



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Trabajo que presenta

Guillermo Martínez Hurtado

Para Obtener el Título de

Licenciado Instrumentista - Guitarra

Opción de titulación: Intérprete en la Grabación de Música Mexicana

Asesor de trabajo escrito: Dr. Felipe Ramírez Gil.
Asesor de presentación pública y grabación: Mtro. Fernando Cruz Vázquez.

México D.F.

2013



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 mis padres y hermano

Beatriz Guadalupe Hurtado Figueroa,

Leonel Martínez García,

Leonel Martínez Hurtado

A mis abuelos, tíos y primos

Φ

Φ

Programa de recital público

J. S. Bach (1685-1750)

Suite BWV 995 en la menor

Prelude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotte I

Gavotte II en Rondeau

Guigue

Fernando Sor (c.1778-1839)

Le Candeur (petite reverie)

Joaquín Turina (1882-1949)

Fandanguillo Op. 36

Ráfaga Op. 53

Manuel M. Ponce (1882-1948)

Sonata No. 1 para guitarra

Allegro Moderato

Andantino Affettuoso

Allegretto in tempo di serenata

Allegretto un poco vivace

Leo Brouwer (1939)

Hika (in memoriam Toru Takemitsu)

Índice general

1. Variaciones	Manuel M. Ponce (1882-1948)	5
1.1. Contexto Histórico		5
1.2. Datos Biográficos		9
1.3. Información y análisis de la obra		18
1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas		21
2. Sonata No.1 para guitarra	Manuel M. Ponce (1882-1948)	23
2.1. Información y análisis de la obra		23
2.2. Sugerencias técnicas e interpretativas		27
3. Andante y Allegro	Blas Galindo (1910-1993)	29
3.1. Contexto Histórico		29
3.2. Datos Biográficos		31
3.3. Información y análisis de la obra		34
3.4. Sugerencias técnicas e interpretativas		36
4. Meditaciones	Leonardo Coral (1962)	37
4.1. Contexto Histórico		37
4.2. Datos Biográficos		43
4.3. Información y análisis de la obra		44
4.4. Sugerencias técnicas e interpretativas		46
5. Conclusión		49

A. Contenido del disco	51
B. Partituras: Variaciones sobre un tema de Cabezón	53
C. Partituras: Sonata Mexicana	59
D. Partituras: Andante y Allegro	76
E. Partituras: Meditaciones	89

Índice de figuras

1.1.	<i>O Filii et Filiae.</i>	19
1.2.	Inicio de <i>Tema.</i>	19
1.3.	Final de <i>Var.I</i> , e inicio de <i>Var.II.</i>	20
2.1.	Diferencias tonales entre secciones A y A' (<i>Allegro moderato</i>).	25
2.2.	Escala cromática en bajo (<i>Andantino affettuoso</i>).	26
2.3.	Cadencia final (<i>Andantino affettuoso</i>).	26
2.4.	Agrupación binaria en desarrollo (<i>Allegretto un poco vivace</i>).	27
3.1.	Tema en <i>Sol mayor</i> (<i>Allegro</i>).	35
4.1.	I. <i>Campanas</i>	44
4.2.	IV. <i>Soplo</i>	45
4.3.	VIII. <i>Soplo</i>	46
4.4.	V. <i>Sueños</i>	46
4.5.	Armónicos en I. <i>Campanas</i>	47

Índice de tablas

2.1. <i>Allegro moderato</i>	24
2.2. <i>Andantino affettuoso</i>	25
2.3. <i>Allegretto in tempo di serenata</i>	26
2.4. <i>Allegretto un poco vivace</i>	27
3.1. <i>Andante</i>	35
3.2. <i>Allegro</i>	35

1

Variaciones Manuel M. Ponce (1882-1948)

1.1. Contexto Histórico

El porfiriato está delimitado por dos sucesos políticos: comienza en 1877 cuando, después de derrotar a los lerdistas e iglesistas, Porfirio Díaz inicia su primer mandato presidencial y termina en 1911, meses después de haber estallado la Revolución, cuando Díaz abandona el poder y sale rumbo al exilio en Francia. Dentro de este periodo transcurren los primeros años de la vida de Manuel M. Ponce, más específicamente durante la segunda etapa del porfiriato comprendida entre 1888 y 1911.

Gracias a sus lazos personales y clientelistas, a su capacidad de negociación y a su habilidad para conciliar y hacer que los actores políticos dependieran de su intervención, «don Porfirio» logró obtener y mantener el poder, algunas veces teniendo que recurrir a la fuerza. Gracias a esto también logró alcanzar un cierto orden social; aunque este algunas veces se interrumpió por alzamientos y rebeliones.

En el contexto de un gobierno cada vez más personalista y arbitrario por parte de Díaz y los gobernadores de los estados, el medio cultural se deleitaba a sí mismo creando una identidad nacional imaginaria, en la que los aires franceses pretendían ocultar la realidad del país caracterizada por la distribución inequitativa de la riqueza, injusticia, analfabetismo, etc.

El sector de la industria avanzó durante esta época, a pesar de que Díaz había

heredado una hacienda pública en quiebra condicionada por deudas con el extranjero y prestamistas nacionales. Dicho avance se debió principalmente a la reestructuración de la deuda pública por medio de impuestos y nuevos préstamos, lo que permitió ganar la confianza de inversionistas extranjeros. Con un entorno favorable, Díaz buscó que el país se ligara a la economía internacional como exportador de productos agrícolas y minerales.

El crecimiento demográfico fue importante dentro del porfiriato, pues al comienzo de este en 1877, se calculaba un aproximado de nueve millones de habitantes y para el final en 1910 esta cifra había alcanzado los quince millones, esto (entre otras cosas), hizo necesario ampliar la oferta educativa, por lo que ese año, Porfirio Díaz decretó la creación de la Universidad Nacional, reuniendo algunas Escuelas Superiores y la Preparatoria que ya funcionaban en la capital, durante la ceremonia de inauguración Justo Sierra (Ministro de Instrucción y Bellas Artes), pronunció un célebre discurso¹.

Uno de los muchos factores que influyeron en la caída del régimen porfirista en los primeros años del siglo XX fue el envejecimiento de este, pues el presidente rondaba los 80 años y la edad promedio de los miembros de su gabinete era de 67, así pues Díaz no era el único que llevaba tantos años en el poder, pues la reelección se practicaba en todos los niveles de gobierno².

En 1910 estalla la Revolución, movimiento armado encabezado por Francisco I. Madero, en contra del régimen de Díaz, que suele ser considerado el suceso político más importante del siglo XX en México, y que aunque comenzó como un solo movimiento armado, después se transformó en una guerra civil, en la cual participaron varios movimientos socialistas, liberales, anarquistas y agrarios.

Díaz había convocado a elecciones para elegir a su sucesor, de las que salió victoriosa la fórmula compuesta por Madero y José María Pino Suárez, del Partido

¹El discurso completo puede ser consultado en: http://www.100.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=52&Itemid=76&lang=es

²Speckman, Elisa. «El porfiriato» en *Nueva Historia mínima de México*, el Colegio de México (2004): pp.206.

Antirreeleccionista. Sin embargo, Díaz desconoció el resultado de las votaciones. Como reacción, Madero llamó al levantamiento armado por medio del Plan de San Luís, acudiendo a la lucha numerosos grupos de las más diversas clases sociales: en el noroeste,  lvaro Obregón encabezó la revuelta de la clase media campesina; en Chihuahua, Francisco Villa encabezaba un regimiento formado por ganaderos; en Coahuila, Venustiano Carranza representaba a los hacendados; y en el estado de Morelos, Emiliano Zapata y sus tropas reclamaban el reparto agrario. Díaz finalmente dimitió y salió voluntariamente del país. Entonces se nombr  como presidente interino a Francisco León de la Barra cuyas responsabilidades ser an llevar a cabo el desarme y la desmovilización de las fuerzas rebeldes y organizar nuevas elecciones. El desarme y la desmovilización resultaron complicados pues si bien mucha gente aceptó volver a la vida pacífica tras recibir una gratificación monetaria; otros no aceptaron y se organizaron en nuevos «cuerpos rurales». Cumplido ese proceso estabilizador, pudieron realizarse las elecciones y se le entregó la presidencia a Madero en noviembre de 1911.

En febrero de 1913, Victoriano Huerta (con la supuesta complicidad de Mr. Henry Lane Wilson, Embajador de Estados Unidos en M xico³) dió un golpe de estado, y mandó asesinar a Madero y Pino Suárez. Para entonces la situación política y social del país había alcanzado altos niveles de violencia y desorden, razón por la que cierto sector de la población consideró que la presencia de Huerta en la presidencia significar a el fin de la guerra y el retorno a la estabilidad. Esta idea fue compartida por un grupo de intelectuales entre quienes figuraba Manuel M. Ponce, quien además recibí durante algún tiempo un mínimo salario mensual que el gobierno huertista le otorgó para dedicarse a la composición. Esas circunstancias bastaron para que la situación se revirtiera en su contra, pues cuando en 1914 Huerta fue derrocado, el haber creído en su promesa de paz, significó una fuerte desventaja política, e incluso una amenaza a la propia seguridad, no sólo para quienes habían colaborado

³Rojas, Luis Manuel. «Yo acuso a Henry Lane Wilson» en Ernesto de la Torre Villar et al., *Historia documental de México*, México, UNAM, (1984): pp.512.

con el régimen huertista, sino hasta para quienes se habían abstenido de participar políticamente contra el dictador.

Habiendo caído el régimen de Huerta se designó como presidente a Venustiano Carranza, éste promulgó la constitución de 1917, que incorporó demandas de los movimientos revolucionarios como la jornada de ocho horas, la libertad de culto, el salario mínimo, el reparto agrario, la nacionalización de los recursos naturales, etc.

Después el ejército revolucionario se dividió en dos grupos: el primero representado por Carranza y Álvaro Obregón, quienes representaban los intereses de la burguesía del norte del país; y sus contrarios Emiliano Zapata y Francisco Villa que estaban a favor de los intereses campesinos. De esa disputa resultaron vencedores Carranza y Obregón, y este último asumió la presidencia en 1920.

Obregón fue reemplazado en la presidencia por Plutarco Elías Calles y al concluir el periodo de Calles, Obregón se reeligió, pero fue asesinado antes de asumir el cargo. Con este suceso comienza un periodo conocido como Maximato, pues se cree que Calles, quien se había denominado «Jefe Máximo de la Revolución», estuvo detrás del crimen contra Obregón y además controlaba a Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez quienes le sucedieron en el cargo.

Lázaro Cárdenas del Río, el presidente electo para el primer periodo sexenal de la historia de México (1934-1940), apoyado en su amplia popularidad entre la población pobre (que era mayoritaria), desterró a Calles. Y es reconocido principalmente por haber dado gran impulso a la educación y al reparto de tierras, también se le recuerda por acciones como la expropiación petrolera, el 18 de marzo de 1938, y la nacionalización de los ferrocarriles. Aunque hacia el final de su gobierno debió moderarse debido al contexto de crisis económica derivado de los pagos de las nacionalizaciones. Su sucesor, Manuel Ávila Camacho, frenó el reparto agrario, concilió con la naciente clase burguesa industrial y enfrentó el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

1.2. Datos Biográficos

El 8 de diciembre de 1882 nace Manuel María Ponce Cuéllar en Fresnillo Zacatecas, hijo menor de una familia oriunda de Aguascalientes que se vio obligada a abandonar dicha ciudad tras la caída del Imperio de Maximiliano, régimen al cual había servido don Felipe Ponce, el padre, quien se dedicaba a administrar comercios. Tres meses después del nacimiento de Manuel y bajo la protección del entonces gobernador Francisco Rangel, los Ponce pudieron regresar a Aguascalientes. Ahí el compositor pasó los primeros 18 años de su vida.

Si bien es célebre la anécdota de que a los ocho años Manuel enfermó y compuso su primera obra «La marcha del sarampión»; es poco mencionado que sus habilidades musicales mostradas desde temprana edad, fueron propiciadas en buena medida por un ambiente de interés hacia la música de parte de toda la familia. Lo anterior se confirma al observar que su hermana Josefina (quien impartió a Manuel sus primeras lecciones de solfeo siguiendo el método Eslava⁴) fue una reconocida maestra de piano, y José, otro de sus hermanos, también tocaba y componía.

La familia Ponce fue muy apegada al catolicismo, de esto Manuel obtuvo beneficio al encontrar en la práctica musical dentro de la iglesia, una manera de seguir su vocación artística. Su hermano Antonio, además, tomó los hábitos y se volvió ministro del templo de San Diego en Aguascalientes, gracias a lo cual Manuel María ingresó a dicho templo como niño de coro, y comenzó a ascender de puestos dentro de la parroquia, pasando en 1895 a ser ayudante del organista y más tarde organista titular en 1898.

Al cumplir 18 años Manuel decidió ampliar sus aspiraciones musicales, para ello, con la ayuda de su hermano José Braulio, consiguió entrevistarse con el pianista español Vicente Mañas —autor del «Método Mañas para tocar el piano»—, quien en ese entonces impartía clases en el Conservatorio Nacional. El encuentro resultó afortuna-

⁴Romero, Jesús. «Efemérides de Manuel M. Ponce.» en *Revista Nuestra Música* Núm. 18 (1950): pp.165.

do, pues Mañas le propuso tomar clases como su alumno y además ofreció hospedarlo en su casa, por esa razón, Manuel se mudó a la Ciudad de México en 1900. La casa de Mañas funcionaba como una pequeña academia y durante ese año Ponce complementó las clases particulares de piano, con un curso de armonía impartido por Eduardo Gabrielli, uno de los maestros más famosos en México en esa época, quien sugirió a Manuel viajar a Italia en busca de una preparación más completa.

En 1901 Ponce ingresó al Conservatorio Nacional, pero pronto se desencantó debido a las estrictas normas burocráticas de dicha institución, pues a consecuencia de estas, fue obligado a cursar materias del primer ciclo, que él ya dominaba. Lo anterior le representó una pérdida de tiempo y esfuerzo, así que decidió volver a Aguascalientes.

Si bien entre 1902 y 1903, ya en Aguascalientes, no prosiguió sus estudios musicales —más bien dedicándose a impartir clases en una academia local y ofreciendo algunos conciertos—, estos años cobraron gran importancia en su desarrollo artístico, al intercambiar ideas durante conversaciones nocturnas en el jardín de San Marcos con sus contemporáneos: el pintor Saturnino Herrán y el poeta Ramón López Velarde, con quienes compartía la intención de crear un arte nacional. El intercambio de impresiones con estos artistas, lo orientó a buscar plasmar un sentido musical mexicano en obras posteriores. Una característica común en los tres artistas fue el considerar al Bajío como modelo de la provincia mexicana, siendo esa región la principal fuente de temas y ambientes dentro de sus obras.

En 1904 Manuel decidió usar todos los medios a su alcance para emprender una vida como músico profesional y realizó una gira de conciertos presentándose en el Teatro Degollado de Guadalajara y el Teatro La Paz de San Luis Potosí. En ese mismo año considerando la sugerencia que el maestro Gabrielli le hiciera años antes, decidió partir hacia Italia, ayudado económicamente por ahorros propios y portando una carta de recomendación que el mismo Gabrielli le había escrito.

Habiendo comenzado su viaje tuvo una presentación en el «Club Hispano Ameri-

cano» en San Luís Missouri, de camino a Nueva York desde donde se embarcó hacia Europa, llegando a N pols en diciembre de 1904. Ahí se quedó a esperar el año nuevo, y en los primeros días de enero viaj  a Bolonia, donde avalado por la carta de Gabrielli, se presentó ante Marco Enrico Bossi, director del *Liceo Musicale de Bolonia*. Se sabe que Ponce pudo tocar para éste sus Bagatelas y su Estudio para piano No.5⁵, pero Bossi le respondió «En 1905 se debe escribir música de 1905... o hasta música de 1920, pero jamás música de 1830.»⁶ y añadió que sus muchas ocupaciones le impedían aceptarle como alumno, pero lo recomendar a con Cesare Dall’Olio, quien era discípulo de Puccini. Dall’Olio pudo impartirle clases por poco tiempo, pues murió a principios de 1906.

Entonces Ponce decidió viajar a Alemania, donde tomó clases en el *Sterns’che Konservatorium der Musik*, con Martin Krause (discípulo de Liszt y maestro de Claudio Arrau), entre enero y diciembre de 1906. Durante ese año Ponce se somet o a una intensa disciplina de estudio pianístico, esto fue definitivo tanto en su carrera de instrumentista, como en la aplicación de herramientas técnicas a sus composiciones para piano, en las que a partir de ese momento comenzó a reflejarse la herencia del virtuosismo lisztiano. Hacia el final de 1906, presentado por Krause, Ponce tocó en la *Beethoven Halle*, una de las principales salas de conciertos de Berlín en aquel tiempo, esa presentación fue considerada por el mismo Ponce como un hito en su carrera, pero para ese momento sus recursos económicos se agotaban y se vio forzado a regresar a México.

A su regreso a México en 1907, vivió en Aguascalientes un año y medio, durante ese lapso tuvo pocas presentaciones en público y no formó parte de alguna institución importante, más bien se dedicó a componer e impartir clases particulares. En esa época dentro del ambiente musical en la Ciudad de México, Ricardo Castro (m sico duranguense consentido de la época porfiriana) acaparaba la atención, y tras volver

⁵Romero, Jesús. *op. cit.*

⁶Romero, Jesús. *op. cit.*

de París fue nombrado Director del Conservatorio Nacional, sin embargo murió de manera repentina hacia finales de 1907. Este lamentable suceso tuvo implicaciones en la carrera de Ponce, pues al morir Ricardo Castro, su lugar en la dirección del Conservatorio fue ocupado por Gustavo E. Campa, quien le brindó la oportunidad de ocupar una cátedra de piano vacante en esa institución. A su llegada a la capital, Manuel supo desenvolverse dentro del ambiente cultural, entablando amistad con músicos como Ernesto Elorduy, Miguel Lerdo de Tejada y Rafael J. Tello, y con escritores entre los cuales figuraban Luís G. Urbina, Rubén M. Campos y Justo Sierra. Su reciente membresía dentro de diversos grupos intelectuales en la Ciudad de México (aparte del reconocimiento que le trajo), permitió a Ponce situarse en una posición segura y prestigiosa, en busca de un mejor desarrollo artístico. Así pues a sus veinticinco años por fin pudo atender su carrera sin preocupaciones de índole económica.

El período comprendido entre 1909 y 1912 fue favorable para Manuel, ya que obtuvo un lugar indiscutible en la escena musical de México. En ese sentido cabe mencionar, que en 1910 fue designado (junto a Carlos J. Meneses, Luís Moctezuma y Pedro Luís Ogazón), como jurado del Concurso del Grado Inicial de Piano en el Conservatorio Nacional. También fungió como jurado en el concurso que promovió la composición de un *Poema Sinfónico Independencia*, esta vez junto a Gustavo E. Campa, Charles Marie Widor, Felipe Pedrell y Marco Enrico Bossi. En ambos casos la participación de Ponce como jurado fue sugerida por Justo Sierra —a quien posteriormente dedicaría su pieza para piano *A la memoria de un artista*, con motivo de su muerte ocurrida en 1912—.

Tras comenzar la Revolución, Ponce continuó sus labores sin contratiempos. En junio de 1912 como un acontecimiento relevante en la vida musical de México, sus alumnos interpretaron el primer recital dedicado exclusivamente a la obra de Claude Debussy, en este sentido Ricardo Miranda⁷ sostiene que es innegable que la influencia del impresionismo musical en nuestro país, se debe en buena medida, a la visión y

⁷Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce ensayo sobre su vida y obra*, CONACULTA (1998): pp.28.

entusiasmo que Ponce mostró por el estilo de Debussy.

El 7 de julio de 1912 se estrenó en el Teatro Arbeu su *Concierto para piano y orquesta*, con el mismo Ponce al piano y Julián Carrillo como director. El absoluto éxito obtenido en ese recital representó la consolidación del compositor como la figura más importante en la escena musical mexicana en aquel momento.

La abierta búsqueda de lo mexicano emprendida por Manuel dentro de sus composiciones, parecía coincidir con la intención de la Revolución de recuperar la olvidada identidad mexicana y cambiar la tendencia porfiriana de buscar copiar las manifestaciones culturales extranjeras, en este sentido Yolanda Moreno Rivas⁸, menciona que si bien Ponce estuvo atento a la Revolución, esto no alteró sustancialmente el contenido y estilo de sus composiciones; a diferencia de lo ocurrido en las obras de la generación que le sucedió.

El concepto musical de Ponce, lo llevó a identificarse con algunos intelectuales de la época que lo invitaron a participar en las reuniones del grupo llamado «Ateneo de la Juventud», cuyos principales postulados eran la recuperación de los clásicos y la crítica de las bases educativas del positivismo⁹, además sus miembros —entre quienes figuraban los escritores Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña, y los pintores Diego Rivera, Gerardo Murillo (*el Doctor Atl*) y Saturnino Herrán, entre otros— se caracterizaron por cuestionar la moral social porfiriana y por compartir un profundo interés hacia la cultura popular. El 13 de diciembre de 1913, ya como miembro del «Ateneo de la Juventud», Ponce dictó la conferencia *La música y la canción mexicana*, que se convertiría en un manifiesto en torno a su estilo musical. José Vasconcelos describió así al «Ateneo de la Juventud»: «Es el primer centro libre de cultura para dar forma a una nueva era del pensamiento. Nos hemos propuesto crear una nueva institución para el cultivo del saber nuevo».

⁸Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, Escuela Nacional de Música UNAM (1995): pp.107.

⁹Pérez Gay, Rafael. *Breve historia de la cultura mexicana: letras y artes del siglo XX*, Ediciones Cal y Arena (2006): pp.10.

En 1914 (año en que Huerta fue derrocado¹⁰), la justa revolucionaria, de la cual no se habían manifestado mayores consecuencias en la vida cultural del centro de México, por primera vez afectó a Ponce, que se vió obligado a abandonar el país en marzo de 1915 con rumbo a Cuba, en compañía de Luís G. Urbina y Pedro Valdés Fraga. Ya en la Habana (refugio natural debido a su cercanía geográfica y cultural) se encontró con algunos compatriotas que habían huido apremiados por la misma situación, entre ellos Rafael Reyes Spíndola, director de *El Mundo Ilustrado* y *El Imparcial*, dos importantes periódicos prerrevolucionarios, quien además era un importante entusiasta de las actividades culturales y organizó una velada el 18 de abril de 1915, en la que Ponce tocó por primera vez en Cuba, esa primera presentación le trajo inmediatamente ofertas de apoyo y amistad por parte de artistas e intelectuales cubanos, entre ellos el editor José Giralt, propietario de un repertorio de música en cuyos salones de estudio Ponce pudo seguir su tarea docente, complementando sus actividades con la escritura de reseñas y artículos en diferentes diarios locales. Además al comenzar a conocerse, su música fue valorándose y algunas de sus obras se editaron en los repertorios de Anselmo López y José Giralt.

Hacia principios de 1916, Manuel se había presentado en diferentes salas de Cuba y tuvo la idea de viajar a Estados Unidos en busca de una mejor remuneración económica con miras a regresar a México, donde había permanecido su novia Clementina Maurel. El lugar escogido para presentarse fue el *Aeolian Hall* de Nueva York; mas su recital tuvo la mala fortuna de ser precedido por la reciente invasión de Francisco Villa a *Columbus*, en la que fueron asesinados varios estadounidenses. Algunos columnistas malintencionados manejaron la visita de Ponce como una «invasión», estableciendo una absurda relación entre los dos sucesos, como consecuencia el recital resultó en un fracaso, pues si bien los norteamericanos reconocieron en él «alguna fluidez técnica», también cuestionaron sus composiciones en términos de «coherencia

¹⁰Ver 1.1 Contexto histórico.

y originalidad»¹¹. Esta falta de entendimiento a la obra de Ponce ha sido común en diferentes épocas y lugares, al respecto Moreno Rivas¹² escribe: «La música de Ponce es actualmente un arte sin rostro, descalificado por motivos absurdos o venerado por motivos equivocados».

De vuelta en Cuba, su situación económica era desfavorable, además le preocupaba la idea de que su fracaso fuera conocido en México. Pero aún más desesperante le fue enterarse de la posibilidad de que a causa del ataque a *Columbus*, las tropas norteamericanas se internaran en territorio mexicano. Aquejado por la angustia Ponce decidió escribir al cónsul mexicano en la Habana, Antonio Hernández Ferrer. En su carta se ofreció como líder de un pequeño contingente dispuesto a tomar las armas en caso de que los estadounidenses cumplieran su amenaza invasora, también aprovechó para aclarar que su postura política había sido regida únicamente por su aversión hacia la violencia. El diplomático le respondió que para México resultaban más útiles sus tareas artísticas, que la fuerza de su improvisado contingente, y le ofreció cierta garantía para regresar al país. Gracias a su comunicación con el cónsul, Ponce pudo volver a México en diciembre de 1916, a su llegada se dirigió a Aguascalientes a pasar el año nuevo con su familia, y luego a la Ciudad de México, donde tocó su *Concierto para piano y orquesta* junto a la Orquesta Sinfónica Nacional.

A finales de enero de 1917 volvió a La Habana para reanudar sus clases y seguir con su proyecto de buscar una situación estable, aunque esta vez su estadía en Cuba no duró mucho pues Agustín Loera y Chávez un antiguo alumno suyo (en ese entonces allegado al gobierno carrancista) gestionó un nuevo lugar para Ponce dentro del Conservatorio, que el compositor aceptó con ciertas reservas —esto, debido al sueldo que se le ofreció y a que Eduardo Gabriel el director en turno de esa institución no le inspiraba simpatía—, llegando a Veracruz en junio de 1917. A pesar de sus dudas, pareció adaptarse bien a su nueva estadía en México y en vista de mejores circunstan-

¹¹Miranda, Ricardo. *op. cit.*

¹²Moreno Rivas, Yolanda. *op. cit.*

cias de vida, contrajo matrimonio con la cantante Clementina Maurel en septiembre de ese mismo año.

Casado, establecido y con sus confusiones políticas resueltas, Ponce no tardó en retomar su posición privilegiada dentro del ambiente musical en México, sustituyendo a Jesús M. Acuña como director de la Orquesta Sinfónica Nacional, frente a la que debutó el 28 de diciembre de 1917. Dentro de este periodo como director, la orquesta dió importantes conciertos en los que participaron el violonchelista Pablo Casals y el pianista Arthur Rubinstein.

El conflicto entre Álvaro Obregón y el gobierno de Venustiano Carranza, provocó que a este último se le dificultara sostener económicamente a la Sinfónica Nacional, en esas circunstancias Ponce (que en ese momento se ocupaba en escribir para diferentes publicaciones especializadas en música), decidió presentar su renuncia como director, aunque ésta no le fue aceptada sino hasta 1921, a la llegada de José Vasconcelos como encargado de la recién creada Secretaría de Educación Pública (SEP). Durante los años subsecuentes, Ponce se dedicó a su labor docente dentro del Conservatorio, complementándola con algunas apariciones como solista acompañado de diferentes orquestas.

Entre 1923 y 1925, teniendo como marco un país revuelto por la Guerra Cristera¹³, Ponce casi no compuso y a falta de perspectivas claras decidió volver a Europa (esta vez fué a París). La razón principal de este viaje según Moreno Rivas¹⁴ es que desde 1920 «se venía enfrentando con la necesidad cada vez más apremiante de poner al día su lenguaje (musical) y de situar su obra en pleno siglo XX». Si bien las melodías populares mexicanas estaban y seguirían estando presentes en muchas de sus composiciones posteriores, también se ocupó en renovar su estilo y explorar nuevas sonoridades, para lo que este nuevo viaje de instrucción fue importante.

La posibilidad de ir a París, se debió en gran medida a una comisión con goce de

¹³Ver 3.1 Contexto histórico.

¹⁴Moreno Rivas, Yolanda. *op. cit.*

suelo que le otorgó la SEP. Y a su llegada se dirigió con el compositor Paul Dukas que ofrecía un curso de composición en la *École Normale de Musique* donde Ponce se inscribió. Su estadía en París resultaría definitiva para su actividad como compositor a partir de entonces, pues pudo conocer la música que se hacía en ese momento en la que resultaba ser la capital mundial de la cultura. Además de poder convivir con grandes exponentes como Heitor Villa-lobos, Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Alejo Carpentier, Andrés Segovia, etc. De entre estos personajes cabe destacar a Andrés Segovia (a quien Ponce había conocido en México en 1923) pues a él debemos el haber instado a Ponce a componer para la guitarra.

En mayo de 1933 a su regreso a México, Ponce retomó su clase de piano en el Conservatorio, institución de la que meses después fue nombrado director interino. En ese mismo año fundó una clase para el estudio del folclor en la Escuela de Música de la Universidad Nacional, donde también impartió clases de piano, y posteriormente en mayo de 1945 fue nombrado director, aunque sólo ocupó este cargo hasta junio de 1946, pues tuvo que retirarse por problemas de salud.

La colaboración entre Segovia y Ponce se considera la más significativa y fecunda entre un guitarrista y un compositor en la historia de la guitarra¹⁵ y significó un enorme avance para el renacimiento de ésta en el siglo XX; aunque la ambición de Segovia por legitimar a la guitarra como un instrumento de concierto, devino en que su interés por la obra de Ponce se convirtiera en una posesividad destructiva que los fue alejando. Amparado por la condición de ser quien propusiera y diera a conocer la obra guitarrística de Ponce, Segovia trató de controlar implacablemente el desarrollo de las composiciones, llegando al punto de hacer sobre ellas, solicitudes muy específicas predeterminando el carácter, estilo, forma general, temas, texturas y tonalidad. En su intervención, Segovia no se limitó sólo a la parte escrita, sino que al ejecutar las obras, solía modificarlas indiscriminadamente para adecuarlas a su propia estética musical,

¹⁵Dale, Mark. «“Mi querido Manuel”: la influencia de Andrés Segovia en la música para guitarra de Manuel M. Ponce» en *Revista Heterofonía*, Núm. 118-119, CENDIM (1998): pp.86.

prueba de lo anterior son las grabaciones existentes, donde son patentes las licencias tomadas en la interpretación.

Al hecho de que Segovia prácticamente reescribió buena parte de la obra de Ponce, podría haberse sumado el hecho de que en la colaboración entre ambos no existiera algún arreglo financiero —lo que lleva a pensar esto es que en las cartas entre ambos nunca se hace referencia de pago alguno por la comisión de las obras—, para tener como consecuencia el deterioro casi irrevocable de su amistad, sostenida hasta entonces por una mutua admiración y por la paciencia ilimitada de Ponce. Esta pudo ser la causa de que la última obra de Ponce, *Variaciones sobre un tema de Cabezón* no haya sido dedicada a Segovia a pesar de haber sido escrita para guitarra.

1.3. Información y análisis de la obra

Variaciones sobre un tema de Cabezón es la última de todas las composiciones de Ponce¹⁶, terminada el 8 de febrero de 1948 (pocos días antes su muerte el 24 de abril del mismo año), y dedicada a su amigo y confesor el Presbítero Antonio Brambila, quien le había relatado que en un viaje que hizo a Italia en 1924, escuchó en el Instituto de Música Sacra de Roma, unas variaciones para órgano de Antonio de Cabezón interpretadas por Ernico Bossi (con quien Ponce se entrevistó en Bolonia y posteriormente tuvo amistad) cuyo tema aún recordaba y tras escucharlo, Ponce consideró apropiado para hacer unas variaciones que fueran interpretadas en guitarra, pues Brambila era ejecutante de este instrumento.

En investigaciones posteriores el guitarrista Miguel Alcázar trató de encontrar la obra del compositor español Antonio de Cabezón a la cual perteneciera el tema que Brambila había transmitido a Ponce, pero descubrió que no había tal. Después con la ayuda del Dr. Miguel Querol (director del Instituto Español de Musicología) encontró que el tema en cuestión pertenecía a un himno de pascua titulado «*O Filii et Filiae*» (figura 1.1) encontrado en la página 1645 del «*Liber Usualis Missae et Officii*».

¹⁶Dale, Mark. *op. cit.*

Figura 1.1: *O Filii et Filiae*.



En relación a esta obra Ricardo Miranda¹⁷ escribe: «Se trata de una composición llena de serenidad, de un retorno a lo nítido, a los elementos básicos de la música».

El tema sobre el que está hecha la obra (figura 1.2), tiene un comienzo anacrúsico y es armonizado en *La menor* en todas las variaciones y la *fughetta*, a excepción de la variación IV, que está escrita en el homónimo mayor.

Figura 1.2: Inicio de *Tema*.



La primera parte de la obra funciona como presentación del tema (que aparece en la voz superior) y consta de cuatro frases de cuatro compases cada una. Las primeras dos frases representan un diálogo «pregunta - respuesta», pues en ambas se expone el tema, pero este es armonizado en diferente forma cada vez, la tercera frase funciona como una especie de pequeño desarrollo y en la cuarta frase vuelve a aparecer el tema como una reiteración del material que será tratado.

La primera variación está caracterizada por una sensación de mayor movimiento con respecto a la presentación del tema, gracias al uso de un acompañamiento con figuras de octavo, donde aparecen notas de paso y de escape. Es importante tomar en cuenta que el tema tiene un inicio anacrúsico, lo que nos lleva a considerar que las

¹⁷Miranda, Ricardo. *op. cit.*

notas que aparecen en el último tiempo del último compás de esta primera variación, funcionan ya como anacrusa al inicio de la segunda variación, por lo que entre estas dos (Variaciones I y II, figura 1.3) no debe existir una pausa considerable, sino sólo un cambio de intención.

Figura 1.3: Final de *Var. I*, e inicio de *Var. II*.



La segunda variación contrasta con el material presentado previamente por la sensación de fuerza que le da el uso de figuras de dieciseisavo en los contratiempos.

El caso de unión entre las variaciones I y II se repite entre las variaciones III, IV y V. Pues por la naturaleza anacrúsica del tema estas están escritas de una manera que sugiere tocarlas juntas. Así pues la última nota de la tercera variación es la anacrusa al tema en la cuarta y la última nota de la cuarta variación funciona como anacrusa a la quinta.

En la sexta variación también se establece un diálogo «pregunta - respuesta» entre el tema que aparece en la voz superior acompañado mayormente por terceras y el bajo, que como en la segunda variación incluye notas con valores de dieciseisavo en los contratiempos.

Al inicio de la *fughetta* se presenta el tema, a partir del cual Ponce desarrolla una fuga a dos voces. En el compás 43 comienza un descenso cromático que debe ser considerado como el inicio de una coda, pues a partir de éste, el tema ya sólo aparecerá una vez para concluir con una tercera de picardía.

1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas

En la ejecución de la segunda variación noté que el fraseo se favorece al tocar ligadas las notas en los fragmentos en que los dieciseisavos son parte de la melodía (compases 4, 8, 9, 10 y 14.), de lo contrario la digitación en la mano derecha es más complicada (éste caso se repite en la Variación VI). También en la segunda variación, recomiendo prestar especial atención en la tensión creada por el acorde de sexta napolitana que aparece en el compás 13.

En la tercera variación el tema aparece primero en la voz intermedia y después varía su posición entre la voz superior y las intermedias, por tanto, la fuerza empleada en cada uno de los dedos de la mano derecha será importante para que el tema resalte dentro de los acordes *plaqué*. Para evitar que estos acordes puedan tornar pesado el *tempo* recomiendo poner especial atención en la articulación de los mismos, procurando un equilibrio entre acordes en *legato* y *stacatto*.

En la cuarta variación, al tocar los acordes, considero correcto tomar como criterio de ejecución el hacerlo siempre *legato*, aunque también debe establecerse cierta jerarquía entre los mismos, lo cual se hará al tocarlos quebrados o cerrados, aplicando el propio criterio.

La quinta variación, es la única en la que el tema aparece en el bajo, por lo cual creo que debe ponerse especial atención en que la articulación del bajo sea *legato*, teniendo la libertad de variar la articulación de las voces superiores que en este caso son de acompañamiento.

En la interpretación de todas las partes de esta obra, me parece importante la correcta articulación de las notas, pues al estudiarla he encontrado que debido a las características de resonancia de la guitarra, el respetar los valores escritos (sobre todo apagando algunas notas) ayuda a la inteligibilidad de las diferentes voces. Esta última consideración, cobra especial importancia en la *fughetta* por la forma en que las voces interactúan en esta parte.

Φ

2

Sonata No.1 para guitarra Manuel M. Ponce (1882-1948)

2.1. Información y análisis de la obra

En 1923, Manuel M. Ponce que (entre otras actividades) se desempeñaba como crítico musical del periódico *El Universal*, escribió una reseña del primer concierto en México del guitarrista español Andrés Segovia¹. Las agudas observaciones y los comentarios favorables incluidos en la nota periodística, llamaron la atención de Segovia, que quiso conocer al autor.

Como producto del primer encuentro entre ambos, Ponce escribió su primera pieza para guitarra, misma que obsequió a Segovia, que al revisarla manifestó inmediatamente su gusto por el estilo del compositor mexicano, solicitándole otras tres piezas que acompañaran a la primera, formando una *Sonata*. Al completarse la obra, la pieza entregada inicialmente por Ponce, pasó a ser el tercer movimiento de la *Sonata No.1* (también conocida como *Sonata Mexicana*). Por algunos programas de recitales ofrecidos por Segovia en esa época, se sabe que éste solía tocar la *Sonata* excluyendo el tercer movimiento —esto tal vez se debió al extravío de las partituras, pues el manuscrito original de esta obra entregado por Ponce a Segovia, fue destruido en 1936 en Barcelona, durante la guerra civil española; aunque por medio de las cartas entre ambos es conocido que Segovia recibió otra transcripción— y dando títulos

¹Dale, Mark. *op. cit.*

programáticos a los movimientos restantes². Así, el primer movimiento fue bautizado «Bailecito del rebozo», El segundo «Lo que sueña el ahuehuate» y el cuarto «Ritmos y cantos aztecas».

Tabla 2.1: *Allegro moderato*

Compases	1 - 57	58 - 86	87 - 143
Estructura	A - Exposición	B - Desarrollo	A' - Reexposición
Tonalidad	A - E	E	A

El primer movimiento *Allegro moderato* está escrito en la tonalidad de *La mayor* siguiendo los lineamientos estructurales de la *forma Sonata*.

Dentro de la primera sección que funciona como exposición, el material contenido entre los compases 1 al 18, puede considerarse como *temas a*, del compás 19 al 26 hay un *punte modulante*, del 27 al 50 aparece el grupo de *temas b* y para concluir la primera sección de la pieza (o exposición), se presenta una pequeña *Coda* o *grupo de cierre* entre los compases 51 y 57.

La segunda sección o desarrollo, está escrita sobre el grado V, dentro de esta, la parte que va del compás 79 al 86, funciona como *punte modulante* que prepara el paso a la reexposición.

La última sección o reexposición, se diferencia de la exposición, en que esta vez las partes que funcionan como *temas b* y *Coda*, están escritas sobre el grado I, mientras que antes habían aparecido en el grado V (figura 2.1).

Al escuchar este primer movimiento sin apoyarse en la partitura como referencia, se tiene una sensación (presente en toda la obra) de indefinición tonal, pues en lugar de comenzar con el acorde del grado I, en una muestra de ingenio musical, el compositor lo hace con un acorde en séptima menor del grado ii, es interesante observar que el manejo armónico de Ponce le permite postergar el uso del acorde del grado I hasta el compás 131, doce compases antes del final.

²Alcázar, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*, CONACULTA (2000): pp.22.

Figura 2.1: Diferencias tonales entre secciones A y A' (*Allegro moderato*).

The image displays musical notation for two sections: 'Exposición' and 'Reexposición'. Each section has two staves. The top staff is labeled 'Temas b' and the bottom staff is labeled 'Coda'. The 'Exposición' section shows a melodic line with triplets and a chromatic scale in the bass. The 'Reexposición' section shows a similar melodic line but with different fingering and a different chromatic scale in the bass.

Tabla 2.2: *Andantino affettuoso*

Compases	1 - 20	21 - 38	39 - 58
Estructura	A	B	A'
Tonalidad	D	cromatismos	D

En el segundo movimiento *Andantino affettuoso* está escrito usando el compás de 5/8, que es poco frecuente en obras para guitarra, además de esa innovación, Ponce vuelve a mostrar su habilidad armónica en la inclusión de dos escalas cromáticas. La primera aparece en el bajo entre los compases 11 y 12 (y se repite del 45 al 46), y sigue una trayectoria ascendente entre las notas *La* y *Fa*, lo interesante en esta escala es que el compositor la acompaña con una melodía en la voz superior que tiene función contrapuntística (figura 2.2). La segunda escala cromática presente en este movimiento está en el bajo entre los compases 26 y 37, esta tiene dos trayectorias, primero asciende toda una octava de *Mi* a *Mi* y de ahí desciende a *La bemol*, esta vez la melodía formada por la escala cromática forma un diálogo *pregunta - respuesta* con otra que aparece en las voces superiores.

En este movimiento se repite el caso de la indefinición tonal provocada por la demora intencional en la aparición del acorde del grado I, que aparece en el último

Figura 2.2: Escala cromática en bajo (*Andantino affettuoso*).



compás, precedido por una cadencia que extiende su tamaño al tener intercalados silencios (figura 2.3).

Figura 2.3: Cadencia final (*Andantino affettuoso*).



Tabla 2.3: *Allegretto in tempo di serenata*

Compases	1 - 20	21 - 34	35 - 43	44 - 56
Estructura	A	B	A'	C
Tonalidad	Am	A	Am	A

En la sección C del tercer movimiento *Allegretto in tempo di serenata*, se incluye el tema popular mexicano «Vamos a tomar atole» que es parte del *Jarabe tapatío*, al respecto Miguel Alcázar³ menciona que al ser esta la primera pieza que Ponce escribió para Segovia, el uso de este tema podría tener un sentido simbólico, significando una propuesta de amistad.

El cuarto movimiento *Allegretto un poco vivace* está escrito en forma Sonata, usando el compás de 6/8 (subdivisión ternaria), pero en la sección del desarrollo, se intercalan partes (figura 2.4) donde la forma en que las notas están agrupadas

³Alcázar, Miguel. *op. cit.*

Tabla 2.4: *Allegretto un poco vivace*

Compases	1 - 43	44 - 94	95 - 138
Estructura	A - Exposición	B - Desarrollo	A' - Reexposición
Tonalidad	A - Em	Em	A

(por pares), funciona como si se tuviera un compás de 3/4 (subdivisión binaria), este caso se repite entre los compases 118 y 128. También dentro del desarrollo se cita el tema principal del primer movimiento de la *Sonata*, lo que ayuda a integrar toda la obra dándole lógica y claridad. Entre los compases 121 y 128 aparece una sucesión de acordes que se intercalan con un pedal en el bajo, hacia el final dicha sucesión, el movimiento de los acordes se vuelve cromático en una trayectoria descendente, lo que una vez más, hace evidente el buen manejo armónico del compositor.

Figura 2.4: Agrupación binaria en desarrollo (*Allegretto un poco vivace*).



2.2. Sugerencias técnicas e interpretativas

En el segundo movimiento, la sensación del compás de 5/8 puede ser difícil de entender y mantener, al estudiar esta parte considero importante, primero tocarla a una velocidad constante acompañado del metrónomo, tomando como referencia para cada golpe de éste, la medida de octavo. Cuando se ha logrado tocar la pieza manteniendo un pulso constante, recomiendo comenzar a aplicar la agrupación que el compositor sugiere para el compás de 5/8 (3+2), que es fácil de observar en la línea del bajo. Por último se debe considerar cuáles son las variaciones dinámicas y agógicas que ayudarán a que el discurso sea claro y a que cada sección tenga la

importancia correspondiente. Pienso que es apropiado dejar éste paso al final, pues así, los cambios de intensidad y velocidad dentro de la ejecución, se harán en función del discurso musical, y no de la dificultad técnica.

También en este movimiento, me parece importante respetar la duración de los silencios intercalados en la cadencia final, pues a mi parecer, estos forman parte importante del final, al provocar una sensación de serenidad (figura 2.3).

3

Andante y Allegro Blas Galindo (1910-1993)

3.1. Contexto Histórico

La Revolución Mexicana fue un proceso bélico y sociopolítico de diez años de duración, que tuvo como principal consecuencia el ascenso al poder de los miembros de la clase media y algunos grupos populares, y el desplazamiento de las oligarquías porfirianas. En 1910, después de treinta y cuatro años de la presencia de Porfirio Díaz al frente del Gobierno, estalló una revuelta por causa de la sucesión presidencial.

La Revolución fue en su inicio una movilización electoral que después se convirtió en rebelión armada, cambiando también de actores y escenarios; así la lucha urbana y de clase media iniciada por Francisco I. Madero, devino en campesina y popular al integrarse nuevos dirigentes como Pascual Orozco, Francisco Villa y Emiliano Zapata, quienes no habían participado antes en el antireeleccionismo, al menos de manera destacada; pero cobraron protagonismo al ser más aptos para la contienda armada en el medio rural. De esta manera el proceso revolucionario pasó de las demandas políticas puramente electorales, a abanderar reclamos sociales, básicamente agrarios¹.

Durante la década que va de 1910 a 1920, pasaron por la Presidencia Francisco

¹Garciadiego, Javier. «La revolución» en *Nueva Historia mínima de México*, el Colegio de México (2004): pp.231.

I. Madero, Victoriano Huerta, Venustiano Carranza y Álvaro Obregón. Durante la presidencia de este último en 1921, tomando como base a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (que funcionaba desde la época porfirista), se decretó la creación de la Secretaría de Educación Pública, de la cual dependieron a partir de ese momento la Universidad Nacional de México, la Dirección de Educación Primaria y Normal, El Departamento de Bellas Artes, El Conservatorio Nacional de Música, El fomento del Teatro Nacional, los Talleres Gráficos de la Nación, el Departamento de Educación y Cultura para la raza indígena, entre otros. Siendo el primer Secretario de Educación José Vasconcelos. En lo concerniente a la creación artística, a principios de la segunda década del siglo XX, cobró fuerza en México una corriente estética claramente identificable, conocida como nacionalismo.

También durante el gobierno de Álvaro Obregón estalló la guerra cristera entre 1926 y 1929. Este conflicto armado fue ocasionado por un cambio en el artículo 130 de la constitución, con el cual se negaba la personalidad jurídica a las iglesias, se prohibía la participación del clero en política, se privaba a las iglesias del derecho a poseer bienes raíces y se impedía el culto público fuera de los templos. Como consecuencia la jerarquía católica alentó a los fieles religiosos a enfrentarse al gobierno en una guerra que dejó un estimado de 250 mil personas muertas.

La institucionalización comenzada en los últimos años del decenio de los veinte, marcó el inicio de otra etapa histórica, con la consolidación de un nuevo tipo de Estado, cuya principal influencia fue la creación en 1929 del Partido Nacional Revolucionario (PNR) que aglutinó, organizó y disciplinó a los ex revolucionarios, reglamentando los procesos de selección de candidatos a puestos de elección popular.

A partir del arribo y permanencia en el poder de miembros del PNR (que posteriormente se convertiría en el Partido Revolucionario Institucional) la sociedad mexicana se sujetó a varias transformaciones, entre las que destacan acontecimientos como la Expropiación Petrolera ocurrida durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, quien también creó el Instituto Politécnico Nacional, realizó el Reparto Agrario y estableció un

modelo educativo socialista, que buscaba elevar el nivel medio cultural de la población mexicana tomando como prioridad el combate al analfabetismo en los sectores proletarios del campo y la ciudad —esa estrategia se complementó con la organización de Brigadas Culturales que viajaron por varias regiones del país—. En aquel momento el nacionalismo cultural heredado por Vasconcelos (dentro del cual se considera a Ponce), perdió su energía universalista y se convirtió en un programa de valores mexicanos que concebía al mundo como una amenaza cuya pretensión era aniquilar la identidad nacional². También en ese tiempo, dentro del nacionalismo cultural se realizaron trabajos que juntaban diferentes disciplinas como las artes plásticas, la danza y la música, como el caso de los compositores de la escuela mexicana, que escribieron música original para danza y cine, además de adaptar algunas de sus obras ya existentes, para ser representadas.

Otros de los sucesos que transformaron profundamente la forma de vida en México durante la primera parte del siglo XX, son: la creación del Instituto Mexicano del Seguro Social en 1943 (durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho) y la fundación del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), en 1959 por el entonces Presidente Adolfo López Mateos, quien también nacionalizó la Industria Eléctrica en 1960.

3.2. Datos Biográficos

Los primeros años de la vida de Blas Galindo (1910-1993) transcurrieron en San Gabriel, Jalisco, su pueblo natal. Su niñez estuvo enmarcada por un ambiente campesino, en el que tuvo que desenvolverse en las labores del campo, iniciando su instrucción primaria a los nueve años. Si bien en algunas biografías sobre este compositor se menciona que participó a muy corta edad en la Revolución Mexicana; Xochiquetzal Ruiz³ sugiere que tomando en cuenta las fechas y su ubicación geográfica, más bien

²Pérez Gay, Rafael. *op. cit.*

³Ruiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo biografía, antología de textos y catálogo*, CENDIM (1994): pp.18.

pudo haber tomado parte en la Guerra Cristera, pues desde mediados de 1926 (cuando Galindo tenía 16 años), este conflicto armado comenzó a desarrollarse por todo el estado de Jalisco.

Lo anterior no ha podido ser confirmado en los escritos autobiográficos del compositor pues en estos no se menciona nada al respecto; aunque casi en todas las biografías de Galindo se maneja un periodo de ausencia de San Gabriel durante su adolescencia, además es común encontrar referencias en el sentido de que al regresar a su pueblo a los 19 años, comenzó a mostrar interés en actividades musicales, organizando una banda municipal, también se refiere que en ese momento ya poseía algunos conocimientos musicales, pues durante su actividad como «combatiente» había podido familiarizarse con instrumentos como el clarinete y el órgano.

Más tarde a los veintiún años, el creciente interés de Galindo hacia la música lo llevó a mudarse a la Ciudad de México en 1931, donde casi de inmediato ingresa al Conservatorio Nacional. En ese entonces tras la Revolución, México pasaba por un periodo de consolidación de la burguesía, esto propició un gran desarrollo cultural al tratar de definir una identidad nacional por medio de rescatar las raíces mexicanas. Esta tarea había sido iniciada con éxito en el campo de la música, por Manuel M. Ponce, quien fue de los primeros compositores (junto con Ricardo Castro) que se ocuparon en encontrar lineamientos claros hacia un estilo nacionalista.

La idea que tenía Ponce de buscar una identidad propiamente mexicana dentro de sus composiciones mediante el tratamiento de materiales presentes en la música tradicional, fue retomada (aunque bajo diferentes criterios) por la generación que le siguió, en la que figuraban Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. Ellos —sobre todo Chávez gracias a que pudo ocupar puestos importantes dentro del ambiente cultural— promovieron la investigación del folclor mexicano y en busca de una mayor autenticidad, se interesaron en fomentar el conocimiento de la música de carácter nacionalista que se hacía en ese tiempo en otros países, lo que fue posible principalmente gracias a la creación de la Orquesta Sinfónica de México.

Habiendo entrado al Conservatorio Nacional a Galindo no le resultó difícil acercarse al nacionalismo, pues el haber nacido y vivido en un medio rural donde la música tradicional era común, le significó una circunstancia favorable. A esto se sumó la disciplina y talento que mostraba hacia el estudio, para que Carlos Chávez decidiera brindarle su apoyo, que a partir de entonces fue determinante en su carrera. Para Chávez, Blas Galindo no era sólo un compositor más dentro de la escuela nacionalista; sino que a causa de su origen representaba la afirmación viva de los postulados nacionalistas.

Dentro de la obra de Blas Galindo pueden plantearse tres periodos de creación. El primero es más bien una etapa formativa que va de 1931 a 1939, durante su estancia como estudiante en el Conservatorio Nacional, e incluye su participación dentro del «Grupo de los Cuatro» formado a finales de 1934, cuando a causa de la salida de Carlos Chávez del Conservatorio, su clase de Creación Musical fue suspendida, y esa situación motivó a cuatro de sus alumnos (Salvador Contreras, José Pablo Moncayo, Daniel Ayala y Blas Galindo) a seguir reuniéndose para cooperar en el estudio, composición y presentación de sus obras. Al egresar del Conservatorio el panorama favoreció a Galindo, pues pudo integrarse como promotor musical en las brigadas culturales realizadas en la época de Lázaro Cárdenas.

El segundo periodo creativo de Galindo va de 1940 a 1965, este es considerado como el más importante debido a que entre los años 1941 y 1942, Blas tuvo la oportunidad de estudiar con Aaron Copland, que lo indujo a componer bajo una visión más abierta a nuevas técnicas, desarrollando así un lenguaje más libre y flexible, que le sirvió para sumarse al movimiento cultural interdisciplinario que se dio en ese tiempo, prueba de lo anterior son sus *ballets*: *Entre sombras anda el fuego* y *Danza de las fuerzas vivas*, ambos escritos en 1940. También durante este periodo Galindo comenzó a impartir la cátedra de composición en el Conservatorio, llegando a ser director de esta institución entre 1947 y 1964.

Durante el tercer periodo manejado dentro de su obra (que va de 1965 hasta su

muerte en 1993), Galindo ya retirado de la docencia pudo dedicarse de tiempo completo a la composición, esta vez incursionando en nuevas técnicas como el cromatismo y la música electrónica, su obra *Andante y Allegro para guitarra*, abordada dentro de este trabajo, fue producida en esa época.

Conforme sus composiciones fueron cobrando cada vez más popularidad, la presencia de Blas Galindo comenzó a ser utilizada por los gobiernos posrevolucionarios hasta parcialmente convertirlo en una imagen oficial. Tal circunstancia provocó el desconocimiento de gran parte de su obra, pues si bien le trajo una buena cantidad de medallas, premios y homenajes; su música fue concebida por los públicos en una imagen más pintoresca que seria, esto porque la obra que acaparó la atención fue «Sones de Mariachi», que había sido escrita por Galindo en base a la tradición a específico encargo de Carlos Chávez, quien pretendía revertir el «aniquilamiento» de la identidad nacional. En este contexto Manuel Enríquez⁴ destaca como un valor en la música de Galindo que «en tiempos tan impregnados de un pseudo-intelectualismo más literario que musical, esta sobresale madura, poderosa y plena de una atmósfera que sin proponérselo resulta mexicana».

3.3. Información y análisis de la obra

Dentro del catálogo de Blas Galindo aparecen tres obras en las que se contempla a la guitarra: el *Concierto para Guitarra Eléctrica y Orquesta* (1973), *Andante y Allegro para guitarra* (1986) y una transcripción de su pieza *Arrullo: a la niña del retrato*, que había sido escrita para piano y voz. *Andante y Allegro* es la única obra escrita originalmente para guitarra sola, y fue producto de un encargo que la Academia de las Artes hizo al compositor.

La primera característica común en los dos movimientos es que la métrica no está determinada por algún compás, debido a esto, en la descripción de la estructura

⁴Enríquez, Manuel. «Blas Galindo», en *Homenaje al maestro Blas Galindo*, Academia de las artes (1994): pp.13.

de cada uno de los movimientos, al citar las secciones tomaré como referencia el minuto y segundo, en que éstas aparecen en las respectivas pistas de la grabación que acompaña a este trabajo.

Tabla 3.1: *Andante*

Momento	0 - 1:35	1:35 - 4:59	4:59 - 6:46
Estructura	A	B	A´

Tabla 3.2: *Allegro*

Momento	0 - 1:54	1:54 - 3:33	3:33 - 5:02	5:02 - 5:29	5:29 - 7:07
Estructura	A	B	A´	B´	A´´

Al observar la relación entre los valores de las notas, se puede apreciar que la figura de octavo funciona como determinante de la métrica en ambos movimientos de la obra, diferenciándose entre sí solamente por el *tempo*.

Otra característica común en los dos casos, es que la escritura de los impulsos melódicos es cromática la mayoría de las veces (debido a esto no tienen una tonalidad definida), y los acordes están contruidos por cuartas; a pesar de lo anterior, la obra tiene un lenguaje claro que no llega a ser disonante y en la sección B del *Allegro* aparece un tema en *Sol Mayor* (figura 3.1).

Figura 3.1: Tema en *Sol mayor* (*Allegro*).



3.4. Sugerencias técnicas e interpretativas

Al comenzar a estudiar la obra la principal dificultad que encontré para interpretarla fue el manejo de la energía a lo largo de la ejecución, pues el rango de dinámicas sugeridas por el compositor permanece la mayoría del tiempo entre *forte* y *fortísimo*, lo cual puede llegar a ser cansado para el intérprete, sobre todo por la duración de cada uno de los movimientos y considerando que siendo una composición para un instrumento solo, casi no existen partes donde la música repose. Como solución a lo anterior encontré que la ejecución se aligera si se agregan ligaduras entre notas en las partes melódicas, siempre cuidando que la articulación contribuya al mejor entendimiento del discurso musical.

4

Meditaciones Leonardo Coral (1962)

4.1. Contexto Histórico

Durante las décadas de 1950 y 1960 el gobierno mexicano tomó como gran prioridad industrializar el país, pues se creía que de esto dependía su modernización. A medida que la industrialización creció, la urbanización también fue en aumento —sobre todo en la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey, que para 1965 aportaban el 69 % de la producción industrial de todo el país— y al vivir dentro de concentraciones más grandes, a la población le fue más fácil acceder a servicios públicos como alumbrado, agua potable, alcantarillado, transporte, educación y salud.

Durante esta época la vida en el campo también cambió, pues las actividades agropecuarias tuvieron que emplearse en satisfacer la demanda de productos básicos como alimento y vestido. En esta nueva situación la actividad del campo logró mantener un alto ritmo de crecimiento, al grado de que en la década de 1960 casi se logró la autosuficiencia alimentaria del país.

La migración hacia las ciudades propició el desarrollo de una amplia clase media urbana que se vio favorecida por la prosperidad económica e infraestructura existentes en las áreas urbanas en aquel momento. Esta dinámica social es clara al observar que para 1970 el número de alumnos en las universidades del país había crecido quince veces en relación a 1930. Casi en igual proporción se multiplicó el número de personas

que adquirieron automóviles y las que pudieron acceder a servicios telefónicos. La rutina dentro de los hogares también se transformó gracias a aparatos electrodomésticos como lavadoras, refrigeradores, radios, televisores, etc. Estos factores sumados a la aparición (en 1969) del Metro de la Ciudad de México, influyeron para establecer entre la población urbana nuevos patrones de consumo, así como nuevas formas de ocio y diversión.

La transformación social descrita anteriormente fue causada por un proceso de crecimiento económico que no alcanzó a favorecer a todos los sectores de la población, y fue común que en las ciudades habitadas por la clase media en zonas céntricas, comenzaron a formarse cinturones de migrantes pobres que llegaban en busca de oportunidades laborales.

Durante la década de 1960 diversos gremios como los ferrocarrileros, mineros, petroleros, maestros, etc. Realizaron movimientos de protesta reclamando mejores condiciones de trabajo. En consecuencia el gobierno algunas veces negoció con ellos, pero en otros casos recurrió a la violencia y el encarcelamiento de algunos líderes a quienes para restar crédito se les acusaba de «comunistas», justificándose en las ideas de aversión hacia el comunismo que predominaban en Estados Unidos y México en esos años por el enfrentamiento de los norteamericanos con la Unión Soviética, conocido como «Guerra Fría».

El ambiente de inconformidad laboral se vio influido por la Revolución Cubana, suceso que nutrió los ideales de los inconformes y radicales mexicanos y de toda América Latina. A las manifestaciones de descontento popular descritas antes, vino a sumarse el movimiento estudiantil de 1968, ocasionando que en una situación de desajuste del orden político nacional, el presidente Gustavo Díaz Ordaz creyera ver una conspiración comunista que desafiaba su autoridad y amenazaba la estabilidad del país en víspera de celebrar los juegos olímpicos. Ante lo que reaccionó por medio de la represión que tuvo su principal consecuencia en la masacre de estudiantes el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco. Esta acción terminó de evidenciar a un gobierno

incapaz de negociar e inepto en la tarea de encabezar a una sociedad urbanizada, plural, ilustrada y sobre todo carente de medios para expresar sus inconformidades.

En lo referente a la cultura, la década de los setenta ha sido una de las más interesantes por la originalidad de los trabajos que produjeron artistas como José Emilio Pacheco, Ricardo Garibay, Jaime Sabines, Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Arturo Ripstein, Salvador Novo, Jorge Ibarbuengoitia, etc.

Ante un panorama cada vez más desfavorable hacia las instituciones públicas, los dos presidentes que sucedieron a Díaz Ordaz —Luis Echeverría (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982)— intentaron conciliar con los grupos sociales inconformes recurriendo a nuevos medios como la apertura de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), en 1974 y la creación del Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda de los Trabajadores (INFONAVIT), en 1972. También se valieron del uso de discursos cargados de efusividad relativos a la apertura democrática y al nacionalismo; pero la realidad nacional a partir de aquel momento tuvo como principal condición la errática toma de decisiones relativas a la economía por parte de los gobiernos, como ejemplo, se puede mencionar el hecho de que cada vez era mayor la diferencia entre lo que exportaba el país, y lo que importaba. En este contexto de crisis económica también aparecieron movimientos guerrilleros cuyo principal argumento era que la mayoría de la gente vivía en condiciones miserables debido a la explotación capitalista¹. Algunos de estos movimientos fueron «La liga 23 de septiembre» (que operaba en las grandes ciudades como Guadalajara, Monterrey y el Distrito Federal), y el movimiento de los profesores Lucio Cabañas y Genaro Vázquez en el estado de Guerrero. La lucha contra estos grupos por parte del gobierno durante la década de 1970, representó otra dimensión de la vida nacional que se trató de ocultar oficialmente, la llamada «Guerra Sucia», entre el testimonio y la novela, *Guerra en el paraíso*, de Carlos Montemayor, narra el ascenso y la caída de Lucio Cabañas y la

¹Aboites, Luis. «El último tramo, 1929-2000» en *Nueva Historia mínima de México*, El Colegio de México (2004): pp.285.

lucha armada guerrerense en los años setenta.

En 1978 se anunció el descubrimiento de grandes yacimientos petroleros en la Sonda Campeche y el presidente José López Portillo en un altisonante discurso proclamó que «México debía prepararse para administrar la abundancia». Casi de inmediato se recurrió a préstamos extranjeros con la intención de que PEMEX elevara su capacidad productiva, y muy pronto la aportación petrolera se elevó hasta llegar a cubrir la tercera parte del presupuesto de la federación; pero el cálculo en torno al mercado petrolero falló por completo. Desde mayo de 1981 el precio del petróleo comenzó a disminuir, al tiempo que se elevaron las tasas de interés, así, al juntarse una disminución en los ingresos y el aumento en los gastos por los intereses de la deuda, la situación de las finanzas públicas se hizo insostenible. En agosto de 1982 se reconoció la quiebra de la economía mexicana, y por esa razón los especuladores sacaron del país grandes cantidades de dólares, elevando el precio de esta moneda de 26 a 70 pesos.

Al final del gobierno de José López Portillo, la quiebra del modelo político y económico —que estuvo ilustrada por la imágen tragicómica del presidente pidiendo perdón por su fracaso y llorando ante el país entero desde la tribuna del Congreso de la Unión en su último informe de gobierno²—, fue el común denominador durante la gestión del siguiente presidente Miguel de la Madrid Hurtado, quien con el fin de reducir el déficit en las finanzas públicas recurrió a la venta de numerosas empresas paraestatales. Esta acción afectó drásticamente la vida de muchos mexicanos, pues en gran parte de los empleos los salarios fueron reducidos considerablemente, esto provocó también un ascenso en el desempleo, comenzando a darse fenómenos como el comercio informal, la migración masiva hacia Estados Unidos y la proliferación de actividades delictivas.

A pesar del progresivo empobrecimiento de la población en la década de 1980, estos fueron buenos tiempos para la cultura en México, sobre todo para la literatura

²Pérez Gay, Rafael. *op. cit.*

donde destacaron personajes como José Agustín, Hugo Hiriart, Jesús Gardea, Margo Glantz, Armando Ramírez, etc. En cuya obra confluyen viajes, genealogías, laberintos policiacos y ciudades imaginarias.

En septiembre de 1985 un fuerte temblor sacudió buena parte de las zonas centro y occidente del país. En esta ocasión la respuesta del gobierno en el auxilio a los damnificados fue débil y tardía; en cambio la reacción de la población civil fue inmediata y masiva, quedando una sensación general de un gobierno apesadumbrado y sin capacidad de reacción.

Tras el temblor de 1985 el gobierno asumió una nueva política económica, esta vez ante la prosperidad de la economía norteamericana, se apoyó a la industria maquiladora, que importaba insumos y componentes para armar productos, pero sólo con la condición de exportarlos. Adoptada esta política nuevamente se manifestó un cambio en los patrones migratorios de la población, que ahora se trasladó a ciudades como Aguascalientes, Toluca, Torreón y Querétaro, en las cuales se estableció la mayor parte de las empresas maquiladoras debido a que se les ofrecieron facilidades económicas y de operación. Este procesó llevó a que varias fábricas que en su inicio se habían establecido en la Ciudad de México, cerraran para mudarse a las urbes antes mencionadas y fue así como la ciudad que antes fuera el símbolo del proyecto modernizador impulsado por el estado, comenzó a ver disminuía su riqueza económica.

Durante el sexenio en que Carlos Salinas de Gortari fue presidente, el contexto internacional se encontraba agitado por transformaciones como la desaparición del *Bloque de Países Socialistas Europeos* y de la Unión Soviética, por lo que el gobierno mexicano optó por seguir las directrices dictadas por Estados Unidos e Inglaterra, que buscaban la disminución del gasto público y la liberalización del mercado mundial, así como el impulso a la inversión privada y a las reglas del mercado. En este sentido las principales acciones emprendidas por Salinas de Gortari fueron la venta de empresas gubernamentales como bancos y Teléfonos de México, y el Tratado de Libre Comercio (TLC) con Estados Unidos y Canadá. En aquel momento parecía que en lo sucesivo,

la suerte de la economía mexicana dependería en mayor medida de la estadounidense; pero a finales de 1994 ocurrió una súbita devaluación del peso de casi 100 %.

Contrario a lo que parecería inminente, esta vez la producción cultural tampoco fue afectada por la crisis económica; al contrario, durante el gobierno de Salinas de Gortari se creó el aparato burocrático mejor equipado de que tenga noticia la política cultural mexicana. El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), que estableció un enorme sistema de apoyos y fomentos para las diversas expresiones artísticas y sus creadores.

En 1995 el nuevo presidente Ernesto Zedillo trató de sortear los efectos de la devaluación con la ayuda financiera de Estados Unidos; mas ya para entonces millones de mexicanos habían nacido y crecido en un ambiente de crisis sostenida. En 1997 se estimaba que casi nueve millones de mexicanos, casi todos en sus mejores años productivos, vivían en Estados Unidos. Con el tiempo esos migrantes se convirtieron en una fuente de divisas de insospechada magnitud.

Al tiempo que ocurrían grandes dificultades económicas, fue creada una institución que pretendía transformar los arreglos políticos y dar cabida a las prácticas democráticas en los procesos electorales, así, en 1996 se dió autonomía al Instituto Federal Electoral (IFE). El nuevo IFE expresaba el agotamiento del arreglo político mantenido hasta entonces, que estaba basado en la hegemonía del PRI y su vinculación con el presidente de la república. Lo mismo indicaban las reformas que dieron lugar a la elección del un jefe de gobierno en el Distrito Federal, siendo cambiado el modelo anterior en el que el presidente nombraba a un regente, que ocupaba una de las posiciones vitales dentro del presidencialismo del viejo cuño.

Hacia las elecciones presidenciales del año 2000 el PRI ya había perdido algunas elecciones locales, pero esto ni hizo menos sorpresiva la victoria del panista Vicente Fox, cuyo nombramiento como presidente podría interpretarse como la desarticulación del arreglo político surgido a raíz de la crisis provocada por el asesinato de Alvaro

Obregón en 1928³, pues quedaba atrás la etapa del partido oficial y su vínculo con el presidente de la república.

4.2. Datos Biográficos

Leonardo Coral García estudió con Federico Ibarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Se graduó con mención honorífica. Obtuvo la maestría en composición en la UNAM (asesorado por María Granillo) con la obra sinfónica *Ciclo de vida y muerte* que se estrenó con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por José Luis Castillo en el XXXIII Foro Manuel Enríquez.

Ha compuesto más de 130 obras que se han ejecutado en México, Europa, Estados Unidos, Asia, Australia y Latinoamérica. Ha recibido diversos apoyos del FONCA. En 2001 y 2010 ingresó al Sistema Nacional de Creadores. Existen 19 CD con su música. Las principales orquestas y ensambles nacionales han estrenado sus obras sinfónicas y de cámara. Destacados solistas: María Teresa Frenk, Mauricio Náder, Juan Carlos Laguna, Gonzalo Gutiérrez, Krisztina Deli, Omar Hernández-Hidalgo, Fernando Domínguez, han presentado sus conciertos para piano, guitarra, viola, clarinete. Ha obtenido los premios Melesio Morales (2005), Sistema de Fomento Musical (2006, 2008), SACM (2007) y *Museum Geelwinck* (20012) en Ámsterdam. En 2010, la OFUMAN le encargó y estrenó *Águila Real*, con motivo del Bicentenario de México como país independiente. Recientemente, Juan Carlos Laguna estrenó su Sonata para guitarra en Los Ángeles, USA. Michael Tsalka ha tocado algunas de sus obras para teclado en Europa, Asia y Estados Unidos. Próximamente Viktoria Horti y María Teresa Frenk estrenarán su Sonata para violín y piano, en Budapest. Anna María McElwain estrenará *Aforismos* para clavicordio, en Finlandia. Imparte clases en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, y en la Escuela de Música Vida y Movimiento del Centro Cultural Ollin Yoliztli⁴.

³Aboites, Luis. op. cit.

⁴Información proporcionada por Leonardo Coral vía correo electrónico.

4.3. Información y análisis de la obra

Acerca de la obra el propio autor escribe: «Meditaciones es una visión introspectiva que evoca ciertas resonancias y percepciones del alma en soledad». La obra fue compuesta en 2002 especialmente para Juan Carlos Laguna, y está integrada por las siguientes piezas:

I. *Campanas*, II. *Canto*, III. *Campanas*, IV. *Soplo*, V. *Sueños*, VI. *Campanas*, VII. *Sueños*, VIII. *Soplo*, IX. *Vorágine* y X. *Campanas*.

Las piezas tituladas *Campanas*, *Soplo* y *Sueños* conforman tres ciclos con materiales distintos que se intercalan a través de sus diversas variantes. Esta estructura se enriquece con las piezas que llevan el nombre de *Canto* y *Vorágine*, las cuales solamente aparecen una vez y aportan nuevos y fugaces contrastes⁵.

Las partes con el nombre *Campanas* tienen en común el motivo formado por las notas *Si* (en armónico), *La sostenido* y *Mi* (figura 4.1), que funciona como una base sonora que asemeja el tañido de una campana y aparece en diversas variantes, sucediéndose con distintas líneas melódicas. La manera en que este ciclo de piezas es presentado a lo largo de la obra ayuda a la forma global de la misma, pues mientras que las dos piezas más elaboradas (*Campanas* I y X) funcionan como apertura y cierre de la misma; las otras más breves (*Campanas* III y VI) aparecen en medio como fugaces reiteraciones, así pues la constante presencia del material que constituye al ciclo *Campanas* da una sensación de estabilidad.

Figura 4.1: I. *Campanas*



En I. *Campanas* el motivo antes mencionado se intercala con materiales formados

⁵ *Idem.*

por diversas combinaciones de fórmulas rítmicas, esta sucesión puede ser considerada como una forma A - B - A - C - A, representada en pequeña escala.

Tomando el mismo criterio de establecer una forma en pequeña escala, la estructura de la pieza III. *Campanas* es A - B - A', y esta misma forma resulta tener la pieza VI. *Campanas* si se aplica el mismo criterio.

La pieza X. *Campanas* es la más elaborada de la obra pues esta vez aparte de figuras rítmicas complejas el compositor recurre a constantes cambios de compás, la pieza tiene una forma A - B - A' - B' - Coda, que concluye la obra en forma clara.

En II. *Canto* el autor utiliza una sola línea melódica para formar una pieza contrastante presentando material nuevo de principio a fin, a lo largo de la pieza se presentan constantemente cambios entre los compases de siete cuartos y ocho cuartos.

Las piezas que constituyen el ciclo *Soplo* tienen en común el uso de figuras de dieciseisavo, cuya constante repetición da la sensación de una corriente de aire, así como la estructura A - B - A - C. La diferencia entre ambas es que en la pieza IV. *Soplo* (figura 4.2), las líneas melódicas están constituidas por movimientos cromáticos, por lo que la fluidez al ejecutarla depende más de la mano izquierda; en tanto que VIII. *Soplo* (figura 4.3) está construida por dos voces (la inferior tocada por el pulgar y la superior que acompaña con arpeggios), cuya inteligibilidad depende más de la mano derecha.

Figura 4.2: IV. *Soplo*



Las partes llamadas *Sueños* sólo comparten su carácter de ensoñación, pues sus partes no tienen materiales en común. La pieza V. *Sueños* tiene forma A - B, y está construida a partir de la sucesión de notas *Re - Do sostenido - Sol sostenido - Si* (figura 4.4). En VII. *Sueños* aparece material nuevo de principio a fin, aunque

Figura 4.3: VIII. *Soplo*



este está supeditado a un modelo de arpeggio dentro del cual se diferencian dos voces.

Figura 4.4: V. *Sueños*



La pieza IX. *Vorágine* (al igual que II. *Canto*) no forma parte de ciclo ninguno, por lo que su función consiste en contrastar con los materiales que la rodean. Su forma es A - B - C - A', y está construida a partir de grupos de tres notas, en los cuales la mayoría de las veces hay una ligadura entre dos sonidos.

4.4. Sugerencias técnicas e interpretativas

Dentro de la obra las notas que deberán ser tocadas como armónicos aparecen en la partitura con un número romano (que representa el traste a cuya altura deberá ser rozada la cuerda para producir el armónico) y otro número encerrado en un círculo (que representa la cuerda que deberá tocarse). Al comenzar a estudiar y digitar la pieza I. *Campanas* encontré que era difícil tocar dentro de la métrica sugerida las notas *Si* en armónico que se encuentran en los primeros tiempos de los compases 32, 33 y 34 (figura 4.5), esto debido a la complejidad rítmica de la línea melódica superior. La solución que mejor me funcionó para esta parte fue producir el armónico rozando la cuerda con la punta de la nariz sobre el séptimo traste las tres veces, el movimiento de acercar la cara al diapasón puede resultar incómodo al principio, pero

con la suficiente práctica este recurso me ayudó a tocar esta parte sin pausas.

Figura 4.5: Armónicos en I. *Campanas*

The image shows a musical score for a piece titled 'Campanas'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various rhythmic patterns, including triplets and quintuplets. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a few notes. The score is marked with '32' in a box at the beginning and 'XIX' at the end. There are also circled numbers 'VII' and 'XIX' below the bass staff, and a circled '2' below the first measure of the bass staff. The key signature has one sharp (F#).

Si en II. *Canto* se mide el pulso con figuras de cuarto, la irregularidad de los ritmos utilizados y los cambios de compás, hacen difícil tocar con precisión la duración de las notas. En el estudio de esta pieza sugiero llevar el pulso con figuras de octavo, pues en mi caso, esto aclaró el sentido de la melodía.

Φ

5

Conclusión

Al conocer las opciones de titulación que ofrece la Escuela Nacional de Música, llamó mi atención la de Intérprete en la Grabación de Música Mexicana por dos razones: La primera es que creo que este es el tipo de trabajo que se relaciona más directamente con la actividad profesional del instrumentista. La segunda es la condición de que deba abordarse sólo música mexicana, pues pienso que si las obras han sido escritas por compositores que nacieron y se desarrollaron en el mismo país —aunque en otra época— que quien las interpretará, esa condición de igualdad puede hasta cierto punto aprovecharse al buscar establecer un acercamiento de los pensamientos y afectos de ambos con el propósito de contribuir al discurso musical.

Las obras que elegí para grabar fueron escritas para guitarra por Manuel M. Ponce, Blas Galindo y Leonardo Coral, de estos compositores ninguno es o fue guitarrista y son mayormente reconocidos por sus obras de música de cámara, orquestales y de piano. Esa característica común representó la principal dificultad de este trabajo, pues al leer las obras encontré que en algunos casos las digitaciones eran confusas, difíciles o simplemente no estaban escritas. Aunque también me fué evidente que las ideas musicales eran claras y que con las sonoridades obtenidas se aprovechaban de una forma diferente (que en obras escritas por guitarristas) las características del instrumento, principalmente gracias a la sugerencia de timbres y a un acomodo de las voces poco usual en la guitarra.

En el caso de las dos obras de Manuel M. Ponce incluidas este el trabajo: *Sonata Mexicana* y *Variaciones sobre un tema de Cabezón*, creo oportuno señalar que la selección de estas de entre el catálogo guitarrístico de Ponce, se debió a que resultan ser respectivamente la primera y la última obras que este compositor escribió para la guitarra. Según mi percepción al tocar las dos obras, la diferencia entre ambas (considerando que fueron escritas en diferentes épocas) radica más en un sentido técnico, que de expresividad musical. Esto porque en la *Sonata Mexicana* (primera), las posiciones en que están escritos los acordes (aunque se pueden tocar), son poco comunes y más difíciles para el instrumento; mientras que en las *Variaciones sobre un tema de Cabezón* (última), los acordes aparecen en posiciones más usuales y en especial en la *fughetta*, es claro que Ponce tenía ya un mejor manejo de la distribución de las notas en el diapasón de la guitarra y la forma en que los dedos interactúan sobre este para ejecutar diferentes voces.

Considero que como intérprete me resultó positivo el hecho de compartir nacionalidad con los compositores de las obras abordadas, ya que traté de familiarizarme con el sentido musical de las mismas, identificando en ellas razgos de mexicanidad. Aunque también creo importante señalar que dentro de este trabajo se muestra cómo entre la música de autores de la misma nacionalidad y separados cronológicamente por no más de cien años, puede haber una amplia diferencia de estilos, ideas musicales y formas de abordar un instrumento que no ejecutan normalmente.

Apéndice A

Contenido del disco

Manuel M. Ponce

Variaciones sobre un tema de Cabezón

- [01] Tema (0:53)
- [02] Primera Variación (0:45)
- [03] Segunda Variación (0:31)
- [04] Tercera Variación (0:28)
- [05] Cuarta Variación (0:49)
- [06] Quinta Variación (0:31)
- [07] Sexta Variación (0:49)
- [08] Fughetta (2:09)

Sonata No. 1 para guitarra

- [09] Allegro Moderato (4:54)
- [10] Andantino Affettuoso (4:10)
- [11] Allegretto in tempo di serenata (1:26)
- [12] Allegretto un poco vivace (4:37)

Blas Galindo

Andante y Allegro para guitarra*

[13] Andante (6:47)

[14] Allegro (7:07)

Leonardo Coral

Meditaciones*

[15] I.Campanas (2:27)

[16] II.Canto (1:11)

[17] III.Campanas (1:10)

[18] IV.Soplo (0:59)

[19] V.Sueños (1:00)

[20] VI.Campanas (1:07)

[21] VII.Sueños (1:20)

[22] VIII.Soplo (1:07)

[23] IX.Vorágine (0:49)

[24] X.Campanas (3:54)

Tiempo total de grabación (51:00)

(*) Obras grabadas por primera vez

Apéndice B

Partituras: Variaciones sobre un tema de Cabezón

Φ

To Antonio Brambila

Variations on a Theme of Cabezón

Edited and fingered by M. Alcázar

Manuel M. Ponce

1

6

12

Var. I

1

5

9

13

subito

© Tecla Editions, 1982. All rights reserved. Todos derechos reservados.

Photocopying this music is ILLEGAL.

Var. II

1 5 9 13

Var. III Moderato

1 8

Var. IV Più lento

15 5 11

Var. V Moderato

Musical score for Variation V, Moderato. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 5. The second staff starts at measure 6 and ends at measure 10. The third staff starts at measure 11 and ends at measure 15. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various fingering indications (1, 2, 3, 4) and accents.

Var. VI Allegretto

Musical score for Variation VI, Allegretto. It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 6. The second staff starts at measure 7 and ends at measure 12. The third staff starts at measure 13 and ends at measure 18. The fourth staff starts at measure 19 and ends at measure 24. The fifth staff starts at measure 25 and ends at measure 29. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and includes various fingering and articulation markings.

Fughetta

The image displays a musical score for a piece titled "Fughetta". The score is written on ten staves, each beginning with a measure number in a box: 1, 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, 43, and 48. The music is written in a single system, likely for a guitar, as evidenced by the presence of circled numbers (0-7) indicating fret positions. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is densely packed with notes and includes numerous fingering numbers (1-4) and breath marks (circled numbers) throughout. The piece concludes with a final chord in the 48th measure.

Apéndice C

Partituras: Sonata Mexicana

SONATA MEXICANA

(SONATA NO. I)

I

Revised and fingered
by Manuel Lopez Ramos

MANUEL M. PONCE

Allegro moderato

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of six systems of music, each starting with a measure number in a box: 1, 6, 10, 15, 19, and 23. Above the staff, guitar chords are indicated with letters and Roman numerals: C. V, C. II, C. IV, C. II, C. II, C. IV, C. III, C. II, C. IX, C. VII, G. IX, C. V, C. IX, and C. V. Fingerings are shown with numbers 1-5 below notes. Some notes have circled numbers (1-6) indicating specific fingerings. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final chord in measure 23.

1095-15

©Copyright 1967 by PEER INTERNATIONAL CORPORATION
 International Copyright Secured Printed in U.S.A.
 All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit
 "WARNING! Any person who copies or arranges all or part of the words or music of this musical composition shall be liable to an action for injunction, damages and profits under the United States Copyright Law."

② C. VIII ③ ① C. VII

58

C. VII C. VII C. VIII

62

C. VII C. VIII ②

67

C. VIII C. X ②

71

C. VI Arm. 8² C. VIII Arm. 8²

75

C. V C. IV

79

C. VII C. VII

83

C. V C. II C. IV - - - - - C. II - - - - -

87

Detailed description: This staff contains measures 87 through 90. It features a sequence of chords labeled C. V, C. II, C. IV, and C. II. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. A dashed line is positioned above the staff, and a circled number 7 is located above the final measure.

C. II - - - - -

91

Detailed description: This staff contains measures 91 through 94. It begins with a chord labeled C. II. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. A dashed line is positioned above the staff, and a circled number 7 is located above the final measure.

C. IV - - - C. III - - - - - C. II

95

Detailed description: This staff contains measures 95 through 98. It features chords labeled C. IV, C. III, and C. II. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. A dashed line is positioned above the staff, and circled numbers 5, 4, and 3 are located below the staff.

C. IX - - - C. VII C. IX - - -

100

Detailed description: This staff contains measures 100 through 103. It features chords labeled C. IX, C. VII, and C. IX. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. A dashed line is positioned above the staff, and circled numbers 5, 4, and 1 are located below the staff.

C. V - - - - -

104

Detailed description: This staff contains measures 104 through 107. It features a chord labeled C. V. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. A dashed line is positioned above the staff, and circled numbers 4, 5, 6, 3, and 2 are located below the staff.

C. IX C. IX

108

Detailed description: This staff contains measures 108 through 111. It features chords labeled C. IX and C. IX. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. A dashed line is positioned above the staff, and circled numbers 4, 3, 1, 4, 2, 4, 3, 2, and 1 are located below the staff.

Arm. 8^{va}

112

Detailed description: This staff contains measures 112 through 115. It features a chord labeled Arm. 8^{va}. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. A dashed line is positioned above the staff, and circled numbers 3, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 1, 3, and 4 are located below the staff.

1095-15

Arm. 8-7 C. IV- -7 C. VII

117

121

125

Arm. 12

129

C. II C. III

138

C. II

137

140

C. V

1095-15

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, measures 117 through 140. The music is written on a single treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 117 starts with an 'Arm. 8-7' chord and includes a circled '2' above the first note and a circled '4' above the fourth. Measure 121 continues the melodic line with various fingering numbers. Measure 125 features a circled '2' above the first note and a circled '3' above the second, with a dashed line indicating a continuation. Measure 129 includes 'C. II' and 'C. III' chord diagrams above the staff. Measure 138 has a 'C. II' chord diagram. Measure 137 shows complex fingering patterns with numbers 1, 3, 4, and 3 above the notes. Measure 140 ends with a 'C. V' chord diagram. The score includes numerous fingering numbers (1-4) and circled numbers (2, 3, 4) to guide the player. The page number '1095-15' is located at the bottom left.

29 C I C II

33 C IV C III C VIII C IV C VIII

37 C IV C II

41 C VII C VI

45 C V

49 Arm. 12 C VII Arm. 12 C VII

54 C V Arm. C VII

10

♯ XII

C V

28

32

rallent. - - - - - a tempo

36

C III - - - - - C VII - - - - - Arm. 12

40

C VIII - - - - - Arm. Poco più mosso

45

IV

Allegretto un poco vivace

1 *f* 0

5 C IX - - - - - 7 *mf* 0

9 C IV

12 *cresc.* - - -

15 C IV *cresc.* *mf* 4

18 C II - - - C III - - - C II - - - C IV - - - C III C II

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of six staves of music. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Allegretto un poco vivace'. The score includes various chords and fingerings. Measure 1 starts with a forte (*f*) dynamic and a fingered chord. Measures 5-7 feature a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic, with a 'C IX' chord indicated. Measures 9-11 show a 'C IV' chord. Measures 12-14 include a 'cresc.' marking. Measures 15-17 continue with 'C IV' chords and a 'cresc.' marking, ending with a 'mf' dynamic. Measure 18 is divided into five measures, each with a different chord indicated: 'C II', 'C III', 'C II', 'C IV', and 'C III'. The score is annotated with numerous fingerings (1-4) and a '0' for natural harmonics.

1095-15

The musical score consists of six systems of notation, each starting with a measure number in a box:

- System 1 (Measures 21-23):** Measure 21 is marked with a circled 1 and a bracket above it labeled "C I.". Measure 23 is marked with a circled 3 and a bracket above it labeled "C IV.". Fingering numbers 1, 0, and 5 are present.
- System 2 (Measures 24-26):** Measure 24 is marked with a circled 3 and a bracket above it labeled "C VIII.". Measure 26 is marked with a circled 4 and a bracket above it labeled "C VIII.". Fingering numbers 1, 2, 1, 2, 3, 4 are present.
- System 3 (Measures 27-30):** Measure 27 is marked with a circled 3 and a bracket above it labeled "C IV.". Measure 28 is marked with a circled 2 and a bracket above it labeled "C II.". Measure 29 is marked with a circled 3 and a bracket above it labeled "C III.". Measure 30 is marked with a circled 4 and a bracket above it labeled "C VII.". Fingering numbers 2, 3, 1, 3, 3, 4, 3, 4, 2, 3, 4, 1, 2 are present.
- System 4 (Measures 31-34):** Measure 31 is marked with a circled 3 and a bracket above it labeled "C I.". Measure 34 is marked with a circled 2 and a bracket above it labeled "C V.". Dynamic markings *mf* and *ff* are present. Fingering numbers 4, 1, 4, 4, 2 are present.
- System 5 (Measures 35-38):** Measure 35 is marked with a circled 3 and a bracket above it labeled "C III.". Measure 38 is marked with a circled 2 and a bracket above it labeled "C II.". Dynamic markings *f* and *dim.* are present. Fingering numbers 4, 2, 3, 1, 1, 4, 4, 2, 4, 1, 4, 4, 2, 4, 2, 3, 1, 4 are present.
- System 6 (Measures 43-46):** Measure 43 is marked with a circled 3 and a bracket above it labeled "C VII.". Measure 46 is marked with a circled 3 and a bracket above it labeled "C II.". Dynamic marking *espress.* is present. Fingering numbers 1, 0, 1, 4, 4, 1, 2, 4, 0, 1, 2, 3, 4 are present.

C V - - - - -

⑧ scherz. - - -

C IV - - - - -

C II C IV

C II

② ⑤

C IV C VII C IV C VI - - - - - C IV - - - - -

① ③

63

p *cresc.* - - - - -

67

C III - - - - -

70

C I - - - - - ② C I C II

73

76

f
sul ponticello
sf

79

mf
f

82

C III C VII

espress.

85

88

91

C I

dim.

Tempo I.

Arm. 8

Musical staff 95: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Chords are marked with circled numbers 2, 3, 4, and 5. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are written above notes. There are 'x' marks above some notes, likely indicating natural harmonics. A dashed line is drawn below the staff.

Arm. 8

C IV

Musical staff 99: Treble clef, key signature of two sharps. Chords are marked with circled numbers 2, 3, 4, and 5. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are written above notes. A dashed line is drawn below the staff.

C VII

Musical staff 103: Treble clef, key signature of two sharps. Chords are marked with circled numbers 3 and 4. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are written below notes. A circled number 5 is written below the staff.

C IV

Musical staff 106: Treble clef, key signature of two sharps. Chords are marked with circled numbers 4 and 5. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are written below notes. A circled number 5 is written below the staff.

C VII

C II

C VII

C VII

Musical staff 109: Treble clef, key signature of two sharps. Chords are marked with circled numbers 4, 5, 6, and 7. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are written below notes. A circled number 5 is written below the staff.

C VII

Musical staff 112: Treble clef, key signature of two sharps. Chords are marked with circled numbers 3, 4, and 5. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are written below notes. A circled number 5 is written below the staff.

C VII

C IX

7

C III

C VII

Musical staff 115: Treble clef, key signature of two sharps. Chords are marked with circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are written below notes. A circled number 2 is written below the staff.

Apéndice D

Partituras: Andante y Allegro



ANDANTE $\text{♩} = 66$

BLAS GALINDO

The musical score consists of eight staves. The first two staves are marked *ff* and *f*. The third staff includes the instruction *Accelerando* and *a tempo*, with dynamics *mf cresc.* and *ff*. The fourth staff has *accel.* and *mf cresc.*. The fifth staff starts with *f* and *ff*. The sixth staff begins with *f* and *ff*. The seventh staff starts with *ff* and *mf*. The eighth staff includes *accel.*, *trb* (trumpet) markings, and dynamics *f*, *ff*, and *cresc.*

rall.

ff mf ff

mf f mf f

mf

f ff

mf cresc.

f ff

cresc.

mf f ff

ff

1:35

f *ff*

cresc.

mf

f *ff*

f *mf* *f*

ff *mf* *f* *poco animato*

ff *f*

a tempo

glis.

glis. *glis.*

f glis. *ff* glis. *mf*

f *ff* *ff*

dim. *ff* glis. *f*

mf *f* glis. *mf* *f*

accel. *ff* *f* *ff*

a tempo *f* *mf*

4:59 *ff* *f* *ff* *f*

accel. *mf* cresc.

a tempo *ff* *f* accel.

The musical score consists of five staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics, including *ff*. The second staff continues the melodic line, marked *rall.* and *a tempo*, with dynamics ranging from *f* to *ff*. The third staff features a bass line with dynamics *f* and *ff*, and includes tritone markings (*trb.*) and an *accel.* instruction. The fourth staff is marked *rall.* and *ANDANTE* with a tempo marking of $\text{♩} = 66$, and includes tritone markings and a *ff* dynamic. The fifth staff concludes the piece with a *rall.* instruction and a final *ff* dynamic. A time signature of 6:46 is indicated in a box at the end of the fifth staff.

ALLEGRO $\text{♩} = 86$ $\text{♩} = \text{♩}$

The musical score consists of eight staves of music. The first two staves feature a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and chords, marked with *ff*. The third staff continues this accompaniment. The fourth staff begins a melodic line with a *cresc.* marking and dynamic markings of *mf*, *f*, and *ff*. The fifth staff continues the melodic line, ending with a *mf* marking. The sixth staff features a melodic line with a *cresc.* marking. The seventh and eighth staves continue the melodic line, with the eighth staff ending with a *mf* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, ties, and dynamic markings.

This page of musical notation consists of ten staves. The notation is written in treble clef and includes various note values, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo), with a *cresc.* (crescendo) marking. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and chromatic movement. The notation is dense and detailed, with many accidentals and articulation marks.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *ff*. The second staff includes the instruction *diminuendo* and *rall.*. The third staff features a time signature change to 3/4, a tempo marking of *meno mosso* with a quarter note equal to 72 (♩ = 72), and a dynamic marking of *mf*. A box containing the time signature **1:54** is placed above the staff. The fourth staff includes the instruction *glis.*. The fifth staff begins with a dynamic marking of *f*. The sixth staff includes a dynamic marking of *mf*. The seventh staff includes a dynamic marking of *f*. The eighth staff includes a dynamic marking of *f*. The ninth staff includes a dynamic marking of *ff* and a box containing the time signature **2:45**.

cresc.

cresc.

ff

f

mf

f

ff

f

ff

glis.

glis.

diminuendo

rall.

f

p

mf

5:02

meno mosso ♩ = 72

Detailed description: This is a musical score for a single melodic line, likely for a piano or violin. The score consists of ten staves of music. The first two staves begin with a *cresc.* (crescendo) instruction. The third staff features a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth staff has a forte (*f*) dynamic. The fifth staff is marked mezzo-forte (*mf*). The sixth staff returns to forte (*f*). The seventh staff is marked fortissimo (*ff*) and includes two glissando (*glis.*) markings. The eighth staff is marked *diminuendo* (diminishing) and *rall.* (rallentando). The ninth staff is marked forte (*f*) and includes a time signature change to 5:02. The final staff is marked *meno mosso* (less motion) with a tempo of ♩ = 72, and includes dynamics *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Handwritten musical score for guitar, featuring ten staves of music. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature (one flat), time signature (3/4), dynamics (mf, ff, cresc.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Legato, Accel., Ap. con 129). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and includes Roman numeral chord markings (IV, V, VI, VII, VIII, IX) and circled numbers (1-5) indicating fingerings. The piece concludes with a time signature change to 7:07 and a signature.

Apéndice E

Partituras: Meditaciones

2

22

4(2)

3 7 | 3 7

5 6 5 5

VII(6)

p.

27

4

VII(6)

p.

32

3 5

2 3 4

2

VII(6)

XIX(6)

35

6 5

3

VII(6)

VII

II. Canto

Allegro cantabile ♩ = 120

1 *mf* 1 2 1 4

3

5 5

7 XII

9

11

13 XV ①

Detailed description: This is a musical score for a vocal part, labeled 'II. Canto'. The tempo is 'Allegro cantabile' with a metronome marking of ♩ = 120. The score consists of seven staves of music, numbered 1 through 13. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and includes fingering numbers 1, 2, 1, 4 above a group of notes. The second staff has a circled '2' at the end. The third staff has a circled '5' above a note. The fourth staff has a circled '5' above a note and a 'XII' marking. The fifth staff has a circled '5' above a note. The sixth staff has a circled '5' above a note. The seventh staff has a circled '5' above a note and a 'XV ①' marking. The score is written in treble clef with a 7/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings like '8' below the staff lines.

III. Campanas

4

Andante $\text{♩} = 60$

1 2 CXI

8 *mf* VII (6)

6 2 3 5 4 3 4

11 8 0 VII XIX (6) XIX (6) XIX (6)

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'III. Campanas'. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The score is written in 4/4 time and consists of three staves. The first staff begins with a circled '1' and a circled '2' above the first two notes. The second staff begins with a circled '6' and contains circled numbers '2', '3', '4', '3', and '4' above various notes. The third staff begins with a circled '11' and contains circled numbers '6', 'VII', 'XIX (6)', 'XIX (6)', and 'XIX (6)' below the notes. The piece concludes with a double bar line. The dynamic marking 'mf' is present at the beginning of the first staff.

IV. Soplo

Vivo ♩ = 140

Musical score for Soplo instrument, measures 1-13. The score is written in 3/4 time with a tempo of Vivo (♩ = 140). The key signature has one sharp (F#). The score consists of five staves of music, each starting with a measure number in a box (1, 4, 7, 10, 13) and a circled number indicating a fingering or breath mark. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Breath marks are indicated by horizontal lines with wedge-shaped ends, and fingering numbers (1, 2, 3) are placed in circles above the notes. The score ends with a double bar line and a fermata-like symbol.

6

16

8

f

This musical staff contains measures 16, 17, and 18. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music consists of eighth-note patterns with various accidentals (flats and sharps). A dynamic marking of *f* (forte) is placed at the end of the staff. A hairpin symbol indicates a crescendo from measure 16 to 18.

19

8

mf

3

This musical staff contains measures 19, 20, and 21. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music consists of eighth-note patterns. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed in the middle of the staff. A circled number '3' is placed above the third measure (measure 21). A hairpin symbol indicates a decrescendo from measure 19 to 21.

22

8

This musical staff contains measures 22, 23, and 24. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music consists of eighth-note patterns. A hairpin symbol indicates a decrescendo from measure 22 to 24. The staff ends with a double bar line and a fermata over the final note.

V. Sueños

7

Andante espressivo ♩ = 80

The musical score consists of four staves of music, each starting with a measure number in a box:

- Staff 1 (Measure 1):** Starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a dotted quarter note (B). The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). A hairpin crescendo is shown.
- Staff 2 (Measure 5):** Continues the melody with a triplet of eighth notes (B, C, D) and a dotted quarter note (E). Dynamics are marked *f* (forte) and *mf*. A hairpin crescendo is shown.
- Staff 3 (Measure 9):** Features sixteenth-note runs with sixteenth-note rests, marked with a '6' above the notes. Dynamics are marked *f*. A hairpin crescendo is shown.
- Staff 4 (Measure 11):** Continues with a triplet of eighth notes (F#, G#, A) and a dotted quarter note (B). Dynamics are marked *f*. A hairpin crescendo is shown.

VI. Campanas

1 **Andante** ♩ = 60

8 *mf* VII ⑥

8 VII ⑥ ③ ②

8 ② ① ② VII ⑥

8

VII. Sueños

Andante espressivo ♩ = 80

1

8 *p* *mp*

3

8 *mf* *f*

5

8 *p*

7

8 *p* *mp*

9

8 *mf* *f*

11

8 *mf* *p*

13

8 *mf* *p* *dim.*

VIII. Soplo

$\text{♩} = 90$

1 *p*

3 ④ ② ③ ① *mf* *p*

5

7 *mf*

9 *f*

11 ③ ④ *mf* ♩ VI ♩ V

13 *p*

Musical score for measures 15 through 21. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of eighth-note patterns. Measure 15 is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a fermata. Measures 17, 19, and 21 also feature fermatas. The score concludes with a double bar line at the end of measure 21.

IX. Voragine

12

Presto ♩. = 150

The musical score consists of eight staves of music, each beginning with a measure number in a box: 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22. The music is written in a single treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 8/8. The first staff (measure 12) includes a dynamic marking of *mf*. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and slurs throughout. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff (measure 22).

X. Campanas

Andante ♩ = 60

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of music, each starting with a measure number in a box: 1, 7, 12, 16, and 20. The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The piece features a variety of rhythmic patterns, including dotted rhythms, eighth-note runs, and sixteenth-note passages. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Articulation is shown with accents and slurs. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

Allegro tempestuoso ♩ = 150

24

26

28

30

32

33

rall.

Tempo I

f

p.

36

39

45

48

Allegro tempestuoso ♩ = 150

52

54

56 *rall.*

Musical notation for measures 56-57. Measure 56 is in 4/4 time, featuring eighth-note triplets. Measure 57 is in 3/4 time, also featuring eighth-note triplets. The piece concludes with a double bar line in 3/4 time.

58 **Tempo I** *mf*

Musical notation for measures 58-60. Measure 58 is in 3/4 time, measure 59 in 4/4 time, and measure 60 in 5/4 time. Includes a five-measure rest and a five-measure melodic phrase. The dynamic marking *mf* is present.

61

Musical notation for measures 61-64. Measure 61 is in 5/4 time, measure 62 in 4/4 time, measure 63 in 3/4 time, and measure 64 in 4/4 time. Includes a fermata over the final note.

Bibliografía

- [1] Aboites, Luis et al. *Nueva historia mínima de México*, El Colegio de México. 2004. México.
- [2] Alcázar, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*, CONACULTA. 2000. México.
- [3] Dale, Mark. «“Mi querido Manuel”: la influencia de Andrés Segovia en la música para guitarra de Manuel M. Ponce» en *Revista Heterofonía*, Núm. 118-119. CENDIM. 1998. México.
- [4] De la Torre Villar, Ernesto et al. *Historia documental de México*, UNAM. 1984. México.
- [5] Enríquez, Manuel «Blas Galindo» en *Homenaje al maestro Blas Galindo*, Academia de las artes. 1994. México.
- [6] Matute, Álvaro. Editor. *Antología de historia de México*, SEP. 1995. México.
- [7] Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce ensayo sobre su vida y obra*, CONACULTA. 1998. México.
- [8] Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, Escuela Nacional de Música UNAM. 1995. México.
- [9] Pérez Gay, Rafael. *Breve historia de la cultura mexicana: letras y artes del siglo XX*, Ediciones Cal y Arena. 2006. México.
- [10] Romero, Jesús. «Efemérides de Manuel M. Ponce» en *Revista Nuestra Música*, Núm. 18. 1950. México.
- [11] Ruiz, Xochiquetzal. *Blas Galindo biografía, antología de textos y catálogo*, CENDIM. 1994. México.
- [12] http://www.100.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=52&Itemid=76&lang=es