



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

Reflejos de la esencia musical de México
en el concierto *México de mis sueños* de Julio César Oliva

TESINA QUE
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN MÚSICA –INSTRUMENTISTA– GUITARRA
PRESENTA
NANCY MORENO ROJAS

Asesor del trabajo escrito:

RODRIGO LARA ALONSO

Asesor del recital público:

OMÁN KAMINSKY LARA

CIUDAD DE MÉXICO, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

El proceso de mi carrera no hubiera sido posible sin el apoyo y cariño de todas las personas que han estado a mi alrededor y siempre al pendiente de mi desarrollo. Quiero agradecer profundamente a Pedro Guerrero y Sofía Vaca, maestros que sembraron en mí el amor por la música. Un sincero agradecimiento a todos mis maestros de la Facultad de Música que me compartieron su magnífico conocimiento, en especial a mis profesores de guitarra Alfredo Roveló, René Báez, Fernando Cruz (q.e.p.d.) y Alejandro Córdova. Muchas gracias a mis asesores, Rodrigo Lara Alonso y Omán Kaminsky, por estar conmigo en este proceso tan importante; gracias por su paciencia y sabiduría. Un agradecimiento muy especial al maestro Julio César Oliva por brindarme toda la información de su obra, por compartirme sus experiencias, sus pláticas y su valioso tiempo. Gracias, desde el corazón, a la Orquesta Juvenil de Guitarras de la Ciudad de México y a sus directores, Carlos García y Jhonatan Salas, por darme la oportunidad de aprovechar su increíble trabajo. Finalmente, pero no menos importante, a mi familia y amigos que me ayudan a seguir adelante. Gracias, Jhonatan, por ser mi inspiración, por tu amor, apoyo y comprensión. Gracias, Vicky, por darme la vida y el amor que necesito para vivirla; gracias a ti he llegado hasta este punto, espero que estés orgullosa de mí, donde quiera que te encuentres.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	iii
CAPÍTULO 1: El mariachi sinfónico moderno	1
CAPÍTULO 2: Las canciones mexicanas	5
2.1 La canción huapango	6
2.2 La canción ranchera	7
CAPÍTULO 3: Los sones tradicionales	9
3.1 El son jarocho	10
3.2 El son jalisciense	11
CAPÍTULO 4: Reflejos de la esencia musical de México en el concierto	
<i>México de mis sueños</i>	14
4.1 El canto del sol	14
4.2 Romance de los volcanes	18
4.3 El canto de la luna	20
4.4 Tierra de amor y magia	22
CONCLUSIONES	25
BIBLIOGRAFÍA	27

INTRODUCCIÓN

La obra del compositor y guitarrista mexicano Julio César Oliva (1947) es vasta y abarca diversos estilos. En el catálogo de Oliva se pueden encontrar composiciones inspiradas en la música europea de concierto a partir de compositores como Frédéric Chopin, Erik Satie, Claude Debussy o Maurice Ravel. En el caso de la música mexicana de concierto, los pilares para su proceso creativo son Manuel María Ponce y Mario Ruiz Armengol. Además de la música de concierto, debe destacarse que gran parte de la obra de Oliva toma referencias de la música tradicional y de la música popular.¹ El son mexicano es uno de los géneros de música tradicional que forman parte de las influencias de Oliva. El jazz, el tango, el danzón, el filin cubano y el bolero son algunos géneros populares relevantes en la creación de su obra. Dentro del jazz, Oliva toma recursos de la música de las grandes bandas estadounidenses, a partir de músicos como Glenn Miller, Ray Anthony, Benny Goodman y Ray Conniff. En el caso del tango, Astor Piazzolla incide en la producción musical de Oliva. Sobre las orquestas de danzón y otros géneros caribeños, figuras como Dámaso Pérez Prado, Consejo Valiente Roberts “Acerina” y Luis Arcaráz, inspiraron al compositor. En cuanto al filin cubano, las principales influencias para Oliva fueron José Antonio Méndez y César Portillo de Luz, mientras que del bolero mexicano son María Grever, Agustín Lara, Álvaro Carrillo y Armando Manzanero.²

El concierto *México de mis sueños* está inspirado principalmente en la figura de Rubén Fuentes. Si bien esta obra presenta rasgos de la música impresionista francesa y del jazz de las grandes bandas estadounidenses, me enfocaré a analizar las influencias de la música

¹ Cabe señalar la diferencia entre música tradicional y popular. Según Violeta L. Torres Medina, existen criterios que definen a la música tradicional como “el de la continuidad, la tradición, la transmisión oral, el anonimato y los orígenes no comerciales”. Torres Medina, V. R. *Música tradicional y patrimonio musical de tradición oral. Propuestas de salvaguarda en contextos de la globalización*, Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH, n.º 86, agosto de 2009, pp. 71-75, <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2837>>. En cuanto a la música popular, es difícil definirla de manera unánime, puesto que diversos autores tienen opiniones diferentes. Según Juan S. Garrido, la música popular mexicana comprende temas que son compuestos por personas que pueden o no tener conocimientos musicales pero que “poseen el don de la inspiración y la sensibilidad o gracia que refleja el pueblo mexicano”. Garrido, Juan S. *et. al. ¿Qué onda con la música popular mexicana?*, Ediciones del Museo Nacional de las Culturas Populares, México, 1983, pp. 3-4. Oscar Sarquiz F. agrega que la música popular está ligada a la música industrial que emerge de los medios masivos y de la creciente urbanización del país. *Ibid.*, p. 68.

² Julio César Oliva, entrevista personal, 24 de febrero de 2022, Ciudad de México.

tradicional y popular mexicana, que incluye canciones de mariachi, huapangos, sones jaliscienses y jarochos.

En la primera parte de este trabajo se mencionan las principales características del mariachi sinfónico, del género canción y del género son, así como su origen, contexto histórico-geográfico e instrumentación y recursos musicales. La segunda parte está enfocada en el análisis de fragmentos del concierto *México de mis sueños* y su comparación con la música tradicional y popular mexicana, con el fin de mostrar las influencias que Oliva refiere para la creación de su obra. Cabe aclarar que todos los fragmentos utilizados del concierto *México de mis sueños* corresponden a la adaptación y edición de Jhonatan Salas, revisada y aprobada por Julio César Oliva. Los ejemplos de la música tradicional y popular son tomados de transcripciones hechas por algunos músicos o por la autora de este trabajo, a partir de versiones originales que popularizaron los intérpretes referidos.

CAPÍTULO 1: El mariachi sinfónico moderno

El mariachi, como conjunto instrumental mexicano, presenta una evolución peculiar en el siglo XX.³ Con el desarrollo del cine, la radio y la televisión, el mariachi logró adaptarse a las exigencias comerciales de los nuevos intérpretes, pasando de ser un ensamble tradicional de las comunidades rurales a un conjunto de la cultura urbana. De acuerdo con Yolanda Moreno Rivas, el desarrollo del mariachi ciudadano y comercial comenzó a finales de los años treinta.⁴ Según Jas Reuter, como consecuencia de esta transformación sufrida a lo largo de décadas, el mariachi traspasó fronteras, de tal forma que, en la actualidad, puede encontrarse en Colombia, Venezuela, Chile, España, Francia, Japón y Estados Unidos.⁵ En este último país incluso existen conservatorios de mariachi y se organizan festivales y certámenes.⁶ Asimismo, Hermes Rafael menciona que, a partir de 1930, diversos mariachis introdujeron instrumentos diferentes a los de la dotación instrumental tradicional, como flautas, clarinetes y trompetas.⁷ Sin embargo, el instrumento más aceptado en el mariachi y que llegó para quedarse fue la trompeta. Jesús Jáuregui, citando a Mark Stephen Fogelquist, escribe que “fue la trompeta la que permitió al mariachi sobrevivir más allá de un contexto de museo, satisfaciendo las necesidades de un público cambiante en una era de transformaciones”.⁸ Con la adición de nuevos instrumentos, el mariachi logró desarrollarse de tal forma que, como dice Reuter, en la actualidad existen “mariachis sinfónicos” de más de veinte músicos.⁹

El Mariachi Vargas de Tecalitlán fue uno de los mariachis más difundidos por los medios de comunicación. Según Moreno Rivas, el conjunto logró establecerse

³ Mas adelante, en el capítulo del son jalisciense, se mencionan algunas características del mariachi tradicional.

⁴ Moreno Rivas, Yolanda. “La música bravía: sonos de mariachi favoritos”, en *Historia ilustrada de la música mexicana*, Promexa, México, 1979, p. 6.

⁵ Reuter, Jas. *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Panorama Editorial, México, 1981, p. 178.

⁶ Existen docenas de instituciones en Estados Unidos donde se estudia al mariachi a nivel superior, por ejemplo, en el *Southwestern College* se imparte una carrera con especialidad en mariachi, mientras que en la *Our Lady of the Lake University* existe un bachillerato de artes en música con la opción de enseñanza de mariachi. Además, instituciones como la *University of California, Los Ángeles* (UCLA) o la *University of Texas-Pan American* cuentan con ensambles representativos de mariachi.

⁷ Méndez Rodríguez, Hermes Rafael. *Origen e historia del mariachi*, Editorial Katún, México, 1982, p. 131. La dotación instrumental original del mariachi tradicional o conjunto de arpa grande constaba de dos violines, guitarra de golpe y arpa.

⁸ Jáuregui, Jesús. *El mariachi. Símbolo musical de México*, Santillana Ediciones Generales, México, 2017, p. 346.

⁹ Jas Reuter, *op. cit.*, p. 178.

definitivamente con su ingreso a la XEW en 1934.¹⁰ Como consecuencia de las exigencias comerciales, el Mariachi Vargas de Tecalitlán marcó tendencia, haciendo cambios en su instrumentación. El trompetista Miguel Martínez, uno de los primeros miembros de dicha agrupación, refiere que se abrieron nuevas posibilidades musicales cuando se incorporó Rubén Fuentes. Martínez dice que:

Como a los tres meses, llega con Silvestre Vargas un joven de nombre Rubén Fuentes. Era un músico completo pero muy modesto, pues él no le dijo a Vargas que tocaba violín y piano, y que además leía y escribía música [...]. Resulta que Rubén Fuentes, en cada ensayo que hacíamos, les decía a los violines las notas que debían de tocar, ya fuera la primera, la segunda y, en caso de que hubiera, también la tercera cuerda. Además, les decía para dónde iban los arcos. Se escuchó ya de otra manera, mucho mejor, porque él conocía la armonía [...]. Empezó a sonar (*sic*) Mariachi Vargas con más seguridad y, a la vez, con más calidad.¹¹

Así, el compositor Rubén Fuentes desempeñó un papel importante en el desarrollo del mariachi gracias a su aportación musical. Moreno Rivas señala que “una modalidad de ‘mariachi sinfónico’ capaz de ejecutar hasta *El Lago de los Cisnes* de Chaikovski fue iniciada por el arreglista Rubén Fuentes.”¹² Las composiciones que nacieron de esta importante transformación tendrían características musicales peculiares e innovadoras que marcarían un parteaguas en la historia del mariachi. *La Bikina*, composición de Rubén Fuentes, logró destacar tanto como los sonos jaliscienses tradicionales, convirtiéndose en un tema revolucionario para su época. Jáuregui menciona que, en el disco *La nueva dimensión*, grabado en 1968 bajo la supervisión de Rubén Fuentes y dirección de Rodríguez de Híjar, se grabaron algunas composiciones de los integrantes del Mariachi Vargas de Tecalitlán, entre ellas, *La Bikina*. Jáuregui agrega que *La Bikina*:

había llegado a rivalizar con el son de *La Negra*, en tanto pieza emblemática del mariachi. De hecho, a partir de esta novedad, los acordes se volvieron más complejos y se presagiaron varias tendencias musicales que se verían con mayor frecuencia en el mariachi.¹³

¹⁰ Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 5.

¹¹ Martínez, Miguel. *Mi vida, mis viajes, mis vivencias: siete décadas en la música del mariachi*, CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares, México, 2012, pp. 81-82.

¹² Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 6.

¹³ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 343.

La Bikina tiene la estructura rítmica del jazz-waltz. Según Oliva, este ritmo tuvo sus orígenes en el jazz y está presente en algunas canciones mexicanas como un recurso musical para darle variedad al ritmo convencional del vals de la música popular mexicana.¹⁴ Para Oliva, *La Bikina* “es el parteaguas de nuestra música, el antes y el después, la línea demarcatoria (*sic*) que divide lo anterior y lo nuevo”.¹⁵

Además de *La Bikina*, Oliva menciona cuatro composiciones que forman parte de sus referencias musicales para sus obras de estilo popular y tradicional mexicano. La primera es *¡Qué bonita es mi tierra!* (Rubén Fuentes) interpretada por el Mariachi Vargas de Tecalitlán en su versión instrumental.¹⁶ El segundo tema referido por Oliva es *Mi ciudad*, del letrista Eduardo Salamonovitz Weinstock (Eduardo Salas) y del compositor José Alfonso Ontiveros Carrillo (Guadalupe Trigo). Central de Noticias Diario Judío describe a *Mi ciudad* como “una canción de gran trascendencia en el gusto popular, que rompió los paradigmas radiofónicos de la época y se convirtió en un clásico de la música popular mexicana del siglo XX”.¹⁷ Guadalupe Ontiveros Tapia, hijo de Guadalupe Trigo, refiriéndose a *Mi ciudad*, dice que “la obra [...] es muy intelectual, musicalmente, hablando y difícil de entender para muchos en ese entonces”.¹⁸ Oliva también menciona, como parte de sus influencias musicales, a *México de noche*, composición del argentino Juan Fernando Silveti Adorno (Bebu Silveti). *México de noche* logra reunir tanto elementos musicales modernos como instrumentos eléctricos.¹⁹ Por último, Oliva se refiere a *La gruta*, compuesta por Jesús Rodríguez de Híjar y Rigoberto Alfaro, integrantes del Mariachi Vargas de Tecalitlán. De acuerdo con Oliva, esta composición es “una belleza tan fina que no se popularizó ni se comercializó”.²⁰

¹⁴ Julio César Oliva, *op. cit.* *Cascadas de agua azul, Madera de zopilote y Un domingo en Paseo de la Reforma* son ejemplos de composiciones de Oliva que utilizan el ritmo de jazz-waltz.

¹⁵ *Íd.* Se sugiere escuchar la grabación referida por Oliva del fonograma *La nueva dimensión*, RCA Victor, 1972.

¹⁶ *Íd.* Se sugiere escuchar la grabación referida por Oliva del fonograma *Fiesta en Jalisco*, RCA Victor, 1970.

¹⁷ Central de Noticias Diario Judío. *Eduardo Salamonovitz Weinstock, autor de “Mi ciudad”, clásico de la canción popular mexicana*, Ciudad de México, 24 de agosto de 2014, <<https://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/eduardo-salamonovitz-weinstock-autor-de-mi-ciudad-clasico-de-la-cancion-popular-mexicana/43036/>>.

¹⁸ Cruz Bárcenas, Arturo. *Mi ciudad refleja a un artista enamorado de su pueblo: Guadalupe Ontiveros Tapia*, La Jornada, 13 de julio de 2006, <<https://www.jornada.com.mx/2006/07/13/index.php?section=espectaculos&article=a13n1esp>>. Ontiveros Tapia se refiere al año de 1971, cuando se dio a conocer el fonograma *Mi ciudad*. Se sugiere escuchar la grabación referida por Oliva del fonograma *Latinoamérica y su música*, Discos Peerless, 1984.

¹⁹ Se sugiere escuchar la grabación referida por Oliva del fonograma *Silveti en México*, Gamma 4, 1980.

²⁰ Julio César Oliva, *op. cit.* Se sugiere escuchar la grabación referida por Oliva del fonograma *Mariachi Vargas de Tecalitlán 75 años*, BMG Entertainment, México, 2003. Tanto este fonograma, como el anterior, no están en

Para Oliva, Rubén Fuentes “engrandeció al mariachi; dándole un toque de jazz y armonía modernas, creando el mariachi sinfónico que representaba a un México moderno, cosmopolita, industrial y pujante”.²¹ La esencia del mariachi moderno está impregnada en parte de la obra de carácter popular mexicano de Julio César Oliva. En el concierto *México de mis sueños*, el estilo del mariachi sinfónico moderno está presente, sobre todo, en el primer movimiento (*El canto del sol*), como se mostrará más adelante.

la bibliografía porque no fueron consultados para hacer alguna transcripción. Sólo representan una sugerencia para el lector.

²¹ *Íd.*

CAPÍTULO 2: Las canciones mexicanas

La canción es un género musical popular cuya principal característica es la utilización de la voz humana para cantar melodías. Juan S. Garrido menciona que “la canción mexicana bebió su primera inspiración en (*sic*) las complejas fuentes de la música española, puesto que esa fue la música que trajo a estas tierras la colonización ibera”.²² Vicente T. Mendoza afirma que “los elementos formales de la ópera (italiana) fueron asimilados no sólo por la aristocracia, sino por el pueblo de México: idioma, versificación, orquesta, cantantes, estilo y, en fin, toda la técnica”.²³ Con la asimilación de dichos géneros, la canción mexicana evolucionó y se diversificó en estilos de diferente índole, llegando a ser un género prolífico dentro de la cultura popular mexicana. Mendoza clasifica a la canción a partir de parámetros como la estructura musical, el lugar geográfico, la región del país donde se usan, el tema del que hablan en sus letras o el ritmo del acompañamiento, entre otros.²⁴

La canción popular mexicana representa una influencia para Julio César Oliva, de tal modo que ha hecho arreglos de canciones como *La borrachita*, *Cielito lindo*, *Amapola*, *Granito de sal*, *Amor eterno* y *A la orilla de un palmar*, por mencionar algunas. Los compositores de canciones mexicanas que influyen en el estilo de Oliva son Agustín Lara, Armando Manzanero, María Grever, Mario Ruiz Armengol, Vicente Garrido, Álvaro Carrillo y José Alfredo Jiménez.²⁵

En este sentido, los movimientos dos y tres del concierto *México de mis sueños* están inspirados en la canción mexicana. *Romance de los volcanes* toma la esencia de la canción ranchera, mientras que *El canto de la luna* toma los elementos del estilo de la canción huapango.²⁶

²² Garrido, Juan S. *Historia de la música popular en México*, Editorial Extemporáneos, México, 1974, p. 15.

²³ Mendoza, Vicente T. *Panorama de la música tradicional de México*, Imprenta Universitaria, México, 1956, p. 93.

²⁴ *Ibíd.*, pp. 94-95.

²⁵ Julio César Oliva, *op. cit.*

²⁶ *Íd.*

2.1 La canción huapango

Según Moreno Rivas, “la canción huapango fue el resultado de la mezcla de son huasteco, canción mexicana del campo y canción ranchera comercial”.²⁷ Para entender mejor las raíces de la canción huapango, conviene mencionar dos características del son huasteco referidas por Reuter: 1) es interpretado por un violín (que demuestra su virtuosismo en los interludios), 2) es acompañado por una jarana y una guitarra quinta o huapanguera, que llevan una métrica que varía entre 6/8, 3/4 y 5/8.²⁸ Reuter menciona, además, que el canto tiene la característica de usar un falsete en algunas palabras de la letra de la canción.²⁹ Moreno Rivas menciona las características de la canción huapango que son adoptadas del son huasteco:

El ‘nuevo huapango’, también llamado huapango lento o canción huapango es, en realidad, una canción huapanguera que conserva el ritmo del son original [...]. El nuevo huapango tiene similitud con la chilena por su ritmo lento, pero predominan en él los acordes menores y usa falsete en los finales de frase como herencia del son huasteco. En cuanto a la temática, será la misma que la canción ranchera de origen urbano.³⁰

La canción huapango fue bien aceptada en la música popular mexicana. Moreno Rivas menciona compositores e intérpretes que “contribuyeron a esta modificación y urbanización de la música regional”.³¹ Entre los difusores del huapango destacan José y Miguel Castilla, Lorenzo Barcelata, Andrés Huesca, Víctor Huesca, Lino Carrillo y Severiano Briseño.³² No podemos omitir a los compositores Juan y David Záizar y al intérprete Miguel Aceves Mejía, populares en la década del cincuenta. Oliva refiere que, hacia las décadas del sesenta y setenta, los huapangos fueron influenciados por el estilo innovador de Rubén Fuentes, quien hizo arreglos para cantantes como Lola Beltrán y Lucha Villa, quienes interpretaban la canción huapango.³³ Dos ejemplos de huapangos con una armonía audaz son *La del rebozo blanco* y

²⁷ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1989, p. 45. El son huasteco es interpretado en la región de México que comprende los estados de Tamaulipas, Hidalgo, partes de San Luis Potosí y Querétaro y norte y centro de Veracruz.

²⁸ Jas Reuter. *op. cit.*, p. 166.

²⁹ *Ibid.*, pp. 166-167. El falsete es un “quiebre de voz” con el que se hace una transición de voz de pecho a voz de cabeza para entonar un intervalo.

³⁰ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana... op. cit.* pp. 45-46.

³¹ *Ibid.*, p. 45.

³² *Íd.*

³³ Julio César Oliva, *op. cit.*

Tres consejos, ambas de Rubén Fuentes, donde ya no sólo se escucha el usual primero-cuarto-quinto grados y la cadencia fría, sino que aparecen pequeñas inflexiones a otras tonalidades.

Para componer el tercer movimiento (*El canto de la Luna*) del concierto *México de mis sueños*, Julio César Oliva se inspira particularmente en la canción *Cielo rojo*, de los compositores Juan y David Záizar.³⁴

2.2 La canción ranchera

Vicente T. Mendoza atribuye el origen de la canción ranchera a la canción mexicana romántica y sentimental con influencia italiana, que se extendió y arraigó en los hogares de los campesinos.³⁵ Mendoza describe el resultado de este proceso:

Como consecuencia apareció la *canción ranchera*, la que, siendo la misma sentimental y romántica, sólo difiere por encerrar en su estructura un sentimiento menos elaborado y al mismo tiempo más primitivo. La gente de las rancherías no sólo deformaba las frases musicales, sino también dislocaba los versos [...] cambiando los vocablos o ajustándolos a su lenguaje arcaico y rudo.³⁶

Moreno Rivas menciona que, durante los años veinte, la canción ranchera solía acompañarse con el piano y con orquesta de alientos o cuerdas.³⁷ Además, Moreno Rivas señala que la canción ranchera tenía “la modalidad de son alegre, campirano y bucólico-ranchero [...], también el estilo de evocación triste [...] y, el más popular de todos, un nuevo estilo bravío”.³⁸ La instrumentación para acompañar las canciones rancheras se transformó en los años posteriores. Moreno Rivas añade que:

A partir de los años cuarenta puede considerarse al conjunto mariachi como definitivamente incorporado a la canción ranchera. Esto coincide con la total definición del estilo tanto de composición como de ejecución. Desde ese momento la canción ranchera se acompañó con un conjunto mariachi de trompeta si se trataba del estilo bravío.³⁹

Carlos Monsiváis indica que, a principios de los años cincuenta, en la canción ranchera:

³⁴ *Íd.*

³⁵ Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 98.

³⁶ *Ibíd.*, p. 99.

³⁷ Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*, México: Océano, 2008, p. 135.

³⁸ *Ibíd.*, p. 136.

³⁹ *Ibíd.*, p. 139.

Desaparecen las escenificaciones puntuales o teatrales de lo rural o lo pueblerino, [...] ya no hay magueyeras, ni patronos buenos o malos, [...] sino personas –el compositor mismo para empezar– aisladas radicalmente [...]. Para su público, las (canciones) rancheras son el espacio de lo auténtico, de lo que se canta para vivir de veras.⁴⁰

José Alfredo Jiménez fue un compositor cuyo nombre empezó a darse a conocer en 1951 y fue bien aceptado en el marco del nuevo contexto de la música ranchera. Garrido manifiesta la simpatía del público por la música de José Alfredo, diciendo que “hay sinceridad en sus temas que revelan un corazón templado y todas sus canciones tienen un hondo sentimiento muy común en el pueblo mexicano”.⁴¹

Si bien José Alfredo Jiménez no tuvo una formación musical académica, pudo crear un estilo único que se refinó con la contribución de músicos como Rubén Fuentes. *De un mundo raro* y *Amanecí en tus brazos* son canciones en las que se observa un nuevo estilo, más estilizado y audaz. En estas composiciones, José Alfredo Jiménez tiene un mejor manejo melódico en función de la armonía. Se pueden distinguir inflexiones hacia el quinto grado de la tonalidad principal, recurso que pocas veces o, casi nunca, se utilizó en la música ranchera tradicional.

Para Julio César Oliva, estas dos canciones son la inspiración para componer el segundo movimiento (*Romance de los volcanes*).⁴² De igual forma, Oliva utiliza armonía poco convencional, influenciado por el impresionismo musical francés. Usa, además, la métrica de 3/4, común en las canciones rancheras mexicanas.

⁴⁰ Monsiváis, Carlos. *Les diré que llegué de un mundo raro*, La Jornada, 30 de mayo de 1999, <<https://www.jornada.com.mx/1999/05/30/sem-monsi221.html>>.

⁴¹ Juan S. Garrido, *op. cit.*, p. 116.

⁴² Julio César Oliva, *op. cit.*

CAPÍTULO 3: Los sones tradicionales

Mendoza define al son como “un género lírico-coreográfico de raigambre española, cuya formación en el país (México) se ha logrado a través (*sic*) de las centurias XVII y XVIII”.⁴³ Según Reuter, el son se dispersó en las regiones de México hacia las costas del Golfo y del Pacífico, donde se tienen vestigios de la cultura negra.⁴⁴ Además de Mendoza y Reuter, autores como Arturo Chamorro Escalante, Yolanda Moreno Rivas y Thomas Stanford señalan características generales del son. Entre estos rasgos encontramos que se trata de un género festivo, cuyos elementos principales son el baile y el canto.

De manera más específica, Reuter menciona que el baile suele hacerse en tarimas por parejas que casi nunca tienen contacto físico y que representan el coqueteo entre hombre y mujer.⁴⁵ Respecto al canto, Reuter escribe que se utilizan coplas o pequeños poemas que encierran una idea en sí mismos, generalmente con temática de cortejo amoroso y, a veces, pícaro o de doble sentido.⁴⁶

Reuter agrega que la estructura rítmica del son combina compases de 3/4, 6/8 y, en ocasiones, 5/8.⁴⁷ Reuter también ubica cada uno de los sones de la costa del Golfo de México y la costa del Océano Pacífico:

Costa del Golfo: al norte está el *son huasteco*, típico de la región llamada Huasteca por el grupo indígena asentado en ella [...]. Al sur tenemos al *son jarocho*, correspondiente a las tierras bajas de Veracruz [...]. Costa del Pacífico: el son oaxaqueño en la costa del estado del mismo nombre [...]. hacia el poniente está la región del *son guerrerense*, cuyas denominaciones locales son “gustos” y “chilenas”; otro poco más hacia el noroeste están los *sones michoacanos de Tierra caliente* o *sones de arpa grande*, y al norte de esta región está la del *son jalisciense* o *son abajeño*, que se extiende hacia parte de Michoacán y también hacia Colima.⁴⁸

Para el concierto *México de mis sueños*, Oliva refiere dos estilos de son que utiliza para estructurar su último movimiento (*Tierra de amor y magia*): el son jarocho y el son jalisciense, cuyas características principales se enuncian a continuación.⁴⁹

⁴³ Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁴ Jas Reuter, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 157.

⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 158-159.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 158.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 164.

⁴⁹ Julio César Oliva, *op. cit.*

3.1 El son jarocho

Gilberto Gutiérrez Silva, fundador de la renombrada agrupación Mono Blanco, refiere que el son jarocho tuvo sus orígenes durante la colonización española; aunque no se tiene una fecha exacta, para el siglo XVIII ya se hablaba del son jarocho.⁵⁰ Gutiérrez Silva define al son jarocho como “música barroca africanizada”.⁵¹ Esta connotación es muy acertada, ya que la música que los españoles traían a las tierras indígenas era la música barroca durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII.

Yael Zamora Cruz menciona que el *fandango* fue una festividad en la que convivían la cultura indígena, africana y española indistintamente, en donde la música que se ejecutaba era el son jarocho.⁵² Esta festividad se dio en la región de Sotavento que comprende el centro y sur de Veracruz, noreste de Oaxaca y oeste de Tabasco.

Los rasgos musicales de las culturas española y africana quedan evidentes con los instrumentos de los que se sirve el son jarocho, ya que existen similitudes con los instrumentos europeos y africanos. Las jaranas en el son jarocho tienen semejanza con los instrumentos de cuerda pulsada del barroco europeo como las guitarras barrocas, mientras que los instrumentos percusivos africanos dejan su herencia en la tarima en la que se zapatea en el son jarocho. La música africana transformó la música europea con la fuerza característica de su ritmo. Yolanda Moreno Rivas menciona los instrumentos típicos del conjunto de son jarocho y la complejidad rítmica que caracteriza a su música:

El ritmo es el elemento más importante del vivísimo son jarocho, [...] y en ocasiones es de tal manera complejo que las difíciles polirritmias resultantes de las combinaciones simultáneas de tres por cuatro con el seis por ocho, se han resistido al examen erudito de los especialistas en música culta y los musicólogos de buena voluntad.⁵³

Thomas Stanford menciona como un rasgo característico del son jarocho el virtuosismo en el arpa y el estilo punteado de la jarana, es decir, que se hacen melodías basadas en escalas y arpeggios en las que los ejecutantes demuestran hábiles motivos a través

⁵⁰ Zamora Cruz, Yael. *Entrevista a Gilberto Gutiérrez Silva, director y fundador de grupo Mono Blanco*, 9 de junio de 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=evJvrHe7iRs>>.

⁵¹ *Íd.*

⁵² Zamora Cruz, Yael. *El son jarocho. Origen, características musicales y más*, 9 de junio de 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=UyjW1cxXAqA>>.

⁵³ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana, Alianza...*, op. cit., p. 43.

de la improvisación.⁵⁴ Gutiérrez Silva también menciona que la improvisación instrumental y literaria es un elemento importante del son jarocho y explica que:

El son se construye sobre una estructura rítmica [...]. Yo lo defino como una estructura rítmica, una estructura armónica, un tema melódico, un tema literario, el estilo de copla que se va a usar [...] dentro de esa estructura somos libres [...] por eso decimos: vamos a tocar “una bamba”, no “la bamba”, porque no hay una tal cual, sino que hay todas esas estructuras y cada vez que se ejecuta la bamba se vuelve a recrear.⁵⁵

Julio César Oliva refiere en entrevista que utiliza el estilo de son jarocho con las formas tradicionales de Sotavento del Papaloapan; con arpa, jarana, guitarra huapanguera, taconeo en la tarima y, por supuesto, el requinto.⁵⁶ Algunos ejemplos mencionados por Oliva son *La Bamba*, *El Ahualulco* y *El Cascabel*, aunque también refiere sones istmeños como *La Llorona* y *La Sandunga*, que también son interpretados por conjuntos jarochos, debido a su cercanía cultural y geográfica con la región veracruzana.

3.2 El son jalisciense

Arturo Chamorro Escalante atribuye los orígenes del son jalisciense a la vida del campo desde el centro hacia al sur de Jalisco, Colima y la tierra caliente de Michoacán.⁵⁷ El son jalisciense o abajeño está estrechamente relacionado con la actividad agrícola. Chamorro Escalante expone que:

El punto de partida es la historia agraria que explica la presencia de la vida social y la producción en las haciendas, los caminos de la arriería, el reparto de tierras, etcétera [...]. Muchas de las denominaciones, categorías regionales y letras de los sones se refieren a la ganadería y a los animales domésticos [...], a la cacería de animales del bosque o del monte, a los personajes de las antiguas haciendas, como caporales, mayordomos y peones [...] o bien, a los productos de la agricultura regional, haciendo alusión a la milpa, la pitaya, el frijol, la caña, etcétera.⁵⁸

Algunos ejemplos de sones que tienen en su lírica estos elementos son *El palmero*, *La culebra*, *Las alazanas*, *El carretero*, *La yegua*, *El tren*, *El riflero*, *El tirador*, *El distinguido*, *El*

⁵⁴ Stanford, Thomas. *El son mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 47-48.

⁵⁵ Gilberto Gutiérrez Silva, *op. cit.*

⁵⁶ Julio César Oliva, *op. cit.*

⁵⁷ Chamorro Escalante, J. Arturo. *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*, Ágata, Jalisco, 2006, p. 24.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 20.

jabalí y *Las olas*. Chamorro Escalante señala que Manuel López Cotilla proporciona información sobre la agricultura, minería y cría de ganado en 1840; que permite ubicar el origen del son jalisciense en el siglo XIX.⁵⁹

Reuter refiere que, en sus orígenes, el son abajeño era interpretado por el “conjunto de arpa grande’, por ser su instrumento característico el arpa de más de 30 cuerdas, generalmente de 35”.⁶⁰ Moreno Rivas añade que “otro instrumento característico es la vihuela [...] la jarana o guitarra de golpe de cinco cuerdas [...] dos violines y las voces que suelen emplear falsete”.⁶¹ Mendoza agrega que, en la actualidad, a estos conjuntos de mariachi se agregaron trombón, trompeta o clarines por influencia citadina.⁶²

Chamorro Escalante afirma que la característica general que unifica al son jalisciense antiguo con el moderno es la estructura rítmica sesquiáltera⁶³ que se interpreta en tiempo rápido o lento.⁶⁴ Además, Chamorro Escalante recupera las características musicales del son jalisciense moderno de acuerdo con Mark Stephen Fogelquist, quien apunta que:

Se reconoce una melodía armonizada a tres voces efectuada por los violines [...]. La vihuela y la guitarra de golpe ofrecen un sonido característico a base (*sic*) de rasgueos o mánicos, con golpes alternos hacia abajo y hacia arriba, redobles. Los patrones básicos de los rasgueos se orientan por lo general a la presencia de un compás de 6/8 [...]. Esto contrasta con el contratiempo establecido por la rítmica del guitarrón, que también efectúa alternancias de figuras de negra en 3/4 y síncopas o bajeos con acentuaciones en tiempo débil, dentro de un ámbito de 6/8.⁶⁵

Stanford indica que los cantantes pueden hacer también tres voces en los versos, logrando intervalos de terceras o sextas cuando cantan en pares, o como solistas contestando uno al otro.⁶⁶ Stanford agrega que algunos sones pueden tener inflexiones en sus estribillos, generalmente a la subdominante, o a su relativo mayor si están en modo menor, y terminar con la cadencia auténtica (V – I).⁶⁷

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 23-24.

⁶⁰ Jas Reuter, *op. cit.*, p. 176.

⁶¹ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, Alianza..., *op. cit.*, p. 55.

⁶² Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 65.

⁶³ La sesquiáltera es la alternancia entre un compás de 6/8 y uno de 3/4.

⁶⁴ J. Arturo Chamorro Escalante, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 75-76.

⁶⁶ Thomas Stanford, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 37.

Julio César Oliva enfatiza que sus composiciones de estilo popular y tradicional mexicano son vanguardistas, puesto que, para él, innovar resulta más interesante que hacer una réplica de la música tradicional.⁶⁸ Sin embargo, el son mexicano es parte de la cultura y tradiciones que identifican a México, por lo cual encontramos entre sus arreglos a uno de los sones jaliscienses más populares, *La Negra*, que es un ícono de la cultura mexicana a nivel internacional.

⁶⁸ Julio César Oliva, *op. cit.*

CAPÍTULO 4: Reflejos de la esencia musical de México en el concierto *México de mis sueños*

A continuación, se mostrarán algunos fragmentos de temas tradicionales y populares referidos por Julio César Oliva. En su concierto *México de mis sueños*, Oliva refleja el carácter de los géneros populares y tradicionales, transformándolos con su propio lenguaje. Cabe mencionar que existe una gran cantidad de ejemplos armónicos, rítmicos o melódicos que se podrían analizar en este apartado. Por cuestiones de extensión y por el tema del mismo trabajo, se citarán algunos fragmentos del concierto *México de mis sueños* que coinciden con la mayoría de las referencias mencionadas por Oliva durante la entrevista realizada.

4.1 El canto del sol

Para analizar el primer movimiento, *El canto del sol*, se utilizan fragmentos de tres temas populares mencionados por Oliva: *¡Qué bonita es mi tierra!*, *La Gruta* y *México de noche*. En estas composiciones se usa la progresión ii – V7 – I, muy utilizada en el jazz, que los compositores y arreglistas de mariachi adoptaron a partir de 1970, lo que produjo una innovación armónica de la música popular mexicana.⁶⁹

En *¡Qué bonita es mi tierra!*, se observa que, en lugar de la progresión ii – V7 – I, aparece un sustituto armónico para el primer grado. El sustituto es el tercer grado menor, quedando la progresión ii – V – iii (la menor 7 – re mayor 7 – si menor), como se observa a seguir:

The image shows a musical score for the first measure of the song '¡Qué bonita es mi tierra!'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: ¡A - a ay - ca ray ca ra - ay - qué bo. Above the staff, the chords are indicated: Bm7, Bb7, Am7, D7, Bm, and Bb7. A box highlights the Am7 and D7 chords, which are the ii and V chords of the progression. The Bm7 and Bb7 chords are the iii and I chords of the progression.

Ej. 1. *¡Qué bonita es mi tierra!* (Rubén Fuentes).⁷⁰

En *La Gruta*, se observa la progresión ii - V7 – I, (re menor 7 – sol mayor 7 – do mayor). Posteriormente, el primer grado (do mayor) se convierte en menor (do menor), es decir, el segundo grado de una nueva tonalidad (si bemol mayor):

⁶⁹ *La Bikina* (grabada en 1972) es, quizás, el ejemplo más paradigmático.

⁷⁰ Transcripción hecha por la autora de este trabajo. Fuente: Mariachi Vargas de Tecalitlán, *Fiesta en Jalisco*, RCA Víctor, 1970.

Ej. 2. *La Gruta* (Rodríguez de Híjar y Alfaro).⁷¹

El último fragmento que representa la progresión ii – V7 – I corresponde a *México de noche*, donde se presentan, no una, sino varias progresiones que dan como resultado pequeñas inflexiones a nuevas tonalidades. Sin embargo, en la última progresión, el compositor decide hacer un movimiento cromático para regresar a la tonalidad original (fa mayor):

Ej. 3. *México de noche* (Bebu Silvetti).⁷²

El recurso de la progresión ii – V7 – I, mencionado en los ejemplos anteriores, se encuentra en un fragmento de *El canto del sol*. En el siguiente pasaje se observan dos progresiones ii – V7 – I, una en re mayor y la otra en si bemol mayor:

⁷¹ Fragmento tomado de la transcripción para mariachi de Alberto Jiménez.

⁷² Fragmento tomado de la transcripción y adaptación para mariachi de Ernesto Molina.

Ej. 4. *El canto del sol* (Julio César Oliva).⁷³

No sólo la armonía refleja el estilo del mariachi moderno, los ritmos también son influenciados por la música tradicional mexicana –y por influencias populares del jazz y ritmos tradicionales sudamericanos. Oliva combina diferentes ritmos para *El canto del sol*, donde podemos escuchar estilos como el jazz-waltz, el son jalisciense o el vals lento. Estos ritmos también podemos encontrarlos en canciones como *La Bikina* o *Mi ciudad*. El siguiente es un fragmento de *La Bikina*, en donde se hace presente el ritmo de jazz-waltz en la melodía:

Ej. 5. *La Bikina* (Rubén Fuentes).⁷⁴

A continuación, se muestra un fragmento de *El canto del sol* donde se observa el mismo patrón rítmico:

Ej. 6. *El canto del sol* (Julio César Oliva).

⁷³ Oliva, Julio César. *México de mis sueños, concierto para guitarra solista y cuarteto de guitarras*, Ciudad de México, 2002. En este trabajo se utilizó la versión (2022, revisada por Julio César Oliva) editada y adaptada por Jhonatan Salas para orquesta de guitarras. Todos los ejemplos utilizados del concierto *México de mis sueños* son extraídos de esta edición.

⁷⁴ Transcripción hecha por la autora de este trabajo. Fuente: Mariachi Vargas de Tecalitlán, *La nueva dimensión*, RCA Víctor, 1972.

El son jalisciense es un género vigente en la música de mariachi que, a pesar de innovar en sus arreglos, conserva la esencia de la música tradicional mexicana, que tiene como base rítmica la sesquiáltera:



Ej. 7. Esquema rítmico del son jalisciense.

A continuación, se presenta un fragmento de *Mi ciudad*, en donde la melodía es acompañada con el ritmo de son jalisciense que utiliza la sesquiáltera:

Ej. 8. *Mi ciudad* (Ontiveros y Salamonovitz).⁷⁵

Para culminar con el primer movimiento, *El canto del sol*, en la siguiente figura se observa un fragmento que también utiliza la sesquiáltera del son, alternado métricas de 6/8 y 3/4:



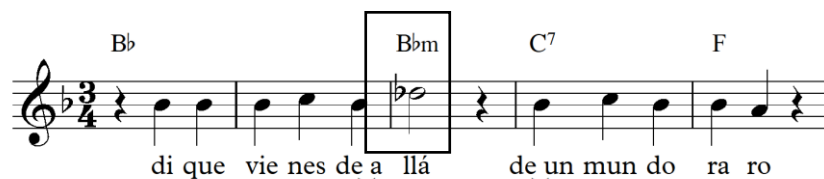
Ej. 9. *El canto del sol* (Julio César Oliva).

⁷⁵ Transcripción hecha por la autora de este trabajo. Fuente: Mariachi Vargas de Tecalitlán *Latinoamérica y su música*, Discos Peerless, 1984.

4.2 Romance de los volcanes

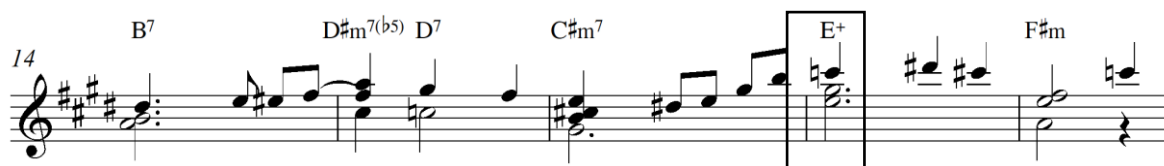
La inspiración de Oliva para escribir su segundo movimiento viene de la combinación de la canción popular mexicana con el impresionismo musical francés. Sin embargo, este trabajo se limita a analizar únicamente los recursos de la canción mexicana a partir de dos canciones referidas por Oliva: *De un mundo raro* y *Amanecí en tus brazos*.

Oliva adopta algunos recursos de la canción mexicana y los transforma en su propio estilo, aunque es posible identificarlos en su más pura esencia. En *De un mundo raro*, el sentido melódico de José Alfredo Jiménez lo llevó a crear una sonoridad diferente a la utilizada en las canciones rancheras tradicionales. Jiménez logra este efecto a partir de un intercambio modal entre la tonalidad mayor y su homónimo menor (recurso muy utilizado en la música de los boleros) al introducir la nota re bemol:



Ej. 10. *De un mundo raro* (José Alfredo Jiménez).⁷⁶

De manera similar, aunque utilizando acordes distintos, Oliva utiliza en la melodía de *Romance de los volcanes* una nota que no pertenece a la tonalidad, dando como resultado el acorde de mi aumentado, que resuelve al fa sostenido menor:



Ej. 11. *Romance de los volcanes* (Julio César Oliva).

Otro recurso que refleja la esencia de la canción ranchera es la métrica de 3/4. Tanto *De un mundo raro* como *Amanecí en tus brazos* comparten la estructura de 3/4; sin embargo, exploran una variante rítmica que omite el tercer tiempo. Para entender mejor esta variante,

⁷⁶ Transcripción de la autora de este trabajo. Fuente: Jiménez, José Alfredo. "Un mundo raro" *Ella... la que se fue*, Rama Lama S. L. 2011. Spotify, <<https://open.spotify.com/search/un%20mundo%20raro>>.

se muestra la estructura rítmica tradicional de 3/4 de la canción ranchera y la variante usada en algunas canciones de José Alfredo Jiménez:



Ej. 12. Estructura rítmica de la canción ranchera en 3/4.⁷⁷



Ej. 13. Variante de la estructura rítmica.⁷⁸

En el siguiente ejemplo se muestra la variante rítmica de la canción ranchera en 3/4 en una versión de Lucha Villa de *Amanecí en tus brazos*:

Ej. 14. *Amanecí en tus brazos* (José Alfredo Jiménez).⁷⁹

Finalmente, en el siguiente pasaje de *Romance de los volcanes*, Oliva adopta básicamente la misma estructura, con la variante de añadir en el primer tiempo un silencio y nota de corchea:

⁷⁷ García Blanco, Daniel. *Cuaderno de la Casa de la Música Mexicana 1*, Casa de la Música Mexicana, México, 1991, p. 37.

⁷⁸ Transcripción hecha por la autora de este trabajo. Fuente: Jiménez, José Alfredo. "Amanecí en tus brazos" *El gallo de oro: música de la película*, intérprete Lucha Villa, Musart-Balboa, 1998. Spotify, <<https://open.spotify.com/track/0d6Hd15JPdlaQsGgD7IP6I>>.

⁷⁹ *Íd.*



Ej. 15. *Romance de los volcanes* (Julio César Oliva).

4.3 El canto de la luna

Para *El canto de la luna*, Oliva toma como referencia las canciones de estilo huapango lento, cuyas características melódicas y rítmicas están muy presentes en este movimiento. En el huapango lento, las melodías son adornadas con mordentes, trinos, acciacaturas y arpeggios. Otra particularidad del huapango lento es que las melodías, a menudo, van en sincronía con la estructura rítmica que rasguean los instrumentos de acompañamiento. Oliva refiere que canciones como *Cielo rojo* influyeron en la creación de *El canto de la luna*, aunque podemos encontrar motivos de otras melodías que Oliva se encargó de transformar e impregnar con su sello especial.⁸⁰

En el siguiente ejemplo se observa un motivo rítmico común en el huapango que se escucha en la introducción de *Cielo rojo*, el cual Oliva transforma en un fragmento de *El canto de la luna*:



Ej. 16. *Cielo Rojo* (Juan y David Záizar).⁸¹

En la siguiente frase se muestra cómo Oliva transforma este motivo con un mordente, ornamento típico del huapango:



Ej. 17. *El canto de la luna* (Julio César Oliva).

⁸⁰ Julio César Oliva, entrevista personal..., *op. cit.*

⁸¹ Transcripción hecha por la autora de este trabajo. Fuente: Záizar, Juan y David. "Cielo rojo", 15 éxitos. Flor Silvestre, intérprete Flor Silvestre, Musart-Balboa, 1991. Spotify, <<https://open.spotify.com/album/79F61mmAS90ugXB0J1vQMg>>.

El esquema rítmico del huapango lento está construido en compás de 3/4. Aunque se pueden presentar variantes rítmicas, el siguiente ejemplo muestra el esquema básico:



Ej. 18. Esquema de rasgueo de huapango lento.⁸²

En el siguiente fragmento de *El canto de la luna* se observa el mismo esquema rítmico:



Ej. 19. *El canto de la luna* (Julio César Oliva).

En algunos huapangos lentos, las melodías se sincronizan con el patrón rítmico del acompañamiento, utilizando motivos muy parecidos al esquema rítmico básico, como se muestra en el siguiente fragmento de *El pastor*:



Ej. 20. *El pastor* (José y Miguel Castilla).⁸³

Oliva toma este pequeño motivo y hace variantes en *El canto de la luna*, como se muestra en el ejemplo a continuación:



Ej. 21. *El canto de la luna* (Julio César Oliva).

⁸² Daniel García Blanco, *op cit.*, p. 37.

⁸³ Transcripción hecha por la autora de este trabajo. Fuente: Castilla, José y Miguel. "El pastor", *Lo mejor de la RCA Víctor. Miguel Aceves Mejía*, intérprete Miguel Aceves Mejía, BMG Entertainment México S. A De C. V., 2000. Spotify, <<https://open.spotify.com/search/el%20pastor>>.

4.4 Tierra de amor y magia

En el cuarto movimiento del concierto *México de mis sueños*, titulado *Tierra de amor y magia*, están muy presentes las influencias rítmicas del son tradicional mexicano. Oliva toma el elemento rítmico más característico del son, la sesquiáltera. Particularmente, Oliva adopta modelos melódicos del son jalisciense que suelen ejecutar los violines o las trompetas, además de las melodías arpegiadas del son jarocho que interpretan las arpas. A continuación, se presentan ejemplos de fragmentos melódicos y rítmicos de sones jaliscienses y jarochos, seguidos de fragmentos de *Tierra de amor y magia*, que Oliva impregna con su propio lenguaje.

En el siguiente fragmento del son de *La Negra* se observa el esquema rítmico del son jalisciense y la alternancia de los compases de 6/8 y 3/4 en la parte de los rasgueos:



Ej. 22. *La Negra* (son jalisciense).⁸⁴

En el siguiente pasaje de *Tierra de amor y magia* podemos observar la sesquiáltera, característica del son:



Ej. 23. *Tierra de amor y magia* (Julio César Oliva).

En el ejemplo siguiente se muestra un fragmento melódico del son de *La Negra*:



Ej. 24. *La Negra* (son jalisciense).

⁸⁴ Fragmento tomado de la transcripción para mariachi de Pedro Gutiérrez Acuña.

Oliva hace transformaciones amónicas a partir del motivo del son de *La Negra* como se muestra a continuación:



Ej. 25. *Tierra de amor y magia* (Julio César Oliva).

La segunda influencia de Oliva para componer *Tierra de amor y magia* es el son jarocho. Oliva toma los patrones melódicos de las jaranas y arpas jarocho, que tienen la característica de ejecutar melodías arpegiadas con base en la armonía de los instrumentos rasgueados. El siguiente es un fragmento de *El cascabel*, en el que se observan melodías arpegiadas en compás de 6/8:



Ej. 26. *El cascabel* (son jarocho).⁸⁵

Finalmente, se muestra un fragmento de la cadenza de *Tierra de amor y magia*, que presenta, también, una melodía arpegiada pero con armonías más elaboradas, muy características del estilo de Julio César Oliva:

⁸⁵ Fragmento tomado del arreglo para cuarteto de guitarras de Miguel Ángel Ramírez.

143



149



The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '143', contains six measures of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff, labeled '149', contains six measures of music. It also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues with eighth and quarter notes, showing a continuation of the piece.

Ej. 27. *Tierra de amor y magia* (Julio César Oliva).

CONCLUSIONES

Resultaría sumamente interesante profundizar en el estudio de las diferentes influencias musicales en el concierto *México de mis sueños*. Una escucha atenta de las grabaciones y ejemplos referidos en este trabajo sobre músicas tradicionales y populares mexicanas, además del jazz y la música del impresionismo francés permitiría comprender mejor el lenguaje de Julio César Oliva.

El análisis de este trabajo mostró la influencia de la música tradicional y popular mexicana en una obra de Julio César Oliva, lo cual permite concluir que la música tradicional y popular mexicana es diferente en cada una de sus regiones y ha evolucionado según su contexto histórico, cultural y social. El concierto *México de mis sueños* refleja esa variedad cultural mexicana, desde las más puras raíces de la música tradicional, hasta la música popular que ha innovado tanto en las últimas décadas. Por otro lado, La figura de Rubén Fuentes tuvo un papel fundamental en el desarrollo de la música popular mexicana, dándole un “giro cuántico”.⁸⁶ En este aspecto, profundizar en la investigación de la música de Fuentes contribuiría a entender el contenido del concierto *México de mis sueños*. Oliva suele parafrasear los diferentes estilos de la música tradicional y popular mexicanas, creando un lenguaje nuevo y propio que lo distingue entre los compositores mexicanos. La conjunción de estos puntos define la ‘personalidad’ del concierto *México de mis sueños*.

En la fascinante entrevista ofrecida por Julio César Oliva, el compositor reconoce su gran amor y admiración por la cultura mexicana y se autodescribe como un “hijo de la música popular”. Este proyecto me permitió explorar y entender las transformaciones de la música tradicional y popular mexicana a través del tiempo y cómo Julio César Oliva ha digerido estos cambios para utilizarlos en su proceso creativo.

Finalmente, como guitarrista, este trabajo me ayudó a descubrir nuevas posibilidades interpretativas, a partir de la asimilación de la guitarra como un instrumento de raíces populares, que permite utilizar los recursos de la música tradicional y popular en la ejecución de la música académica. La guitarra es un instrumento arraigado en la cultura popular mexicana, ya que el pueblo logra transmitir su delicada sensibilidad y su apasionada fuerza a

⁸⁶ Julio César Oliva, entrevista personal..., *op. cit.*

través de su sonoridad. En este sentido, como guitarrista y admiradora de la música popular mexicana, realizar este trabajo resultó ser una experiencia sumamente gratificante.

Poder entender la conexión entre la música popular y la música de concierto nos ayuda a construir una interpretación musical más sólida y desarrollar una propuesta creativa más auténtica. El concierto *México de mis sueños* es una conjunción de influencias musicales diversas en la visión de un compositor que las ha vivido, las ha hecho suyas y las ha transformado en un homenaje a México, un país con una amplia riqueza cultural y artística.

BIBLIOGRAFÍA

Castilla, José y Miguel. "El pastor", *Lo mejor de la RCA Víctor. Miguel Aceves Mejía*, intérprete Miguel Aceves Mejía, BMG Entertainment México S. A De C. V., 2000. Spotify, <<https://open.spotify.com/search/el%20pastor>>. Grabación sonora.

Central de Noticias Diario Judío. *Eduardo Salamonovitz Weinstock, autor de "Mi ciudad", clásico de la canción popular mexicana*, Ciudad de México, 2014, <<https://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/eduardo-salamonovitz-weinstock-autor-de-mi-ciudad-clasico-de-la-cancion-popular-mexicana/43036/>>, (consultado el 16 de agosto de 2022). Artículo de internet.

Chamorro Escalante, J. Arturo. *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*, Jalisco: Ágata, 2006. Libro.

Cruz Bárcenas, Arturo. *Mi ciudad refleja a un artista enamorado de su pueblo: Guadalupe Ontiveros Tapia*, La Jornada, 13 de julio de 2006, <<https://www.jornada.com.mx/2006/07/13/index.php?section=espectaculos&article=a13n1esp>>, (consultado el 20 de agosto de 2022). Entrevista.

Fuentes, Rubén. "La Bikina", Mariachi Vargas de Tecalitlán, *La nueva dimensión*, RCA Víctor, 1972. Grabación sonora.

_____. "¡Qué bonita es mi tierra!", Mariachi Vargas de Tecalitlán, *Fiesta en Jalisco*, RCA Víctor, 1970. Grabación sonora.

García Blanco, Daniel. *Cuaderno de la Casa de la Música Mexicana 1*, México: Casa de la Música Mexicana, 1991. Libro.

Garrido, Juan S. *Historia de la música popular en México*, México: Editorial Extemporáneos, 1974. Libro.

Garrido, Juan S. *et. al. ¿Qué onda con la música popular mexicana?*, México: Ediciones del Museo Nacional de las Culturas Populares, 1983. Libro.

Gutiérrez Acuña, Pedro. *La negra*, arreglo, 2008. Partitura.

Jáuregui, Jesús. *El mariachi. Símbolo musical de México*, México: Santillana Ediciones Generales, 2017. Libro.

Jiménez, Alberto. *La gruta*, arreglo. Partitura.

Jiménez, José Alfredo. “Amanecí en tus brazos” *El gallo de oro: música de la película*, intérprete. Lucha Villa, Musart–Balboa, 1998. Spotify, <<https://open.spotify.com/track/0d6Hd15JPdlaQsGgD7IP6l>>. Grabación sonora.

_____. “Un mundo raro” *Ella... la que se fue*, Rama Lama S. L. 2011. Spotify, <<https://open.spotify.com/search/un%20mundo%20raro>>. Grabación sonora.

Martínez, Miguel. *Mi vida, mis viajes, mis vivencias: siete décadas en la música del mariachi*. México: CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares, 2012. Libro.

Méndez Rodríguez, Hermes Rafael. *Origen e historia del mariachi*, Editorial Katún, México, 1982. Libro.

Mendoza, Vicente, T. *Panorama de la música tradicional de México*, México: Imprenta Universitaria, 1956. Libro.

Molina, Ernesto. *México de noche*, arreglo. Partitura.

Monsiváis, Carlos. *Les diré que llegué de un mundo raro*, La Jornada, 30 de mayo de 1999, <<https://www.jornada.com.mx/1999/05/30/sem-monsi221.html>>, (consultado el 28 de agosto de 2022). Diario.

Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*, México: Alianza Editorial Mexicana, 1989. Libro.

_____. *Historia de la música popular mexicana*, México: Océano, 2008. Libro.

_____. *Historia ilustrada de la música mexicana, la música bravía: sones de mariachi favoritos*, México: Promexa, 1979. Libro.

Oliva, Julio César. Entrevista personal, 24 de febrero de 2022, Ciudad de México. Entrevista.

_____. *México de mis sueños, concierto para guitarra solista y cuarteto de guitarras*, Ciudad de México: edición de Jhonatan Salas, 2022. Partitura.

Ontiveros, Guadalupe y Salamonovitz, Eduardo. "Mi ciudad", Mariachi Vargas de Tecalitlán, *Latinoamérica y su música*, Discos Peerless, 1984. Grabación sonora.

Ramírez, Miguel Ángel. *Mi cascabel, arreglo para cuarteto de guitarras*. Partitura.

Reuter, Jas. *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México: Panorama Editorial, 1981. Libro.

Stanford, Thomas. *El son mexicano*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984. Libro.

Torres Medina, Violeta L. *Música tradicional y patrimonio musical de tradición oral. Propuestas de salvaguarda en contextos de la globalización*, Antropología, Revista Interdisciplinaria del INAH, no. 86, agosto de 2009, <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2837>>, (consultado el 20 de octubre de 2022). Revista.

Záizar, Juan y David. "Cielo rojo", 15 éxitos. *Flor Silvestre*, intérprete. Flor Silvestre, Musart-Balboa, 1991, Spotify, <<https://open.spotify.com/album/79F61mmAS90ugXB0J1vQMg>>. Grabación sonora.

Zamora Cruz, Yael. *El son jarocho. Origen, características musicales y más*, 9 de junio de 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=UyjW1cxXAqA>>, (consultado el 5 de septiembre de 2022). Video.

_____. *Entrevista a Gilberto Gutiérrez Silva, director y fundador de grupo Mono Blanco*, por Yael Zamora Cruz, 9 de julio de 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=evJvrHe7iRs>>, (consultada el 5 de septiembre de 2022). Entrevista.