

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

" OBRAS PARA PIANO DE
MIGUEL BERNAL JIMENEZ "

T E S I S A
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PIANO
P R E S E N T A:
LUIS LOPEZ-SANTIBAÑEZ GUEVARA

MEXICO, D.F.

1995

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A LA MEMORIA DEL MAESTRO MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

A LA MEMORIA DE MARGARITA OLIVERA Y FORTUÑO

**Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México
la oportunidad de haberme formado en ella**

A mi familia por su apoyo incondicional

**A mi maestro de piano el Mtro. Néstor Castañeda León
por la formación integral que me ha dado**

**Al maestro Francisco Martínez Galnares
por todo el tiempo que me ha dedicado**

Un agradecimiento especial al Lic. Eugenio Bernal

**por las facilidades que me dió
para la realización de este trabajo**

ÍNDICE

I. Introducción	5
II. Sinópsis de su Vida	8
III. Miguel Bernal Jiménez y el Piano	13
IV. Descripción de las Obras	
Invención.....	18
Antigua Valladolid.....	21
Vals Bagatela.....	29
Ocho Autógrafos Juveniles	32
Carteles	45
V. Conclusiones	61
VI. Bibliografía	64
VII. Apéndice	67

I. Introducción

Dentro de los grandes compositores que ha tenido nuestro país, me ha llamado la atención la vida y la obra del Mtro. Miguel Bernal Jiménez. Fue un músico muy completo. Tuvo un gran talento, una sólida formación académica y una gran fortaleza humana y espiritual, con los cuales se enriqueció como artista, y pudo sobrellevar los obstáculos que se le impusieron a lo largo de su carrera. Compuso un gran número de obras de diferentes géneros con diversas combinaciones de instrumentos. Abarcó desde pequeños villancicos, motetes, piezas para instrumento solo, tríos, etc. hasta obras sinfónicas, música para cine, ballets y ópera.

Desafortunadamente, a pesar de tener un repertorio tan variado, su obra es muy poco conocida aún dentro del ambiente musical profesional y la

intención de éste trabajo es la de contribuir a la difusión de la obra de este gran compositor por lo menos con algunas de sus obras para piano. Esto implica, no sólo aprender y analizar técnicamente estas obras, sino involucrarse más profundamente con el artista que las ha creado, porque aunque podamos situarlo en una época, Bernal Jiménez expresa en sus obras las características propias de su contexto cultural y social como lo hace cualquier compositor pero en forma notablemente destacada.

No es mucho el material que se tiene disponible para lograr el acercamiento adecuado, así como en la difusión de su música, es poco lo que se ha hecho. Las fuentes existen: personas cercanas a él, correspondencia sostenida por el compositor, artículos, etc., pero en forma dispersa y desordenada. Ordenarlo representa un trabajo muy arduo que afortunadamente ya se está realizando pero que aún habrá que esperar un poco más para disponer de él ampliamente.

Mientras tanto, las principales fuentes para lograr dicho objetivo han sido libros y artículos que Bernal Jiménez escribió, las biografías que de él se han escrito, el libro que escribió su esposa, y las valiosísimas aportaciones que su hijo, el Lic. Eugenio Bernal, me ha proporcionado con una generosa disposición tanto verbal como material.

No es mi intención entrar al detalle de todo lo investigado, pues no es el objetivo de este trabajo; sin embargo estoy seguro de que he obtenido con ello un gran enriquecimiento para mis conocimientos musicales y mis metas profesionales.

II. Sinópsis de su Vida

Miguel Bernal Jiménez nació en Morelia, Michoacán el 16 de febrero de 1910. Le tocó vivir una época muy difícil de conflictos en México lo cual significó, para él, muchas veces obstáculos y de vez en cuando oportunidades. Un ejemplo de oportunidad fue el arribo providencial de el pequeño órgano de la capilla del Seminario Tridentino a su casa, cuando Miguel tenía alrededor de cinco años de edad. Llegó a sus manos gracias al aviso de que un grupo de revolucionarios entrarían a Morelia y su tío seminarista decidió esconderlo ahí.

Sus estudios musicales los realizó siempre en un ambiente religioso. En 1917 ingresó al Colegio de Infantes de la Catedral de Morelia. "Los infantes eran un grupo de doce niños que intervenían en el coro...Les impartían instrucción y clases de música"(1). Desde ahí, el maestro del coro se daba cuenta de que, a pesar de su corta edad, aprendía mejor que los demás. En 1919 ingresó en el Orfeón Pio X, que posteriormente cambió su nombre por el de Escuela Superior de Música Sagrada. Ahí estudió piano con Ignacio Mier Arriaga, canto con Felipe Aguilera Ruiz y realizó sus primeras composiciones. Cuando cumplió dieciocho años fue enviado a Roma a estudiar a la Pontificia Escuela Superior de Música Sagrada donde estudió con los mejores maestros

¹ PÁRAMO, José Alfredo; Miguel Bernal Jiménez..., México, Eppesa, 1992, pg.12

de música religiosa como lo fueron: Mons. Rafael Manari (órgano), César Dovici (contrapunto y fuga), Mons. Rafael Casimiri (musicología y composición), Mons. Licino Refice (armonía e instrumentación) y Paola M. Ferreti (canto gregoriano). Allá tuvo acceso a muy buenos libros y partituras, muchas de ellas manuscritos originales de grandes compositores como Palestrina. Obtuvo un premio pontificio por el cual competían anualmente los estudiantes. En 1930 fue designado para dar un concierto de órgano en el I Congreso Organístico Italiano en Trento. "En 1933 se tituló como Maestro en Composición de Música, Maestro Concertista de órgano y Doctor en Canto Gregoriano, siendo el primer estudiante que terminaba las tres carreras"(2).

En 1933 regresó a México. Estuvo en la ciudad de México unos días donde le ofrecieron trabajo, pero decidió regresar a Morelia pues sentía la obligación moral de retribuir lo que había recibido. Impartió clases en la Escuela Superior de Música Sagrada y poco después fue nombrado director de ella.

Además de la composición y la docencia, Miguel Bernal Jiménez se dedicó a la investigación y a la difusión de la música. Formó un patronato para impulsar el arte. Se interesó por la música colonial y descubrió obras

² ÁVILA, Alejandro; Síntesis Biográfica de Miguel Bernal..., México, Tesis Profesional, 1977, pg.2

muy antiguas de Sarrier, Moratilla, Rodil y otros. En 1939 fundó la sociedad "Amigos de la Música" y la revista "Schola Cantorum". En 1945 fundó y dirigió el Conservatorio de las Rosas. En 1949 gestionó la llegada de Romano Picutti para que se encargara de los Niños Cantores de Morelia.

Las convicciones religiosas de Miguel Bernal Jiménez lo hicieron toparse constantemente con personas que lo obstaculizaron. Después de la Revolución Mexicana, los espacios de poder fueron ocupados por personas con un profundo sentimiento anticlerical. Miguel Bernal fue miembro de la Acción Católica Mexicana y llegó a ser inclusive el presidente del Comité Diocesano de la A.C.J.M. en Morelia. Le tocó la época en que el maestro Carlos Chávez era director de Bellas Artes quien, "independientemente de sus méritos musicales, obstaculizó y perjudicó a muchos músicos, entre ellos a Bernal Jiménez"(3). Le bloqueó siempre que pudo la presentación de las "Tres Cartas de México", obra con la que Bernal Jimenez, bajo seudónimo, ganó el Concurso Chopin en 1949. "Se afirmaba que si Chávez hubiera sabido quién era el autor, el premio no se le hubiera otorgado"(4). Cuando se supo hubo una componenda donde se dividió el premio. Su ópera "Tata Vasco" también

³ OLVERA, Adrián; "Miguel Bernal Jiménez: una personalidad extraordinaria", La Nación, (México D.F), 1° de junio de 1985, pg.30

⁴ Ibid

fue obstaculizada porque según algún funcionario despertaba "el fanatismo religioso contrario al espíritu de la Constitución"(5). Cuando se estrenó "Noche en Morelia", no sólo no se le permitió dirigir, sino que le hicieron modificaciones y según un miembro de la orquesta ni siquiera se ensayó porque Carlos Chávez no quiso.

Sin embargo, Miguel Bernal Jiménez también vivió cerca de personas muy valiosas que lo apoyaron. Fue muy amigo del Mtro. Manuel M. Ponce quien lo quiso como a un hijo y fue padrino en su boda. También conoció al maestro Silvestre Revueltas. El 6 de enero de 1940 se casó con María Cristina Macouzet quien siempre procuró apoyarlo a pesar de que, como ella misma lo manifiesta en su libro, muchas veces le costó trabajo comprender la carrera, el tipo de vida, el ritmo y la escasez económica de un músico. Tuvo con ella once hijos de los cuales uno murió casi recién nacido. Bernal Jimenez también fue amigo de Don Manuel Gómez Morín, uno de "Los Siete Sabios de México" y fundador del PAN, quien lo apoyó siempre que pudo, algunas veces económicamente.

En 1952, con gran dolor, tuvo que irse a vivir a Nueva Orleans. Allí su vida fue también muy difícil, tuvo que luchar contra envidias, racismo, insultos

⁵ PÁRAMO, José Alfredo; Miguel Bernal. He nacido..., México, Epessa, 1992, pg.41

y contra su propia dificultad para hablar bien el inglés. Pese a ello, fue nombrado Decano de la Facultad de Música.

Miguel Bernal Jimenez murió el 26 de julio de 1956 cuando se encontraba en León, Guanajuato a donde fue a impartir un curso.

III. Miguel Bernal Jiménez y el Piano

Existen varias referencias de lo que significó el piano para Miguel Bernal Jiménez. "A la verdad, el piano ha sido el instrumento favorito de los compositores"(6), decía el maestro quien, como compositor, recurría frecuentemente al piano. En su tratado de composición escribe:

"El piano no enseña ni enseñará nunca a componer; pero es excelente para comprobar lo ideado, antes de escribirlo."(7)

Se refería a él como "el escritorio del compositor"(8) y prevenía a sus alumnos en contra de quienes consideran que un compositor que se sirve del piano, es malo. Lejos de ello, recomendaba el estudio del piano como una exigencia primaria para un compositor.

Cuando estaba en su casa, gran parte de su actividad la llevaba a cabo alrededor de su piano. "Todas las tardes Miguel se sienta al piano" comentaba

⁶ BERNAL Jiménez, Miguel; La Técnica de los Compositores, s.l., Jus, 1950, pg. 161

⁷ Ibid, pg. 162

⁸ Ibid

su esposa cuando Bernal Jiménez estaba componiendo su ópera "Tata Vasco"(9) . Pero no sólo se sentaba para componer, también lo hacía para conocer nuevas obras, para acompañar a sus amigos o compañeros cuando se lo iban a pedir, o para interpretar alguna obra de su repertorio pianístico. Su esposa lo menciona interpretando, por ejemplo, "La niña de los cabellos de Lino" de Debussy (10). "Se sabe por cartas que en su juventud dedicaba tres horas diarias al estudio del piano" (11).

Resulta interesante ver que en "La Técnica de los Compositores", el mayor número de ejemplos que utiliza son de obras escritas para el piano entre las cuales se encuentran ejemplos de Mozart, Haydn, Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert, Mendelssohn, etc. así como un número considerable de sonatas de Scarlatti que, aunque no fueron escritas para el piano, son parte del repertorio pianístico y es posible que las haya estudiado durante su estancia en Italia.

Sus obras para piano reflejan el conocimiento y buen gusto que tenía en el instrumento. Los tipos de toque y articulaciones responden, no sólo a una

⁹ MACOUZET, María Cristina; Media Vuelta al Corazón, México, Treyma Ediciones, 1989, pg. 45

¹⁰ Ibid, pgs 36 y 97

¹¹ Comentario verbal de Margarita Olivera, hermana de Tere Olivera quien fue una gran amiga del compositor.

idea musical lógica donde parece tener siempre la razón, sino además a las características tímbricas propias del piano. Aunque algunas de sus piezas requieren de una técnica ya muy refinada, son siempre muy "pianísticas" y las posiciones de la mano son siempre lógicas y cómodas. A pesar de la familiaridad de Bernal Jiménez con el instrumento, sus composiciones para piano no son lo predominante de su obra. Dentro del numeroso volumen de composiciones, la obra de piano viene a resultar complementaria.

Su obra para piano más conocida son los "Carteles". Le sigue la suite "Antigua Valladolid" y bastante menos conocida la suite "Ocho Autógrafos Juveniles". El resto de sus obras no han sido publicadas y se encuentran dispersas. En el archivo que custodia el Lic. Eugenio Bernal localizamos el "Vals Bagatella", una "Invención" a dos voces y una armonización de "Las Mañanitas" la cual no es el manuscrito original de Bernal Jiménez sino una copia con el punto de alguien que firmó J.R.J.. Alberto Cruzprieto grabó en 1988 además de lo anterior, tres invenciones más y un conjunto de piececitas llamadas "Naderías". Encontramos también en el archivo, la primera página de un "Minué de la Niña". Así como el resto de este minué, existen otras obras de las que se sabe de su existencia, pero que no han sido localizadas. Recientemente, por ejemplo, el Lic. Bernal me fotocopió "La Suite "Bachiana", la cual me explicó que sabía de su existencia por una lista hecha por su padre. Comentó con gran alegría que la habían estado buscando y por fin la había

encontrado. Está firmada el 16 de agosto de 1935 y es una suite que, como su nombre lo indica, está escrita al estilo de Bach. Está integrada por una alemanda, una sarabanda, una gavota, una museta, dos minuettos y una giga. Ésta última, como solía hacerlo Bach, se trata de una fuga.

En el archivo también se encuentran manuscritos de algunas piezas sueltas de la Antigua Valladolid y de los Carteles. Especialmente en las de los Carteles, se encuentran diferencias muy importantes con las partituras publicadas. En ningún caso, a pesar de estar firmadas, se encuentra la fecha; de modo que no se puede asegurar cual versión fué la original. Lo que sí se sabe es que Bernal Jimenez mandó publicar personalmente las obras de manera que la versión publicada es la que él quiso como definitiva. De cualquier manera estas versiones constituyen documentos muy valiosos, especialmente para los intérpretes, porque nos ayudan a percibir de una manera más amplia lo que el compositor concibió en estas obras.

encontrado. Está firmada el 16 de agosto de 1935 y es una suite que, como su nombre lo indica, está escrita al estilo de Bach. Está integrada por una alemanda, una sarabanda, una gavota, una museta, dos minuettos y una giga. Ésta última, como solía hacerlo Bach, se trata de una fuga.

En el archivo también se encuentran manuscritos de algunas piezas sueltas de la Antigua Valladolid y de los Carteles. Especialmente en las de los Carteles, se encuentran diferencias muy importantes con las partituras publicadas. En ningún caso, a pesar de estar firmadas, se encuentra la fecha; de modo que no se puede asegurar cual versión fué la original. Lo que sí se sabe es que Bernal Jimenez mandó publicar personalmente las obras de manera que la versión publicada es la que él quiso como definitiva. De cualquier manera estas versiones constituyen documentos muy valiosos, especialmente para los intérpretes, porque nos ayudan a percibir de una manera más amplia lo que el compositor concibió en estas obras.

IV. Descripción de las Obras

Invención

Bernal Jiménez manifestó siempre su admiración por J.S. Bach al grado que a uno de sus hijos lo bautizó con el nombre de Juan Sebastián en recuerdo del gran músico.

Ésta invención la compuso en 1934, un año antes de que compusiera su "Suite al Estilo de Bach". Es posible que la compusiera como un ejercicio personal de composición.

La Invención está escrita a dos voces, en re menor. El motivo principal se presenta sin contrapunto en los primeros dos compases. Es un motivo tético que comienza en el primer grado de la escala y termina en el quinto. Inmediatamente después de la última nota es imitado a la octava por la segunda voz. No existe un contramotivo, sin embargo en el quinto compás se repite, la presentación en la Dominante, como lo hacía Bach en algunas de sus Invenciones, nada más que esta segunda vez aparece en stretto. Con esta nueva presentación se crea un contrapunto de segunda especie que provoca auditivamente la sensación de que la cabeza del motivo (en dieciseisavos) suene como el motivo y los octavos como un contramotivo y con este patrón realiza el primer episodio.

La Invención tiene cuatro cadencias principales (incluida la final), todas ellas en la tónica, las cuales dividen la Invención en cuatro partes. Sin embargo, Bernal Jiménez puso una doble barra que delimita, después de la segunda cadencia, dos secciones principales.

Después de la primera cadencia (c.11-c.12), se repite el motivo introductorio en la voz inferior en la misma región de tónica mientras la superior realiza un contracanto que todavía pertenece al final del primer episodio e inmediatamente después realiza la imitación. El episodio de esta sección está construido, ahora sí, sobre el motivo completo. En el compás 26, Bernal Jiménez añadió una tercera voz precisamente en la cadencia central (c.26-c.27 con una extensión hasta el c.29) la cual termina con cuatro voces la primera gran sección.

Después de la doble barra vuelve a presentar el motivo pero con la cabeza del mismo en movimiento contrario y los octavos en escala ascendente. La imitación en la voz inferior es ahora una quinta abajo con el si natural. La tercera cadencia aparece en los compases 44 y 45.

La última parte comienza con el motivo principal simultáneamente en ambas manos nada más que en la voz superior aparece en su forma original una octava arriba y en la voz inferior está por movimiento contrario tal y como se

presentó en la imitación en tercera parte. Inmediatamente después la voz superior toma un pedal de dominante en trino que permanece seis compases. Bernal Jiménez terminó la Invención con una cadencia idéntica a la segunda con lo que refuerza su concepto de dos grandes secciones principales.

Antigua Valladolid

En 1951, Bernal Jiménez integró definitivamente la suite "Antigua Valladolid" para mandarla publicar. Sin embargo, las diferentes piezas que la integran fueron compuestas en diferentes épocas. Un bosquejo de la toccatina para la mano derecha aparece junto con las invenciones que compuso en 1934. En cuanto a los dos minués, existe un manuscrito con la música bajo el título de "Dos Minués para Piano". Existen anotaciones en la carátula y en la última página que reflejan su primer intento por constituir la suite. En la portada puso con letras pequeñas y a manera de anotación: "Valladolid de Michoacán, suite para Piano" y la pensó integrar por Alborada, Gavota, Minué Rondó, Canción de Cuna y Serenata. En la última hoja anotó bosquejos de estas piezas, pintó una raya vertical y puso a la derecha: "Antigua Valladolid, suite para piano". Abajo de este título anotó "1)Toccatina para la mano derecha, 3) Gavota", luego puso "4) Invención" pero la tachó y más abajo "2) Minués de la Niña" pero encima de "de la Niña" escribió "encadenados". Lo que aquí llama la atención es que Alborada y Canción las incluyó en la Suite Sinfónica "Michoacán" que fue compuesta en 1940, lo cual indica que compuso estos minués antes de 1940. Existe también un manuscrito de la Gavota, con una portada parecida a la de los minués y con un punto similar. A ésta ya la tituló "Gavota de la Antigua Valladolid".

Es por esta razón que he incluido la Antigua Valladolid como segunda obra en el programa a pesar de que esté catalogada en 1951, y a pesar de que es muy probable que hasta entonces haya compuesto la "Humorada".

La suite "Antigua Valladolid" fue editada por Peer Intenational Corporation en 1954, integrada por Toccatina para la mano derecha, Minués encadenados, Gavota y Humorada.

Toccatina para la Mano Derecha

El término toccatina, que viene de toccata, se refiere a un tipo de pieza que no tiene una forma definida y que generalmente se utiliza como preludio a otra(s) pieza(s).

Está escrita a 2/4 y en re menor. Bernal Jiménez indicó "Allegro vivace". Aunque se toque con la pura mano derecha y tenga (aparentemente) una sola línea melódica; se deben detectar en ella dos voces. La segunda voz destaca cuando la primera permanece en un mismo sonido y Bernal Jiménez la resaltó con un leve apoyo (-). En el segundo y tercer compases no aparece la indicación pero se puede identificar una segunda voz que no es re-fa-do#-mi-re sino re-do#-re pues es el motivo melódico de una segunda descendente que

más adelante se repite en varias ocasiones.

Bernal Jiménez también marcó ligaduras que nos ayudan a distinguir los incisos o los motivos que forman las frases. Es importante que el intérprete les de este sentido de frase y se de tiempo de respirar entre cada una y a veces entre los incisos. Después de todo tiene una forma muy libre, vital y expresiva, y no hacerlo puede provocar que la pieza se escuche como un ejercicio aburrido para la velocidad digital.

Minués encadenados

El minué es una de las danzas antiguas que ha tenido mayor trascendencia. Se bailaba en las cortes de Francia en la época de Luis XIV con pequeños pasos. Es una danza de tres tiempos, que, por la manera en que se bailaba, no debe ser apresurada. Es importante mencionar lo anterior porque suelen tocarse más rápidamente de lo debido, aludiendo a que el minué fue aumentando de velocidad. Efectivamente hacia finales del siglo XVIII (clasicismo) encontramos minués rápidos y lentos. Sin embargo, parece ser que con Beethoven, el minué fue substituído paulatinamente por el scherzo de movimiento muy vivo. Después de Beethoven el minué apareció únicamente en composiciones destinadas a hacer sentir el carácter antiguo. El término

"allegretto" que indicó Bernal Jiménez debe ser tomado como un estado de ánimo y no de velocidad. De la misma manera, en el segundo minué puso "nostálgico" y sin embargo pidió conservar el mismo tempo.

Es una convención del minué el que se le asocie con otro minué o con un trío. Lully acostumbraba intercalar un trío, frecuentemente tocado por dos oboes y un fagot de manera que el minué tenía generalmente una forma ternaria. Bach escribió algunos minués con estructura binaria y en algunas ocasiones escribía dos minués, donde después del segundo se debía regresar al primero. Lo que Bernal Jiménez hizo en esta suite fue escribir dos minués, cada uno con su trío, y encadenarlos. Después de tocar los dos minués (cada uno en el orden convencional) hay que regresar a tocar el primer minué sin el trío. Cabe señalar además, que cada una de las secciones (minué principal y trío) tiene a su vez una estructura ternaria.

El minué I se encuentra en Do Mayor con un trío en la región del relativo menor (lá menor). El minué II se encuentra en lá menor con el trío en la región de la Mediante (relativo mayor): Do Mayor. Originalmente el trío del segundo minué lo había escrito en la región de SubMediante (de hecho

"allegretto" que indicó Bernal Jiménez debe ser tomado como un estado de ánimo y no de velocidad. De la misma manera, en el segundo minué puso "nostálgico" y sin embargo pidió conservar el mismo tempo.

Es una convención del minué el que se le asocie con otro minué o con un trío. Lully acostumbraba intercalar un trío, frecuentemente tocado por dos oboes y un fagot de manera que el minué tenía generalmente una forma ternaria. Bach escribió algunos minués con estructura binaria y en algunas ocasiones escribía dos minués, donde después del segundo se debía regresar al primero. Lo que Bernal Jiménez hizo en esta suite fue escribir dos minués, cada uno con su trío, y encadenarlos. Después de tocar los dos minués (cada uno en el orden convencional) hay que regresar a tocar el primer minué sin el trío. Cabe señalar además, que cada una de las secciones (minué principal y trío) tiene a su vez una estructura ternaria.

El minué I se encuentra en Do Mayor con un trío en la región del relativo menor (lá menor). El minué II se encuentra en lá menor con el trío en la región de la Mediante (relativo mayor): Do Mayor. Originalmente el trío del segundo minué lo había escrito en la región de SubMediante (de hecho

ponía la armadura de Fa Mayor) y sonaba también muy bello(12). En esta partitura los minués no estaban encadenados y seguramente cambió la región al encadenarlos de manera que todo el conjunto se desarrollara en las dos tonalidades relativas.

El tipo de escritura y las ligaduras de articulación le dan al primer minué un aire tradicional lleno de encanto y al segundo una cierta melancolía, quizá como una añoranza de otros tiempos.

Gavota

La gavota es también una danza de la corte que se acostumbraba bailar precisamente después del minué. Bach, en sus suites, las puso casi siempre después de una Sarabanda. Generalmente está escrita a dos tiempos o a cuatro con el signo de "alla breve" (una "c" partida a la mitad por una raya vertical) que indica que se sienta y además se mida a dos. Bernal Jiménez la escribió

¹² De acuerdo al lenguaje que utilizan algunos maestros de armonía, la submediante se refiere al sexto grado y así aparece en el libro de Schoenberg: Structural Functions of Harmony. Otros maestros la llaman superdominante y otros se limitan a hablar del sexto grado o del relativo menor cuando se da el caso.

a cuatro sin el signo de "alla breve" pero en la escritura agrupó los octavos de cuatro en cuatro en clara escritura a dos. Pudiera ser que no halla usado "alla breve" para evitar al pianista caer en la tentación de tocar muy rápido en vez de muy musical.

La Gavota de la "Antigua Valladolid" está en Fa Mayor con un trío en el relativo menor (re). El compositor fue muy cuidadoso y detallista en las ligaduras de articulación, algunas de dos en dos, otras de cuatro, y otras más largas de ocho, lo cual requiere que el intérprete tenga un buen dominio de las terceras, especialmente de las escalas diatónicas en terceras ligadas. Las ligaduras de dos en dos deben ser tomadas con reserva y no estar cortando los sonidos, pues se pierde el sentido de compás binario que caracteriza a la gavota. Lo que se puede hacer es un leve apoyo expresivo haciendo sentir la inflexión de las ligaduras como cambios de arcada en un violín. Para lograr todo lo anterior, resulta muy importante la elección de una buena digitación. Ésta es una posible:

The image shows two staves of musical notation for the Gavota de la Antigua Valladolid. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major / D minor). The first staff contains a melodic line with several slurs and fingerings: 5 3 4 2 2 3 3 4 3 4 5 3 4 2 2 4 2 3 2 5. The second staff contains a bass line with fingerings: 4 3 2 5 4 3 4 3 4 5 3 4 2 2 5 3 4 2. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Además de las articulaciones es muy importante observar todos los detalles en la pieza; matices a veces distintos en cada mano, indicaciones de agógica, contrastes armónicos etc. pues le dan a la pieza un ambiente psicológico que nos puede recordar las cortes donde se bailaban las gavotas. Se me hace muy interesante, por ejemplo, el manejo que el compositor le dió a las dos últimas frases de la primera sección (las que se encuentran entre las barras de repetición). Después de estar escuchando la melodía en terceras que tiene un estado de ánimo galante y gracioso pero con un aire de inocencia, se presenta en la mano izquierda un motivo también galante (por el ritmo), pero con ciertas "intenciones de malicia" (que a mi me sugieren el re y mi bemoles). Este nuevo motivo da la impresión de entrar en un juego de coquetería con el motivo anterior. La insistencia de este motivo, que se repite cuatro veces seguidas, crece dinámicamente hasta un punto de suspenso (sobre la Dominante con séptima del cuarto grado y calderón) donde el motivo "inocente" parece haber cedido. Con un cambio a la Dominante del segundo grado que se resuelve y que finaliza con una cadencia en la Tónica, el motivo "inocente" parece recordar súbitamente las buenas maneras y se aleja con la "máscara de inocencia" que lo había estado caracterizando.

Humorada

Una humorada es una especie de broma. El diccionario la define como "dicho o hecho festivo, caprichoso o extravagante". Bernal Jiménez terminó la suite con una pieza que contrasta con las anteriores por tener un carácter vivo que rompe con el de las danzas tradicionales anteriores.

A excepción de los últimos siete compases toda la pieza está construida sobre el mismo patrón rítmico:



Se encuentra en re menor y a pesar de que se mantiene dentro de las regiones más cercanas, existe un movimiento armónico constante que junto con las características rítmicas, le dan mucha agilidad a la pieza. Bernal Jiménez marca *p* al principio y algunos signos de *crescendo* y *diminuendo*; la pieza pide ser tocada siempre con un toque vivaz y ligero (no flojo), y un ritmo muy preciso.

En la cadencia final cesa el patrón rítmico, se suspende armónica y agógicamente en la región del Napolitano y termina súbitamente con la Dominante y la tónica.

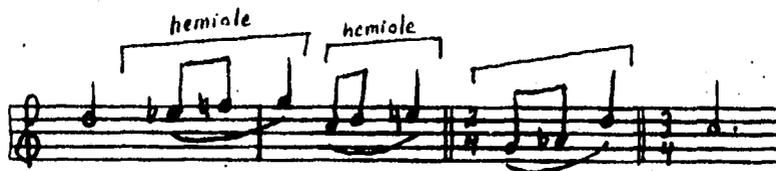
Vals Bagatela

En el lenguaje musical una Bagatela, es una pieza pequeña y poco pretenciosa. Podemos recordar por ejemplo las series de "Bagatelas" para piano que escribió Beethoven. En el lenguaje ordinario se usa como algo de poca importancia y valor. Quizá con estas ideas, Bernal Jiménez tituló esta pieza como "Vals Bagatela" pues no pretendía componer un "Gran Vals Brillante". El manuscrito no tiene fecha pero se calcula, por el punto y el tipo de papel utilizado, que fue compuesto entre 1936 y 1940.

El "Vals Bagatela" esta escrito en Do Mayor y tiene una estructura ternaria A - B - A con la sección central en la región de la Subdominante.

La primera sección tiene a su vez una estructura ternaria a-b-a y está escrita todo el tiempo a dos voces. La primera parte (a), compuesta por cuatro frases, es la que más se repite a lo largo de la pieza y es por lo tanto la más característica. Recorre unicamente las regiones de Tónica, Dominante y Subdominante pero con alteraciones y notas de paso cromáticas que le dan mucha riqueza armónica. La cadencia es auténtica y tiene además un ritmo binario que refuerza el carácter conclusivo. Este procedimiento rítmico de hacer sentir un ritmo binario dentro de un compás ternario se utilizaba en algunas danzas antiguas y se le conoce como hemiola o hemiole. Bernal

Jiménez intercala un compás de 2/4 para omitir un tiempo y poder hacer una terminación masculina, pero la hemiole comienza en realidad desde el compás anterior.



La segunda parte de la primera sección (b), presenta en *p* una nueva melodía compuesta únicamente con octavos y sustentada armónicamente por la voz inferior con triadas en arpeggios de primero y quinto grados sin alteraciones, y con valores de un cuarto. Repite la melodía en *pp*, una octava arriba y en Si Mayor lo que da un efecto muy delicado como de cajita musical (valga la comparación). La sección termina reexponiendo la primera parte (a) sin modificaciones.

La sección central se encuentra en la región de la Subdominante (Fa Mayor) y viene a ser lo equivalente al Trío. Lleva una melodía principal que aparece primero en la mano izquierda con un matiz diferente al de la derecha. Posteriormente esta melodía aparece en la mano derecha y en ambos casos, aparece un contracanto que destaca en las cadencias.

El quinto grado de la Dominante está ascendido por lo que se escuchan

acordes aumentados. Las cadencias suspensivas presentan también esta alteración lo que le da a esta sección un colorido muy especial. Hacia el final de la sección prepara el regreso a la primera sección con un fa# que hace sentir la Dominante de la Tonalidad original (Do Mayor) y seis compases antes de terminar pone si natural con lo que se abandona la región de Subdominante. Por alguna razón no indica el si natural en la cadencia final. Quizá se deba a que el compositor, al sentirse ya en la región de Tónica, lo haya omitido por error. Hacer una afirmación de esta índole es muy delicado, sin embargo el sol del bajo nos indica inequívocamente una cadencia suspensiva y el mi# que después se convierte en re# concuerda con la alteración al quinto grado que estuvo utilizando en las cadencias anteriores de esta sección. Esto, desde luego, no es la última palabra; es una hipótesis que está puesta a consideración y que podrá ser rebatida en análisis posteriores.

Con la indicación de D.C. y Fin, se reexpone la primera sección pudiéndose omitir la barra de repetición de la primera parte.

Así tenemos que el maestro Bernal nos obsequió una pequeña joya de gracia y delicadeza, escrita en su mayoría con sólo dos voces pero acabada finamente por la armonía, la articulación y los matices empleados. El obsequio es una bagatela sí, por pequeña y sencilla, más no por poco valiosa.

Suite "Ocho Autógrafos Juveniles"

La Suite "Ocho Autógrafos Juveniles" está formada por un conjunto de piezas pequeñas, pensadas muy probablemente con fines didácticos. Fue compuesta por Bernal Jiménez en 1948 con el título de "Los Siete Amigos de Juanito" el cual sugiere, además de los títulos de las piezas que la integran, que estaba dirigida a niños. Pocos años después la publicó en las "Ediciones de la Revista Sacro Musical Schola Cantorum" bajo el título de "Ocho Autógrafos Juveniles, Suite para Piano".

Las piezas que integran finalmente los "Ocho Autógrafos Juveniles" son: "El Esquiador", "La Bailarina Rusa", "Lupita", "Mi amigo el Poeta", "El Cazador", "La Vieja Tía", "La Pandilla" y "Fu Man Chú".

El Esquiador

Esta primera pieza está formada básicamente por un motivo rítmico que aparece en el primer compás en la mano izquierda:



Este motivo refleja la idea del título "El Esquiador" quien avanza siempre deslizándose. Bernal Jiménez le dio un tratamiento contrapuntístico a la pieza invirtiendo las voces casi cada dos compases y realizando las imitaciones en la mano derecha por movimiento melódico contrario.

Esta pieza está en Do Mayor y la podemos dividir en tres partes: A (11c.), A'(11c.) y A"(12c.). Con una melodía similar, el autor va aumentando el número de voces desde dos hasta cuatro, en cada una de estas partes provocando un aumento en la densidad sonora el cual refuerza con indicaciones de dinámica: *p* al comenzar la primera, *mf* al comenzar la segunda, *f* al comenzar la tercera, *ff* al terminar la pieza y con indicaciones de *crescendo* en cada una de las fórmulas cadenciales. Además, cómo si no fuera suficiente, añade indicaciones de pedal derecho a partir de la tercera parte.

Las tres partes también tienen relación con el índice acústico en que están escritas las cuales abarcan casi todos los registros del piano en orden ascendente. La primera parte se encuentra básicamente en la gran octava (índice 3) y llega a abarcar tres grados de la región de la contraoctava (índice 2). La segunda parte se encuentra en la pequeña octava y en la central (índices 4 y 5). La tercera parte abarca desde la octava central hasta el *mi* de la cuarta octava (índice 8).

Todos los aspectos anteriores dan como resultado una pieza pequeña que permite al principiante familiarizarse con el piano extendiéndose por todo el teclado y trabajando, entre otros aspectos, los diferentes matices dinámicos y los movimientos básicos de la mano. Para pianistas avanzados también representa un buen trabajo técnico y musical, tocar bien esta pieza con todas las indicaciones de toque, articulación, pedalización etc., y a la velocidad que indicó el compositor con el pulso de (blanca = 120), el cual debe ser constante a lo largo de la pieza.

La Bailarina Rusa

En esta pieza como lo hace en varias de sus obras, Bernal Jiménez recurre a los modos llamados "eclesiásticos". Se trata de modos compuestos sobre escalas de siete sonidos que se conocían desde antes de Cristo y que fueron muy utilizados hasta el siglo XVI. Posteriormente se fueron restringiendo a los modos mayor y menor y a pesar de que se encuentran en obras de Bach, Beethoven, Mozart y otros contemporáneos, no son retomados seriamente en cuenta sino hasta principios de este siglo.

Para "La Bailarina Rusa" utiliza el modo Dorio (de re a re sobre los sonidos naturales). Es posible que en este caso, Bernal Jiménez lo haya

escogido para darle a la pieza un colorido exótico que sugiriera una danza ucraniana que se supone que baila la bailarina rusa.

Podemos dividir la pieza en dos secciones (A - A') las cuales a su vez se dividen en dos partes de ocho compases cada una. La primera parte, que es muy similar melódicamente en las dos secciones, tiene un ritmo constante marcado por la mano izquierda con puros octavos en staccato los cuales casi todo el tiempo establecen un pedal de dos sonidos, la y re, que son la dominante y la tónica del modo.

La mano derecha lleva una melodía anacrútica con una articulación que refuerza la idea de llegar al tercer la, al cual le pone además un acento. Esto pide que, a pesar de los octavos repetitivos de la mano izquierda, se haga una leve retención agógica al comienzo de la frase.

Lupita

Es la pieza más larga de la Suite y se puede dividir en dos secciones con una melodía diferente en cada una; ambas en La Mayor.

La primera está basada en la melodía de una canción, que él mismo

compuso para canto y piano, y que comienza con la siguiente letra:

"¿Por qué al caer la tarde se aflige mi corazón?..."

Lleva un acompañamiento rítmico que se mantiene constante en la mano izquierda durante toda la primera melodía.



Armónicamente se encuentra casi todo el tiempo en las regiones de tónica y dominante, con notas de adorno y acordes de séptima mayor, lo que le da un estilo de canción popular.

A partir del compás 36 comienza la segunda melodía, la cual quitándole los compases con adornos que entre los pianistas de música popular se les llaman tallarines, queda de la siguiente manera:



Esta segunda melodía recuerda auditivamente canciones armonizadas por Manuel M. Ponce y pide, por la manera en que está escrita, que se libere el rubato propio de esta música.

"Lupita", además de ser la pieza más larga, es quizá la más difícil para un principiante, sobretodo si se trata de niños pequeños, resultando adecuada más bien para adolescentes y jóvenes.

Mi Amigo el Poeta

Esta pieza también es modal. Está escrita en modo Eolio (de sol a sol con sib y mib).

La primera sección tiene una melodía muy nostálgica. El mismo maestro pone "andante nostálgico" y además la acompaña con un contrapunto, de puras unidades de cuarto, que maneja muchos cromatismos dándole a la melodía eólica un verdadero sentimiento de tristeza. A estas dos voces les añade un largo pedal de tónica en la voz intermedia que permanece durante los 24 compases que dura esta primera sección.

En la segunda sección cambia el carácter de la pieza a una especie de consolación a la nostalgia que se siente por el amigo poeta. El compositor pone "dolcissimo" e introduce una nueva melodía con un acompañamiento sincopado. Aquí demuestra su dominio en el uso de los modos pues en la mano derecha conserva el modo eolio mientras la izquierda sugiere otro. El

resultado auditivo es el de dulzura y ternura que contrasta con la sección anterior. Continúa con seis compases de una melodía muy libre en la mano izquierda acompañada por tres voces fijas en la mano derecha. Termina con una frase basada en un aumento de valores del compás donde puso "dolcissimo" con el acompañamiento sincopado (sin aumentar valores), y con tres largos acordes que hacen la cadencia final.

Para darle el sentido que requiere esta pieza, es importantísimo atender a todas las indicaciones de dinámica, de agógica y de rubato. El tempo debe ser andante, como está indicado, pero muy pausado.

El Cazador

En contraste con la anterior, esta pieza tiene un carácter alegre. De acuerdo al título y a la indicación de "Allegretto marziale" se puede pensar en un cazador que sale alegre y muy decidido. La indicación de tempo (un cuarto igual a 132) debe tratarse más bien de un cuarto con puntillo pues la pieza está escrita en 6/8.

La melodía con que comienza con dos frases muy regulares. Con esto me refiero a que se pueden partir en dos incisos idénticos, melódicamente en

la primera, y rítmicamente en la segunda. Esto aunado al pulso siempre de un octavo y silencio de cuarto, llevado por la mano izquierda, le da a la pieza el carácter marcial que pide el compositor. Estas dos frases las vuelve a repetir modificando el contrapunto de la mano izquierda y añadiendo tres compases cadenciales.

La parte central retoma el pulso que llevaba la mano izquierda, alternando acordes entre las dos manos. Estos acordes tienen varios sonidos comunes por lo que destaca la voz intermedia que lleva una melodía:



Al final de la pieza retoma el primer tema pero con variaciones rítmicas que hacen sentir un ritmo como de tarantela.

Un aspecto muy importante en esta pieza es el tipo de toque: siempre staccato para reforzar el carácter marcial y algunos sf que sugieren los disparos del cazador.

Algunas frases de la mano derecha están en modo frigio (de sol a sol con sib, mib y lab) pero la armadura, la parte central y el acorde final nos indican que la pieza se encuentra en Do Mayor.

La Vieja Tía

Ubicándonos en la época de Miguel Bernal Jiménez, una vieja tía, bien pudo haber vivido el México de finales del siglo pasado. El compositor la representó entonces con un tempo de minué, una tonalidad claramente definida (en La Mayor), y un manejo tradicional de la armonía.

Bernal Jiménez le dió un manejo coral a la pieza. Algunas frases se encuentran a tres voces y otras a cuatro. Se tomó el cuidado de poner plicas distintas y ligaduras de articulación para cada una de las voces.

La pieza tiene una estructura binaria: A - B - A' - B - A'

El tema A está todo el tiempo en la región de Tónica, utilizando únicamente el segundo, cuarto y quinto grados con cadencias en la tónica y en la dominante. En el tema B visita las cercanas regiones de subdominante y dominante finalizando con el acorde de dominante que prepara el regreso al tema A.

"La vieja tía de Juanito" transmite un estado de serenidad, calma y tranquilidad.

La Pandilla

En esta pieza, Bernal Jiménez, manejó la cuestión rítmica de una manera muy interesante. Los primeros cinco compases y medio introducen a la pieza estableciendo el patrón rítmico que permanecerá hasta el final:



Comienza con la figura sincopada y va incrementando las voces siempre al comienzo de un compás donde se encuentra esta figura. Sin embargo la primera frase comienza, ya no al principio de un compás, sino a la mitad del sexto con la figura de dos octavos. La segunda frase, a pesar de ser casi idéntica a la primera, comienza en el último dieciseisavo de la figura sincopada. La pieza adquiere el carácter de una danza tocada por una pequeña orquesta de baile, en la cual se establece un patrón rítmico constante pero donde cada instrumentos modifica el fraseo de acuerdo al momento en que le toca entrar. Este carácter orquestal está reforzado por los constantes juegos de propuesta y respuesta (antecente y consecuente) que se dan entre las diferentes voces especialmente entre las extremas.

Para determinar el tempo, existen diferentes criterios. Uno de ellos es el que sugiere el título que nos habla de una pandilla y que puede corresponder a la indicación de (cuarto = 96) que pone Bernal Jiménez. Por otro lado, el ritmo recuerda un tipo de danza caribeña que tiende a ser amplia y cadenciosa. Yo me inclino más por la segunda posibilidad y siento que la indicación de "Moderato Grazioso", también del compositor, refleja mejor el carácter que esta música pide. Independientemente del tempo que cada intérprete elija, deberá sentir un ritmo muy danzable y fijarse en qué lugares pone el compositor las indicaciones de agógica, especialmente el "a tempo" que no se encuentra al comienzo de la frase, por lo que sugiere una recuperación rápida pero gradual del tempo al comienzo de la frase.

Es también importante notar que las indicaciones de dinámica y agógica están puestas de tal manera que ayudarán al principiante a discernirlas y a no comenzar a confundir, como se suele hacer, rápido con forte ni ritardando con piano.

Fu Man Chú

Es la última de las piezas de los "Ocho Autógrafos Juveniles" y aparentemente la que añadió a las siete originales. El nombre se debe con toda

seguridad a un formidable ilusionista, David Bamberg, que con el seudónimo de "Fu Man Chú" daba espéndidos espectáculos que hacían las delicias de chicos y grandes en esa época. Vivió mucho tiempo en México, casado con una bailarina: Eva Beltri, que tomaba parte en sus espectáculos. Se presentaba en el Teatro Arbeu donde actuaran también personalidades de la talla de la Pavlova o de Pablo Casals.

La pieza está construida sobre sobre una escala pentáfona, que recuerda el escenario oriental con el cual Fu Man Chú hacía sus presentaciones y permite al estudiante trabajar una posición de la mano sobre teclas negras.

El ritmo, los matices siempre brillantes y la manera en que está escrita la pieza recuerdan la música china: El motivo característico de cuatro dieciseisavos y un octavo asemeja a las cuerdas punteadas, las octavas quebradas con la ligadura que les puso Bernal Jiménez asemejan los glissandos característicos de ésta música y los arpegios repetitivos en la mano izquierda, en esta misma sección, dan la impresión de los pedales armónicos que suelen acompañar a veces con cuerdas punteadas, a veces frotadas y otras veces con instrumentos de aliento.

El acorde final es una especie de closter con los sonidos de la escala pentáfona pero que, para nuestro oído occidental, suena como un conclusivo

acorde de sol bemol en fundamental, posición de octava y apoyaturas sobre el primero y quinto grados.

Carteles

No nos debe sorprender que los "Carteles" sea la obra para piano más conocida y trascendente de Bernal Jiménez. En ella, ya con rasgos de composición muy personales, nos presenta con un amplio colorido y de una manera casi gráfica diferentes paisajes mexicanos. Los temas escogidos son propios, seguramente inspirados en vivencias personales. Sus "Carteles" son: Volantín, Danza Maya, Noche, Huarache, Sandunga, Pordioseros, Hechicería y Parangaricutirimícuaro y tienen la unidad orgánica de una obra pensada como tal.

Se puede considerar a los "Carteles" de Bernal Jiménez, no solamente su obra para piano mejor lograda, sino como una obra maestra dentro de la literatura pianística mexicana de este siglo.

La versión definitiva de los "Carteles" fue terminada en diciembre de 1952. Existe, como mencioné anteriormente, una versión diferente firmada por el mismo compositor de la cual, desafortunadamente, solo pudimos encontrar una parte (hasta la mitad de la Sandunga). Me atrevo a suponer que ésta versión fue la original, basándome en el antecedente de lo que ocurrió con la Antigua Valladolid y en el comentario que me hizo la Lic. Lorena Díaz (quien ha revisado en varias ocasiones el archivo Bernal) de que el maestro

acostumbraba en algunas ocasiones hacer una copia especial de sus obras cuando las mandaba editar.

A pesar de que Bernal Jiménez mandó editar personalmente los "Carteles", fueron publicados hasta 1957, un año después de su muerte, por Peer International Corporation.

Volantín

Introduce la pieza estableciendo la tonalidad en Do Mayor y el pulso rítmico que caracteriza la primera sección (17c.), con una serie de octavos con silencio de octavo sobre los dos únicos sonidos de Do y Sol naturales. Estos dos compases, con una apariencia de poca importancia, son la introducción, no sólo a la pieza, sino a toda la obra.

Además de la indicación de "Rítmico", el compositor mantiene en toda la sección, a excepción de los 3 últimos compases cadenciales, un pedal con el do que se repite incicivamente cada dos tiempos. En el segundo tiempo del noveno compás este do fue omitido seguramente por un error del dibujante, pues aparece en la reexposición y en el original consultado. En los compases ocho y diez, los omitió el propio compositor ya que buscaba que destacaran las

notas tocadas sobre la mano derecha. Los matices van incrementándose hasta llegar al ff con sf que finalizan la primera sección con una cadencia suspensiva.

Súbitamente piano y sin perder el pulso entramos a la parte central. El do de cada dos tiempos permanece, pero aparecen otros dos pedales de sol y la figura rítmica cambia para darle más movimiento de manera que el do ya no deberá destacarse de la misma manera. En la mano derecha aparece en el tiempo débil y sincopada la melodía cromática con terceras que por su suavidad melódica contrasta con la primera sección. En la versión del manuscrito consultado estas terceras aparecían una octava arriba y doblada la voz superior una octava abajo. La simplificación en la partitura definitiva se debe probablemente a que el compositor quiere en esta sección un carácter ligero que asemeje precisamente el vaivén en el aire que se siente en el volantín una vez que se han levantado los pies del suelo. Además pone la indicación "cantando". A propósito de esto, es lamentable que no se haya podido encontrar una mejor traducción que "Merry Go Round" para el inglés. La segunda sección acaba con un rallentando, un acorde aumentado sobre el Napolitano, y un silencio que dura un compás.

En la tercera sección reexpone la primera parte, una octava arriba las dos primeras frases y termina con una fórmula cadencial rítmicamente igual a la de la primera sección pero conclusiva.

Danza Maya

La segunda pieza está compuesta sobre la conocida melodía pentátona de los Xtoles, que varios autores mexicanos han utilizado. La letra más conocida es:

"Conex conex palexen; xícubin, xícubin yocol kin"

Los 16 primeros compases integran la melodía binaria formada por cuatro frases de cuatro compases: A: a - a B: b - b.

A pesar de que en estos compases el acompañamiento rítmico y la armonización de la melodía son ya una versión personal del compositor, podemos para fines analíticos considerar esta sección como la presentación del tema y las otras tres sus variaciones.

En la primera variación (c.17 - c.32), se conserva la armonización de la melodía pero el acompañamiento rítmico es substituído por una serie de octavos y la melodía se presenta una octava arriba.

En la segunda variación se conservan los patrones rítmicos de la segunda, con ajustes en la articulación, pero la armonización es ahora a cuatro voces. La mano derecha lleva dos voces, cada una en diferente escala pentátona y las

dos, a su vez, diferentes a la que lleva la mano izquierda. Se crea de esta manera una trimodalidad que le da un colorido muy especial. En la parte B desaparece la voz superior. La tercera voz desciende a la escala pentáfona que se encuentra a medio tono y las dos primeras se unen a este modo, con lo que se siente una relajación armónica pero, apenas transcurren dos compases, sorprende con un inciso bitonal en ff. Cambia un fa sostenido por fa natural lo que provoca en la melodía, un intervalo de cuarta aumentada, disonante especialmente en las melodías pentáfonas. La sonoridad fuertemente percutiva de este inciso le da a la frase un efecto de instrumentación nativa.

En la Tercera variación, cambia substancialmente la parte B para darle, junto con un fff y un *accelerando*, un carácter conclusivo al final de la pieza. En relación al manuscrito consultado, es importante notar que Bernal Jiménez había escrito originalmente esta variación completa y aparte añadía siete compases de una *codetta*. En la partitura esta *codetta* aparece en vez de la parte B y el compositor añade el último compás con la ligadura y los silencios de manera que equivalga a los ocho compases de la parte B. Por esta razón podemos considerar los últimos 16 compases como una variación completa.

Otro aspecto importante en esta variación es darse cuenta que la melodía se encuentra en la voz central, tocada por los pulgares, y que no se trata de simples acordes alternados entre ambas manos. Si acaso alguien llegara a

pensar que esto es mera coincidencia, vale la pena destacar que en el manuscrito había escrito triadas mayores y menores alternadas, sobre el mismo grado (con un choque armónico que elimina para la versión definitiva) y que al hacer la modificación añadió expresamente esta voz en la mano derecha.

Noche

Bernal Jiménez cambia, en esta pieza, el estado de ánimo para adentrarnos en el ambiente oscuro y misterioso de la noche.

Es una pieza tranquila y rítmicamente muy libre. En el manuscrito había puesto "Lento" y en la versión definitiva cambia esta indicación por "Adagio" quizá para evitar una excesiva pesadez en el tempo por parte del intérprete pero añade "express. e un po' a piacere".

Escribe esta pieza en modo frigio y casi todo el tiempo con matices que, a excepción de una cadencia en f, oscilan entre el p y el ppp. Utiliza muchos recursos contrapuntísticos y la escritura hace una distinción muy clara de las voces que va utilizando.

Es importante hacer referencia nuevamente al manuscrito consultado el cual fue modificado sustancialmente en la construcción armónica de muchos

acordes, en el número de voces empleadas, en el orden de aparición de algunas frases e inclusive en la indicación de un compás ternario de 3/2 que fue cambiado por uno binario de 6/4 y por una escritura contrapuntística de cuarta especie. A pesar de que la versión de este manuscrito no es la definitiva que quiso Bernal Jiménez, será muy valioso para el intérprete conocerla y escucharla, aunque sea una sola vez, tomando por supuesto en cuenta que las modificaciones que realizó el compositor fueron muy meditadas, como lo demuestran las correcciones que sobre el mismo manuscrito realizó el compositor.

Hacia el final de "la Noche" se escucha a lo lejos una variación de "La cucaracha". La indicación de "lontano" (lejano) aparecía originalmente justamente en el tema de la cucaracha, el cual estaba presentado con una variación mucho más parecida a la melodía original. La pieza termina en ppp y con un rallentando.

La "Noche" de Bernal Jiménez es para mi gusto una de las piezas más inspiradas y bellas de la literatura pianística del compositor.

Huarache

La traducción de "folk dance" podría llevarnos a dudar si el título de la pieza no era "Huaracha". El manuscrito nos aclara que Bernal Jiménez puso "Huarache". La palabra es originaria de nuestro país y se refiere a las sandalias de cuero que usa la gente muy sencilla.

La manera en que están puestas las indicaciones de repetición le dan a esta pieza un estructura de este tipo: A - B - A - B - A'

La sección B tiene una extensión mayor y es la característica de esta pieza, de manera que la primera sección se escucha casi como una introducción. Esto recuerda algunos tipos de danzas regionales, especialmente de Oaxaca, que tienen dos secciones: una en la que se pasean y otra en la que bailan.

La pieza tiene una gran riqueza rítmica provocada por la combinación de figuras ternarias y binarias; estas últimas aparecen a veces en tiempo y a veces sincopadas. Durante toda la sección B, la voz inferior mantiene el mismo patrón de tresillo en el primer tiempo y dosillo en el segundo. La pieza puede ser tocada con un carácter alegre pero a una velocidad un tanto pesante.

La armonía bitonal y las constantes apoyaturas armónicas en la melodía le dan a la pieza donaire. Existe la posibilidad, en mi opinión, de que el título de "Huarache" se lo haya puesto para introducir un elemento chusco a la obra.

Sandunga

Me resulta difícil determinar en qué se basó Bernal Jiménez para componer su Sandunga. Tal vez debido a la familiaridad que tengo con la música juchiteca, no tiene relación rítmica ni melódica con la danza que se baila en el Istmo, ni con la versión popularizada que bailaba María Conesa. Bernal Jiménez conocía con toda seguridad esta última pues es la versión que Manuel M. Ponce utilizó en sus "20 Piezas Fáciles para Piano". En cuanto al origen de la palabra la mayoría de los autores coinciden en que es de origen Andaluz y que alguna vez se escribió con Z. En el diccionario de la Real Academia aparece con S y proporciona dos definiciones: En la primera dice: Gracia, donaire, salero y en la segunda dice que en Chile y Puerto Rico significa jolgorio o parranda. Recordemos también que muchas palabras con la terminación "unga" provienen del continente africano.

La Sandunga de Bernal Jiménez está escrita en 6/8 y tiene una estructura ternaria A - B - A. La primera sección, en la menor, tiene un acompañamiento en puros dieciseisavos con unos larguísimos pedales, en la voz central, de La natural (10 c.), sol # (8 c.) y nuevamente La (8 c.) que coinciden con las tres partes en que se subdivide esta sección. La voz inferior va descendiendo sobre escalas cromáticas en la primera y tercera partes de esta sección, y permanece sobre tres sonidos en escala cromática ascendente en la segunda parte. La voz

superior lleva la melodía principal con un ritmo de hemiole (en este caso ternario sobre un compás binario).

En la sección central hay un cambio a la región de Tónica Mayor (La Mayor). Cambia no sólo el color sino también el carácter. El ritmo y la articulación en la voz inferior, tocada por la mano izquierda, le dan un movimiento de danza muy contrastante con la primera sección. Las dos voces superiores llevan la misma melodía manteniendo siempre un intervalo de sexta o de segunda. Esta melodía lleva, al igual que en la primera sección, un ritmo de hemiole el cual combinado con el del bajo, le da a la sección una riqueza rítmica aún mayor.

La tercera sección es una versión reducida y variada de la primera, aumentando en los últimos cinco compases el número de voces, con un crescendo que acaba en ff y sf y una cadencia en la tónica (la menor).

Pordioseros

Es la pieza más lenta de toda la obra (blanca = 48). La modalidad de re menor natural (sin do#) y con un matiz siempre piano le dan desde los primeros dos compases, el ambiente desolado que requiere la pieza.

Dentro de este ambiente, el otro elemento importante que utiliza Bernal Jiménez es el rítmico. Desde el primer compás establece en la voz inferior un ritmo obstinado de cuatro octavos y una mitad. La voz superior toma la melodía principal cuya primera frase está formada por 2 incisos muy similares. La diferencia más importante entre los dos es la figura de dos octavos del segundo tiempo la cual es substituída, en el segundo inciso, por una de dieciseisavo con octavo con puntillo dando una impresión de ritmo cojo. Hay que recordar que en la época de Bernal Jiménez los pordioseros eran normalmente personas con algún impedimento físico.

En la tercera frase, invierte el contrapunto y la voz inferior toma la melodía principal, nuevamente con una modificación rítmica en el segundo tiempo, y la derecha toma el ritmo obstinado. A partir del compás 17, cesa el ritmo obstinado. En los compases 20 al 23 finaliza la sección con una frase distinta a todas las anteriores:



El ritmo que emplea en las octavas combinado con el descenso cromático hacia el final de cada motivo y la indicación de "molto ritenuto", imitan de una manera muy ingeniosa el lamento de los pordioseros cuando estiran su mano

para pedir limosna con un tono lastimero. El si natural del lamento, choca armónicamente con el si bemol de la tonalidad que aparece en el acorde de cuarto grado que toca la mano izquierda.

La segunda sección es una reexposición donde añade una tercera voz en la soprano. El compositor pide destacar la voz central con un matz diferente ya que se trata de la melodía principal que apareció en la exposición. Termina la pieza nuevamente con la frase del lamento, finalizando en ppp sobre el primer grado.

Hechicería

Esta pieza está dividida en dos secciones diferentes: A - B delimitadas por el compositor con una doble barra. El colorido de esta pieza está logrado por un manejo armónico muy especial:

La introducción y la primera frase parecen establecer el mi menor. La segunda frase parece confirmar un mi menor melódico por el do# (c.9) y sobretodo por el re# (c.10) que resuelve en el mí del segundo tiempo. Sin embargo dos compases más adelante (c.12) el fa natural que resuelve en el mí establece un modo frigio en la cadencia de esta frase. En la cadencia del

compás veinte aparece nuevamente el fa sostenido y la fórmula cadencial de los últimos ocho compases de la sección resuelven definitivamente en un mi menor pero sin dejar claro el segundo grado de la escala.

La segunda sección es modalmente todavía más interesante. La melodía de la voz superior comienza con los grados de un mi menor melódico (re# al ascender y re natural al descender) pero con el fa natural del frigio. Sin embargo lo más interesante son los pedales de sol# que permanecen a lo largo de toda la segunda sección. El sol#, que además aparece en la cadencia, pertenece a la escala de la menor armónica. A pesar de que podemos analizar esta sección bimodalmente, el resultado auditivo es el de un modo basado en una escala que se construye sobre el quinto grado de la menor armónica: mi - fa natural - sol# - la - si - do - re - mi. Las tres tríadas mayores que se forman sobre los tres primeros grados de esta nueva escala son características de un modo que aparece mucho en la música española aunque aquí Bernal Jiménez lo manejó de otra manera.

Rítmicamente, esta pieza también es muy interesante. En la primera sección aparece en la mano izquierda un motivo rítmico que, a excepción de tres frases, se mantiene a lo largo de toda la sección. Simultáneamente en la mano derecha aparece otro motivo rítmico irregular que coincide con el otro en los segundos tiempos y que también es característico de la melodía de esta

sección. La frase que comienza en el compás 13 es la única que no tiene ninguno de los motivos rítmicos anteriormente descritos, contrasta no sólo con un mayor movimiento rítmico sino con una armonización bimodal donde el re# choca con el natural. Es interesante ver que la construcción rítmica de esta frase es parecida a una en "Fu Man Chú" de los "Ocho Autógrafos Juveniles" nada más que los motivos rítmicos de aquella están distribuidos en dos compases ternarios. La pregunta que aquí cabe es si existiría alguna relación psicológica que haya hecho el compositor conciente o subconcientemente.

La segunda sección en ff, está construída por patrones rítmicos diferentes a los de la primera pero que igualmente son repetitivos, especialmente el de la voz inferior que lleva los dos pedales con un motivo rítmico y melódico que se repite siempre igual.

La fórmula cadencial de los últimos seis compases retoma en "Lento" algunos motivos rítmicos de la primera sección y después de tres largos acordes con duración de un compás cada uno, termina súbitamente con un mí de duración de un octavo con sf y el resto del compás en silencio.

Parangaricutirimícuaro

Con un ambiente festivo de pueblo, "Parangaricutirimícuaro" viene a ser el "Grand Finale" de la obra. La podemos dividir en 5 secciones con una estructura: A - B - C - D - A + coda.

Desde la entrada de la primera sección en f, se siente la pieza con mayor densidad sonora y el mayor movimiento rítmico provocado por las largas series melódicas en dieciseisavos a un tiempo alegre de (cuarto = 144).

Las secciones centrales recuerdan a las bandas populares, las cuales suelen ser desafinadas pero tocando con un ritmo muy preciso. Esto lo logró empleando la politonalidad y utilizando un movimiento del bajo alternado cada tiempo, típico de la música popular. Las combinaciones rítmicas de 1:1, 1:2, y sincopadas ayudan a darle mayor movimiento al compás de 2/4. Además en la cuarta sección emplea en las voces centrales un ritmo a contratiempo que, al final de algunas frases, culmina con un motivo rítmico de silencio de octavo, dos diecisesavos, dos octavos y un octavo en el primer tiempo del siguiente compás. Este ritmo es muy utilizado en las bandas populares, generalmente marcado por un instrumento de percusión.

Todas las cadencias principales terminan en la Dominante o en la Tónica.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

La coda final de la pieza, y de la obra, está formada por la repetición incisiva del primer grado al cual le añade en cada anacrusa, los sonidos no armónicos: solb, mib y mi natural (estos dos últimos creando un fuerte choque armónico), los cuales cumplen una función de apoyatura armónica que le dan a los últimos compases un marcado sentido cadencial.

V. Conclusiones

A pesar de que las obras para piano de Miguel Bernal Jiménez representan sólo un aspecto muy específico de su obra, podemos ver en ellas, a grandes rasgos, las diferentes etapas que fue viviendo como compositor.

Las primeras obras reflejan la influencia del medio musical en el que se formó. En ellas se ve el dominio que tenía del contrapunto y de la armonía tradicional, necesarios para cualquiera que pretenda llegar a ser un buen compositor. Poco a poco fue desarrollando un lenguaje propio que iba obedeciendo más a un proceso de maduración e investigación personales que a un intento de estar copiando recetas innovadoras y el cual iba de acuerdo con una filosofía de la vida, de la religión y de la patria que ya tenía muy claras. En sus "Carteles" se nota que este proceso se encontraba ya en plena curva de ascenso. Desafortunadamente murió intempestivamente bastante joven cuando todavía tenía mucho que compartirnos.

Es muy triste que la música de algunos de nuestros mejores compositores sea tan poco conocida, existiendo obras de tan buena calidad y variedad.

Difundir la música para piano de Miguel Bernal Jiménez es una labor necesaria que no sólo implica comenzar a tocarla más, sino que también como maestros la cultivemos en las futuras generaciones de pianistas. Sus obras no sólo reflejan diferentes estilos; nos dan la oportunidad de trabajar con los alumnos una gran variedad de aspectos técnicos, rítmicos pero sobretodo interpretativos y musicales pues a pesar de que sus obras son en apariencia sencillas, algunas de ellas requieren ya de un nivel artístico muy elevado para poderlas interpretar conveniente y convincentemente.

El análisis de sus obras nos permiten ver que Bernal Jiménez no pretendía ser un compositor de vanguardia. Las modificaciones que le hizo a los "Carteles" revelan que buscaba la sencillez y no la extravagancia, que para él lo importante era el resultado musical y no la aprobación de los demás.

Por último es importante señalar que la vida de Miguel Bernal Jiménez nos deja la lección de que trabajando con empeño, dedicación y con una búsqueda constante de la perfección se puede llegar a ser grande a pesar de las dificultades que se puedan presentar. Miguel Bernal tuvo que luchar contra una corriente que siempre trató de apagarlo pero esto no lo desanimó. Consideraba su propio talento no como un mérito propio sino como un don que se le había concedido con lo cual se sentía obligado a dar su mejor esfuerzo en alabanza a Dios independientemente del reconocimiento a su persona. Su

filosofía como músico se refleja en cuatro líneas de un Salmo que aparece en la Revista Schola Cantorum:

"Señor, he nacido para cantar tus alabanzas
he vivido en tu casa como un jilguerillo
Dejaste caer en mi alma un destello de tu hermosura
y me hiciste artista para que viviese enamorado de Ti.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ Coral, Juan; Compositores Mexicanos, 6a ed, México, Editores Asociados Mexicanos, 1993,

ÁVILA, Alejandro; Síntesis Biográfica de Miguel Bernal Jiménez y estudio sobre sus "Carteles", México, Tesis Profesional, 1977

BERNAL Jiménez, Miguel; El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, Editorial Cultura, 1939

BERNAL Jiménez, Miguel; La Técnica de los Compositores. El estilo..., s.l., Editorial Jus, 1950

BERNAL Jiménez, Miguel; "Salmo", Schola Cantorum, (Morelia, Mich), julio de 1943, mensual, pg 105

MACOUZET, María Cristina; Media Vuelta al Corazón. Diario de..., 1a ed, México, Treyma Ediciones, 1989

OLVERA, Adrián; "Miguel Bernal Jiménez: una personalidad extraordinaria. Entrevista con...", La Nación, (México D.F.), 1° de junio de 1985, quincenal, pp.29-32

PÁRAMO, José Alfredo; Miguel Bernal Jiménez. He nacido..., 1a ed, México, Epressa, 1992, (Colección Semblanzas)

REAL Academia Española; Diccionario de la Lengua Española, 16a ed, México, Publicaciones Herrerías, 1936 [reimpr. en Mex. 1942]

SCHOENBERG, Arnold; Structural Functions of Harmony, 2a ed, Nueva York, W.W. Norton & Company, 1969

SCHOLES, Percy; The Oxford Companion to Music, 10a.ed, Nueva York, 1970 [11ava reimpr. de la 10a ed de 1987]

TAPIA Colman, Simón; Música y Músicos en México, 1a ed, México, Panorama Editorial, 1991 [2a reimpr. de la 1a ed de 1992]

WHEELER, Kent; Counterpoint Based on Eighteenth-Century Practice, 2a ed, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1972

OTRAS FUENTES:

Archivo Miguel Bernal Jiménez en casa del Lic. Eugenio Bernal

Entrevistas con el Lic. Eugenio Bernal Macouzet, hijo del Maestro

Entrevistas con Margarita Olivera (q.e.p.d.), amiga del compositor

Consultas a Lorena Díaz quien realiza un trabajo de investigación

PARTITURAS

BERNAL Jiménez, Miguel; Antigua Valladolid, Nueva York, Peer International Corporation, 1954

BERNAL Jiménez, Miguel; Carteles, Nueva York, Peer International Corporation, 1957

BERNAL Jiménez, Miguel; Ocho Autógrafos Juveniles, Morelia, Ediciones de la Revista Sacro Musical Schola Cantorum, sf.

MANUSCRITOS DEL ARCHIVO MIGUEL BERNAL JIMENEZ

Arreglo para piano de "Las Mañanitas" y de "Happy Birthday", copia fotostática (sin título) de una copia manuscrita por J.R.J.

Invención, s.f.

Dos Minués para Piano, s.f.

Gavota de la Antigua Valladolid, s.f.

La Suite "Bachiana", 16 de agosto de 1935

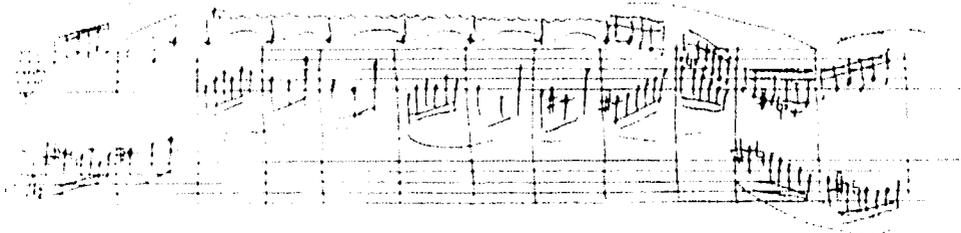
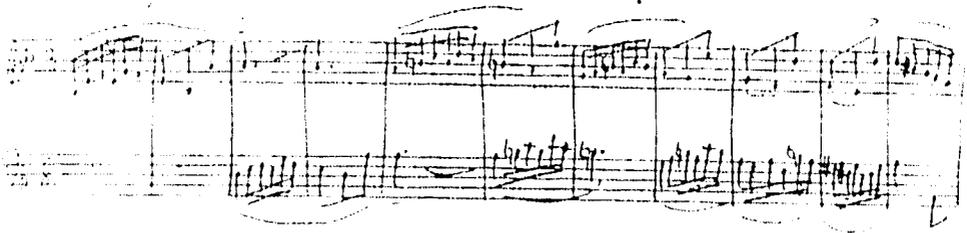
Minué de la Niña (incompleto), s.f.

Vals Bagatela para Piano, s.f.

Volantín. Danza Maya. Noche. Huarache. Sandunga, s.f.

VII. Apéndice (copia de los manuscritos)
con la autorización del Lic. Eugenio Bernal

Invención



Vals

Ragatela

Piano.

Allargato

p

crescendo

p

1 3 4 5 1 3 1 3 1 3 1 3

2 4 5 3 1 5 2 1 3 3 1

8^{va}

pp

2 4 5 3 1 5 3 1 5 2 1 5 2 1



Handwritten musical score consisting of five systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Below the bass line, there are several measures of fingerings: 1 5 3 4, 5 3 7, 5 2 1, 5 2 4, 5 3 1. A dynamic marking 'V' is present in the second measure of the bass line. The second system continues the melodic and bass lines. The third system shows a continuation of the piece. The fourth system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The fifth system concludes with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a bass line, ending with the word 'Fin' written in the right margin.

Handwritten musical score consisting of two staves. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with a bass line. A dynamic marking 'Crescendo.' is written above the first measure of the bass line. The piece ends with a fermata over the final note of the bass line.

Handwritten musical score consisting of two staves. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with a bass line. A dynamic marking 'mf' is written above the first measure of the bass line. The piece ends with a fermata over the final note of the bass line.

Handwritten musical score consisting of two staves. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with a bass line. A dynamic marking 'p' is written above the first measure of the bass line. The piece ends with a fermata over the final note of the bass line.

Noche

Lento

allegro

Piano

Musical notation for the first system, including piano and treble clefs, a common time signature, and notes with slurs.

Musical notation for the second system, including piano and treble clefs, and notes with slurs.

Musical notation for the third system, including piano and treble clefs, and notes with slurs.

Musical notation for the fourth system, including piano and treble clefs, and notes with slurs.

Musical notation for the fifth system, including piano and treble clefs, and notes with slurs.

Musical notation for the sixth system, including piano and treble clefs, and notes with slurs.

Musical notation for the seventh system, including piano and treble clefs, and notes with slurs.

ritardando