánea egresada de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)¹⁰, cuya obra abarca muy diversos géneros de la música de concierto, así como música original para teatro, cine y danza. Es así que he escogido para terminar mi programa de concierto las *Variaciones para piano*, una de sus obras tempranas.

En sus relatos destaca la natural presencia de la música en su vida desde niña, siendo hija de artistas plásticos interesados por el arte y la música. Acostumbrada desde pequeña a jugar y crear musicalmente primero con la guitarra y luego con el piano, se perfiló, sin dudar, hacia la que sería su vocación definitiva: la composición. Más tarde, en el camino hacia la

¹⁰ Realizó un posgrado en Composición en el Guildhall School of Music and Drama en Londres y posteriormente obtuvo el grado de Maestría en la University of York, Inglaterra. En 2006 obtuvo el doctorado en composición por la University of British Columbia en Vancouver Canadá, bajo la dirección del Dr. Keith Hamel.

profesionalización de su arte, aprendió técnicas compositivas con el maestro Federico Ibarra en la Escuela Nacional de Música.

En sus propias palabras, pertenece una generación de músicos que regresaron de hacer posgrados en el extranjero becados por la UNAN (Granillo, 2017), lo cual da muestra del giro que dio en los últimos 50 años el ámbito educativo y profesional musical en México. Cuando antes era solo posible mediante el financiamiento privado estudiar en otros países, en esos años se podía recurrir al apoyo institucional para realizarlo. Gracias a esa generación de compositores e intérpretes que después de concluir su posgrado regresaron a México a impartir clases, es que la Escuela Nacional de Música se convirtió en Facultad y pudo ofrecer a su vez, estudios de maestría y doctorado.

Una de las máximas de María Granillo es que el proceso de formación de un músico jamás llega a ser un hecho consumado, sino que es una constante búsqueda de más conocimiento y de perfeccionamiento del oficio: “Es una carrera que no acaba nunca, por fortuna, porque es muy muy placentera.” (Granillo, 2017).

En su obra musical destacan el interés por derivar las técnicas compositivas de la poética musical y la imaginación sonora, así como las relaciones entre la creación musical, los fenómenos de la naturaleza, la mitología y el mundo de las emociones humanas: “*Me gusta escaparme de la realidad, que a veces es muy tremenda*” (Granillo, 2017). Sin embargo, se ha dejado inspirar también por temas que tienen que ver con la vida cotidiana de la sociedad mexicana contemporánea, de la que ella forma parte, por ejemplo, la ciudad, el peligro, el caos, el consumismo o la inseguridad.

María Granillo ha compuesto una vasta obra principalmente para orquesta o conjuntos de cámara, y solo dos para piano, las *Variaciones para piano* y su *Concierto para piano y orquesta*. Sus obras están presentes de manera regular en la escena musical mexicana contemporánea.

Hemos concluido hasta aquí la primera parte del paseo sonoro, el cual nos permite tener una cierta panorámica del acontecer sonoro mexicano de los últimos 120 años, el cual ahora nos permite apreciar de manera más clara el manejo de procesos y dinámicas sociales de los cuales la creación musical también formó parte. Procederé a continuación con un breve análisis de las obras a interpretar.

2. SEGUNDA PARTE

Análisis de las obras

I. *Danzas nocturnas*, Luis Jordá

*“La noche es la propicia
amiga de los versos. Quebrantada,
como la mies bajo la trilla, nace
en las horas ruidosas la Poesía”.*

JOSÉ MARTÍ

Las *Danzas nocturnas* de Luis Jordá (1869- 1951), escritas en 1909, son un conjunto de habaneras (llamadas también danzas cubanas), de corta extensión delicadamente encadenada por pausados respiros que evocan ciertos gestos dancísticos.

Es muy probable que Luis Jordá hubiera tenido ya en España contacto con el ritmo cadencioso de la habanera¹¹, debido a que ésta surgió en un contexto de intenso contacto y tránsito cultural y comercial que hicieron de la isla durante los siglos posteriores a la conquista española, un lugar en el que coexistían pobladores originarios, españoles, criollos, europeos y esclavos africanos traídos principalmente para obligarlos a trabajar en los ingenios azucareros. Es así como en la inmensidad del universo sonoro cubano, lugar de muy complejas fusiones culturales “con el círculo ecuatorial ceñido a la cintura como a un pequeño mundo”, dijera Nicolás Guillén, surgieron la habanera, la contradanza, el son, el danzón, el guaguancó y el bolero, ritmos que constituyen hoy en día parte fundamental de la tradición musical del

¹¹ No debe olvidarse que la *habanera* como forma musical ya había sido ampliamente difundida desde la popularización de la ópera *Carmen* de Bizet en París (estreno en 1875).

continente, y que han sido también incorporados a la Música de Arte Académico o a la Música de Arte Occidental¹².

La habanera es un ritmo calmado y cadencioso, a veces moderadamente lento y en compás binario. Es una mezcla de canto y baile, que evoca unas veces sensualidad y romanticismo, y otras melancolía y misterio.

Las danzas de Jordá tienen, como era la costumbre muy arraigada en el siglo XIX, la dedicatoria: *A mi discípula la Srta. Ana Ma. de Teresa*, miembro de una acaudalada familia, cuya cabeza, doña Susana Pesado de la Llave de Teresa era mecenas y amiga de Luis Jordá (Cantón, 2011, p. 76-77). La obra está estructurada de la siguiente manera:

Danza 1 <i>Moderato</i> Forma: A- B		Danza 2 <i>Con tristeza</i> Forma: A- B	
Tema A (cc.1-19)	Tema B (cc. 20-37)	Tema A (cc. 40-49)	Tema B (cc. 50- 59)
Tonalidad: Fa menor	Tonalidad: Fa mayor	Tonalidad: Re menor	Tonalidad: Re menor
cc. 1- 39		cc. 40- 59	

Danza 3 Formas: A- B y A-B-C		
Tema A (cc. 60- 75)	Tema B (cc. 76- 107)	Tema C (cc. 100- 107)
Tonalidad: La menor	Tonalidad: La menor	Tonalidad: La mayor
cc. 60-107		

¹² Música de arte occidental (MAO); Música de arte académica (MAA).

Uno de los elementos fundamentales de la forma musical habanera es su motivo rítmico compuesto por un octavo con puntillo, un dieciseisavo y dos octavos, siempre en el compás de 2/4.

En la primera danza de Jordá, la figura del dieciseisavo es sustituida en el segundo y cuarto compás por una nota de adorno (indicados con color azul). A partir del sexto compás comienza a aparecer el dieciseisavo, (indicado con color naranja) (Fig. 1).



Fig. 1. Fragmento de Danza 1, Tema A

Hay pasajes en los cuales el autor demanda cierto carácter pomposo y grandilocuente por parte del intérprete a través de la ejecución de secciones de enlaces activos de acordes con gran amplitud sonora, pero son de corta duración y los finales de frase que son a veces transiciones inmediatas a la siguiente danza son siempre delicados (Fig. 2 y 3).

30

34

f

dim. *p*

1. 2.

pp

Transición

Fig. 2. Transición a Tema A, Danza 2

91

a tempo

p

cresc. *rit. poco*

Transición

Fig. 3. Transición a Tema C, Danza 3

Hay pasajes que aluden a la tranquilidad, la sensualidad y el misterio de la noche para los cuales se requiere de un toque muy cercano a la tecla que ayude a construir un sonido aterciopelado y dulce (Fig. 4).



Fig. 4. Fragmento de Tema A, Danza 3

Hay en cambio, otros pasajes que son melancólicos y hasta un poco dramáticos como en la No. 3 (*Con tristeza*) (Fig. 5).



Fig. 5. Fragmento de Tema A, Danza 2

El elemento armónico sigue los lineamientos tonales tradicionales, con cambios de inflexiones suaves y modulaciones a tonalidades relativas, mayor a menor según sea el caso y a su dominante.

No puede negarse que, en las *Danzas nocturnas* se puede percibir auditivamente la amplia comprensión que tenía Luis Jordá de los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos de la música latinoamericana, particularmente de la cubana y mexicana. Asimismo, podemos confirmar que las numerosas correspondencias culturales entre México y los otros países latinoamericanos hacen posible que un compositor catalán, radicado en México pueda componer al estilo cubano.

Con Luis Jordá tenemos ante nosotros el caso de un compositor que, aunque habiendo nacido en Europa, debido a la riqueza contenida en su música y por sus valiosas aportaciones a nuestro repertorio local, fruto de distintas imbricaciones culturales entre España y América, es considerado mexicano y latinoamericano.

II. *Estudio de concierto No. 3 “Hacia la cima”*, Manuel M. Ponce

"La férrea mano del conquistador hispano nos trajo el tesoro de la civilización. Llegó la música europea, y en medio de las luchas entre la civilización y la barbarie, se infiltró en el alma mexicana, modificándose y adaptándose al medio poco propicio que ofrecía un país reacio a las más altas manifestaciones de la cultura".¹³

MANUEL M. PONCE

Manuel M. Ponce escribió dos series de estudios en momentos diferentes de su vida ¹⁴, siendo compuestos los primeros doce, más o menos entre los años 1901 y 1907, y de los cuales prevalecen hoy en día solo siete, al parecer los números 2, 9 y 11 están extraviados (Mello, 2013). Más adelante, en la década de los años 30, compuso en París, durante su segunda estancia en Europa, otros dos estudios que dedicó al pianista polaco Arthur Rubinstein.

¹³ Ponce, 2017, p. 4

¹⁴

1. Estudio de concierto No.1. “Preludio trágico”
2. Estudio de concierto No.3. “Hacia la cima”
3. Estudio de concierto No.6. “Alma en primavera”
4. Estudio de concierto No.7. “Juventud”
5. Estudio de concierto No.8. “Preludio galante”.
6. Estudio de concierto No.10. “Jarabe” y
7. Estudio de concierto No. 12. “La vida sonrío”.

Existen pocas referencias de los primeros doce estudios, quizás porque fueron compuestos en una fase muy temprana de la vida del compositor, época que corresponde con su regreso a Aguascalientes después de su mala experiencia con los directivos del Conservatorio de Música la Ciudad de México, quienes se negaron a reconocer sus estudios musicales realizados en su estado natal. A raíz de estos acontecimientos Ponce, con el apoyo de su familia, decide dar clases y ofrecer conciertos para poder ahorrar y financiar un viaje a Europa donde perfeccionaría sus conocimientos sobre piano y composición.

Así, antes de irse de México ofrece, durante el año 1904, una serie de conciertos en Guadalajara, San Luis Potosí, y en su paso por Estado Unidos, ya en camino hacia Bologna y Berlín, también ofrece conciertos en Saint Louis y New York. Lamentablemente, es poca la información concerniente al repertorio que el compositor tocaba por aquellos años, pero lo que sí se sabe es que el Estudio de Concierto No. 3 *Hacia la Cima* forma parte de sus obras tempranas compuestas en México, escrita aproximadamente en 1903.

By this time, his compositions had multiplied. They included the significant and enduring piano pieces *Malgre tout*, *Gavota*, *Tres romanzas sin palabras*, *Hojas de album*, *Miniatures*, and the especially brilliant *Estudio de concierto no. 3 (Hacia la cima)*; as well as his first harmonizations of mexican folk songs¹³ and one of the composer's earliest attempts at writing for strings, the *Andante* for string quartet (1902). In this simple twenty-measure binary form, the first violin plays a romantic melody, and is accompanied with long notes by the other instruments. Ponce reports that he took more than forty of his own works to Europe (Barrón, 2004, p. 3).

Dedicado *A la Srta. Sara Munguía* el *Estudio de concierto No. 3* es al igual que otros estudios, una obra para "lucir" las habilidades de los ejecutantes, para dar muestra del dominio de ciertos aspectos técnicos, por ejemplo, la capacidad para hacer arpeggios y escalas a gran velocidad, secuencias de octavas con ambas manos simultáneamente, acordes de hasta cuatro notas y enlaces activos con gran amplitud sonora. Así mismo, se debe mostrar habilidad para destacar motivos melódicos y para lograr brillo y expresividad. Concretamente, el estudio sirve para demostrar el dominio de la técnica musical virtuosística del intérprete.

El Estudio como forma musical para interpretarse en contexto de concierto ya existía desde principios del siglo XIX, y tuvo entre sus principales exponentes a Frédéric Chopin, quien compuso sus 27 estudios para piano Op. 10 y Op. 25 entre 1829 y 1931; y a Franz Liszt, quien escribió su ciclo de doce *Estudios de Ejecución Transcendental* entre 1826 y 1851, los cuales fueron publicados en 1851. Esta práctica del pianismo virtuoso tuvo a otros ilustres exponentes como Scriabin, Debussy, Schumann, Rachmaninov, Moskovsky, y fue llevada a cabo también durante el siglo XX.

Con estos antecedentes Podemos entender la motivación que tuvo Ponce para elaborar sus propios estudios de concierto, a los cuales también agregó la tradicional dedicatoria heredada tanto de la tradición de la música de salón, como de los mismos autores antes mencionados. Por ejemplo, Chopin, dedicó sus estudios Op. 10 precisamente a Franz Liszt, y el Op. 2 a Madame la Comtesse d'Agoult. Dada la anterior información puede ahora comprenderse mejor por qué son tan importantes los Estudios de Concierto de Ponce en la tradición pianística mexicana.

El Estudio "Hacia la cima" en Mi menor es virtuosísimo por excelencia debido a sus recursos técnicos: arpeggios, octavas, etc. Se mueve dentro de un marco de exuberancia, variedad dinámica, progresiones cromáticas de poderoso efecto y una expresiva línea melódica" (Mello, 2013, p. 7).

Sin embargo, existen algunos aspectos referenciales de la obra a los cuales no se puede acceder, por ejemplo, a su fecha precisa de creación. Además de las investigaciones del pianista Paolo Mello que realiza en la Facultad Música UNAM en el acervo Ponce, no existen mayores detalles escritos con respecto a su manufactura a sus antecedentes o al porqué de su título "Hacia la cima".

El contexto de creación musical y la época histórica me hacen formular la siguiente hipótesis: Ponce compuso sus cuatro primeros Estudios de concierto (el Segundo aun extraviado), "Preludio trágico", "Alma en Primavera" y "Hacia la cima", estando aún en México, mientras ya estaba al mismo tiempo planeando y preparando el viaje que lo llevaría conocer de primera mano el lugar de origen de la música que tanto lo había inspirado. Las tradiciones musicales y los valores estéticos que tanto admiraba Ponce, como puede observarse en varios

de sus escritos, están representados por la *cima* de la perfección, el refinamiento y la alta cultura europea.

La obra está compuesta en la tonalidad Mi menor y en compás de 6/8. El estudio se puede visualizar de manera esquemática dividido en varias partes, como se muestra a continuación:

Parte A	Parte B	Parte C
cc. 1- 48 Tonalidad: Mi menor- Si mayor	cc. 49- 72 Tonalidad: Mi menor- Si mayor Do mayor (c. 65) – Mi mayor (c. 69)	cc. 77- 98 Tonalidad: Mi bemol Mayor

Puente a Parte C cc. 73- 76 Tonalidad: La bemol mayor – La bemol menor

Parte D	Parte B´	CODA
cc. 99- 118 Tonalidad en Si bemol mayor	cc.131- 144 Tonalidad: Mi menor- Si mayor	cc. 145- 163 Tonalidad: Mi menor

Puente a Parte D cc. 93- 98 Inflexión hacia Si bemol mayor	Puente hacia Parte A cc. 119- 130 Inflexión hacia Mi menor
---	---

La obra comienza con un Mi octavado en ambas manos en *ff* y *risoluto*, del cual se desprende una cascada de arpeggios descendentes de Do con séptima mayor que aterrizan en la nota más baja al comienzo del tercer compás, generando con gran sonoridad la resonancia del acorde en posición de segunda de Mi menor. La Parte A se trata *grosso modo* de una relación armónica entre Mi menor y su quinto grado, Si mayor (Fig.6.)



Fig. 6. Fragmento de Parte A del Estudio de Concerto No. 3

Esta cascada descendente de arpeggios es un motivo armónico que se repite reiteradamente a lo largo de la obra, también en otras tonalidades (Fig. 7):



Fig.7. Fragmento 2 de Parte A

En la siguiente sección, a partir del compás 22, tenemos una hemiola que rompe con la inercia rítmica binaria que se tenía al comienzo y que conduce a una nueva *cima*, desde la cual vuelve a darse una explosión de acordes descendentes que desembocan en la región dominante de Mi menor (Fig.8).

22 **Hemiola**

Fig. 8. Fragmento de Parte A

A partir del compás 49 (Parte B) inicia otra sección en la cual suena una *dolorosa* melodía en el registro medio- agudo del piano y construida en la región dominante de la tonalidad Mi menor; con un salto de cuarta reiterado entre Si y Mi, acompañado por octavos que cantan un pequeño motivo melódico de tres notas en consecución ascendentes en la voz intermedia cantada por la voz del tenor en la mano izquierda. A partir del compás 53 son cuatro notas las que componen el motivo melódico. Hay al mismo tiempo acordes de notas repetidas en la misma mano derecha indicada con color naranja en la Fig. 9. A partir del compás 57 se repite la misma melodía, pero una octava más aguda (indicada con color verde) (Fig.9).

49 *doloroso*

53 **Motivo melódico de tres notas**

57 **Motivo melódico de cuatro notas**

Fig.9. Fragmento de Parte B

Entre los compases 73 y 76 hay un puente que conduce a la Parte C de la obra; el cual está en el cuarto grado armónico de Mi bemol (La bemol mayor) y posteriormente en su homónimo menor (La bemol menor).

Entre los compases 77 y 91 (Mi bemol mayor), después del puente que conecta la Parte B con la C, hay una serie de saltos amplios de octavas entre ambas manos parten del registro medio del piano hacia los extremos exteriores, tales saltos están interconectados por motivos cromáticos ejecutados con la mano izquierda y acordes de notas repetidas en la mano derecha (Fig.10).

The image displays two systems of musical notation for Part C. Each system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor), and the bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat major or D minor). The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. Blue brackets are drawn around the first and last measures of each system, highlighting the beginning and end of the fragment. The first system ends with a fermata over the final note. The second system includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 's' (piano).

Fig. 10. Fragmento de Parte C

En el compás 93 inicia un puente que conduce a la Parte D en Si bemol (previo cambio de armadura) en el compás 99 (Fig. 11), la cual es la antesala al clímax del estudio en el compás 117.

Motivo cromático descendente con notas repetidas intercaladas (Fa)



Fig.11. Fragmento de Parte D

A partir de la Sección D (cc. 99-130) la obra tiende a crecer sonoramente a través del enlace de motivos cromáticos ascendentes y descendentes, intercalados con notas repetidas, los cuales se dirigen a la *cima* (punto climático) en el compás 117 (Fig.12), a partir de la cual se hace un descenso por una cuesta de octavas paralelas en ambas manos, las cuales desembocan en el compás 119, en donde comienza el puente que nos conduce a la reexposición del tema *doloroso*.

Climax de la obra

↓

117 **Inicio de Puente o transición hacia B'**

119 **a tempo**

↑

Fig. 12. Fragmento de Parte D

Posteriormente hay una reexposición del tema melódico y *doloroso* de la Parte B' (c.131), al cual le suceden una CODA y el final.

A partir del compás 145, comienza la coda, antecedida por una sección de cuartas cromáticas descendentes en la mano derecha que conduce finalmente a reestablecer el centro tonal original de la obra en Mi menor, el cual se intercala con su quinto grado en Si Mayor. Al final hay un tremolo en (c. 158) con *tutta forza* que nos conduce al acorde final glorioso y épico de Mi menor (Fig. 13).

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system features a treble clef with a melodic line marked *prestissimo* and an 8-measure rest, and a bass clef with a descending chromatic line marked *ff sciolto*. The second system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a *quasi tremolo* effect. The third system features a treble clef with a *tutta forza* tremolo and a bass clef with a final chord. The score includes various musical notations such as rests, slurs, and dynamic markings.

Fig. 13. Final.

Como propuse al inicio de mi disertación, es de crucial importancia considerar las experiencias de vida de los compositores para poder comprender mejor sus obras. En el caso de Manuel M. Ponce podemos constatar la fuerte influencia de los ideales estéticos de la MAA en sus composiciones y escritos.

A manera de epílogo en esta visita a Ponce, me gustaría destacar la importancia del Estudio concierto para piano No. 3 *Hacia la Cima*, así como de sus otros estudios de concierto, como parte del repertorio de casi cualquier estudiante de piano en México, importancia que principalmente radica en una relación simbólica entre los ideales virtuosísticos del “ser pianista” y “el ser pianista virtuoso, aunque se sea mexicano”.

Finalmente, obras como el Estudio de Concierto “Hacia la Cima” representan el manejo de afanes de una época, y su materialidad sonora pareciera ser la orgullosa confirmación de que el mexicano también es capaz de expresarse “bellamente” según los cánones y los preceptos de un grupo de músicos influidos y determinados en su agenda musical principalmente por la MAA.

Partiendo de este aspecto anecdótico de la vida de Manuel M. Ponce puede comprenderse mejor el cúmulo de precipitaciones de acordes que abundan en la partitura, y el carácter impetuoso, apasionado y a veces dramático de algunos pasajes, los cuales muestran el temperamento idealista de un autor que ansiaba emular los estándares de creación musical europea de tradición post-romántica, lo cuales seguramente eran vislumbrados muy en lo alto y lejano, en una cima.

III. *Tres piezas para piano*, Silvestre Revueltas

*Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.
El agua era negra
dentro de las ramas.
Cuando llega el puente
se detiene y canta.
¿Quién dirá, mi niño,
lo que tiene el agua
con su larga cola
por su verde sala?*

FEDERICO GARCÍA LORCA

La colección de tres piezas para piano, *Adagio* (1918), *Allegro* (1939) y *Canción* (1939), es una de las pocas obras hechas por Silvestre Revueltas exclusivamente para piano solo. La escasa producción revueltiana para el instrumento predilecto de los compositores mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX, obedece probablemente a que su autor era violinista y por lo tanto tenía predilección por los instrumentos de cuerdas para los que escribió sus célebres cuartetos, aunque son igualmente conocidos los solos para instrumentos de aliento de su obra sinfónica.

El *Adagio*, escrito a los 19 años, es una muestra de su interés por crear un lenguaje propio, de su ruptura con los usos posrománticos de la tonalidad y, paralelamente, de su cercanía con las culturas originarias mexicanas: la partitura tiene una descripción en la parte superior que dice: *Una tranquila y gentil canción india mexicana*.

La obra no tiene un centro tonal definido, aunque la armadura sugiere que pudiera estar escrita en Mi mayor y abundan los acordes compuestos con séptimas de dominante y/o séptimas menores, así como los acordes disminuidos.

Parte A	Parte B	Parte A'	Parte C	Parte A''	CODA
cc. 1- 7	cc. 8- 11	cc.12- 17	cc.18- 21	cc.22- 25	c.26- 29
Tonalidad Sol Dis-Mi7- Si menor	Tonalidad Sol # - Re # (sin claridad de modo)	Tonalidad Sol Dis-Mi7- Si menor	Tonalidad Sol # - Re # (sin claridad de modo)	Tonalidad Sol Dis-Mi7- Si menor	Tonalidad Sol # - Re # (sin claridad de modo)

Comienza con un planteamiento motivico muy corto compuesto por un octavo con puntillo más un treintaidosavo que desembocan en un cuarto. La variación de este motivo es un dieciseisavo con puntillo más un treintaidosavo que desemboca en un octavo. Este motivo se repite reiteradamente en toda la pieza (Fig. 14).

Variación rítmica de motivo

Motivo 1

Fig. 14. Fragmento de Parte A

Para su ejecución se requiere de un diálogo armonioso entre ambas manos que permita cantar con delicadeza cada línea melódica de la mano derecha. La pieza es rica también en contrastes rítmicos, en cambios de compás, en cambios de agógica (por ejemplo, se va de un *molto rall.* a un *molto accel.*) en (Fig.15), y en cambios de dinámica (hay cambios súbitos por ejemplo de *forte* a *pianísimo*). (Fig.16), lo que me hace aseverar que el *Adagio* es por sus particularidades rítmicas de carácter muy sorpresivo e impredecible.

Fig. 15 is a musical score for a piano piece. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piece starts at measure 13. A blue arrow labeled "Cambio de compás" points from a 3/4 time signature box to a 4/4 time signature box. An orange arrow labeled "Cambio de agógica" points from a "molto rall." box to a "molto accel." box. The dynamic marking "ff" is present. The word "Ten." is written above the treble staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Fig.15. Fragmento de Parte A´

Fig. 16 is a musical score for a piano piece. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piece starts at measure 19. A green box highlights the dynamic markings "pp", "f", and "pp" with an arrow labeled "Cambio de dinámica". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Fig.16. Fragmento de Parte C

La *Canción* por su parte, es una dulce y melancólica pieza que incorpora el sentir o la estética de los cantos indios mexicanos mediante dos melodías que se interconectan evocando, según lo indica la misma partitura, "viejas voces indias". En su carácter polifónico, utiliza un diálogo rítmico libre entre las dos manos (Fig. 17).



Fig.17.Inicio de la *Canción*

Las frases de cada mano se entrecruzan a lo largo de la pieza para delinear una sola unidad discursiva. El compás No.14 es el único en el que ambas manos coinciden, y lo hacen para indicar también el clímax de la obra que al final decanta en un suave final (Fig.18).

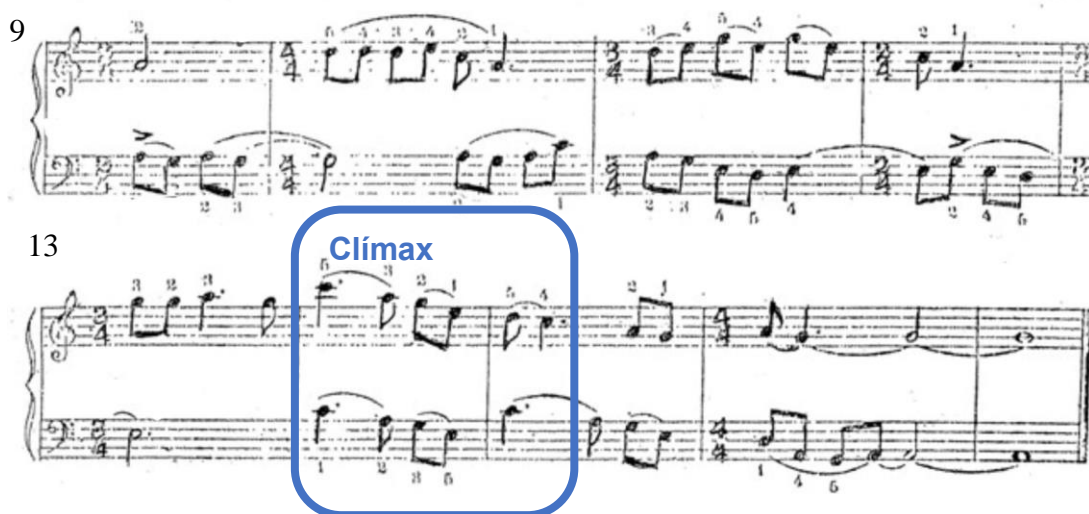


Fig. 18. Clímax de la *Canción*

La pieza nos hace recordar, por el carácter taciturno de Silvestre Revueltas, otras de sus obras, como el íntimo tercer movimiento (*Lento- Allegro*) del *Tercer cuarteto* de cuerdas o a su *Canción de cuna*¹⁵; en las cuales podemos escuchar a un Revueltas diferente, con la extensa variedad de expresiones de su discurso musical que transmite ternura, calma, y acaso también, un espíritu contemplativo.

¹⁵ 44. Revueltas, Silvestre (1938). Cinco canciones para niños y dos canciones profanas, Morelia.

Finalmente, tenemos un *Allegro* dedicado al pianista Francisco Agea, uno de los colegas de Revueltas con quien a veces compartió escenario. El *Allegro* contrasta con las dos primeras piezas, por su carácter arrebatado y tosco. El principal desafío para el ejecutante es la resolución de su intrincada estructura polirrítmica. Por ejemplo, la mano izquierda está escrita toda ella en compás de 6/8, pero el tiempo de la mano derecha varía de 6/8 a 3/4. Al tema rítmico se le suma el de la correcta acentuación de los diferentes motivos.

La pieza es rica también por su color armónico, toda vez que se emplean dos armaduras al mismo tiempo, la del pentagrama superior carece de alteraciones, mientras que la del pentagrama inferior corresponde con la tonalidad de Mi bemol mayor o su relativo menor, cuyo centro armónico, no obstante, no se percibe ni una sola vez a lo largo de la obra.

Fig.19. Inicio de *Allegro*

El carácter intempestivo del *Allegro*, me hace evocar los escritos de Revueltas en los que explica la importancia del ritmo para su ser compositor:

"Todo es ritmo. [...] Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales [...] imágenes que son acordes en líneas melódicas y se mueven dinámicamente. [...] cuando se posesiona de mí la

necesidad de dar forma objetiva, gráfica, a esos ritmos, sufro una conmoción biológica total".
(Revueltas, 1935, párr. 13;32)

Los cuadernos de 1919¹⁶, que contienen varias de sus partituras para piano, contienen también la siguiente inscripción de Silvestre Revueltas:

Estas composiciones no están destinadas a ser publicadas; es por eso que no viéndome forzado a complacer más público que el de aquellos que quieran comprenderme, las he escrito a mi albedrío, siguiendo mis sensaciones, que no las reglas, a las que no me podría sujetar, ni mis amores, ni mis sueños, ni mis dolores. Si alguien tuviera la ocurrencia de tocar mis composiciones, lo hará a su placer. Están escritas sólo para mí y es por eso que no están sujetas a ninguna regla" (4 de abril de 1919).

Los títulos de las obras se presentan tal como aparecen en las partituras. Salvo en las fichas en que se especifica la instrumentación, se trata siempre de obras para piano solo (Kolb, 1998, p. 66).

Podemos constatar el interés de Revueltas por la música de vanguardia, por la apropiación de las músicas indígenas, y muy particularmente la influencia de su entorno social y de sus ideales políticos antifascistas y revolucionarios, plasmados en sus obras, composiciones pletóricas de energía y fuerza, y al mismo tiempo de meditabundo lirismo.

¹⁶ La mayor parte de los manuscritos de juventud de Silvestre Revueltas se concentran en tres cuadernos pautados: el primero contiene composiciones originadas en México durante 1915; los otros dos datan de 1919, cuando Revueltas se encontraba estudiando en el Chicago Musical College. (Kolb, 1998, p. 8).

IV. *Sonata de Santiago*, Mario Kuri Aldana

"Para trascender su tiempo y valorar el pueblo al que pertenece, el compositor mexicano- si quiere serlo, por supuesto- debería ser fiel a las enseñanzas de su legado histórico. Las características indígenas: tesón, voluntad sostenida y entusiasmo constante para penetrar en el fondo de los hechos y en la naturaleza de las cosas, deben evitar que busquemos en otros lados lo que- posiblemente- ya se encuentra en nosotros"¹⁷.

MARIO KURI ALDANA

Se tiene muy poca información con respecto a los detalles de elaboración de la *Sonata de Santiago*. Se sabe apenas que fue escrita en los primeros años de la década de los años setenta y que está dedicada a su esposa, la célebre bailarina Josefina Lavalle.

Muy probablemente fue escrita a partir de los viajes que Kuri Aldana realizó en esos años por varios países de Latinoamérica, principalmente Cuba y Chile, países que gozaban de regímenes de dirección socialista, con los cuales el compositor tuvo una fuerte liga afectiva y musical, especialmente con los dos Santiagos: de Cuba y de Chile. Así, es probable que la obra haya sido creada en el marco del viaje a Santiago de Cuba en 1972.

Tras su paso por la oriental ciudad de Santiago de Cuba, compone la Sonata en Do, que en 1973 orquestaría para flauta solista, orquesta de cuerdas y percusiones, con el título de Concierto de Santiago (Garnier, 2019, p. 8).

¹⁷ Kuri, 1979, p. 17

La obra para piano solo *Sonata de Santiago* consta de tres movimientos: *I. Larga y brevemente*, *II. Adagio* y *III. Guajira*.

Primer Movimiento

Parte A	Parte B
<i>Como improvisando</i>	<i>Allegro cómodo y cantable</i>
<i>Senza misura</i>	
Tonalidad: Sin tonalidad	Tonalidad: Sin tonalidad
Cc. 1- 22	Cc. 23- 120

Parte A

Fig. 20. Inicio del 1er Movimiento.

El primer movimiento consta a su vez en dos partes: *Larga y libremente* y *Allegro*. El planteamiento de la parte A consiste en una sucesión de acordes de Do con novenas en diferentes posiciones, en bloque y/o arpegiados, lentos y sin duración precisa. A partir del segundo compás hay una progresión ascendente de cuartas cromáticas ejecutados por ambas manos que comienzan en Do central y terminan en Fa sostenido.

A partir del compás 23 comienza la Parte B, indicada por un cambio de compás, de 6/1 a 7/8 y de agógica a *Allegro cómodo y cantabile*. Un tema de 7/8 persiste en ambas manos durante las variaciones de compás (Fig. 21 y 22).

Parte B

23



Fig. 21. Inicio de Parte B, 1er Movimiento.

Para ejecutarlo se requiere mantener la fluidez melódica. La velocidad y la precisión de las acentuaciones deben mantenerse para resaltar los aspectos lúdicos de la pieza. El fluido discurso musical se enriquece con secciones de gran expresividad en las que se reduce la velocidad, y se da la indicación *molto cantabile*, como ocurre en el compás 78, en donde el planteamiento melódico es primero realizado por la mano de derecho y después transferido a la mano izquierda. (Fig.23).

25

Fig. 22. Fragmento de Parte B

Motivo melódico *molto cantabile*

Fig. 23. Fragmento de Parte B

El segundo movimiento *Largo* se puede apreciar esquemáticamente de la siguiente manera:

Parte A	Parte B	Parte C
	<i>Lontaníssimo</i>	<i>Penosamente, arrastrando</i>
Sin tonalidad definida, tendiente a La sin modalidad.	Sin tonalidad definida, tendiente a Do sin modalidad.	Sin tonalidad definida, tendiente a Fa mayor.
cc. 29	cc. 26- 34	cc. 35- 52

La Parte A inicia con una serie de largas frases con terminaciones en fermatas, a los cuales suceden respiros imbricados con *ritardandos* y *ritenutos*, que en combinación con sus ricos colores armónicos transmiten la sensación de profundos y acaso melancólicos suspiros (Fig. 24). Hay un tema en forma de canon *Lontanísimo* en la parte B en el compás 26 (Fig. 25) que después se transforma en un tema de corte popular a partir del inicio de la parte C en el compás 35 (Fig. 26), el cual nos puede hacer recordar el tema popular chileno *Yo vendo unos ojos negros*.

Parte A

1 *LARGO* 11

4 *mf* *f*

molto ritard. *molto ritenuto* *p* *Cresc.*

Parte B Fig. 24. Inicio del segundo movimiento

26

Lontanissimo Tema en forma de canon

Fig. 25. Fragmento de Parte B (canon).

Parte C



Fig. 26. Fragmento de Parte C (tema popular).

El tercer movimiento, aunque lleva por título *Guajira*, el cual pudiera referir a la forma musical del oriente de la isla de Cuba, donde se ubica la ciudad de Santiago, alude mejor dicho a “lo guajiro”, concepto, que, aunque polémico, es utilizado también en otros países latinoamericanos para referir a lo campesino¹⁸, consiste en realidad en una exposición de varios ritmos cubanos que incluye al bolero, al chachachá y al bossa nova (este último, brasileño). Originalmente fue escrito para piano con acompañamiento de percusiones, pero con la autorización del compositor, se grabó para piano solo y para piano y flauta transversa, versiones en las que se suprime completamente la introducción de las percusiones (primeros 60 compases). No hay hasta el momento ninguna grabación de la obra con la dotación de instrumentos propuestos por el autor en la partitura y hay algunas fuentes que sugieren la existencia inclusive una versión para orquesta, aunque no hay ningún indicio, ni grabaciones, ni algún testimonio, ni la disposición de la obra como tal en los acervos públicos. Por tal motivo me di a la tarea de hacer una primera grabación con la sección de percusiones incluida en la partitura para piano.

¹⁸ En el contexto cubano, lo “guajiro” puede también referirse a lo criollo o a lo no afrocubano, o al cubano que no es de la Habana (Carpentier, A. 1946, p. 302; Rodríguez, J. 2017, p. 438).

La estructura del movimiento se puede visualizar de la siguiente manera:

Parte A	Parte B	Parte C	Parte D	Parte C'	CODA
Re mayor- La mayor	Re menor	Do mayor	Do mayor	Do mayor	Do Mayor- Sol mayor
cc.1-60	cc.61- 86	cc.87- 90	cc. 91- 106	cc: 107-110	

Como he mencionado anteriormente, Mario Kuri Aldana escribió los primeros 60 compases principalmente para percusiones, en los cuales se da una mezcla rica de instrumentos, de ritmos y acentuaciones, los cuales a veces pueden sonar como un largo pasaje introductorio con carácter improvisado (Fig.27). En la inscripción al pie de la primera página dice: "Se pueden aumentar los percusionistas, reforzando o enriqueciendo los ritmos anotados, pero sin alterar las cuentas o el compás." (Kuri, 1973).

1

Cadencioso con ritmo Bailable

III.- GUAJIRA

Bongós

Tumbas

Quijada

Claves

Fig. 27. Inicio de tercer Movimiento

En el compás 64 comienza el bolero con acompañamiento de maracas (Fig.28) y en el compás 87 el bossa-nova con acompañamiento del calabazo brasileño (Fig.29). En ambas secciones hay una participación muy activa del piano.

61

dim. *meno mosso, cantabile*
p súbita
 Tiempo de bolero

Fig. 28. Parte B

87

Meno mosso, con suavidad
pp *mf*
Meno mosso, bossa nova
pp-p
 Calabazo brasileño

Fig. 29. Inicio de bossa-nova

La coda comienza en el compás 121, y consiste en una sección pletórica de sonido tanto por parte del piano como por parte de las percusiones (Fig. 30).

The image shows a musical score for a Coda section, starting at measure 120. The score is divided into four staves. The top staff is for piano, marked *Piu mosso* and *f.* (forte), with a *legato* marking. The second staff is for bongos, marked *Bongós* and *Piu Mosso*. The third staff is for tumbao, marked *Tumbao* and *f.* The fourth staff is for maraca, marked *Maraca*. The music consists of rhythmic patterns and chords, typical of a Coda in a piece.

Fig. 30. Coda.

La obra de Mario Kuri Aldana es transparente en cuanto a la presencia de elementos mexicanos indígenas, de las músicas afroantillanas y de otras músicas americanas y latinoamericanas, los cuales se dejan escuchar en sus ritmos, armonías, instrumentaciones, y temperamentos, y en ese sentido es una muestra de pluriculturalidad musical.

V. *Simurg*, Mario Lavista

*" El ejercicio de la interpretación debe estar asentado en el presente, ya que es una actividad que rehace el pasado musical presentándolo como un territorio para ser escuchado y habitado como algo vivo. En este sentido, la tradición se transforma de manera constante: somos nosotros quienes la moldeamos y la reinventamos. "*¹⁹

MARIO LAVISTA

Mario Lavista compuso las obras *Simurg* para piano solo y *Ficciones* para orquesta sinfónica, dos obras hermanas, en 1980. Para su creación se basó precisamente en el libro de cuentos del eminente escritor argentino Jorge Luis Borges (1899- 1986)²⁰ titulado *Ficciones*, una de las obras literarias latinoamericanas más importantes del siglo XX. *Simurg* contiene además en la partitura, a manera de epílogo, un fragmento del cuento titulado *El acercamiento a Almotásim*, contenido en el mismo libro:

En el decurso de esta noticia, me he referido al Mantiq al-Tayr (Coloquio de los pájaros) del místico persa Farid al-Din Abú Talib Muhámmad ben Ibrahim Attar a quien mataron los soldados de Tule, hijo de Zingis Jan, cuando Nishapur fue expoliada. Quizá no huelgue resumir el poema. El remoto rey de los pájaros, el Simurg, deja caer en el centro de la China una pluma espléndida; los pájaros resuelven buscarlo, hartos de su antigua anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir

¹⁹ Lavista, 2016, p. 36

²⁰ El escritor argentino Jorge Luis Borges (1899- 1986) fue uno de los autores latinoamericanos más importantes del siglo XX.

treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Acometen la casi infinita aventura; superan siete valles, o mares; el nombre del penúltimo es «Vértigo»; el último se llama «Aniquilación». Muchos peregrinos desertan; otros perecen ²¹.

Al inicio de la partitura hay también un epígrafe que dice: “no de un pájaro, sino de muchos”. Tal inscripción proviene del Canto LXXV de Ezra Pound un poeta estadounidense (1885- 972). *Simurg* está además dedicada a compositor y pianista Gerhard Muench (1907-1988), un músico muy querido y admirado por Mario Lavista, quien encargó y estrenó la obra en 1980.

Partiendo de este punto, propongo aproximarnos a la obra desde la perspectiva interpretativa semiológica de la intertextualidad, la cual consiste en interrelacionar los distintos textos integradores de la obra (aspectos musicales, no musicales, literarios y anecdóticos), para poder descifrar su contenido.

La obra representa en un primer intento de aproximación al sentido de la partitura, el conjunto de batallas que tiene que librar un ejército de treinta mil aves en una arena conformada por siete valles, para poder encontrar a su Dios Rey.

La obra abre con el planteamiento de un bajo ostinato, primero en compás de 7/4 y posteriormente en compás de 7/8 (Fig. 31). El número 7 podría aludir al número de Valles por los que tiene que pasar el ejército de pájaros para encontrar al Simurg, su Dios. El sonido en el registro grave debe ser robusto y misterioso, propio de una gesta heroica y solemne.

²¹ Borges, J. (1935). El acercamiento a Almotásim, en *Ficciones*.

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Simurg'. It consists of two systems of staves. The first system is for the piano, with three staves: the top two for the right hand and the bottom for the left hand. The tempo is marked 'Andante misterioso' with a metronome marking of quarter note = 88. The key signature has one flat. The first measure is marked with a '1' and a '7' above the staff. The left hand part is marked 'pp' and 'il basso sotto voce'. A blue box highlights the first measure of the left hand, with the text 'Bajo ostinato' written below it. The right hand part has dynamic markings of 'ff', 'f', 'p', 'ff', and 'mf'. There are performance instructions 'deciso' and 'loco' above the right hand staff. The second system shows a 'rall' (rallentando) section followed by 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio...'. The piano part has dynamic markings of 'ff' and 'mf'. The right hand part has a '7' above the staff. There are also performance instructions 'deciso' and 'loco' above the right hand staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 31. Inicio de Simurg

La mano derecha hace referencia constantemente al canto de los pájaros a través de giros o gestos onomatopéyicos ejecutados en el registro agudo, que a veces emulan a aves que cantan a lo lejos, y otras, a pájaros que están muy cercanos a los oídos de los escuchas (Fig.32).

En general, *Simurg* es una obra muy delicada, en la cual, si bien hay pasajes de agitación sonora, lo que abunda es la introspección, la intimidad del pensamiento, el recogimiento meditabundo del ser, y es muy compleja en su ejecución porque se necesita de un tipo de toque muy cercano a la tecla y mucha atención auditiva para poder timbrar cada una de las notas agudas sobre el terciopelo de los bajos, sobre todo aquellas que tienen que tocarse en pianísimo.

Fig. 32. Gestos onomatopéyicos

La anterior cita nos permite escuchar la gesta de los pájaros para llegar al Kaf, y es concretamente a partir del compás 44 que podemos escuchar la parte climática de la obra, que acaso sea el valle “Vértigo” (Fig. 33). Este es el único pasaje de la obra, en el cual, el sonido del piano *risoluto* y *con fuoco* nos puede hacer recordar escenas de batallas más violentas y descarnadas, como las narradas por Gógol en *Taras Bulba* o aquellas contenidas en las páginas del *Viaje al fin de la noche*, de Louis- Ferdinand Celine.

44 Clímax

Fig.33. Clímax de la obra

Después hay silencio, cansancio y acaso una levitación del ser que ya no sabe si está vivo o muerto (Fig. 34).

55

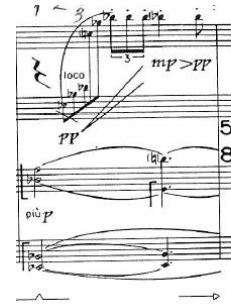


Fig.34. Fase de levitación.

A partir del compás 49 inicia una serie revisitas a temas anteriores planteados en la partitura, y en el compás 50 un gradual decrecimiento de la sonoridad, para decantar en un pasaje calmado, de descanso y preparación antes de combatir por última vez en el valle "Aniquilación" (Fig. 35).

Citas de temas anteriores

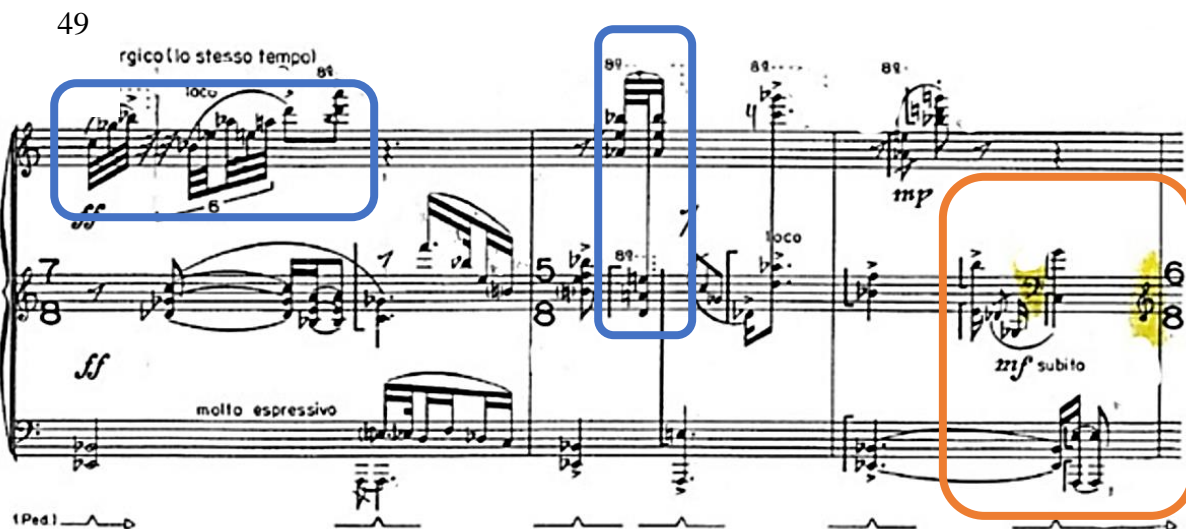


Fig. 35. Fragmento de Simurg

En el compás 70 comienza la última batalla en el valle “Aniquilamiento”, a la cual le sucede la calma y acaso la contemplación ante el camino recorrido, y la esperanza de poder llegar al Kaf y contemplar al Simurg (Fig. 36).

68

Última sección álgida

Fig. 36. Fragmento de Simurg

Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos (Borges, J, 1935).

77

Final de Simurg

Fig.37. Final de Simurg

Con un último enlace de acordes en el registro más grave del piano concluye de manera muy sutil y contemplativa el *Simurg*.

En un nivel más profundo, *Simurg* significa para mí “la búsqueda sonora del yo”, la cual implica un manajo de descensos en aras de conseguir una purificación del alma, similar al descenso a los infiernos de Dante, al descenso al inframundo de Orfeo o a la pasión de Jesucristo. Al final todos estos personajes coinciden en su afán de conseguir el ascenso místico y en algunos casos de alcanzar la redención, para poder contemplar la inmensidad, una infinitud que al mismo tiempo ya existe en nosotros mismos y se expresa a través de las creaciones de los seres humanos.

La contemplación de esa inmensidad a través de *Simurg* da pie a un juego de “espejos” textuales o a reflejos de intertextualidades sonoras: en *Simurg* se refleja *Ficciones*, en *Ficciones* el Mantiq al-Tayr (*Coloquio de pájaros*), en éste Ezra Pound, y Ezra Pound en Gerhard Muench, Muench en Almotásim, Almotásim en Borges, y Borges en Lavista.

Quisiera concluir esta sección diciendo que Mario Lavista es quizá de los compositores que conforman este paseo sonoro, al que más difícil resulta de clasificar según lo “latinoamericano contenido en su obra”, ello debido quizás a que es un compositor proveniente de un entorno musical más universalista y de un contexto creativo menos localista, quizá en ello coincide precisamente con Jorge Luis Borges, coincidencia que constituye al mismo tiempo una de las grandes marcas de “latinoamericanismo” en su obra.

VI. *Variaciones para piano*, María Granillo

*"Hay un sonido haciendo el mundo
desde el verbo de cal que nos da forma,
se enreda hacia la patria de los pájaros,
verdad con alas
que nada y que se arrastra.
Hay un sonido que nos crece.
Hay un sonido... el mundo..."*²².

ROBERTO LÓPEZ MORENO

Las Variaciones para piano es una de las primeras obras de María Granillo, una de las compositoras mexicanas más prolíficas de su generación. La obra está inspirada en un cierto personaje anónimo que hace un viaje, atravesando por distintos contextos o situaciones y que va cambiando de estado o de humor en cada variación. Fue escrita cuando ella era todavía estudiante de la Licenciatura en Composición de la Facultad de Música de la UNAM.

La obra representa varios desafíos para el pianista, ya que los cambios de compás, las sorpresivas variaciones de carácter y de acentuación requieren de ductilidad o flexibilidad musical para mantener la fluidez rítmica que evoca los motivos contenidos en el planteamiento de la obra. Al mismo tiempo, el intérprete debe ser lo suficientemente expresivo para lograr los cambios de matiz e intensidad sonora, así como para resaltar o poner en relieve las variaciones de los motivos propuestos en el tema principal.

²² María Granillo se basó en la poesía de Roberto López para componer su cantata *Salmos primarios* (2019).

El tema principal consta de 10 compases sin un centro tonal definido, del cual posteriormente se elaboran 6 variaciones (Fig.37).

Frase A

The musical score is divided into four systems, each with a red bracket above it:

- System 1 (Measures 1-6):** Labeled "Frase A" in red. It contains "Semifrase A" (measures 1-3) and "Semifrase B" (measures 4-6). Three motifs are highlighted: "Motivo 1" (measures 1-2, orange), "Motivo 2" (measures 2-3, blue), and "Motivo 3" (measures 3-4, grey). The tempo is "Andante" with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The dynamic is *mf*.
- System 2 (Measures 4-6):** Labeled "Frase B" in purple. It contains a "CODA" (measures 4-5, *p*) and "Semifrase A" (measures 6-7, *f* and *p*).
- System 3 (Measures 7-10):** Labeled "Semifrase B" in purple. It contains "Semifrase B" (measures 7-10) with dynamics *mf* and *p*.
- System 4 (Measures 10-10):** Labeled "CODA" in purple. It contains a "CODA" (measures 10-10) with dynamics *pp* and *rall.*, ending with "attacca".

Fig. 38. Tema de las Variaciones para piano

He indicado con color naranja la presencia del primer motivo de la semifrase A en las distintas variaciones, con azul el segundo motivo y con gris el tercero. En la primera variación los motivos cambian de registro, además de que el primero ha variado también en sus valores rítmicos y es presentado ahora como motivo cromático descendente (color naranja) la Fig. 39.

Variación I
a tempo

Fig. 39. Fragmento de Variación I.

En la segunda variación podemos apreciar los primeros dos motivos, los cuales ahora han cambiado de dirección melódica. El segundo cambio más importante está dado por el ritmo del bajo, ahora presentado con dos octavos con puntillo más un cuarto (Fig.40).

Variación II
a tempo

Bajo modificado

Fig. 40. Fragmento de Variación II.

En la tercera variación tenemos primero un cambio de ritmo, en esta ocasión de manera muy gradual, pues hay un trino que sirve de agente de transición entre la anterior variación y ésta (Fig. 41), así como un cambio de registro en el primer motivo en los compases 50-52 (Fig. 42). En la Variación IV el primer motivo se presenta ahora en el bajo y se va tejiendo gradualmente con las voces superiores. El ritmo y el carácter se modifican drásticamente. (Fig. 43).

Variación III
♩ = ♪ = 102

Fig. 41. Fragmento de Variación III.

Fig. 42. Fragmento de Variación III.

Variación IV
♩ = 90 *Nervioso*

Fig. 43. Fragmento de Variación V.

En la Variación V podemos observar una transposición del primer motivo, el cual ahora en vez de comenzar en Sol # comienza en Fa. Rítmicamente hay un cambio drástico en el bajo, el cual ahora consiste en motivos de acordes cromáticos enlazados que ahora forman largas frases con dirección descendente (Fig. 44).

Variación V
Andantino ♩. = 68

p

Bajo modificado

Fig. 44. Fragmento de Variación V

Finalmente tenemos en la Variación VI un cambio de carácter y de registro, ahora las notas del Motivo 1 están repetidas una octava más arriba y las frases son más lentas y suaves (Fig. 44). El carácter e ímpetu inicial del tema se repite en los dos últimos compases (Fig. 45).

Variación VI *Andante molto rubato* ♩ = 60

136

p

Fig.44. Fragmento de Variación VII



Fig.45. Final de *Variaciones para piano*

Me gustaría concluir esta sección reiterando, como mencioné al principio de este escrito, la importancia que tiene el conocer los antecedentes socioculturales de los compositores, las motivaciones y afanes que estimulan sus procesos creativos y su contexto específico de creación. Es por ello que después de sostener un diálogo directo con María Granillo, pude entender que en primer lugar la composición musical es para ella, la imaginación sonora:

La poética musical está basada en ideas, sentimientos y conceptos del autor que giran en torno a su propia obra. Es el universo imaginario, las imágenes, las sensaciones, los conceptos, las intuiciones, interrelaciones o elementos extra musicales los que preceden, originan y acompañan la creación de una partitura²³.

A las palabras de María Granillo, me gustaría agregar que la labor del pianista involucra también a la imaginación, aunque en nuestro caso a la imaginación interpretativa, la cual, combinada con ciertos mecanismos procedimentales y metodológicos, pueden hacer de nuestra profesión, tal como lo suscribe Granillo, una praxis creativa, *muy placentera y gratificante*.

²³Redacción Secretaría de cultura, *La composición musical es la imaginación sonora*: María Granillo, 2012.

3. Conclusiones.

Escuchar al tiempo presente

Hemos realizado a lo largo de las páginas de este escrito un paseo breve por distintos momentos del final del siglo XIX y de casi todo el siglo XX, acompañados de las premisas de la historia del tiempo presente como categoría histórica que expresa la dinámica y lo móvil de la creación, categorías que nos han permitido constatar la importancia y la necesidad de acercar nuestro oído, nuestro conocimiento, sensibilidad y experiencia musicales, a la memoria viva de la música mexicana para piano y de su proceso creativo, que a través de un nuevo tipo de interpretación, podemos evocar, traer al presente y hacer sonora.

Este tipo de interpretación musical nos propone el llevar a cabo un nuevo tipo de aproximación como intérpretes a la obra. Por un lado, hemos buscado comprender lo que el compositor ha escrito con signos musicales, es decir, hemos leído la partitura, y nos hemos imbuido en la resolución de los problemas mecánicos y técnicos asociados a su ejecución. Además, nos hemos posicionado de distintas maneras frente a nuestro instrumento, al cual hemos dado distintos tipos de tratamiento acordes con la estructura de las obras, y finalmente, hemos buscado entablar un diálogo directo con el autor y con su obra.

El agente innovador en este tipo de interpretación es el tipo de diálogo entablado tanto con los compositores de las obras, como su obra y al mismo tiempo con su tiempo, que es también el nuestro desde el momento en que decidimos interpretarlos. Primero porque supone un diálogo franco, humano y directo con ellos, libre de las investiduras solemnes del pasado, o de las distancias espaciales, temporales o sociales existentes entre los unos y los otros, por ejemplo, aun cuando los autores ya hayan fallecido, existen sus documentos epistolares, sus escritos, sus memorias y sus obras que nos acerca en menor o mayor medida a ellos.

Un segundo aspecto innovador a considerar es que, desde la perspectiva de la historia del tiempo presente, no existe una ruptura radical con las generaciones anteriores debido a que los entornos sociales de las personas que existieron en el pasado, sus familiares, colegas,

alumnos o amigos, los reconectan directamente con el presente, haciendo posible la trascendencia espacio-temporal de su obra, su permanencia en la memoria colectiva y su *coetaneidad* con nosotros, miembros de las generaciones del presente.

Dicha sensación de coetaneidad nos ayuda como intérpretes a franquear las barreras que impone la concepción tradicional del tiempo y la narración oficial de la historia, según la cual a) el pasado está muerto y no se puede acceder él si no es por medio los discursos oficialistas, y b) hay unos héroes históricos que determinaron el presente y el futuro y nuestra función se reduce a hacer un tipo sesgado de arqueología musical.

En este sentido, otro punto importante a considerar sobre este nuevo tipo de interpretación es que la actualidad auditiva supone además de coetaneidad, también el hecho de que esta convivencia tiene lugar muy a menudo y cada vez más a través de los medios de comunicación digitales, y puede ser grabada y reproducida en imágenes y sonido. En consecuencia, los historiadores del tiempo presente o quienes trabajamos con esta categoría de análisis, también tenemos que dar tratamiento a los nuevos tipos de fuentes, concretamente a las imágenes y a los sonidos grabados. Este doble escenario mediático, indispensable para escuchar al tiempo presente, necesita también ser problematizado. Lo anterior supone un panorama rico en nuevas posibilidades de investigación y de interpretación, pues en los estudios históricos del tiempo presente la conciencia de la dimensión auditiva contemporánea parece estar todavía muy poco desarrollada, por lo menos en México.

Expuesto lo anterior, quisiera concluir afirmando que el viejo paradigma que incitaba al músico a abrigarse con el manto del cómodo “exotismo”, que sugería que aquello mexicano, o considerado de “estilo mexicano” requería simplemente de unas ciertas cualidades melódicas o rítmicas “alegres o pintorescas” y de un cierto imaginario folklórico subjetivo, es totalmente obsoleto ante este nuevo paradigma, pero tal obsolescencia nos brinda la posibilidad de ser plenamente creativos e imaginativos en nuestro ejercicio de interpretación musical.

Bibliografía

1. Allier, E. (2020). *La cresta de la ola. Debates y definiciones en torno a la historia del tiempo presente*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
2. Alonso, A. (2009). "Simurg y el canto de los pájaros", En *Pauta*, Cuadernos de teoría y crítica musical, Vol. XXXII, Núm. 129, enero-marzo de 2014, México, 18- 28.
3. Barquet, José A. (2014). *La tradición del piano en México y su primer ciclo de vida (1786- 1877)*. Tesis de Maestría, Escuela Nacional de Música, UNAM.
4. Barrón, J. (2004). *Manuel María Ponce: A Bio- Bibliographie*, Wesport, Praeger, Londres.
5. Bitrán, Y. (2013). Henri Heinrich y Enrique Herz. *La invención del artista romántico en el México decimonónico*, Cenidim, INBA, México.
6. Borges, J. (1935). "El acercamiento a Almotásim en *Ficciones*, Ed. Sur.
7. Cantón Ferrer, C. (2011). *Luis Jordá, un músico catalán en el México porfiriano (Vida i obra de Luis Jordá (1869- 1951). El músic de les Masies de Roda que va a triomfar a Méxic)*, Documaster, Mozaic Editions.
8. Estrada, J. (2013). *Revueles: una música de naturaleza impura*, México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
9. Garland, P. (1994). *Silvestre Revueles*, México, Ed. Patria, S.A. de C.V.
10. Garnier, R. (2019). *El Cantable In Memoriam de Mario Kuri Aldana: cultura musical entre dos riberas*, México, UNAM.
11. García, A. (2019). *Homenaje a Federico García Lorca de Silvestre Revueles*, México, Facultad Popular de Bellas Artes, UMSNH.
12. Granillo, M. (2017). *Entrevista a María Granillo sobre "Travesías Urbanas"*, Compositora, México, OFUNAM.
13. Granillo, M. (1988). *Variaciones para piano*, México.
14. Guerra, D. (1997). *Manuel M. Ponce: A study of his solo piano works and his relationship to Mexican musical nationalism*, Thesis for the Degree of Doctor of Musical Arts, EUA, Graduate Faculty of the School of Music, Norman, Oklahoma,

15. Hernández, R. (2020). "El jazz en México a mediados del siglo XX", *Revista Musical Chilena*, Año LXXIV; enero- junio, 2020, No. 233, 28-48.
16. Jiménez, E. (2014). "Mario Kuri-Aldana: diálogo de visiones entre lo académico y lo popular", en *Homenaje. Una vida en la danza*, México, INBA.
17. Jordá, L. (1909). *Danzas nocturnas*, Wagner y Levien.
18. Kolb, R. (2019). *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
19. Malmström, D. (1993). *Introducción a la música mexicana del Siglo XX*, México, FCE.
20. Kuri, M. (1979). "Dos opciones para el compositor mexicano: nacionalismo popular o espejismo universalista", en *Música*, Boletín de música No. 79, noviembre- diciembre, Casa de las Américas, México, 14- 20.
21. Kuri, M. (1972-1973). *Sonata de Santiago*, Copia de F. Ramírez Gil, Col. Del Valle, México.
22. Lavista, M. (2013). *Mario Lavista, compositor, entrevista*, México, CONACULTA, INBA.
23. Lavista, M. (2016). *Trece comentarios en torno a la música*, Opúsculos, México, El Colegio Nacional.
24. Lavista, M. (1980). *Simurg*, Ediciones Mexicanas de Música, Colección Arion, 2a. Ed. 1996.
25. Martín, M. (2005). *Migración Cuba- México*, CLACSO, CEMI, La Habana, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Cuba/cemiuh/20120822093531/migcums.pdf> (Consultado el 25 de febrero del 2021)
26. Mayer, S. (1941): *Panorama de la música mexicana*, México D.F., El Colegio de México,
27. Mello, P. (2013). "Manuel M. Ponce (1882- 1948): Música para piano", 1 (Folleto), en GP638; *M. M. Ponce, Piano Works (Complete)*, vol. 1 (Cendoya), CD (disco compacto).
28. Mello, P. (1982)."Manuel M. Ponce, músico polifacético", *Heterofonía* 79, México, octubre-noviembre-diciembre, 24- 29:

29. Mercado, A. (2015). *Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades, 1892-1894*, México, Universidad de Guanajuato,.
30. Mercado, A. (2019). “La música en México: reflexiones sobre su historia particular” en *Música, cultura y pensamiento*, noviembre 2019, Vol. VIII (8), 5-24
31. Miranda, R. (1998). *A tocar señoritas. Una mirada al repertorio mexicano para piano durante el siglo XIX*, México. Caracas: Congreso iberoamericano de musicología: la vida musical en los salones del siglo.
32. Miranda, R. y Tello, A. (2011). “La música en Latinoamérica”, en *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, Dirección general del acervo histórico diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, México.
33. Moreno, R. (1989). *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, FCE.
34. Pliego, J. (2005). *Silvestre Revueltas 1899- 1940. Tan herido por el cielo y los hombres*, documental biográfico, TV UNAM; México, Duración: 60 min.
35. Ponce, M. M.(1917). *Escritos y composiciones musicales*, México, Imprenta Victoria.
36. Ponce, M.M. (ca. 1903). *Estudio de Concierto No. 3. “Hacia la Cima”*, Repertorio de música “Angela Peralta”, México.
37. Podzharova, E. y Rangel, R: (2015). *Interpretación pianística. Estudios para la formación integral del pianista*, México, Ed. Itaca.
38. Redacción Secretaría de Cultura, *La composición musical es la imaginación sonora: María Granillo*, 2012, en portal de noticias de la Secretaría de Cultura: <https://www.cultura.gob.mx/noticias/descargar/c-21421-la-composicion-musical-es-la-imaginacion-sonora:-maria-granillo.html> (consultado el 16 de mayo, 2021).
39. Reséndiz, G. (2013). *Introducción a la vida y obra de Luis Gimeno Jordá*, México, Universidad Autónoma de Coahuila.

40. Reyes, L. (2018). *Las polonasas de Ricardo Castro: un acercamiento a la interpretación de su obra pianística*, México, Tesis de Licenciatura, Facultad de Música, UNAM.
41. Reyes, R. (2016). “Francisco Téllez, maestro de maestros del jazz mexicano, El Financiero”, México, en <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/francisco-tellez-maestro-de-maestros-del-jazz-mexicano> (consultado el 16 de marzo del 2021).
42. Revueltas, Silvestre (1932). *Silvestre Revueltas por él mismo*, Nota autobiográfica, 1932.
43. Revueltas, S. (1941). *Allegro para piano*, Carl Fischer, Inc., New York.
44. Revueltas, S. (1941). *Cación para piano*, Carl Fischer, Inc., New York.
45. Revueltas, S. (1918). *Adagio para piano*, Jaime González Q. rev. & ed.
46. Revueltas, S. (1938). *Cinco canciones para niños y dos canciones profanas*, Morelia.
47. Romero, Jesús C. (1950). *Chopin en México*, Imprenta Universitaria, México.
48. Saldívar, G. (1987). *Historia de la música en México*, México, Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes.
49. Rojas, H. (1996). *Manuel M. Ponce. Obra completa para piano*. Estudios de concierto y otras obras de juventud, Executive Producer Sony Classical.
50. Ruiz Ríos, R. (2020). *Dos temas paralelos al auge de la historia del tiempo presente: el tiempo histórico y las relaciones entre historia y memoria*, Bonilla Artigas Editores, falta país.
51. Sánchez, I. y Nevárez, E. (2009). José Rolón, Domingo Lobato, Hermilio Hernández. *Composiciones para piano solo de compositores mexicanos*. Eliud Nevárez, piano. CD. Saltillo, México: Universidad Autónoma de Coahuila, Escuela Superior de Música.
52. Sánchez, R. (2019). *La educación del Jazz en México: antecedentes, actualidad, retos y visión*, México, Universidad Veracruzana.
53. Tobo, M. (2019). “Identidad, yuxtaposición y resistencia: tres categorías para entender la música latinoamericana para pianos de comienzos del siglo XX”, en *Música, cultura y pensamiento*, noviembre, 2019, Vol. VIII (8), 104-109.

54. Vasconcelos, J. (2011). *La creación de la Secretaría de Educación Pública, México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
55. Vázquez, H. (2008). *Alegoría tonal, arborescencia y multiplicidad céntricas e intertextualidad en 'Simurg' de Lavista*, México, Escuela de Artes, Universidad Michoacana (UMSNH).
56. Vázquez, M. (2006). *El modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva*, Tesis de Maestría, Facultad de Música, Universidad Veracruzana, México.
57. Vázquez, M. (2004). "La música mexicana en la época del Modernismo" en *Revista Heterofonía*, enero- diciembre 2004, 130- 131
58. Velazco, J. (1982). *El pianismo mexicano del siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.