



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

OBRA PARA PIANO DE ARNULFO MIRAMONTES (1881-1960):

REPERTORIO, ESTÉTICA Y RECURSOS

Tesis que para optar por el grado de

Maestro en Música

en el campo de Interpretación Musical (Piano)

Presenta:

Bernardo Jiménez Casillas

Tutora:

Dra. Evguenia Roubina Milner (Facultad de Música, UNAM)

Ciudad de México. Noviembre 2017



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.

Dedicatoria

A mi padre, madre y hermana, por su apoyo incondicional

Agradecimientos

A mis maestros de piano, especialmente a María Concepción Aguayo Mora (q.e.p.d.), Néstor Castañeda y León (q.e.p.d.) y Ninowska Fernández-Britto Rodríguez, quienes han sido los principales guías en mi formación como intérprete.

A mi tutora, la Dra. Evguenia Roubina Milner, a quien debo gran parte de mi formación como académico.

A Héctor Ruiz Esparza Miramontes, por su invaluable colaboración al darme libre acceso a su archivo personal durante años.

Al Mtro. Paolo Mello Grand Picco y a los integrantes del jurado de mi examen de grado: la Dra. Consuelo Carredano Fernández, la Mtra. Ninowska Fernández-Britto Rodríguez, el Dr. Gabriel Pareyón, la Dra. Betty Luisa Zanolli Fabila, y la Mtra. Edith Ruiz Zepeda, por sus valiosos comentarios sobre mi tema de investigación.

Al personal de los archivos que consulté en la Ciudad de México, Aguascalientes y Jalisco durante el proceso de creación de esta tesis, por su amable disposición y ayuda.

A mis colegas que han contribuido a la difusión de la obra de Arnulfo Miramontes: Laura Pérez Rosillo, Érika Cano Magdaleno, Juan Leonardo Mendoza Maldonado, Saúl Robles López, Arturo Reyes Barba, Rodrigo Elorduy, Cuauhtémoc Juárez, Rodolfo Ritter, Héctor Rojas, Kamuel Zepeda y Sara Ramos Contioso.

A mi familia radicada en la Ciudad de México, especialmente a los Martínez Olvera y Ramírez Martínez, así como a Ana Eduwiges Aguayo Vázquez, Humberto Orozco Gavaldón (q.e.p.d.), Ana Orozco Aguayo y Humberto Martínez Saldaña, por la calidez y atención que de ellos he recibido desde que vivo en dicha ciudad.

A Marlene, por su total apoyo y confianza en todos mis proyectos.

Contenido

Introducción	p. 9
Capítulo 1. La instrucción musical de Miramontes y su trayectoria como pianista y pedagogo	
1.1 Formación musical	p. 17
1.2 Trayectoria como pianista	p. 32
1.3 Labor pedagógica	p. 41
1.3.1 Academia de piano y composición “Miramontes”	p. 41
1.3.2 Plan de estudios	p. 47
1.3.3 Alumnos	p. 56
Capítulo 2. La obra para piano de Miramontes: repertorio didáctico	
2.1 Clasificación de la obra para piano de Miramontes	p. 63
2.2 Características del repertorio didáctico de Miramontes	p. 74
Capítulo 3. La obra para piano de Miramontes: repertorio de concierto	
3.1 Estética de Miramontes	p. 93
3.2 Características del repertorio de concierto de Miramontes	p. 98
3.3 Propuesta de interpretación del <i>Estudio en forma de vals</i>	p. 114
Conclusiones	p. 121
Referencias bibliográficas	p. 125
Índices	
1. Ejemplos musicales	p. 143
2. Imágenes	p. 147
3. Cuadros	p. 150
4. Esquemas	p. 150
Anexos	
1. Plan de estudios de la Academia de piano y composición “Miramontes”	p. 151
2. Clasificación por orden alfabético de la obra para piano de Miramontes	p. 156
3. Clasificación por orden cronológico de la obra para piano de Miramontes	p. 160
4. Textos de Miramontes sobre sus obras para piano	p. 174

Introducción

La vasta historia de la música mexicana abarca una gran cantidad de compositores que, no obstante haber gozado de prestigio en el escenario musical nacional e internacional de la primera mitad del siglo XX, en la actualidad son prácticamente desconocidos. Esta situación se observa incluso en aquellos artistas prolíficos que tuvieron una entrega total y absoluta a la música, como fue el caso de Arnulfo Miramontes (1881-1960), creador de un corpus musical de casi doscientas obras que comprenden los más diversos géneros: desde miniaturas para piano hasta óperas.

El casi total desconocimiento que actualmente existe en torno a la obra de este compositor originario de Tala, Jalisco, hace que un juicio o valoración sobre la misma sea imposible. De igual forma, la falta de conocimiento sobre esta música hace que tampoco se le pueda colocar dentro de una determinada vertiente estética o verla como parte del amplio legado musical de México.

Como consecuencia del mencionado estado de olvido en el que se encuentra la música de este compositor jalisciense es que ha surgido la presente tesis, orientada al estudio de su obra para piano y dirigida, especialmente, a pianistas y maestros de piano, quienes podrían, respectivamente, ampliar con este legado artístico su repertorio o las piezas que destinan a la formación de sus alumnos; no obstante, también los musicólogos podrían servirse de esta investigación, debido a que contribuye al conocimiento que hasta ahora se tiene sobre la tradición pianística en México, observada desde el punto de vista del concertismo, de la docencia e incluso de los medios de difusión de las partituras, que en el caso de este compositor se dio, sobre todo, de forma personalizada mediante las Ediciones Miramontes.

Como la mayoría de los compositores de su época, Miramontes también fue pianista y, por lo tanto, se dedicó en buena medida a la creación de obras para piano, que en su caso comprende más de la mitad de su producción musical. Después del fallecimiento de este artista, su obra para piano fue interpretada esporádicamente, básicamente por alumnos suyos o por discípulos de éstos, como es el caso del autor de este trabajo; no obstante lo anterior, algunas de sus piezas han alcanzado cierta difusión debido a que han sido incluidas en cinco producciones discográficas, integradas parcial o totalmente con la música de este compositor: la primera de ellas, *Malgré Tout. Aguascalientes en Concierto. Música para piano* (1992) fue realizada por el pianista Héctor Rojas, e incluyó *Arrulladora No. 3*, *Preludio romántico*, *Preludio burlesco*, *Mazurka-Estudio* y

Estudio en forma de vals;¹ la segunda y tercera producciones, *Música jalisciense para piano* (2002) y *Música jalisciense para piano vol. II* (2003) se debieron al esfuerzo del pianista José Kamuel Zepeda Moreno. En estas grabaciones están presentes las obras *Gavota en Fa* (*Escenas infantiles*, Op. 151, No. 2), *¿Por qué?*, *Primer desengaño* (*Escenas infantiles*, Op. 151, No. 1) y *Estudio artístico para la mano izquierda*, en el primero; y *Ella*, *Orfandad* (*Escenas infantiles*, Op. 150, No. 10) y *Mazurka en la menor*, en el segundo.²

La cuarta y quinta producciones discográficas, *Arnulfo Miramontes. Preludios. Miniaturas mexicanas. Música de salón* (2014) y *Arnulfo Miramontes. Estudios. Escenas infantiles. Arrulladoras* (2015) fueron realizadas por el autor de esta tesis. Ambos discos se diferencian de los anteriores no solo por ser los únicos dedicados en exclusiva a la obra para piano de este compositor jalisciense, sino porque tuvieron un carácter comercial, pues los tres primeros fueron producidos gracias a iniciativas gubernamentales que tuvieron por fin el preservar un determinado patrimonio musical de los estados de Aguascalientes y Jalisco, y no salieron al mercado. Las piezas de Miramontes que integran la cuarta y quinta producción referida son: sus ocho preludios, una selección de ocho de sus *Miniaturas mexicanas* (primer y segundo cuaderno) —*El coconito*, *La pajarera*, *El barquero*, *Canción mixteca*, *Cielito lindo*, *El payo*, *Las mañanitas* (versión del segundo cuaderno) y *La diana*—, así como *Hoja de álbum*, *Pequeña melodía*, *¿Por qué?*, *Ella*, *Momento musical No. 2* y *Pastores*, todas ellas en el primer disco.³ Por su parte, la segunda producción discográfica está integrada por sus siete estudios, una selección de ocho de sus *Escenas infantiles* (Op. 150 y 151) —*Coral*, *Recitativo*, *Mesto*, *Gavota*, *Patines*, *Romanza*, *Orfandad* y *Scherzino*— y la *Arrulladora* No. 3 y la No. 4.⁴

La propagación que la música para piano de Miramontes ha tenido por medio de los cinco discos mencionados, contrasta con el hecho de que solamente exista un solo

¹ *Malgré Tout. Aguascalientes en Concierto. Música para piano*. Héctor Rojas, pianista, Instituto Cultural de Aguascalientes, grabado en la Sala Xochipilli de la ENM de la UNAM, 1992.

² *Música jalisciense para piano*. José Kamuel Zepeda Moreno, pianista, Secretaría de Cultura de Jalisco, grabado en Estudio ProMúsica, Guadalajara, 2002 y *Música jalisciense para piano, vol. II*. José Kamuel Zepeda Moreno, pianista, Secretaría de Cultura de Jalisco, grabado en Estudio ProMúsica, Guadalajara, 2003.

³ *Arnulfo Miramontes. Preludios. Miniaturas mexicanas. Música de salón*. Bernardo Jiménez Casillas, pianista, Urtext Digital Classics, Conaculta y FONCA, JBCC244, grabado en UDC MEDIA, Ciudad de México, 2014.

⁴ *Arnulfo Miramontes. Estudios. Escenas infantiles. Arrulladoras*. Bernardo Jiménez Casillas, pianista, Urtext Digital Classics, Conaculta y FONCA, JBCC245, grabado en UDC MEDIA, Ciudad de México, 2015.

antecedente de análisis de esta obra, así como una sola semblanza sobre este compositor en la que se da una opinión acerca de su obra para piano. El primer trabajo en cuestión es la conferencia titulada “La obra pianística del compositor mexicano Arnulfo Miramontes” que el 21 de agosto de 1963 impartió Amelia Torres de Espinosa⁵ en la Escuela Nacional de Música —hoy Facultad de Música— de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), cuando era estudiante de “Segundo Curso de la Cátedra de Folklore [de] José E. Guerrero”.⁶ Sin embargo, lo único que se conoce del contenido de esta conferencia son las piezas que en ella se interpretaron: *Preludio romántico*, *Preludio quasi canon* y *Preludio burlesco*, así como las composiciones para canto y piano *Respiro*, “Serenata”, *Fugaz*, *Las hojas caen* y *El Lirio en el Valle*, todo esto indicado en la invitación a dicho examen.⁷ Tomando en cuenta este antecedente, ha de decirse que la presente tesis, si bien no puede ser considerada pionera en el tema, sí constituye un primer punto de partida para futuras investigaciones que se hagan sobre la obra pianística de este compositor jalisciense, debido a que el contenido de la conferencia impartida por Torres de Espinosa no ha llegado hasta nuestros días.

Respecto a la única semblanza que enuncia una apreciación sobre la obra pianística de Miramontes es la realizada por Amelia García de León,⁸ plasmada en su libro *Vida musical en Guadalajara* y emitida a partir de la lectura que esta pianista realizó de algunas de las partituras del referido compositor, cuyos títulos la autora no menciona. García de León señala que “en el texto musical de Miramontes abundan los lugares comunes [y] el encajonamiento que suponen los rutinarios esquemas de la armonía tradicional. Su inspiración, deslumbrada con los brillos de las técnicas europeas, no

⁵ Amelia Torres de Espinosa (1927). Pianista y profesora de piano. Se graduó como concertista en el Conservatorio Nacional de Música, donde después impartió clases hasta su jubilación. Ofreció conciertos con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio y recitales con música mexicana (Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de música en México*, Guadalajara: Universidad Panamericana campus Guadalajara, 2007, p. 1042)

⁶ Archivo Personal de Héctor Ruiz Esparza Miramontes (APHREM), II, 1963, p. 1 y 3. Ruiz Esparza Miramontes es sobrino-nieto y actual heredero del compositor.

⁷ *Ibid.*, p. 3. Los intérpretes de las piezas para canto y piano fueron Francisco A. Díaz, para las tres primeras, y Guadalupe Zárate G., para las últimas dos. El pianista acompañante fue Mario Bautista (*Idem.*). Se ha de señalar que “Serenata” forma parte de la ópera *Anáhuac* (1917) de Miramontes.

⁸ Amelia García de León Santa Cruz (1932-2016) fue pianista, pedagoga y escritora. Por más de treinta años fue maestra de piano en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara. En esa misma ciudad enseñó en la Escuela Superior de Música Sacra y en su propia academia de piano. Escribió crónica musical en diarios y revistas de Guadalajara y la ciudad de México. Fue autora de las novelas *Derrumbe* y *Tiempo sin epitafio*; del poemario *Noche fragmentada*, y del libro *Vida musical en Guadalajara*, el cual incluye biografías de músicos jaliscienses. Entre otros premios, recibió la medalla Clemente Aguirre por parte del Gobierno de Jalisco y el diploma de la Organización Cultural Artística de Guadalajara (Gabriel Pareyón, *Op. cit.*, pp. 423 y 424).

siguió el libre curso de su imaginación, que le hubiera dado una creatividad más original”.⁹

A partir de la experiencia que el autor de este trabajo tiene interpretando la obra de Miramontes, se puede decir que, en cierto sentido, la afirmación de García de León es verdadera, pues la música de este autor jalisciense tiene tratamientos melódicos, rítmicos y armónicos conservadores, incluso en demasía, si se tiene en cuenta que la vida de este compositor se extendió más allá de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, tal opinión está condicionada por la limitada cantidad de piezas que debió de estudiar García de León, por lo que su definición es parcial, a tal grado que todo el corpus de obras para piano de Miramontes lo aglutina dentro de rígidos moldes ausentes de una auténtica inspiración. Más allá de esto, el mayor inconveniente en dicha afirmación es que no le permite al lector comprender cómo es en realidad el estilo musical de Miramontes, un problema que existe en todas las definiciones que hasta la fecha se han formulado sobre la música de este compositor debido a que no están sustentadas sobre argumentos que apelen, de forma concreta y analítica, a su estilo musical.

Dar solución a este último punto constituye el principal objetivo de la presente tesis. Para lograrlo, se han hecho dos revisiones: una de ellas, sobre la obra para piano de este músico jalisciense, en la cual se destacan los recursos pianísticos que utilizó con más frecuencia. Lo anterior encuentra su sustento en las investigaciones realizadas por Jan LaRue, según el cual, la estadística del uso de determinados recursos puede tomarse en cuenta como uno de los indicadores de la individualidad de un compositor.¹⁰ La segunda revisión emprendida versa sobre los diversos escritos realizados por Miramontes, los cuales tienen su importancia al ser fuentes primarias y fehacientes que revelan la postura estética que él mismo adoptó.

De forma complementaria a dichas revisiones, se han pormenorizado numerosos aspectos biográficos de este compositor, siendo los principales: su formación musical, su actividad como pianista y su labor como pedagogo del piano. La razón de estas puntualizaciones es que este trabajo manifiesta la convicción de que, mediante el pleno

⁹ Amelia García de León, *Vida musical en Guadalajara*, Guadalajara, Jalisco: Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco, 1996, pp. 114-115.

¹⁰ LaRue opina que “el estilo de un compositor, considerado como un todo, puede [...] ser descrito en términos estadísticos a partir del uso preferencial que hace, con mayor o menor constancia, de determinados elementos y procedimientos musicales” (Jan LaRue, *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, Cooper city, Florida: 1998, trad., SpanPress Universitaria, p. 12).

conocimiento de los aspectos biográficos aludidos se podrá comprender de mejor forma el estilo de Miramontes, en tanto documentación sobre los orígenes y la consolidación de su pensamiento musical; pensamiento que en todo caso deberá reflejar alguna congruencia cuando se revisa su obra para piano y sus textos que hablan de su filiación estética.

Uno de los objetivos secundarios de este trabajo consiste en lograr una clasificación de la obra para piano de Miramontes que facilite el reconocimiento de los diferentes recursos pianísticos presentes en su escritura. Ha de mencionarse que esta clasificación debe ser distinta a la establecida por el mismo compositor en las contraportadas de sus Ediciones Miramontes, pues la categorización que él estableció, si bien permite darnos una idea sobre el grado de dificultad de cada una de sus piezas publicadas, no siempre resulta clara, esto debido a que ciertas composiciones no corresponden a un mismo nivel de dificultad a lo largo de las Ediciones. También, esta jerarquización tiene el inconveniente de quedar incompleta, pues no contempla la obra inédita de este compositor.

Otros objetivos secundarios trazados en esta tesis son: profundizar en la formación musical de Miramontes y enriquecer, mediante la investigación de su trayectoria profesional, el conocimiento que hasta ahora se tiene de la tradición pianística desarrollada en México durante poco más allá de la primera mitad del siglo XX. Al respecto, se ha intentado recopilar toda la información sobre los conciertos de piano que Miramontes ofreció y detallar los siguientes aspectos: la manera en que este músico impartía sus clases —lo cual fue posible gracias al testimonio oral de algunos de los discípulos que le sobreviven—, la forma en que operaba su Academia de piano y composición “Miramontes” y el modo en que se difundían las Ediciones Miramontes. También se ha intentado establecer la referencia que debió de haber tenido este músico en la elaboración del plan de estudios para pianistas que regía a sus alumnos.¹¹

La multiplicidad de puntos de vista que existen en la actualidad con respecto a lo que es una obra musical, ha provocado una gran cantidad de planteamientos para su definición.

¹¹ Diversos puntos relacionados con la formación musical de Miramontes, la trayectoria que tuvo como pianista y pedagogo y la labor que realizó para la difusión de sus partituras mediante las Ediciones Miramontes fueron abordados, si bien no todos de forma minuciosa, en la tesis que hice como trabajo de titulación de licenciatura, el cual es el primer estudio biográfico exhaustivo que se hace sobre este compositor jalisciense (Bernardo Jiménez Casillas, *Biografía del compositor mexicano Arnulfo Miramontes (1881-1960)*, tesis para obtener el grado de Licenciado en piano, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, agosto de 2013, pp. 20-31, 35, 39-40, 57, 62, 65-68, 77-82, 84-85, 103-107 y 126-127).

Dentro de esta variedad, en esta tesis se adopta la idea de que, al menos de forma provisional, la obra musical debe verse “como algo autónomo, como „artefacto“ o „texto“, habitualmente fijado en la partitura”.¹² Lo anterior se debe a que a partir de esta concepción es posible derivar un estudio analítico que esté basado en “la determinación y explicación de los elementos formales y estructurales que componen [a la] obra”, siendo los procedimientos que los determinan y explican de tipo empírico y sistemático,¹³ características presentes en el recuento de elementos recurrentes que forma parte del análisis a realizarse en este trabajo.

Esta concepción sobre la obra musical se corresponde con la práctica analítica tradicional de partir de la partitura para explicar lo que la obra es. Sin embargo, un estudio de la música con este enfoque no será privativo de la presente tesis, pues al analizar la música no es posible “prescindir de la noción de „obra musical“ como algo que se desarrolla en el tiempo, y por tanto cambia, que existe además en cuanto es percibida, ya que la música es un arte sonoro y temporal”,¹⁴ razón por la cual en este trabajo la obra musical también se ha entendido como un proceso, esto es, como una realidad viva y cambiante, que también existe cuando suena.¹⁵

Bajo esta percepción de la obra musical es que se generan puentes entre el análisis y la interpretación, pues la partitura deja de ser un texto y se conceptúa como un guión, el cual cambia dependiendo de los elementos interpretativos que cada ejecutante le añade al texto original.¹⁶ Entre las posibles formas de llevar a cabo un análisis de intérprete, John Rink distingue dos dependiendo del momento en el que son realizados: previo a una interpretación determinada, es decir, partiendo de la partitura misma, o durante la interpretación misma, esto mediante el análisis de conciertos en vivo o grabaciones.¹⁷ En esta investigación se utilizará el primero de ellos.

¹² María Nagore, “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”, *Músicas al Sur* (versión digital), No. 1, enero de 2004, recuperado el 10 de julio de 2017 de <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Cook (2001), citado por Daniel Roca Arencibia en “Análisis de partituras y Análisis para la interpretación: dos modelos de trabajo” (versión electrónica), recuperado el 16 de agosto de 2017 de https://www.academia.edu/2043201/An%C3%A1lisis_de_partituras_y_an%C3%A1lisis_para_la_interpretaci%C3%B3n_dos_modelos_pedag%C3%B3gicos. Daniel Roca (1965) es profesor de análisis musical y composición en el Conservatorio Superior de Música de Canarias. También, es miembro del Instituto de Educación Musical de España y presidente de la Asociación de compositores de las Islas Canarias. Actualmente realiza un doctorado en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, teniendo por tema de investigación la pedagogía del análisis musical en la educación musical superior de España (*Idem.*).

¹⁶ Cook (2001), citado por Daniel Roca, *Op. cit.*

¹⁷ John Rink, “Análisis y (¿o?) interpretación”, en John Rink. (Ed.), *La interpretación musical* (Bárbara Zitman, Trad.), Madrid: Alianza Música, 2006, p. 57.

El análisis de intérprete puede protagonizar, como dice Jorge Moltó Doncel,¹⁸ “una alternativa al análisis riguroso —léase, análisis tradicionales como [el] schenkeriano, paradigmático, o *set theory* [clases de alturas], por poner algunos ejemplos— al tener como principal fundamento de su tarea recoger el máximo de inquietudes del ejecutante durante y para su labor interpretativa”.¹⁹ Con esta forma de análisis, el acento se coloca en “las funciones contextuales inherentes a un sonido o pasaje” así como en la manera de transmitir éstos en la propia forma de tocar.²⁰

De esta forma, mediante la conjunción de las dos concepciones de la obra musical citada —como texto o guión— es que ciertos ejemplos musicales que se utilicen en esta tesis para ilustrar los recursos pianísticos recurrentes en Miramontes se verán complementados con diversas propuestas de interpretación, especialmente en el *Estudio en forma de vals*, una obra atípica dentro de las composiciones para piano de Miramontes por la gran cantidad de veces que reitera un tema o sección musical.

En cuanto a las fuentes a las que esta tesis ha recurrido, se ha de mencionar que una parte de éstas, primarias y fehacientes, son las que integran el Archivo Personal de Héctor Ruiz Esparza Miramontes (APHREM), compuesto ya sea por documentos del propio Miramontes, tales como: partituras originales, grabaciones de las obras de este músico donde él mismo participa como intérprete, escritos acerca de sus propias composiciones y su correspondencia; ya sea por semblanzas biográficas y reseñas de conciertos realizadas por terceros en revistas y periódicos de la época.

Otras fuentes a las que se ha acudido son periódicos y documentos varios que forman parte del acervo de diversos archivos de las capitales de los estados de Aguascalientes y Jalisco, así como del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara y del Archivo General de la Nación. También, se hizo uso de la información recabada en entrevistas realizadas a familiares y alumnos de Miramontes, y de la proporcionada en diversos institutos con los que el músico jalisciense tuvo contacto en vida, como fueron el Stern’sches Konservatorium der Musik —actualmente Universität der Künste

¹⁸ Jorge Luis Moltó Doncel es pianista y profesor del Conservatorio Profesional de Música de Valencia. En 2015 obtuvo el grado de Doctor por la Universidad Católica de Valencia con el trabajo *El análisis del intérprete: un modelo para la investigación artística en la enseñanza superior de piano* el cual ha dado pie a la publicación de los libros *La enseñanza del piano en España: etapas, hitos y modelos* (2015) y *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música* (2016), (Tyg piano duo -página web-, <http://tygpianoduo.com/>, consultada el 16 de julio de 2017).

¹⁹ Jorge Luis Moltó Doncel, “El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado”, *Arts Educa* (versión electrónica), Valencia, España, No. 17, mayo de 2017, p. 111, recuperado el 12 de julio de 2017 de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2556/2117>

²⁰ Rink, John, Review of Wallace Berry’s *Musical Structure and Performance*, *Music Analysis* 9/3, 1990, p. 323.

Berlin—, donde el compositor realizó parte de sus estudios musicales, o el Conservatorio Libre de Música José Guadalupe Velázquez y la Escuela de Música Sacra, instituciones queretanas en las que Miramontes impartió clases de piano.

La estructura de la presente tesis está integrada por tres capítulos. En el primero de ellos se detalla la formación musical de Miramontes, su trayectoria como pianista y su labor como pedagogo, abordando esta última faceta los lineamientos de su Academia de piano y composición “Miramontes” y las particularidades tanto de las Ediciones Miramontes como del plan de estudios que el compositor jalisciense elaboró para sus alumnos de piano. Asimismo, se hace una relación de alumnos de piano que Miramontes tuvo a lo largo de su vida, misma que se encuentra enriquecida con el testimonio oral de varios de ellos.

El segundo capítulo explica las características de la clasificación emprendida en esta tesis para abordar el corpus de obra para piano de Miramontes y analiza las piezas que en este trabajo se han denominado como repertorio didáctico.

El tercer capítulo detalla la postura estética de Miramontes a partir del contenido de diversos escritos realizados por el compositor jalisciense, analiza las piezas que en esta tesis se han designado como repertorio de concierto e incluye una propuesta de interpretación del *Estudio en forma de vals*, obra que, como se ha dicho, reitera un mismo tema o sección musical, lo cual da pie a que se tenga una propuesta interpretativa para cada una de las exposiciones temáticas que presenta.

Como complemento de esta tesis se incluyen cuatro anexos: el primero de ellos es la transcripción del plan de estudios para pianistas de la Academia de piano y composición “Miramontes”; el segundo y el tercero, un listado por orden alfabético y cronológico, respectivamente, de la obra para piano de Miramontes; el cuarto, la transcripción de diversos textos de Miramontes que explican el significado de algunas de sus obras para piano.

Capítulo 1

La instrucción musical de Miramontes y su trayectoria como pianista y pedagogo

1.1 Formación musical

Arnulfo Miramontes Romo de Vivar nació el 18 de julio de 1881¹ en el entonces pueblo de Tala, localizado al centro del Estado de Jalisco en la región denominada Valles, a cuarenta y tres kilómetros al oeste de Guadalajara.² Sin embargo, los orígenes tanto de la familia paterna como materna del compositor no están asentados en la localidad que lo viera nacer.

De acuerdo con Antonio Miramontes Gómez, habitante de Tala y pariente de Arnulfo, la rama de los Miramontes a la cual pertenece la familia del compositor proviene del municipio de Tlaltenango de Sánchez Román, al sur de Zacatecas.³ Por otra parte, la ascendencia de los Romo de Vivar provenía de la región de los Altos Norte de Jalisco, sobretodo de los municipios de Lagos de Moreno, Encarnación de Díaz y Ojuelos de Jalisco, los cuales colindan con el sur del Estado de Aguascalientes.⁴

Los padres del compositor fueron Marcial L. Miramontes Flores (Tala, 1840? - Tala, 1891) y María Refugio Romo de Vivar López (Lagos de Moreno, 1845? - Aguascalientes, 1911). De confesión católica, ambos contrajeron nupcias en la Parroquia de San Francisco de Tala el 21 de marzo de 1868⁵ y tuvieron un total de once

¹ Se tiene la errónea idea de que Miramontes nació en 1882. Incluso, el compositor mismo, por causas hasta ahora desconocidas, se adjudica éste como el año de su nacimiento en un escrito autobiográfico (APHREM, II, 1929, p. 1). No obstante lo anterior, el verdadero año del nacimiento de Miramontes se ha podido documentar por medio de su acta de bautismo original (APHREM, II, 1881, p. 1). Si se desea ahondar en el tema, puede consultarse mi tesis de licenciatura (Jiménez Casillas, *Op. cit.*, pp. 15-20).

² Tala obtuvo el título de ciudad hasta 1980 (Albino Huerta González, *Prolegómenos a la historia de Tala*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara y Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología del Estado de Jalisco, 2012, p. 17). Una vista habitual del pueblo en esta época eran las calles empedradas de donde se erigían casas —de adobe, con el piso de tierra y techos de teja y madera, con corral para los animales, desde aves hasta bovinos y equinos—, con una plaza principal que en 1887 se mandó embanquetar, —poniéndole asientos, naranjos y fuentes—; un pueblo en donde, hasta 1892 y 1893 quedaron construidas, respectivamente, una línea de telégrafo y otra de teléfono (Huerta González, *Op. cit.*, pp. 98 y 116).

³ Antonio Miramontes Gómez, comunicación personal, 31 de julio de 2014.

⁴ Gracias a la colosal obra de Mariano González-Leal: *Retos de España en la Nueva Galicia*, se puede seguir la línea genealógica que va desde los abuelos maternos del compositor hasta el genearca de todos los Romo de Vivar en México (Mariano González-Leal, *Retos de España en la Nueva Galicia*, tomo VII, Guadalajara: Gobierno de Jalisco, 2011, pp. 119-169).

⁵ Family search (página web), —México matrimonios, 1570-1950—, recuperado el 8 de diciembre de 2015 de <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JC64-WJN?from=lynx1>

hijos, de los cuales, sólo tres vivieron hasta la edad adulta: Josefa (1875?-1929), Pedro (1879-1965) y Arnulfo (1881-1960).⁶

Si bien no es posible establecer el estatus social, económico o cultural de la familia del compositor, al menos se puede decir que los Miramontes Romo de Vivar no eran parte del conglomerado de talenses que se dedicaban al campo, pues Marcial era platero⁷ y María Refugio provenía de una familia de hacendados,⁸ lo cual nos habla de una familia al menos de “elase media”, estatus social por encima de la gran mayoría de los habitantes de Tala, entonces confinados a los trabajos de agricultura.⁹ A pesar de que al menos dos de sus hijos, Pedro¹⁰ y Arnulfo, se dedicaran a la música, no hay un solo documento que nos indique que Marcial y María Refugio tuvieran algún talento musical.

La oferta educativa a la que aspiraba un habitante de Tala hacia finales del siglo XIX era realmente pobre, pues en aquellos años solamente existía la educación primaria¹¹ de fuerte impronta religiosa.¹² Se sabe que hacia 1890 la instrucción elemental era ofrecida por dos escuelas municipales —una para niños y otra para niñas— y siete particulares —dos para niños y cinco para niñas—, las cuales tenían en común la enseñanza de la doctrina cristiana.¹³

⁶ APHREM, II, 1891, p. 1. A la fecha, he podido encontrar las actas de bautismo de tres de los ocho hijos restantes: María Ester (1869-?), Moisés (1870-?) y María Refugio (1874-?) (Family search -página web-, “México bautismos, 1560-1950”, recuperado el 11 de diciembre de 2015 de <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/NKR2-DZS?from=lynx1>, <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JS9D-Z7V?from=lynx1> y <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JMMB-MYH?from=lynx1>).

⁷ APHREM, II, 1881, p. 2.

⁸ Su padre, Ricardo Romo de Vivar González (1815-?) era originario de la Hacienda de La Soledad, del municipio de Encarnación de Díaz del Estado de Jalisco (González-Leal, *Op. cit.*, pp. 168-169).

⁹ Un bosquejo de la realidad cotidiana que le tocó vivir a esta familia puede realizarse gracias al censo efectuado en esta localidad en 1869, del cual se desprende que el pueblo de Tala tenía un total de 2,766 habitantes —el equivalente a poco más de la mitad de las personas que poblaban todo el municipio— la mayoría de ellos agricultores. Para aquel entonces, dicha localidad tenía un índice de analfabetismo de al menos noventa por ciento (Huerta González, *Op. cit.*, pp. 13 y 94).

¹⁰ Pedro Miramontes fue violinista segundo de la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, director del Coro Infantil del Templo del Encino y maestro de solfeo tanto de la Escuela de Música Sacra como de la Academia de Bellas Artes (Jiménez Casillas, *Op. cit.*, p. 15 y Carolina Castro Padilla y Cecilia Franco Ruiz Esparza, *El organista de Cristo. José Ruiz Esparza Vega*, Aguascalientes: Gobierno del Estado de Aguascalientes e Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007, pp. 81 y 117).

¹¹ Como menciona Huerta González, en Tala “no existía, todavía en los [años] cincuenta del siglo [XX] la formación académica después del cuarto año de primaria” (Huerta González, *Op. cit.*, p. 113).

¹² No obstante que Tala no contaba para ese entonces con escuelas parroquiales, ya sea “por falta de voluntad en contribuir los vecinos para ellas” (Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara —AHAG—, Gobierno, Parroquias: Tala, caja 3, exp. 12, s.f., 30 de septiembre de 1890) o “por atender la obra material de la torre [de la parroquia]” (AHAG, Gobierno, Parroquias: Tala, caja 3, exp. 12, s.f., 16 de febrero de 1891) se sabe que desde finales de 1890 la Sociedad Católica de Señoras instruía, a niños y niñas, la doctrina cristiana dos veces a la semana —jueves y domingos— a las tres de la tarde en el atrio de la parroquia (*Idem.*).

¹³ AHAG, Gobierno, Parroquias: Tala, caja 3, exp. 12, s.f., 16 de febrero de 1891.

Un acercamiento a la vida musical de Tala, para intentar establecer si Miramontes tuvo allí algún tipo de formación musical, parece ser una empresa imposible, dada la exigua información que de esa localidad ha llegado hasta nuestros días. El Archivo Municipal de Tala no proporciona información alguna al respecto y referencias en periódicos de la capital jalisciense sobre la actividad musical de Tala durante este periodo no se han encontrado,¹⁴ lo cual impide el poder reconstruir los detalles, por ejemplo, de los festejos o actos cívicos que pudieron haber sido amenizados por algún conjunto instrumental, así como saber qué músicos vivían o qué tiendas de instrumentos musicales existían en esta localidad. Tampoco el Archivo Histórico del Estado de Jalisco preserva documentación que pudiera dejar constancia de que las escuelas del municipio ofrecían algún tipo de educación musical a sus alumnos.

Al parecer, las únicas fuentes fehacientes que hablan de la vida musical de Tala son aquellas que se contienen en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara. Sin embargo, éstas se restringen tanto a citar de forma escueta ciertos aspectos musicales presentes en los oficios religiosos de la parroquia de esta localidad, como a manifestar el interés de este mismo establecimiento por adquirir un armonio,¹⁵ sin aportar datos suficientes como para llegar a plantear la hipótesis de que Miramontes haya iniciado su aprendizaje musical en esta parroquia con la enseñanza de dicho instrumento de teclado.

A raíz de la muerte de Marcial Miramontes, acaecida el 30 de enero de 1891, la familia Miramontes Romo de Vivar dejó el pueblo de Tala para trasladarse a la ciudad de Aguascalientes, a la cual, el compositor llegó contando con once años de edad, es decir, entre 1893 y 1894.¹⁶ Debido a que poco tiempo después de este asentamiento Miramontes ocuparía el puesto de organista del Santuario de Guadalupe de esta localidad —ca. de 1895—,¹⁷ se ha sugerido que el músico de Tala contara, a su llegada a Aguascalientes, con algún tipo de formación musical, señalando a Francisco Godínez

¹⁴ Se ha de mencionar que, en esa época, en Tala no existían periódicos.

¹⁵ La primera referencia que se hace sobre la celebración de una misa en Tala con armonio data del 22 de marzo de 1891 (AHAG, Gobierno, Parroquias: Tala, caja: 3, exp. 12, s.f., 22 de marzo de 1891).

¹⁶ APHREM, II, 1944, p. 1. Aguilera Ruiz Esparza indica que, previo al asentamiento en Aguascalientes, la familia radicaría por un tiempo en otras localidades de Jalisco, como Lagos de Moreno y Encarnación de Díaz, si bien este es un dato que no ha podido ser corroborado (Netzahualcóyotl Aguilera Ruiz Esparza, —Anulfo Miramontes Romo de Vivar 1881- 1960”, *Espacios*, Año 2, Número 7, Aguascalientes, 1991, p. 67).

¹⁷ APHREM, II, 1929, p. 1.

Morales (1855-1902), primer organista de la Catedral de Guadalajara, como su maestro (imagen 1).¹⁸

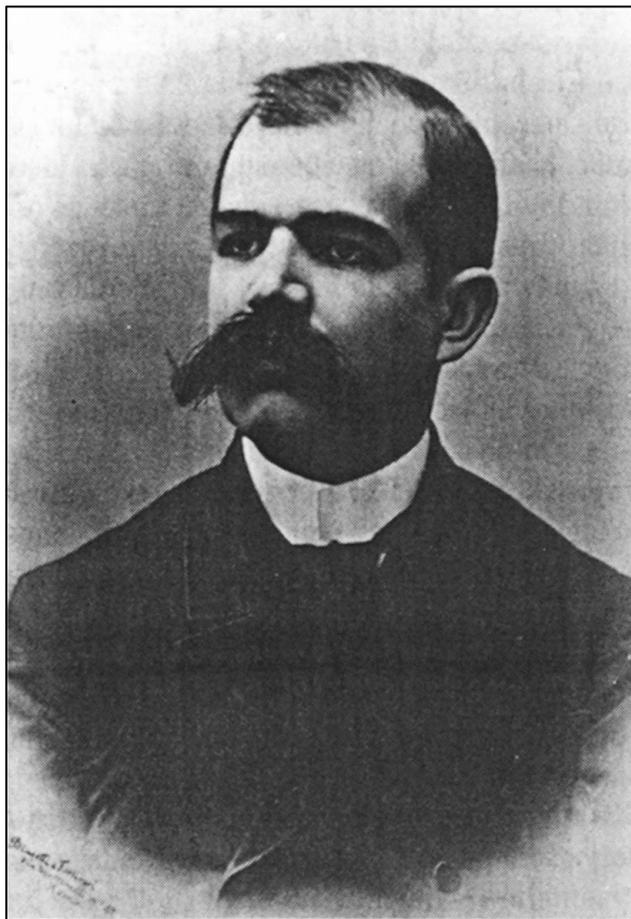


Imagen 1. Francisco Godínez Morales, 1891, Archivo de la Asociación Civil Francisco Godínez Morales, Guadalajara, Jalisco.

La anterior sugerencia por el momento no se aparta del campo de especulaciones, puesto que los documentos disponibles hasta ahora no ofrecen mayor sustento; además, ha de tenerse en cuenta que Godínez se encontraba en Europa desde el verano de 1889 y no regresaría a México sino hasta enero de 1892.¹⁹ No obstante lo anterior, queda una pequeña posibilidad de que Miramontes haya tenido algún contacto con Godínez al regreso del organista, en cuyo caso, tuvo que haber sido por medio de clases

¹⁸ APHREM, II, 1987, p. 1. Francisco Godínez Morales, músico originario de Guadalajara, realizó sus estudios musicales en su ciudad natal, así como en Francia e Italia, países en los que residió en 1880-1881 y 1889-1892. Dentro de la activa labor musical que Godínez desplegó en Guadalajara, destaca su labor como primer organista de la Catedral desde 1892 —en 1875 había sido nombrado segundo organista— y la fundación de la —Cm Fábrica Guadalupana de Órganos— en 1894, misma que funcionó a escala nacional. De igual forma gestionó la compra, para la Catedral, de dos órganos —uno de ellos, el principal—, así como de otro para el Santuario de Guadalupe (Eduardo Escoto Robledo, *Aires de Guadalajara. Historia del órgano tubular en la capital de Jalisco*, Guadalajara: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, Colección Becarios, 2013, pp. 83-95).

¹⁹ Escoto Robledo, *Op. cit.*, p. 84.

particulares, pues el nombre de Miramontes no se señala ni en los libros de los cuadrantes de coro de la catedral de Guadalajara, donde trabajaba Godínez, ni en los pocos listados de alumnos de las escuelas parroquiales de esta entidad, en donde impartió clases de solfeo en 1893.²⁰

El documento que al parecer descarta por completo el que Miramontes haya estudiado en los años previos a su asentamiento en Aguascalientes con el organista de la catedral de Guadalajara es la misma autobiografía del compositor de Tala, donde se puede leer que «sus primeras lecciones de solfeo, teoría y piano las tomó del Sr. José H. Azíos».²¹ Si bien en este escrito se nombra a Godínez Morales, éste aparece vinculado al compositor jalisciense después de convertirse en organista del Santuario de Guadalupe,²² como se verá más adelante.

La ciudad de Aguascalientes tuvo tanta importancia en la vida de Arnulfo Miramontes que la llegó a considerar tierra natal y cuna de su actividad artística.²³ Por aquel entonces, la ciudad hidrocálida estaba impregnada de una rica vida musical, la cual «se difundía en el aire y se escuchaba por todos los rumbos, unas veces en las iglesias o en los salones de las familias acomodadas, otras en las academias particulares; periódicamente en las plazas y jardines, ejecutada por la Banda del Estado o por músicos callejeros de los barrios del Encino, San Marcos o Zaragoza».²⁴ Además, gracias a la bonanza producida por «el trabajo de la fundición y la apertura de la maestranza de los ferrocarriles, [esta ciudad] podía darse el tono de sostener una

²⁰ Alfredo Carrasco, *Mis recuerdos*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 163. Las lecciones de solfeo en las escuelas parroquiales solamente se impartieron durante ese año. De acuerdo con Alfredo Carrasco, «enormes dificultades hubo que zanjarse para que los directores de estas escuelas [parroquiales] consintieran en ceder dos horas a la semana para dedicarlas al solfeo [...] finalmente, tanto insistieron [los directores] en la supresión de estas clases que éstas terminaron al año escaso de haber comenzado» (*Ibid.*, pp. 163 y 164).

²¹ APHREM, II, 1929, p. 1. La única información que se tiene sobre Azíos la proporciona Aurelio de los Reyes, quien señala que era «maestro de capilla de Encarnación de Díaz» (Aurelio de los Reyes, «La cultura en el año de 1917», en Patricia Galeana (coord.), *México en 1917, Entorno económico, político, jurídico y cultural*, Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2017, p. 85). En este libro, de los Reyes también afirma los siguientes tres datos sobre la instrucción musical de Miramontes: estudió con Azíos a los diez años de edad; el piano, órgano y violín fueron instrumentos que estudió por su propia cuenta en esta época; fue admitido, a los once años de edad por «la orquesta de [la villa de Encarnación de Díaz] en calidad de primer violín» (*Ibid.*, p. 86). Ninguno de estos datos han podido ser corroborados, si bien es un texto que en futuras investigaciones habrá de ser tomado en cuenta por dos razones: la primera, porque ningún escrito de Miramontes o semblanza realizada sobre su persona menciona que el compositor jalisciense haya realizado estudios de violín; la segunda, porque podría estar afirmando que la familia Miramontes Romo de Vivar residió al menos en otra localidad de Jalisco previo a su definitivo asentamiento en Aguascalientes (Véase el pie de página 16).

²² APHREM, II, 1929, p. 1.

²³ APHREM, II, 1944, p. 1 y APHREM, II, s.f., 1, p. 1.

²⁴ Pedro de Alba, *Niñez y juventud en provincias*, Aguascalientes: Gobierno del Estado de Aguascalientes e Instituto Cultural de Aguascalientes, 1996, p. 146.

temporada de ópera cada año”.²⁵ Aguascalientes era una localidad “tranquila y quieta, limpia, de calles anchas y bien trazadas [de donde surgían] algunos edificios y una que otra iglesia del tiempo de la Colonia”,²⁶ como el Santuario de Guadalupe (imagen 2), edificado entre los años 1763 y 1789²⁷ y considerado una “verdadera reliquia del siglo XVIII, por ser el retablo de su fachada una de las obras más valiosas del artífice toluqueño Felipe Ureña”.²⁸



Imagen 2. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe de Aguascalientes, ca. 1888, fotografía de William Jackson (1843-1942), recuperada el 12 de junio de 2017 de <https://cdn.loc.gov/service/pnp/det/4a30000/4a31000/4a31400/4a31411v.jpg>

El Santuario ha sido especialmente aludido no solamente porque la familia Miramontes Romo de Vivar se instalaría muy cerca del mismo —a tan solo dos cuadras en dirección sur, sobre la calle de Allende (imagen 3) —, sino porque en esta iglesia Miramontes, “a la edad de 13 años, se hizo cargo de la plaza de organista”, lo cual puede ser considerado un primer hito dentro de su carrera musical.²⁹

²⁵ *Ibid.*, p. 187.

²⁶ Arturo Pani Arteaga, *Una vida, en Tres relatos de sabor antiguo*, Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes, 1991, p. 82.

²⁷ AA. VV., *Patrimonio: Fundación, independencia y revolución en la arquitectura de Aguascalientes*, Aguascalientes: Gobierno del Estado de Aguascalientes, 2010, p. 82.

²⁸ José Antonio Gutiérrez Gutiérrez, *Pasajes de historia de Aguascalientes*, Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, Centro de ciencias sociales y humanidades, Departamento de Historia, 2011, p. 49. El Santuario se ubica sobre la calle de Guadalupe, haciendo esquina con la de Nicolás Bravo.

²⁹ APHREM, II, 1929, p. 1. Este mismo texto señala que, como organista, Miramontes era capaz de improvisar fugas a cuatro voces y que “las Misas de Gruber, Haller [y] Lipp [así como] de Gounod de Santa Cecilia y Sagrado Corazón las transportaba [a] cualquier tono y a primera vista” (*Idem.*).



Imagen 3. Mapa de la ciudad de Aguascalientes, ca. 1900 (detalle). AA. VV., *Aguascalientes, V siglos a través de su Cartografía*, Aguascalientes, Gobierno del Estado de Aguascalientes y Secretaría de Desarrollo Urbano Municipal, 2011, p. 62.

Lo único que se sabe sobre este cargo desempeñado por Miramontes es que su actividad la prolongó al menos por un lustro, pues en la autobiografía de Miramontes se puede leer que, después de un año de estudios en Guadalajara —ca. 1899— Miramontes regresó a Aguascalientes, en donde —se hizo cargo nuevamente del órgano del Santuario” (imagen 4).³⁰ En cambio, de lo que sí ha quedado constancia es del alto valor que tenía el órgano para Miramontes, sobre el cual, años más tarde llegó a afirmar que se trataba del —instrumento más interesante y completo que existe” y esto no solamente por poseer un —carácter grandioso y delicado a la vez [que] invita a recoger nuestro espíritu y elevarlo, ora en un —miserere‘ lleno de temor, de humildad y arrepentimiento,

Posiblemente la vinculación de Miramontes con el Santuario y no con otra iglesia se haya debido a la cercanía entre este y los lugares de residencia de su familia.

³⁰ *Idem*. Resulta imposible establecer el tiempo en que Miramontes ocupó este cargo, pues ni en el Santuario se tienen registros anteriores a 1931, año en que fue convertido en Parroquia, ni los documentos presentes en el Archivo de la Catedral de Aguascalientes, contienen este tipo de información. Por su parte, los pocos documentos sobre este Santuario existentes en el AHAG no mencionan el nombre del organista que laboraba en el Santuario, aunque en ellos se comprueba que este recinto contaba con órgano al menos desde 1891: “[El] Padre Castañeda, sacerdote muy celoso, ha provisto el templo de ornamento, incensarios de plata [y] órgano” (AHAG, Gobierno, Parroquias: Aguascalientes, caja: 23, s. exp., s.f., 28 de julio de 1891).

ora en un ‘Gloria in excelsis’ poseído de una santa alegría y sublime grandiosidad”, sino también por ser –el instrumento ideal para la improvisación dada la gran variedad de registros, colorido y [...] prolongación del sonido [tan] peculiar del tubo, que lleva y despierta la inspiración al organista”.³¹ Fue tanta la importancia que Miramontes le confirió a este instrumento que en su madurez llegó a decir que debería estudiarlo todo aquel –mexicano que desee ser honra y [prócer] de su patria”.³²

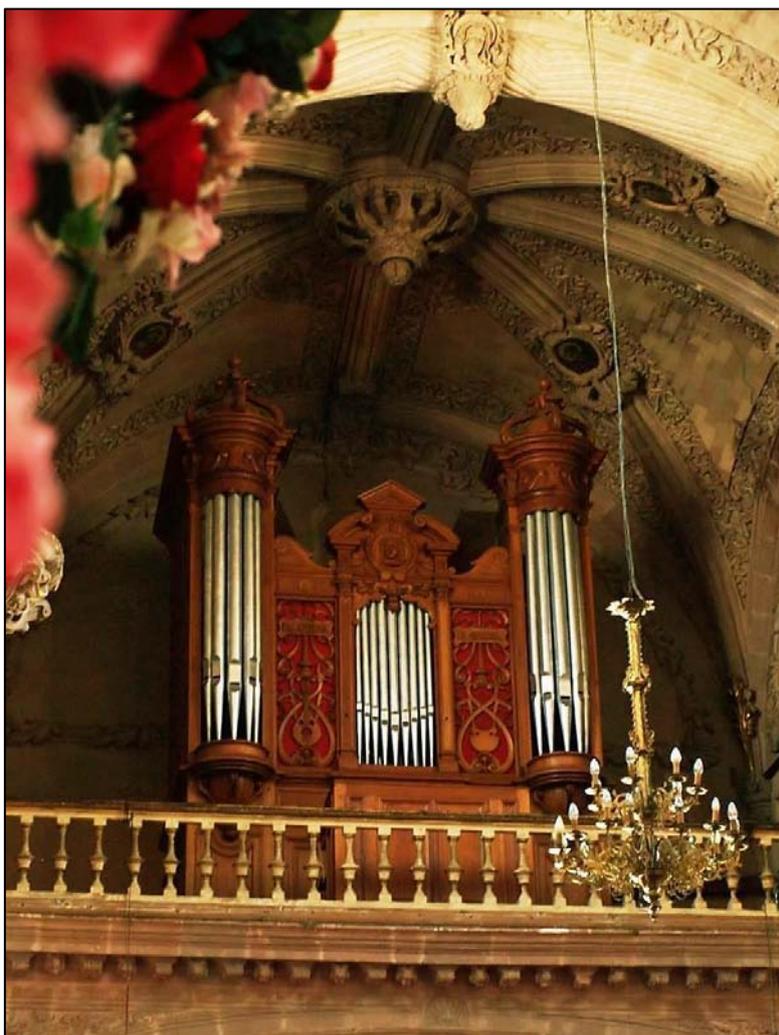


Imagen 4. Órgano actual del Santuario de Guadalupe de Aguascalientes,³³ 2009, fotografía de José Camba, recuperada el 15 de diciembre de 2016 de https://www.flickr.com/photos/jacob_ames/3229345182

³¹ APHREM, II, s.f., 2, p. 1.

³² APHREM, II, 1931, p. 2.

³³ El órgano fue construido en 1901 por la ‘Gran Fábrica Guadalupeana de Órganos’ de Francisco Godínez, por lo tanto, muy posiblemente Miramontes desarrolló durante un tiempo su cargo de organista en él (Escoto Robledo, *Op. cit.*, pp. 95 y 111).

De igual manera que en los años previos a la llegada de la familia Miramontes Romo de Vivar a Aguascalientes, en esta ciudad tampoco se tienen datos sobre la formación musical del futuro compositor jalisciense que puedan ser corroborados con documentación fehaciente, y por lo tanto, no existe un solo establecimiento dedicado a la enseñanza musical de este periodo al que Miramontes pueda ser vinculado con certeza.³⁴ No obstante esto, se tiene conocimiento de dos escuelas de música que podrían estar relacionadas con la formación musical de Miramontes de aquel entonces: una de ellas es la “Escuela Primaria y de Música fundada por el padre Ramírez” que cita Aguilera Ruiz Esparza como institución formativa del músico de Tala;³⁵ la otra es referida en una carta del presbítero de la Catedral de Aguascalientes, Mauricio López Moreno:

La escasés [*sic.*] de cantores para el desempeño de los divinos oficios en todas las Iglesias, me obligó a establecer una Academia de canto, a la que concurren muchos jóvenes y comienzan ya a prestar buenos servicios; se les enseñará también el teclado y violín, escogiendo los más aprovechados.³⁶

Sin embargo, cualquier pronunciamiento que se haga en torno a estas escuelas sería puramente especulativo, pues solamente se tiene conocimiento de ellas por las escasas referencias citadas. No obstante lo anterior, si ambas escuelas han sido tomadas en cuenta en esta tesis es porque constituyen los únicos centros musicales —además de la Academia de Música— existentes en Aguascalientes durante este periodo, y por lo

³⁴ La documentación que existe en el Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes en torno a la Academia de Música de Aguascalientes, el centro de enseñanza musical más importante de aquel entonces en dicha entidad, no arroja luces sobre la posibilidad de que allí hubiera realizado estudios Miramontes. Además, en esta Academia se preparaban, principalmente, los futuros músicos de la Banda Municipal de Aguascalientes, a la cual Miramontes nunca perteneció.

³⁵ Aguilera Ruiz Esparza, *Op. cit.*, p. 67. Ésta no es la única referencia que existe en torno a la escuela del padre Ramírez. Arturo Cruz Bárcenas asegura que el compositor aguascalentense Alfonso Esparza Oteo (1894-1950), después de realizar sus primeros estudios musicales con su padre, a la edad de 7 años, asistiría a la academia del presbítero Fermín Ramírez, donde recibiría clases, entre otros músicos, de Arnulfo Miramontes (Arturo Cruz Bárcenas, —El SACM _paga deuda pendiente con su fundador_: Manzanero”, *La Jornada* -versión electrónica-, 4 de agosto de 2013, recuperado el 17 de mayo de 2016 de <http://www.jornada.unam.mx/2013/08/04/espectaculos/a08n1esp>). Otra referencia sobre esta escuela la da José Luis Engel, cuando menciona que Esparza Oteo tomó clases de canto con el padre Fermín Ramírez (José Luis Engel, *Diccionario general de Aguascalientes*, Aguascalientes, Gobierno del Estado de Aguascalientes e Instituto Cultural de Aguascalientes, 1995, p. 163). Se ha de señalar que, posiblemente, el clérigo referido sea Fermín Ramírez Zermeño (1865-1946), quien estaría a cargo del Santuario de Guadalupe entre agosto de 1896 y julio de 1914, y en cuya capellanía se adquirió el que continúa siendo el órgano del Santuario, cerca de 1902 (Anónimo, —Setida defunción”, *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Aguascalientes*, Aguascalientes, Año XI, Número 9, Tercera época, septiembre de 1946, pp.183-184).

³⁶ AHAG, Gobierno, Parroquias: Aguascalientes, caja 22, s. exp., s.f., 27 de agosto de 1890.

mismo, dejan abierta la posibilidad de que en ellos Miramontes haya realizado estudios, algo que quizás en futuras investigaciones pueda confirmarse o negarse.³⁷ Lo único que a la fecha queda claro en cuanto a la formación musical de Miramontes es que este músico llevó a cabo estudios en Guadalajara (ca. 1899-1900) y Berlín (1908-1909), ambos por periodo de un año.³⁸

En lo que respecta a la instrucción musical recibida en la capital jalisciense, se ha de decir que fue llevada a cabo bajo la guía del anteriormente citado Francisco Godínez,³⁹ quien impartía clases en su propia casa, —ubicada primero en el antiguo número 30 de la calle Juan Manuel y posteriormente en el 52 ½ de la calle Placeres”, que hacía las veces de academia.⁴⁰ Sobre estos estudios, Miramontes sólo se limita a señalar que con Godínez estudió piano, órgano, composición,⁴¹ armonía y contrapunto; en cuanto al material musical abordado, el músico de Tala solamente menciona los nombres de —Bach⁴² [...] Beethoven, Chopin y otros clásicos”,⁴³ si bien no queda claro si estos

³⁷ En cuanto a la posibilidad de recibir clases particulares, ninguno de los profesores de música que en ese entonces vivía en Aguascalientes —Rita Murguía, Agustín T. González (jr.), Ángel García, Celestino García, Cipriano Ávila, Daniel Gómez Portugal, José Ma. Carrillo, Nicolás García, R. Susano Robles y Rafael García (Rodrigo Espinosa, —Ligeros apuntes para la geografía y estadística del Estado de Aguascalientes”, *El Republicano*, Año XXIX, Tomo 28, Número 1039, Aguascalientes, 21 de marzo de 1897, pp. 1-8)— es aludido ni en la autobiografía de Miramontes ni en las reseñas biográficas existentes sobre el mismo. También, se descarta la posibilidad de que Miramontes haya recibido clases de piano en algún plantel educativo de nivel primaria, pues el único del que se sabe que ofrecía este tipo de enseñanza era el que dirigían las hermanas Díaz Sandí, ubicado en la calle Victoria, si bien solamente se tiene constancia de que esto sucedió entre 1898 y 1899 (Sofía Ramírez, *La edad vulnerable. Ramón López Velarde en Aguascalientes*, Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2010, p. 42 y Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider, *Ramón López Velarde. Álbum*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, segunda edición, 2000, pp. 24-25).

³⁸ Sobre el número de años que estudió Miramontes en Alemania se tiene la errónea idea de que fueron dos o tres (Francisco Alonso, —Anulfo Miramontes”, *Aries*, Aguascalientes, agosto de 1979, p. 14), cuando en realidad sólo fue uno, como puede ser corroborado por medio de documentos de la Universität der Künste Berlin (Archivo de la Universidad, inventario 4, No. 18). Otro dato equivocado sobre este periodo de estudios es proporcionado por el propio Miramontes en una carta de 1939 en la que señala que su estancia en el conservatorio alemán la realizó contando con dieciocho años de edad (APHREM, I, 1939, p. 1), lo cual no cuenta con evidencia alguna, ni en los documentos del mismo compositor ni en los archivos de la Universität.

³⁹ APHREM, II, 1929, p. 1. En esta misma fuente se sugiere que, previo al viaje de estudios, Miramontes ya había tenido contacto con el afamado organista, de quien recibió consejos —acerca de como y qué debía estudiar”. Probablemente, estos consejos remitan al estudio del —canto gregoriano” y de compositores como —Palestrina, Victoria, Bach, Haendel, Beethoven, Mozart [y] Cesar Frank” de quienes el músico de Tala afirmó que adquirió —un profundo conocimiento” (APHREM, II, 1944, p. 1).

⁴⁰ Escoto Robledo, *Op. cit.*, p. 101. Además de Miramontes, algunos de los más destacados alumnos de Godínez fueron —José Rolón, Alfredo Carrasco, Tomás Escobedo, Felix Peredo y Guillermo Michel” (*Idem.*)

⁴¹ Las composiciones más antiguas de Miramontes que se preservan están fechadas en Aguascalientes en abril de 1903 y se trata de dos *Salve [Regina]* y tres *Letanías* a Santa María.

⁴² Según José Rolón (1876-1945), Francisco Godínez era un —apasionado hasta el fanatismo [de] Juan Sebastián Bach. [Godínez] pronto sabía y lograba inculcar a sus alumnos el culto, la veneración por aquel fenomenal contrapuntista, a través de sus invenciones a dos y tres partes, o bien, del Clavecín bien temperado” (José Rolón, —Biografías de músicos mexicanos. Francisco Godínez (un apóstol de la cultura

compositores fueron abordados desde el punto de vista interpretativo o compositivo. A lo anterior se le puede añadir la posibilidad del estudio de ciertas «colecciones de libros de canto litúrgico [en] ediciones de Ratisbona», señaladas como material a estudiarse en los anuncios publicitarios que hacía Godínez sobre las clases que impartía de órgano.⁴⁴

Un acercamiento a la manera de enseñar de Godínez lo proporciona José Rolón, quien fuera uno de sus alumnos. A propósito de su maestro, Rolón menciona que «lograba hacer amena e interesante su clase, a pesar del carácter en apariencia severo y rígido que, hábilmente, imprimía a su enseñanza». También, Rolón indica que Godínez era «meticuloso hasta el extremo [pues] jamás perdonaba el más ligero e insignificante error y menos aún cualquier indicio de error interpretativo o de mal gusto musical», este último referido a la «versilería emanada de un falso concepto del romanticismo, tan usual [...] en las postrimerías del siglo pasado», lo cual es lógico si tomamos en cuenta que «Godínez era, por temperamento y por inclinación, un perfecto clásico».⁴⁵ Finalmente, gracias a otro alumno, Alfredo Carrasco, se sabe que los conciertos de los pupilos del organista se llevaban a cabo de forma privada o semipública «casi todos los domingos en la casa [del] maestro».⁴⁶

Con respecto a los estudios de Miramontes en Berlín, fueron realizados en el Stern'sches Konservatorium der Musik (imagen 5), actualmente Universität der Künste Berlin.⁴⁷ Gracias a un fragmento de una carta enviada por Miramontes a su madre, se sabe que el músico estaba instalado en la capital alemana al menos desde el mes de julio de 1908,⁴⁸ teniendo por primera residencia una pensión ubicada «en una de las calles de

musical en Jalisco)», *Revista Musical Mexicana*, Volumen. 5, Número 1, Ciudad de México, enero de 1945, p. 8).

⁴³ APHREM, II, 1929, p. 1. De acuerdo con José Rolón, «los discípulos que se formaron al calor de las doctrinas artísticas del maestro [...] se nutrieron en sus sabias enseñanzas las que, claro, dadas sus ideas estéticas y la época en que vivió, no podían ser otras que el absoluto apego a la gran tradición clásica» (Rolón, *Op. cit.*, p. 10).

⁴⁴ Francisco Godínez Morales, «Enseñanza de órgano» (anuncio publicitario), *La Linterna de Diógenes*, Guadalajara, Año VII, No. 313, 29 de diciembre de 1894, p. 4.

⁴⁵ Rolón, *Op. cit.*, p. 10.

⁴⁶ Carrasco, *Op. cit.*, pp. 133 y 141.

⁴⁷ No obstante las reiteradas ocasiones en que Miramontes asegura que para la realización de este viaje de estudios no contó con la ayuda de terceros (APHREM, I, 1939, p. 1), Héctor Arenas, en una nota periodística realizada en 1975, indica que el «Padre Ramírez» —mencionado anteriormente como fundador de la escuela de música donde Miramontes posiblemente realizó estudios en Aguascalientes— envió a Miramontes al conservatorio berlinés (Héctor Arenas, «Efemérides musicales», *El Heraldo de Aguascalientes*, Aguascalientes, Año XXII, Tomo X, Segunda sección, 18 de julio de 1975, p. 7), si bien esta referencia no ha podido ser corroborada con documentación alguna.

⁴⁸ APHREM, I, 1908, p. 1. La carta está fechada el 14 de julio de 1908.

comercio más transitables” de la ciudad, la cual consiguió por medio del cónsul de México.⁴⁹



Imagen 5. Fachada del Stern'sches Konservatorium der Musik, ca. 1908, Archivo de la Universität, inventario 4, No. 11.

Se tiene registro en los archivos de la Universität que Miramontes se matriculó a la clase de composición con Philipp Rüfer (1844-1919)⁵⁰ y de piano con Martin Krause

⁴⁹ *Idem*. En esta misma misiva el compositor explica que después de unos meses intentaría acomodarse en la casa donde Manuel M. Ponce (1882-1948) se había hospedado durante su estancia en el conservatorio Stern, esto debido a que el pago de la pensión le resultaba elevado al músico de Tala y a que el ruido que la calle generaba no le permitía estudiar con comodidad. Sobre el lugar donde Ponce había vivido, Miramontes mencionaba que le había gustado mucho, pues se encontraba cercana al río, en el que solamente navegaban vaporcitos pequeños y canoas [que no hacen] ningún ruido” (APHREM, I, 1908, p. 2).

⁵⁰ Miramontes indica que en esta clase obtuvo primer premio (APHREM, II, 1929, p. 1). Sin embargo, según información proporcionada por Antje Kalcher, bibliotecaria del archivo de la Universität, en el anuario de dicha institución berlinesa no se pudo encontrar evidencia de ello (Antje Kalcher, comunicación personal, 5 de febrero de 2013).

(1853-1918)⁵¹ (imágenes 6-8), con quien ingresó después de realizar una audición en la que interpretó “la Sonata Appassionata de Beethoven y la Fantasía Cromática y Fuga de Bach”.⁵² El compositor jalisciense señala en diversos documentos que en ese conservatorio también tomó clases de dirección orquestal.⁵³

— 24 —

No	Name	Heimat	Hauptfach	Lehrer bezw. Lehrerin
494	Michael, Maria	Hadersleben	Klavier	Voss
495	Miericke, Fritz	Paren i. M.	Violine	Mahnke
496	Mikulicz, Frieda v.	Czernowitz	{Komposit. }Klavier	Willner Kwast
497	Miller, Theodora	Saratow	Klavier	Martin Krause
498	Miramontes, Arnulfo	Tala, Mexico	{Klavier }Komposit.	Martin Krause Ruefer
499	Misch, Ludwig	Berlin	Klavier	Lutzenko
500	Moeller, Rachel	Hjerk, Dän.	Klavier	Martin Krause
501	Mohora, Achilles	Orsowa, Ung.	Gesang	Seidemann
502	Mojarovsky, Nadine	Odessa	Klavier	Kwast
503	Monks, Nell. E.	Pittsburg, U. S. A.	{Klavier }Gesang	Eisenberger Corelli

Imagen 6. Lista de alumnos inscritos durante el año escolar 1908-1909 en el Stern'sches Konservatorium der Musik (detalle), Archivo de la Universität, inventario 4, No. 18.

⁵¹ Universität der Künste Berlin, Archivo de la Universidad, inventario 4, No. 18. Martin Krause, discípulo de Franz Liszt (1811-1886) y de Carl Reinecke (1824-1910), fue profesor del conservatorio de Dresden y, a partir de 1904 hasta su muerte, del Stern'sches Konservatorium, donde formó a pianistas de talla internacional como Claudio Arrau (1903-1991), Edwin Fisher (1886-1960) y Rosita Renard (1894-1949) (Samuel Claro Valdés, *Rosita Renard, pianista chilena*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1993, p. 26).

⁵² APHREM, II, 1944, p. 2. La manera en que Miramontes ingresó a la clase de Krause recuerda la forma en que Ponce fue aceptado también a la misma cátedra. El compositor zacatecano lo narra de la siguiente manera: —“presenté con el director, el señor Fielitz (director de orquesta y compositor distinguido). A pocos momentos llegó el profesor Martin Krause, discípulo del gran Liszt [...] después de presentaciones, toqué la sonata de Hummel y mi estudio” (Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, Ciudad de México: Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 92).

⁵³ APHREM, II, 1944, p. 1. Aparentemente, estos estudios los realizó con Alexander von Fielitz (1860-1930), si bien no hay documentación que los respalde, ya que en el archivo de la Universität sólo se mencionan las inscripciones a los cursos principales (Antje Kalcher, comunicación personal, 5 de febrero de 2013).



Imagen 7. Fotografía de Philipp Rüfer con dedicatoria a Miramontes, 1909,⁵⁴ APHREM, II, 1909, 1.



Imagen 8. Fotografía de Martin Krause con dedicatoria a Miramontes, 1909,⁵⁵ APHREM, II, 1909, 2.

⁵⁴ La dedicatoria, al reverso de la fotografía, dice: –El Señor Arnulfo Miramontes Romo ha sido mi alumno desde octubre de 1908 hasta julio de 1909 en el Sternschen Konservatorium y ha hecho un gran progreso durante ese tiempo. En mi opinión, él es especialmente talentoso para la composición y es por eso que realmente lamento que tenga que terminar sus estudios. Philipp Rüfer. Profesor real. Miembro titular y senador de la Real Academia de las Artes. Berlín, el 27 de Julio de 1909”. Traducción de Katrin Kamm.

⁵⁵ La dedicatoria, al pie de fotografía, dice: –Mi agradable, trabajador, buen estudiante, Sr Miramontes. Amistosamente Martin Krause. 11/9/1909 Berlín”. Traducción de Katrin Kamm.

Como en el caso de sus estudios con Godínez, Miramontes tampoco dejó constancia alguna sobre el tipo de enseñanzas recibidas de Krause. Afortunadamente lo hizo otro alumno del maestro alemán, Claudio Arrau (1903-1991), quien da una idea de la instrucción musical que pudo haber recibido el músico de Tala: “[Krause] era partidario de la práctica de pasajes difíciles a diferentes velocidades, distintos ritmos y diferentes tonos [así como en] staccato, leggiero, martellato [y] toda clase de combinaciones”. También, el maestro alemán solía poner hincapié en la realización del sonido ligado y el *cantabile*, ya sea obligando ~~a~~ sus alumnos a practicar sin pedal”, para obtener lo primero, o ~~a~~ cantar y luego copiar en el piano lo que [se] había cantado”, para conseguir lo segundo. Arrau también indica que su maestro ~~enseñaba~~ distintas maneras de arpeggiar un acorde: [comenzando] lentamente, para luego acelerar hasta la nota más alta; [realizando] un crescendo [o disminuyendo] hasta la nota más alta; [ejecutándolo] libremente, con un rubato”, pero siempre buscando ~~que~~ los acordes arpegiados [...] tuvieran un significado de acuerdo con lo que los antecedió”. Así mismo, el maestro alemán instruía en el uso del *bebung*, ~~un~~ efecto vibratorio que se produce al presionar nuevamente la tecla, sin permitir que esta ascienda por completo.” Finalmente el prodigio chileno hacía notar que ~~muchos~~ de los alumnos [de Krause] nunca levantaban demasiado los brazos” y que ~~Bach~~ era uno de los pilares de su enseñanza”, llegando incluso a pedir los preludios y fugas de *El clave bien temperado* en otro tono, además de insistir en que se memorizaran las distintas voces que integran sus obras.⁵⁶

Al término de este año de estudios Miramontes llevó a cabo un examen final de piano que fue realizado en la sala de conciertos del Conservatorio ~~con~~ un programa compuesto por obras de Bach, Beethoven, Chopin y Liszt”.⁵⁷ A su regreso a México, Miramontes se instalaría de nueva cuenta en Aguascalientes, entidad que sería, junto a la capital de la República, no solo el eje de su vida itinerante como maestro de piano a través de diversas ciudades del país, sino también semillero de su fecunda y activa carrera musical.⁵⁸

⁵⁶ Joseph Horowitz, *Conversaciones con Arrau*, Argentina: Javier Vergara Editor, 1984, pp. 55-58 y 125-126.

⁵⁷ APHREM, II, 1929, p. 1. Este programa también fue presentado en la Sala Beethoven de Berlín (APHREM, II, 1944, p. 2).

⁵⁸ De acuerdo con Miramontes, previo a su regreso a México realizó una gira artística por distintas ciudades alemanas y de otros países europeos (APHREM, II, 1944, p. 2), dato que no ha sido posible corroborar. La fecha exacta del regreso de Miramontes a México se desconoce, si bien la invitación para el bautismo de Pedro Marcial Miramontes Vázquez —hijo de su hermano Pedro—, a celebrarse el 10 de noviembre de 1909, es el primer documento que menciona al compositor jalisciense después de su estancia en Europa (APHREM, II, 1909, 3), con lo que se infiere que antes de esa fecha Miramontes ya se encontraba en suelo mexicano.

1.2 Trayectoria como pianista

Miramontes no llegó a tener una prolífica carrera como intérprete del piano, como demuestran los pocos registros que se tienen acerca de su actividad como concertista de dicho instrumento. También, estos documentos hacen ver que su repertorio estaba conformado especialmente por obras de Liszt⁵⁹ y de él mismo, de hecho, a partir de la década de 1920 únicamente interpretaría piezas de su autoría.

La referencia más temprana que hace Miramontes a su actividad como concertista se menciona en la autobiografía de 1929, donde se señala que, después de sus estudios con Godínez, desarrolló diversas actividades musicales, entre ellas, dar conciertos,⁶⁰ sobre los cuales no se ha podido encontrar información alguna.⁶¹

Después del concierto de final de estudios realizado en el conservatorio Stern, la siguiente referencia a Miramontes como pianista la ofrece nuevamente la autobiografía del músico de Tala, en la cual se puede leer que este músico “ejecutó al piano el Primer Concierto en mi bemol de Liszt” como parte de las fiestas del Centenario de la Independencia Nacional que tuvieron lugar en Aguascalientes durante el mes de septiembre de 1910.⁶²

En el diploma que le fue entregado en reconocimiento a su colaboración en dicho festejo se puede leer que la participación de Miramontes fue los días veinticinco y veintisiete de dicho mes,⁶³ para los cuales el programa oficial de estas fiestas, publicado en el periódico *El Republicano* el 28 de agosto de 1910, tenía agendado, respectivamente, un “Gran Concierto organizado y expensado por el señor Licenciado Jacobo Jayme, en el Teatro Morelos”, y la “representación de un poema patriótico, letra del Señor Doctor Manuel Gómez Portugal y música del Señor Profesor Arnulfo Miramontes”.⁶⁴

⁵⁹ La primera vez que Miramontes menciona que interpretó música de este compositor es en el examen de piano que realizó al finalizar sus estudios en el Stern'sches Konservatorium (APHREM, II, 1929, p. 1).

⁶⁰ APHREM, II, 1929, p. 1. Si bien el documento no especifica el instrumento empleado en ellos —piano u órgano— es muy posible que haga referencia al primero, pues su labor como organista es también citada en este mismo texto como otra de sus actividades musicales.

⁶¹ Para tal efecto, se consultaron documentos y periódicos pertenecientes al Fondo Histórico del Archivo General Municipal de Aguascalientes (AGMA), así como el trabajo de Vicente Agustín Esparza Jiménez *Las diversiones públicas en el estado de Aguascalientes durante el porfiriato: en busca de la modernidad*, en donde el autor incluye funciones de conciertos entre 1867 y 1911.

⁶² APHREM, II, 1929, pp. 1-2. De acuerdo con este texto, Miramontes también dirigió, durante estas celebraciones, “la 5ª Sinfonía de Beethoven y algunas de sus propias obras” (*Ibid.* p. 1).

⁶³ APHREM, II, 1910.

⁶⁴ Anónimo, “Programa de la celebración de las fiestas del Primer Centenario de la Independencia en esta ciudad en el próximo mes de septiembre”, *El Republicano*, Aguascalientes, Tomo XLI, Número 35, 28 de

Los siguientes recitales de Miramontes de los que se tiene noticia fueron realizados en septiembre de 1913 en la ciudad de San Luis Potosí, entidad en la que, según Salvador Ruiz Celis, columnista del periódico *El Eco de San Luis*, Miramontes radicó por un tiempo.⁶⁵ No se sabe el número exacto de conciertos que el músico jalisciense ofreció en esta localidad, pero al menos se tiene la prueba de que fueron un mínimo de dos.

Una de estas presentaciones se llevó a cabo el día once en el teatro de La Paz, con un programa integrado por las siguientes obras:

Sonata op.57 (Appassionata) de Beethoven [...] Canción de Otoño de Tchaikowsky [...] Minuetto de Miramontes⁶⁶ [...] Preludio de Rachmaninov [...] Preludio 21 de Chopin [...] Preludio 24 de Chopin [...] Nocturno 13 de Chopin [...] Balada 1 de Chopin [...] Intermezzo op.117 de Brahms [...] Minuetto op.20 de Zanella [y] Rapsodia española de Liszt.⁶⁷

Ruiz Celis opinó sobre este concierto que “la superioridad e inteligencia en la interpretación de cada una de las obras ejecutadas, dio por resultados la absoluta comprensión de ellas por el entendido auditorio que ocupó el recinto” e hizo notar que “el artista ejecutante se vio merecidamente aplaudido” y que en agradecimiento a ello, interpretó “como extra, el Vals poético de nuestro malogrado Villanueva y el Preludio (La Gota de Agua) de Chopin”.⁶⁸

Respecto al segundo recital, si bien no se sabe la fecha exacta en que fue llevado a cabo, se cuenta con una crítica del mismo escrita por el citado columnista, donde además se especifica que fue realizado en la Sala Wagner y que estuvo integrado exclusivamente por las siguientes obras de Liszt:

agosto de 1910, p. 4. Sin haberse encontrado hasta el momento alguna otra referencia periodística más que el programa de este Centenario, se puede pensar que para el día veinticinco en que se anunció el “Gran Concierto” Miramontes haya interpretado la obra de Liszt indicada en su texto autobiográfico. Por otra parte, el “poema patriótico” señalado muy probablemente sea *Pro Patria* (1910), obra para voces solistas, coro y orquesta.

⁶⁵ Salvador Ruiz Celis, “Recital de piano”, *El Eco de San Luis*, San Luis Potosí, Tomo I, Número 16, 11 de septiembre de 1913, p. 2. Sobre la estancia de Miramontes en San Luis Potosí no ha sido posible recabar información alguna.

⁶⁶ El *Minuetto* de Miramontes referido es el que está en Fa Mayor (Anónimo, “Recital de piano”, *El Eco de San Luis*, San Luis Potosí, Tomo I, Número 2, 28 de agosto de 1913, p. 3). No debe confundirse con la transcripción que realizó este compositor sobre el *Minuetto* de su ópera *Anáhuac* también en la misma tonalidad, aunque realizada años después.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ Salvador Ruiz Celis, “El último concierto de Miramontes”, *El Eco de San Luis*, San Luis Potosí, Tomo I, Número 19, 14 de septiembre de 1913, p. 2.

La leyenda de San Francisco de Asís predicando a los pájaros [...] La leyenda de San Francisco de Paula caminando sobre las aguas [...] Rapsodia número 6 [...] El Ruiseñor [...] Estudio número 5 [...] Rapsodia Española [...] Los Funerales [...] Rapsodia número 11 [y] Vals Fausto.⁶⁹

Sobre esta presentación, la crítica de Ruiz Celis destaca que la interpretación de obras tan demandantes sólo podía lograrla “un ejecutante de temperamento elevado y segurísima técnica” y que “los aplausos que coronaron a la ejecución de cada una de las obras fue un testimonio de la satisfacción del auditorio, que supo comprender la sana labor del ejecutante [quien interpretó] cada obra, conocida o desconocida [...] con toda propiedad”.⁷⁰

Cabe destacar que las reseñas realizadas a propósito de estos dos recitales son las primeras críticas periodísticas que se tienen de un concierto de piano de Miramontes, exponiéndose en una de ellas la primera opinión sobre una obra para dicho instrumento compuesta por este autor y que a continuación se transcribe:⁷¹

Original del propio ejecutante [el *Minuetto*] es una pequeña joya musical, en cuyo contenido se encuentra inspiración y procedimientos de alta escuela [...] el estilo de la obra en general es melancólico, apareciendo en todas sus partes un atinado uso contrapuntístico que con firme armonización hace todo asegurar que el autor ha simulado [*sic.*] sus conocimientos a la escuela moderna.⁷²

La siguiente referencia que se tiene de Miramontes como pianista se ubica más de un lustro después, el 28 de noviembre de 1920, día en que el compositor ofreció un concierto en el Teatro de los Héroes de la ciudad de Chihuahua (imagen 9).⁷³ El programa interpretado estuvo integrado, en su mayoría, por composiciones del músico

⁶⁹ Salvador Ruiz Celis, “Obras musicales de Liszt”, *El Eco de San Luis*, San Luis Potosí, Tomo I, Número 18, 13 de septiembre de 1913, p. 4.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ También es la primera crítica que se ha encontrado sobre cualquier composición de Miramontes.

⁷² Ruiz Celis, “Recital de piano”, *El Eco de San Luis*, San Luis Potosí, Tomo I, Número 16, 11 de septiembre de 1913, p. 2.

⁷³ Miramontes ofreció el concierto en su paso por esta ciudad, previo al primer viaje que realizó a los Estados Unidos de Norteamérica, el cual tuvo como fin gestionar la puesta en escena de su ópera *Anáhuac* en el Metropolitan Opera House de Nueva York. Se ha de señalar que Serrano G. menciona que en suelo norteamericano Miramontes llevó a cabo “una gira [...] en varias ciudades además de New York donde tocó por radio algunos conciertos [...] con obras del mismo ejecutante” (APHREM, II, 1944, p. 4). De acuerdo con Pablo Colmenar, estas ciudades fueron Dallas, Saint Louis y Chicago (Pablo Colmenar, “Músicos mexicanos”, *Excelsior*, Ciudad de México, Año XXXV, Tomo IV, 8 de julio de 1951, pp. 12 y 14), sin embargo, a la fecha no se ha podido corroborar que Miramontes haya emprendido dicha gira.

jalisciense, como: –Fe amo [...] Ella [...] Mazurka [...] Momento musical -a la Debussy- [...] Pequeña melodía [...] Estudio de octavas [...] Andante, quasi allegreto de la Sonata de violín y piano [y] Poema [quinteto doble de cuerdas y piano]”.⁷⁴ Sin embargo, Miramontes también tocó, de Liszt: –Legendes num 1: Sn. Francisco de Assise, la predication aux oiseaux [...] Nocturno –Sueño de amor- [y] Gran estudio”; de Beethoven (1770-1827) una –Sonata”, de Villanueva (1862-1893) un –Vals” y de Massenet (1842-1912) el –Air de ballet”.⁷⁵



Imagen 9. Programa de mano de un concierto ofrecido por Miramontes, Teatro de los Héroes, Chihuahua, 28 de noviembre de 1920, APHREM, II, 1920.

El 4 de septiembre de 1921, en el Teatro Ideal de la Ciudad de México, Miramontes llevó a cabo el primer concierto con obras exclusivamente suyas, lo cual sería un común denominador en las presentaciones que haría a futuro.⁷⁶ Las composiciones que se presentaron fueron el *Cuarteto en re menor*, interpretado por el Cuarteto de Luis G.

⁷⁴ APHREM, II, 1920. En este concierto también se interpretó su *Cuarteto en re menor* [ca. 1909].

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ Esto mismo puede decirse sobre los conciertos que posteriormente realizaría como organista o director de coro u orquesta.

Saloma Núñez (1866-1956)⁷⁷; la *Sonata para violín y piano*, con José Rocabruna i Valdivieso (1879-1957)⁷⁸ y Miramontes en los respectivos instrumentos, y las romanzas *El Lirio en el Valle*, *Luz de Luna* y “Blanca luna de mi pena”,⁷⁹ interpretadas por la soprano María Luisa Escobar de Rocabruna (1885-1965)⁸⁰ y acompañadas por Miramontes en calidad de pianista en las primeras dos obras y director de la Orquesta de la Unión Filarmónica de México en la última de ellas.⁸¹ En referencia a este concierto, el periódico *Excelsior* publicó: “Miramontes posee como cualidad esencial y dominante un exquisito temperamento emotivo y profundamente poético [así como] una sensibilidad que a veces lo lleva hasta el sentimiento casi religioso”.⁸²

En 1924 Miramontes participó en dos conferencias-conciertos. La primera de ellas, realizada en la Universidad de Columbia de Nueva York, fue sustentada por la poeta chilena Gabriela Mistral (1889-1957) y contó, además del músico jalisciense, con la

⁷⁷ Luis G. Saloma Núñez, violinista, compositor, pedagogo y director de orquesta. Fundó en 1896 el “Cuarteto Saloma”, considerado el primer gran cuarteto de cuerdas mexicano y con el cual realizó giras por Estados Unidos de América (1897) y la República Mexicana (1908). Años más tarde fundó la Sociedad de Conciertos Bach-Beethoven-Brahms (1918) y la Orquesta Mexicana de Señoritas Haydn-Beethoven (1923), primera agrupación de su tipo en América latina. En octubre de 1943 reorganizó la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional de Música (ENM) de la UNAM, institución que dirigió de 1942 a 1945 y en la que impartió clases de violín a partir de 1932. En 1942 fue designado profesor vitalicio en el Conservatorio Nacional de Música (CNM), distinción que fue la primera en concederse en este instituto. En 1945 la Secretaría de Educación Pública le otorgó la medalla “Ignacio Manuel Altamirano” por sus méritos en el campo de la docencia, y en 1955 Manuel Ávila Camacho, entonces gobernador de Puebla, lo designó “hijo predilecto de Huexotzingo y gloria nacional” por motivo de su destacada trayectoria artística (Pareyón, *Op. cit.*, p. 936).

⁷⁸ José Rocabruna i Valdivieso, director de orquesta y pedagogo catalán. Fue violín concertino de la Orquesta del Gran Teatro del Liceo (1900). Como integrante del Octeto Español se trasladó a América y actuó con gran éxito en el Metropolitan Opera House y en otros escenarios de importancia. Con ese conjunto visitó México (1902), donde permaneció el resto de su vida. Ocupó el cargo de profesor de violín en el CNM de México (1903), plantel en el que enseñó durante cincuenta y cuatro años; formó parte del Quinteto Jordá-Rocabruna (1903-1911), al lado de Luis G. Jordá (1869-1951). Fue fundador de la Orquesta Sinfónica de la Facultad de Música de la Universidad (1926) y de la Orquesta Sinfónica Mexicana (1927), así como uno de los profesores que encabezaron el movimiento con el cual nació la Escuela Nacional de Música de la UNAM, entidad que encabezó de 1933 a 1942. Junto con Luis G. Saloma (1866-1956) Rocabruna es considerado pilar de la educación violinística en el México de la primera mitad del siglo XX (Pareyón, *Op. cit.*, p. 895).

⁷⁹ Se refiere a la “Romanza de Elvira”, que forma parte de la ópera *Anáhuac*.

⁸⁰ María Luisa Escobar de Rocabruna era originaria de San Luis Potosí. Estudió canto, primero en su ciudad natal y después en el CNM. Hacia 1908 contrajo matrimonio con el violinista catalán José Rocabruna (1885-1965), con quien se trasladó a España y más tarde a París. En 1921 retornó a México, en donde en varias ocasiones fue solista con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Julián Carrillo (1875-1965). Posteriormente realizó giras artísticas por diversos países de Latinoamérica, así como por Estados Unidos y Canadá, además de Europa. Su última representación operística fue *Tosca*, puesta en escena en el Palacio de Bellas Artes de México (Pareyón, *Op. cit.*, p. 356).

⁸¹ Anónimo, “Festividad artística del maestro A. Viramontes” [sic.], *Excelsior*, Ciudad de México, Segunda sección, Año V, Tomo IV, 2 de septiembre de 1921, p. 3.

⁸² Anónimo, “El concierto Miramontes en el Teatro Ideal”, *Excelsior*, Ciudad de México, Segunda sección, Año V, Tomo IV, 5 de septiembre de 1921, p. 3. No se especifica si es una crítica sobre la interpretación de Miramontes en el piano o al mando de la orquesta.

participación de María Luisa Escobar de Rocabrana.⁸³ La segunda se llevó a cabo el 12 de noviembre en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) de la Ciudad de México y fue organizada por Carlos del Castillo (1882-1957).⁸⁴ En este concierto María Luisa Escobar cantó las romanzas de Miramontes *Luz de luna*, *El lirio en el valle*, *Fugaz*, *Alado y breve primor* y “Romanza de Elvira”, que fueron acompañadas por el compositor en el piano,⁸⁵ instrumento en el que Miramontes también interpretó sus obras “Preludio en do menor [...] Scherzino ‘El Niño’ [...] Sonata en do menor [y] Rondó”, todas ellas “con lujo de bellezas técnicas y de emotividad”.⁸⁶

Unos meses más tarde, el 5 de enero de 1925, Miramontes tocó el primer movimiento de su *Sonata para piano* en la estación de radio Excelsior Parker. En esa ocasión, la crítica destacó que el músico era “un pianista de altos vuelos [que] subyugó por su técnica briosa y su estilo puro, de artista de corazón”.⁸⁷

Dos años más tarde, Miramontes organizó en Aguascalientes un festival en homenaje a Beethoven por el primer centenario de su muerte. El músico de Tala interpretó en esa ocasión el *Concierto para piano y orquesta* No. 3 en do menor, *Op. 37* y la *Sonata para piano* No. 14 en do sostenido menor, *Op. 27* No. 2 del genio de Bonn.⁸⁸

En 1930 Miramontes estrenó su *Concierto para piano y orquesta*, compuesto en 1914. La *première* se llevó a cabo el 27 de abril en el Anfiteatro de la ENP con la Orquesta

⁸³ APHREM, II, 1944, p. 4. Posiblemente para este encuentro con Gabriela Mistral —o a raíz del mismo— Miramontes compuso *Apegado a mí*, romanza para canto y piano basada en el poema homónimo de la poeta chilena.

⁸⁴ Carlos del Castillo fue pianista, compositor y pedagogo, originario de la Ciudad de México. Realizó sus estudios musicales en el CNM y en el Real Conservatorio de Leipzig. Considerado uno de los máximos difusores de la obra de J. S. Bach, en 1907 abrió en la Ciudad de México su Academia Juan Sebastián Bach, en la cual formó varias generaciones de pianistas y clavecinistas. Fue editor y director de *Revista Música* (1909-1911); *Música y músicos*, (1912-1913); *México Musical* (1930-1934) y *Boletín de la Academia Juan Sebastián Bach* (1941-1957), así como director del CNM entre 1923 y 1928. Compuso algunas piezas para piano y un *Ave María* para coro y pequeña orquesta (Pareyón, *Op. cit.*, p. 201).

⁸⁵ La última obra fue interpretada por el “Cuarteto del Conservatorio” acompañado por la arpista Lydia Aguilar (?), el flautista José Islas (1886-1934) y el pianista Juan D. Tercero (1896-1987), conjunto instrumental que dirigió Miramontes (Anónimo, “La velada en memoria de la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz se efectuó en el Anfiteatro de la Preparatoria, tomando parte en ella distinguidos artistas”, *El Universal*, Ciudad de México, Año IX, Tomo XXXIV, Primera sección, 13 de noviembre de 1924, p. 4).

⁸⁶ Anónimo, “La velada en memoria de la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz se efectuó en el Anfiteatro de la Preparatoria, tomando parte en ella distinguidos artistas”, *El Universal*, Ciudad de México, Año IX, Tomo XXXIV, Primera sección, 13 de noviembre de 1924, p. 4. En este concierto, el “Cuarteto del Conservatorio” también interpretó el *Cuarteto en re menor* de Miramontes. La conferencia estuvo a cargo de la periodista y escritora María Luisa Ross (1880-1945), quien habló de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695).

⁸⁷ Anónimo, “Fue un éxito resonante el radio-concierto Excelsior”, *Excelsior*, Ciudad de México, Año IX, Tomo I, Segunda sección, 6 de enero de 1925, p. 8.

⁸⁸ APHREM, II, 1929, I, p. 4. En este concierto Miramontes programó también el *Cuarteto de cuerdas* No. 16 y dirigió la obertura *Egmont*, ambas composiciones de Beethoven.

Filarmónica Mexicana de la Facultad de Música dirigida por José Rocabrana.⁸⁹ Unos meses después y en ese mismo escenario, Miramontes ofreció dos recitales conformados por piezas para piano exclusivamente de su autoría. En el primero, ofrecido el 15 de junio, el músico jalisciense hizo ~~una~~ verdadera exposición de toda su obra, desde las primeras composiciones hijas de su juventud romántica y pura, hasta las de su madurez concienzuda y sobria” (imagen 10).⁹⁰

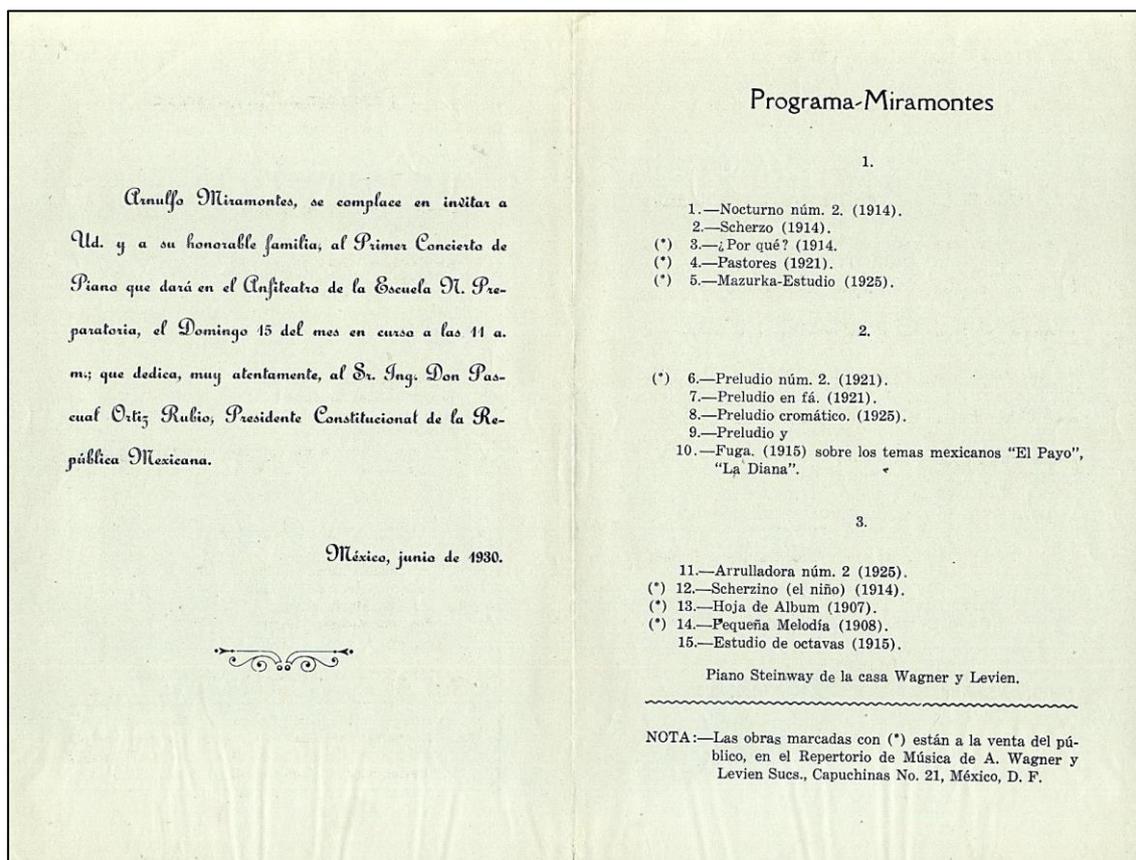


Imagen 10. Programa de mano de un concierto ofrecido por Miramontes, Anfiteatro Simón Bolívar, Ciudad de México, 15 de junio de 1930, APHREM, II, 1930, 2.

El programa de este primer concierto estuvo integrado por las siguientes composiciones:

Nocturno núm. 2 [...] Scherzo [...] ¿Porqué? [...] Pastores [...] Mazurka-Estudio [...] Preludio núm. 2 [...] Preludio en fa [...] Preludio cromático [...] Preludio y Fuga sobre los temas mexicanos —EPayo” y —LaDiana” [...] Arrulladora núm. 2 [...] Scherzino (el niño) [...] Hoja de álbum [...] Pequeña melodía [y] Estudio de Octavas.⁹¹

⁸⁹ APHREM, II, 1930, 1.

⁹⁰ Jesús Sánchez Urbina, —Crónicas musicales”, *El Nacional Revolucionario*, Ciudad de México, Año III, Tomo XII, Segunda época, 20 de junio de 1930, p. 6.

⁹¹ APHREM, II, 1930, 2.

En cuanto al segundo recital, llevado a cabo el 27 de julio, se presentaron las siguientes obras:

Yo te amo... [...] Inquietud [...] Arrulladora Núm. 1 [...] Minuetto en Dó may. [...] Preludio Núm. 1. [...] Preludio heroico [...] Nueve Variaciones sobre el tema mexicano —EBarquero” [...] Fuga a 4 voces [...] Eco [...] Preludio cromático (a petición) [...] Adagio Cantabile [...] Ninfas (Aire de Baile) [...] Estudio de glissando [y] Pierrot. Estudio staccato.⁹²

Respecto a estos dos conciertos, los periódicos *El Nacional Revolucionario* y *Excelsior* hicieron mención de Miramontes como un pianista con “desbordamiento técnico [...] pleno de aspiración y sentimiento”,⁹³ dotado de una técnica con la cual fue capaz de producir “un sonido desde el más delicado ‘pianísimo’ hasta el más intenso ‘fortísimo’ siempre de buena calidad y tan completo que en momentos [imitó] al órgano en su uniformidad”.⁹⁴ Se ha de señalar que ambos recitales son los únicos testimonios de conciertos integrados exclusivamente por obras para piano de Miramontes.

En las últimas tres décadas de su vida, Miramontes prácticamente no pisó el escenario en calidad de pianista. Al respecto, solamente se tiene registro de los siguientes conciertos:

- 24 de enero de 1936, Círculo Leonés Mutualista de Guanajuato: Miramontes interpretó cuatro obras para piano con una “bella matización y una ejecución finísima y correcta”⁹⁵ y acompañó varias de sus romanzas para canto y piano;⁹⁶
- 23 de octubre de 1938, Anfiteatro Simón Bolívar de la Ciudad de México: Miramontes interpretó sus romanzas para canto y piano *Luz de Luna*, *Fugaz*, *Respiro*, *Alado* y *breve primor* y *El lirio en el valle* con la cantante María

⁹² APHREM, II, 1930, 3.

⁹³ J. Sánchez Urbina, “Crónicas musicales”, *El Nacional Revolucionario*, Ciudad de México, Año III, Tomo XII, Segunda época, 20 de junio de 1930, p. 6.

⁹⁴ Anónimo, “Miramontes acaba de dar un concierto brillante con su mejor repertorio”, *Excelsior*, Ciudad de México, Año XIV, Tomo III, Segunda sección, 22 de junio de 1930, p. 5. Es posible que estos dos recitales formaran parte de un “Ciclo de Conciertos” en los que Miramontes dio a conocer cuarenta y cuatro de sus obras para piano (APHREM, II, 1944, p. 5).

⁹⁵ Anónimo, “Nota de arte”, *La Voz del Bajío*, León, Guanajuato, 2 de febrero de 1936, p. 4. De las cuatro obras, la reseña solamente menciona dos: “Preludio en Fa y Preludio Heróico”.

⁹⁶ *Idem*. Las romanzas, que fueron interpretadas por la cantante Concepción González Ocampo (?-?), no son especificadas. Otra obra que formó parte de este concierto fue el *Cuarteto en re menor* de Miramontes, aunque no quedó registrado el nombre de los músicos que lo tocaron.

Bonilla (1902-1988),⁹⁷ así como su *Sonata para violín y piano* con José Rocabruna;⁹⁸

- 30 de septiembre de 1953, Sala Chopin de la Ciudad de México: Miramontes acompañó sus romanzas para canto y piano *Las hojas caen, Respiro, Fugaz, Alado y breve primor, El lirio en el valle, Luz de luna, –Romanza de Elvira” y –Serenata”*.⁹⁹

Para concluir este apartado, se ha de mencionar que en el APHREM se conserva una grabación de siete de las romanzas para canto y piano señaladas en este último inciso, constituyendo así el único registro sonoro descubierto hasta la fecha sobre una serie de interpretaciones de Miramontes en el piano.¹⁰⁰ Tomando en cuenta que las deficiencias del audio afectan la emisión del sonido del piano, que en los *pianissimi* se vuelve nula, es imposible hacer una justa apreciación tanto de la técnica pianística como del nivel interpretativo de Miramontes. A pesar de lo anterior, se pueden hacer las siguientes consideraciones generales:

- a) el manejo de los *tempi* en general es más libre del que está especificado en la partitura, sin embargo, a menos de que esté indicado algún cambio, el *tempo* adoptado en un principio permanece a lo largo de toda la obra;
- b) en la ejecución de algunas figuras rítmicas no se respetan sus valores absolutos de manera rigurosa;
- c) el uso del *rubato* en ocasiones es exagerado, sobre todo en los finales de frase;
- d) algunos acordes son interpretados a manera de arpeggio, lo cual no se especifica en la partitura;

⁹⁷ María Bonilla fue soprano, pianista y pedagoga originaria de Puebla. Realizó estudios en el CNM y en el Conservatorio de Berlín. En 1929 se le nombró maestra de canto en el CNM. Entre 1930 y 1940 realizó conciertos de *lieder* en todo México y América Central. Después de estudiar metodología del canto en una segunda estancia en Berlín (1930), se consagró a la enseñanza musical en la ENM de la UNAM, entidad de la que fue directora de 1959 a 1960 (Pareyón, *Op. cit.*, p. 146).

⁹⁸ APHREM, II, 1938, 2. En este concierto se estrenaría también el *Cuarteto Histórico Mexicano* (ca. 1938) de Miramontes, interpretado por el –Cuarteto Clásico”, agrupación integrada por Ezequiel Sierra (1897-1965), José Trejo (¿-?), David Saloma (1900-199?) y Domingo González (1904-1987).

⁹⁹ APHREM, II, 1953. De acuerdo con el programa de mano, las cantantes fueron la soprano María Elena González (¿-?) y la contralto Diadelfa Muñoz (¿-?), ambas integrantes de la Sociedad Coral Universitaria, conjunto que participó en el concierto interpretando tanto el *Oficio de difuntos* (1912) como la *Misa de Requiem* (1912) de Miramontes —el organista fue Jesús Estrada (1898-1980). Otra obra interpretada fue el *Allegro Scherzando* (ca. 1910) del mismo compositor, si bien en el programa de mano no se especifica el nombre de la orquesta que lo tocó.

¹⁰⁰ En el disco no se indica el año de grabación, aunque hace referencia a Guadalupe Muñoz (¿-?), integrante de la Sociedad Coral Universitaria, como cantante de las romanzas.

- e) el compositor añade notas a las indicadas en la partitura para completar alguna melodía o reforzar una armonía;
- f) pese a las libertades interpretativas, las obras no se vuelven arrítmicas o amétricas.

1.3 Labor pedagógica

1.3.1 Academia de piano y composición “Miramontes”

La referencia más temprana a la Academia de piano y composición “Miramontes” se encuentra en la autobiografía de 1929, la cual menciona que fue establecida en Aguascalientes al regresar el compositor de sus estudios con Godínez (*ca.* 1899-1900).¹⁰¹ No obstante lo anterior, hay que señalar que un texto más tardío ubica la creación de esta academia con posterioridad a su estancia en el Stern’sches Konservatorium der Musik (1908-1909), concretamente en 1911, año en el cual, según este mismo escrito, “[Miramontes] se dedicó a la enseñanza del piano y la composición fundando la Academia de Piano y Composición ‘Miramontes’”.¹⁰²

Ante la falta de documentación al respecto, por el momento no se ha podido comprobar en cuál de los dos periodos citados fue realmente establecida esta Academia, si bien, ha sido posible establecer las normas que regían el funcionamiento de la misma, al menos en Aguascalientes y en el año de 1932, descritas en un “prospecto” que detalla aspectos tocantes a la inscripción, así como el desglose de las diversas cuotas que manejaba. También, en este promocional se aprecia que el músico de Tala dividía la enseñanza del piano en diez años repartidos en cuatro “cursos” —que serán abordados a profundidad más adelante— tal y como a continuación se indica: “Elemental” (primer y segundo año), “Medio” (tercer, cuarto y quinto año), “Superior” (sexto, séptimo y octavo año) y “Perfeccionamiento” (noveno y décimo año), al término de los cuales se expedía un diploma (imágenes 11 y 12).¹⁰³

¹⁰¹ APHREM, II, 1929, p. 1.

¹⁰² APHREM, II, s.f., 3, p. 1. Este texto debió haber sido escrito después de 1934, pues en él ya se indica el nombramiento de Miramontes como director titular de la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, acaecido en ese mismo año.

¹⁰³ En otro prospecto, aunque del año 1940, Miramontes divide estos diez años en cinco niveles diferentes: “Inicial”, “Elemental”, “Medio”, “Superior” y “Perfeccionamiento”, abarcando cada uno de ellos dos años. Sin embargo, para este caso, no se cuenta con un plan de estudios que describa esta repartición. También, en este prospecto de 1940 Miramontes señala que su academia, con el fin de estimular a los alumnos más adelantados —aquellos que estudiaban los cursos Superior y

PROSPECTO

- 1.—Se admiten niños de 9 años de edad cumplidos.
- 2.—**No se aceptan Alumnos por menos de Diez Meses.**
- 3.—La inscripción por alumno es de..... \$ 2.00
- 4.—**Cuotas mensuales por 2 clases:**

Curso Elemental.....	\$ 8.00
Curso Medio.....	8.00
Curso Superior.....	10.00
Perfeccionamiento.....	16.00

CUOTAS DE EXAMEN DE FIN DE AÑO:

Curso Elemental.....	\$ 10.00
Curso Medio.....	15.00
Curso Superior.....	20.00
Perfeccionamiento.....	50.00

CUOTAS PARA FIN DE CADA CURSO:

Curso Elemental.....	\$ 15.00
Curso Medio.....	25.00
Curso Superior.....	50.00
Perfeccionamiento.....	100.00

La Cuota indicada al fin del Curso Superior y Perfeccionamiento, corresponde al Título que expide la Academia, debiendo pagar el Alumno los gastos que originen los conciertos que exige el plan de Estudios.

- 5.—Las cuotas deben pagarse precisamente adelantadas.
- 6.—Todo alumno tomará parte en las audiciones públicas según juzgue la Dirección.
- 7.—A fin de año se dará a cada alumno su calificación o diploma de acuerdo con su adelanto.
- 8.—Las vacaciones serán de dos meses y el alumno deberá pagar el cincuenta por ciento de la cuota que le corresponda de acuerdo con el cuarto párrafo de este Prospecto

AGUASCALIENTES, AGS., ENERO DE 1932

Imagen 11. Prospecto de la Academia de piano y composición —Mamontes”, Aguascalientes, enero de 1932, APHREM, II, 1932.

Perfeccionamiento—, había establecido un “intercambio artístico”, el cual consistía en la organización de una serie de conciertos en Ciudad de México, Querétaro, Guanajuato, León, Aguascalientes y Zacatecas, lugares donde impartía clases (APHREM, II, 1940).



Imagen 12. Diploma de fin de año expedido durante la década de 1920 por la Academia de piano y composición "Miramontes", Aguascalientes, APHREM, II, s. f., 4.

Se debe mencionar que la Academia de Miramontes no hacía referencia a un establecimiento como tal, sino que más bien era un mote con el que el compositor jalisciense agrupaba a los alumnos que tenía repartidos por diversas ciudades de la república mexicana, a quienes daba clases bajo las normas de un prospecto y plan de estudios elaborados por él mismo.

En muchas de las localidades donde Miramontes se desempeñaba como docente, la "sede" de la Academia no ha podido ser establecida, es el caso de: Puebla, Pachuca, Actopan, Huichapan, San Miguel de Allende, San Felipe Torres Mochas, León, La Piedad, Zacatecas y San Luis Potosí, ciudades en las que posiblemente daba clases en casa de alguno de sus alumnos.¹⁰⁴ En cambio, tanto en la Ciudad de México como en Aguascalientes, se sabe que impartía sus enseñanzas en sus lugares de residencia, los cuales fungían como sede de su Academia.

Respecto a la Ciudad de México, las direcciones donde el músico jalisciense vivió fueron: Insurgentes No. 211, Morena No. 48, Barcelona No. 32, Manzanillo No. 56,

¹⁰⁴ Gabriel Juárez León, comunicación personal, 13 de marzo de 2015.

Medellín No. 56, Tlaxcala No. 206, Actopan No. 24 y Villahermosa No. 23-C,¹⁰⁵ mientras que en la ciudad de Aguascalientes, los lugares de residencia de Miramontes fueron: Gorostiza No. 27, Centenario No. 46 —la calle actualmente lleva el nombre de Juan de Montoro— y Allende Nos. 69 (imagen 13), 131¹⁰⁶ y 311, este último correspondiente a una “hermosa casa de construcción antigua, de frente y corredor de cantera” donde vivían sus sobrinas María Isabel y Margarita Miramontes Vázquez, hijas de su hermano Pedro (imagen 14).¹⁰⁷

ACADEMIA DE PIANO Y COMPOSICION
“MIRAMONTES”

ALLENDE NUM. 69
AGUASCALIENTES, AGS.



FRANZ LISZT
(Húngaro)
El pianista más grande que ha existido en el mundo.



MARTIN KRAUSE
(Alemán)
El gran innovador de la técnica moderna, discípulo de LISZT.



ARNULFO MIRAMONTES
(Mexicano)
Eminente pianista, compositor y director de orquesta, discípulo de KRAUSE.

LISZT-KRAUSE-MIRAMONTES

APRENDA USTED A TOCAR EL PIANO, SIGUIENDO EL PROCEDIMIENTO TECNICO - MUSICAL MAS MODERNO.

Imagen 13. Cartel promocional de la Academia de piano y composición “Miramontes”, Aguascalientes, ca. 1936, APHREM, II, s. f., 5.¹⁰⁸

¹⁰⁵ APHREM, I, 1931; 1939; 1951; 1955; y APHREM, II, 1950, 2; s. f., 5.

¹⁰⁶ APHREM, I, 1929 y APHREM, II, 1932; 1940; s. f., 6.

¹⁰⁷ E. Estrada Pérez, “Pausa literaria”, *El Sol del Centro*, Aguascalientes, Sección B, 14 de junio de 1981, p. 3.

¹⁰⁸ Se ha de señalar que el retrato que debería representar a Franz Liszt, en realidad no es de este compositor húngaro.



Imagen 14. Fachada de la antigua casa de la familia Miramontes Vázquez, Aguascalientes, 2016, archivo personal de Bernardo Jiménez Casillas (APBJC).

Respecto a las clases que Miramontes impartía en las ciudades de León y Querétaro, éstas se llevaban a cabo en diversos centros de enseñanza musical: en la primera, en las academias “Liszt”, “Sor Juana Inés de la Cruz” y “José María Velázquez”;¹⁰⁹ en la segunda, en la Escuela de Música Sacra de la Diócesis de Querétaro y el Conservatorio Libre de Música José Guadalupe Velázquez (imágenes 15 y 16), instituciones queretanas en las que posiblemente Miramontes se desempeñó como docente desde finales de la década de 1930 y hasta meses antes de su muerte.

¹⁰⁹ APHREM, II, 1935, 1.



Imagen 15. Interior de la anterior sede de la Escuela de Música Sacra de la Diócesis de Querétaro, 2015, APBJC.



Imagen 16. Interior de la anterior sede del Conservatorio Libre de Música José Guadalupe Velázquez de Querétaro,¹¹⁰ 2015, APBJC.

¹¹⁰ Actualmente es la Secretaría de Planeación y Finanzas de Querétaro.

1.3.2 Plan de estudios

Una reseña periodística fechada el 5 de octubre de 1928 en la ciudad de Aguascalientes sobre el concierto final realizado por Esperanza Martínez,¹¹¹ contiene la referencia más temprana sobre un “plan de estudios” de la Academia de piano y composición “Miramontes”, el cual, probablemente, se trate del ejemplar que actualmente se conserva.¹¹² Esto último se dice porque, si bien no es un escrito fechado, su contenido se corresponde con la información vertida en la nota periodística que narra el concierto de Esperanza Martínez, reseña que menciona, entre otras cosas, tanto la cantidad de recitales que debió dar la pianista para concluir sus estudios como el repertorio que lo conformaron.¹¹³ Con lo anterior, la realización del plan de estudios señalado se puede ubicar, a más tardar, para el año 1924, cuando la pianista comenzó su instrucción con el músico jalisciense.

Si bien a la fecha no ha sido posible establecer el modelo empleado por Miramontes para elaborar su plan de estudios, muy probablemente éste tuvo por prototipo alguno establecido por la institución musical mexicana más importante de la época: el Conservatorio Nacional de Música (CNM). Si este fue el caso, se puede argumentar que el plan de Miramontes no fue realizado antes de 1903, debido a que el músico jalisciense distribuye los diez años que estima para la carrera de pianista en diversos cursos, un tipo de jerarquización que guarda relación con la modalidad empleada en los planes de estudios de piano realizados a partir de dicho año por el CNM, que desde entonces optó por dividir la enseñanza de este instrumento por grados y no solamente por años, como sucedía en planes anteriores.¹¹⁴ De esta forma, los nueve años de la

¹¹¹ Anónimo, “El cuarto y último concierto de piano y orquesta de la señorita Esperanza Martínez, bajo la dirección del maestro Arnulfo Miramontes”, Aguascalientes, *La Voz del Pueblo*, Número 471, 5 de octubre de 1928, p. 6. Esperanza Martínez es la primera alumna de la que se tiene registro que se recibió como pianista en la Academia de Miramontes, si bien solamente cursó en ella los últimos años, como se informa en esta fuente periodística.

¹¹² No obstante su denominación, el plan de estudios de Miramontes se asemeja más a un programa de estudios, pues la información que predomina es el desglose de lo que debía estudiarse en el piano para obtener su pretendido dominio técnico y artístico, mientras que se menciona de forma muy superficial otras materias que habrían de abordarse como complemento de la formación musical del estudiante, lo cual corresponde a un plan de estudios.

¹¹³ El documento completo puede consultarse en el Anexo 1. Se ha de señalar que solamente se cuenta con un plan de estudios para la enseñanza del piano, no así para la instrucción de la composición, si bien en uno de los folletos de la academia de Miramontes se hace un listado de las formas musicales que en ella los compositores abordaban: “Sinfonía”, “Tema Sinfónico”, “Ópera”, “Cuarteto”, “Oratorio”, “Ballet” [sic.], “Lied” y “Misa Solemne” (APHREM, II, s.f., 6). En este folleto se indica, de forma adicional, que la formación de los compositores también incluía clases de órgano y dirección orquestal.

¹¹⁴ Betty Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1966), su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el*

carrera de piano estipulados por el Conservatorio en el plan de estudios de 1903 eran divididos de la siguiente manera: tres de grado inicial, cuatro de medio y dos de superior, a los que habría que añadir, antes del grado inicial, un año en el que no se enseñaba el instrumento sino —solfeo, teoría y dictado para instrumentistas”.¹¹⁵

Tomando en cuenta este año preparatorio, un pianista que estudiara en el Conservatorio requería un total de diez años para completar su formación, misma cantidad que contemplaba la Academia de piano y composición —Miramontes”, aunque en ella se advierten tres diferencias con respecto al plan de estudios de la institución capitalina:

- 1) los diez años de la carrera estaban repartidos de forma diferente en cada uno de los niveles;
- 2) la cantidad de niveles en que se dividía la enseñanza era distinta;
- 3) el piano se enseñaba desde un inicio, si bien el plan de estudios de Miramontes consideraba que el alumno —al empezar el estudio del piano, [debía] tener algunos conocimientos de solfeo y teoría de la música”.¹¹⁶

Esta tesis formula, como hipótesis, que si el plan de estudios de Miramontes se basó en uno del CNM, entonces debió de haber sido creado con posterioridad a 1915. Lo anterior puede decirse porque el plan de dicha institución capitalina llevó a cabo la inclusión, a partir de dicho año y en todas las carreras que impartía, de la materia denominada —Práctica de la Enseñanza”;¹¹⁷ asignatura que el plan de Miramontes también contemplaba, si bien en la Academia se exigía a partir del curso superior mientras que en el Conservatorio se especificaba, en el caso de los pianistas, solamente para el tercer grado —último— de estudios.¹¹⁸ También, se ha de señalar que a partir de

contexto nacional, volumen 1, tesis para obtener el grado de Doctor en Historia, UNAM, 1997, p. 241. No sería sino a partir del plan de estudios de 1910 que la sustitución de la división de años por la de grados se dio en todas las carreras (*Ibid.*, p. 298).

¹¹⁵ *Ibid.*, vol. 2, p. 277-278.

¹¹⁶ APHREM, II, s.f., 7, p. 1.

¹¹⁷ Las reformas a los planes de estudio del CNM se debieron a los esfuerzos de Eduardo Gariel (1860-1923), quien viajó a EUA (1915) y Europa (1916) para revisar los programas de estudio de las principales escuelas de música del extranjero. Más tarde (1917-1920), Gariel ocuparía el cargo de director de dicha institución (Pareyón, *Op. cit.* p.428). De acuerdo con Pareyón, a partir de las coincidencias entre los contenidos de los planes de estudio de la Academia y el CNM, sería interesante llevar a cabo una investigación que compare las actividades pedagógicas y musicales de Miramontes y Gariel, lo cual muy probablemente traerá numerosos puntos de encuentro, esto debido a la coincidencia y empatía de intereses políticos, intelectuales y musicales existentes entre estos dos músicos (Gabriel Pareyón, comunicación personal, 6 de octubre de 2017).

¹¹⁸ APHREM, II, s.f., 7, p. 2 y Zanolli Fabila, *Op. cit.*, vol. 1, p. 329. Un dato que puede reforzar la idea de que Miramontes formuló con posterioridad a 1915 su plan de estudios es que a partir de ese año radicó

las reformas curriculares de 1916 los alumnos del CNM podían optar por obtener el título de “Profesores” en su materia, una opción que la Academia de Miramontes también brindaba.¹¹⁹

Haciendo un desglose del plan de estudios de Miramontes, se ha de mencionar que el primer año del curso elemental es el que se encuentra más detallado, principalmente en los puntos relacionados con el aspecto técnico, mismo que tiene un especial énfasis a lo largo de los diez años de la carrera y en el cual se contempla, como método central, *El pianista virtuoso* de Hanon (1819-1900). Desde el primer año, el plan de estudios pedía ejercitar los cinco dedos con las treinta y una primeras lecciones del citado método. De acuerdo con el documento, “estos ejercicios [debían] hacerse con las manos separadas [y] manteniendo el puño quieto, levantando bien los dedos y atacando con precisión, con objeto de hundir bien cada tecla”.¹²⁰ Una vez realizado el primer ejercicio sin interrupción y con las manos separadas, había que repetirlo varias veces con las manos juntas y a un *tempo* muy lento. De esta forma debía el alumno estudiar las primeras veinte lecciones.¹²¹

Al finalizar este vigésimo ejercicio, se debía volver a practicar nuevamente desde el primero, pero ahora con las siguientes indicaciones:

- 1) acentuando cada nota;
- 2) haciendo grupos de dos notas por tiempo y con ritmo de puntillo, con acentuaciones en la nota que llevara el puntillo;
- 3) acentuando la primera nota en grupos de cuatro notas por tiempo.¹²²

Una vez realizadas estas indicaciones, el plan de estudios pedía tocar lo más rápido posible desde el primer ejercicio sin levantar demasiado los dedos, siempre en *mf* y evitando interrupciones. Así se debía proceder hasta llegar al número treinta y uno.¹²³

Como parte del aspecto técnico, el plan de estudios contemplaba la preparación del uso del pedal —aunque no especifica de qué manera—, así como la realización de escalas,

en la Ciudad de México, momento a partir del cual pudo tener acceso directo a este tipo de información académica (Jiménez Casillas, *Op. cit.*, p. 38).

¹¹⁹ Zanolli Fabila, *Op. cit.*, vol. 1, p. 337 y APHREM, II, s.f., 7, p. 3.

¹²⁰ APHREM, II, s.f., 7, p. 1.

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Idem.*

¹²³ *Idem.*

arpeggios¹²⁴ y “notas repetidas usando los dedos solamente”, además del desarrollo de distintos tipos de *touché* pianísticos, como el “*marcato*, *legato*, *staccato* de abajo [a] arriba y de arriba [a] abajo” (imagen 17), todos ellos aplicados tanto en ejercicios de una sola nota como en intervalos de terceras y sextas, siempre en movimiento directo. De forma complementaria a estos ejercicios técnicos, se incluía el “Primer Grado de Piano de W.S.B. Mathews”,¹²⁵ sobre el cual no se hace mayores especificaciones.¹²⁶



Imagen 17. Ejercicio de técnica pianística elaborado por Miramontes, ca. 1920, APHREM, II, s. f., 9.¹²⁷

Las piezas de repertorio habrían de verse seis meses después de comenzado el estudio del piano. Las obras deberían ser selecciones del *Album für die Jugend*, Op. 68 de Schumann (1810-1856) y “algunas de las Sonatinas más fáciles del 1er. y 2do. Album de Sonatinas de los diferentes autores (Edición Peters)”.¹²⁸

En el segundo año de este primer curso, el plan de estudios se enfocaba en la realización de las veinticuatro escalas y arpeggios —es decir, mayores y menores— a lo largo de cuatro octavas, por movimiento directo y con las acentuaciones anteriormente

¹²⁴ En una copia del plan de estudios, que se encuentra incompleta, se especifica que las escalas y arpeggios han de realizarse a lo largo de cuatro octavas (APHREM, II, s.f., 8, p. 1).

¹²⁵ Se refiere al primer grado de *Standard graded course of studies for the pianoforte in ten grades*, publicado por primera vez en 1892, en Philadelphia, por la editorial Theodore Presser.

¹²⁶ APHREM, II, s.f., 7, p. 1.

¹²⁷ En la imagen se especifican también como *touché* pianísticos el *marcato* con el brazo (primer compás del primer sistema), *legato* con los dedos solamente (segundo compás del primer sistema) y *legato* con los dedos y el puño (segundo compás del segundo sistema).

¹²⁸ APHREM, II, s.f., 7, p. 1.

especificadas para los ejercicios del Hanon, así como con diferentes matices. También añade “arpeggios en séptima disminuida y dominante” y estudios de terceras y octavas.¹²⁹ En cuanto al desarrollo del *touché*, se pedían terceras, octavas y acordes de tres notas en movimiento directo y en *legato*, *marcato* y *staccato* con sus respectivas variantes. En el caso de los acordes tocados en *marcato*, una nota debía ser *forte* y las demás *piano*.¹³⁰ Lecciones complementarias al Hanon durante este segundo año serían los *Estudios Infantiles*, Op. 37 de Lemoine (1786-1854), y el repertorio recomendado debía estar compuesto por “Pequeños Preludios y Fuguetas de J. S. Bach, Sonatinas de mediana dificultad [y] piezas adecuadas a este año”.¹³¹

Como punto adicional a la enseñanza, desde este primer curso el plan de estudios recomendaba a los alumnos “descansar frecuentemente colgando los brazos”, así como “cada media hora levantarse del banquillo, con objeto de hacer un descanso de 5 minutos”, con lo cual, “se lograría adelantar más y sin fatiga”.¹³²

Con respecto al curso medio, el tercer año es el que aborda mayor cantidad de ejercicios técnicos, a saber: trinos sencillos, dobles, triples y cuádruples; octavas; acordes de cuatro notas con los diferentes tipos de *touché* citados; escalas matizadas en sucesiones de dos notas ligadas y dos notas en *staccato*; “arpeggios en sextas [y] escalas en terceras y sextas sencillas [por] movimiento directo” y a lo largo de cuatro octavas.¹³³ Por su parte, el cuarto año contemplaba escalas, octavas, arpeggios y acordes de tres notas por movimiento contrario,¹³⁴ mientras que el quinto año especifica el estudio de “escalas en terceras dobles [...] escalas en octavas formando tercera, con diferentes acentos; estudio del trémolo [...] acordes de cuatro notas por movimiento contrario [y] octavas en *marcato* saltando 3 octavas [en] movimiento directo”.¹³⁵

Los métodos de técnica complementarios al Hanon, en cada uno de los tres años que integraban el curso medio debían ser, respectivamente: “Pequeña velocidad de Czerny

¹²⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Idem.* El plan de estudios no especifica cuáles son estas “piezas adecuadas”.

¹³² *Ibid.*, p. 1. Las horas diarias de estudio recomendadas por Miramontes para este “curso elemental” eran: dos horas para los primeros seis meses del primer año, dos horas y media para los segundos seis meses del primer año y tres horas para el segundo año, todas ellas repartidas, a manera de sugerencia, entre la mañana y la tarde —esta última recomendación podía ser tomada en cuenta durante el estudio de cualquiera de los diez años que formaban parte del plan de estudios de su academia (*Idem.*). Materias que debían llevarse de forma complementarias en este curso elemental eran: “Teoría de la música de Danhauser, traducida por Betancour” (*Idem.*) y “Solfeo, Dictado e Historia de la música” (APHREM, II, s.f., 8, p. 1).

¹³³ APHREM, II, s.f., 7, p. 2.

¹³⁴ *Idem.* Las escalas las pedía en *legato*, *staccato* y matizadas.

¹³⁵ *Idem.* Las escalas en terceras dobles las pedía en *legato* y *staccato*.

[...] Gran velocidad de C. Czerny [y] Estudios de Cramer–Bulow”,¹³⁶ mientras que el repertorio lo integraban las siguientes obras:

- a) tercer año: —Invenciones a dos partes de Bach, Sonatinas difíciles [y] piezas adecuadas”;
- b) cuarto año: —Invenciones a tres partes de Bach, Sonatas de Clementi y Haydn [y] piezas adecuadas”;
- c) quinto año: —Partitas de Bach, Sonatas de Mozart y Hummel [y] piezas adecuadas”.¹³⁷

En el curso superior, el plan de estudios pedía, para el desarrollo de la técnica durante el sexto año, los —40 Estudios diarios de Czerny [...] escalas en octavas en movimiento contrario [...] octavas en marcato saltando 3 octavas [...] acordes de cinco notas [por] movimiento contrario [y] escalas en sextas dobles”,¹³⁸ para el séptimo año se pedía —Estudios de glissando, en una y dos notas (terceras, sextas y octavas) [...] octavas con acordes [y] arpeggios dobles”, así como la —técnica de Tausig”, esta última, también especificada para el octavo año, en el cual no se menciona ningún otro ejercicio técnico.¹³⁹ El repertorio para este curso superior quedaría configurado de la siguiente manera:

- a) sexto año: preludios y fugas de *El clave bien temperado* de J. S. Bach (1685-1750) y sonatas tanto de la —primera época” de Beethoven como de Weber (1786-1826);
- b) séptimo año: preludios y fugas de *El Clave bien temperado* así como *suites* inglesas y francesas de J. S. Bach, sonatas tanto de la —segunda época” de Beethoven como de Schubert (1797-1828), estudios de Chopin (1810-1849),¹⁴⁰

¹³⁶ Las obras citadas de C. Czerny (1791-1857) posiblemente hagan referencia al *Op.* 636 y *Op.* 299, respectivamente.

¹³⁷ APHREM, II, s.f., 7, p. 2. Las horas diarias de estudio recomendadas eran cuatro para el tercer año y cinco para los dos restantes. De forma complementaria, durante este curso medio se debía estudiar el libro de —Armonía de Danhauser” y, a partir del quinto año, se recomendaba la lectura tanto de biografías de músicos célebres como de libros de estética (*Idem.*).

¹³⁸ APHREM, II, s.f., 7, p. 2.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴⁰ En su libro *Chopin en México* Jesús Romero hace referencia a Miramontes como uno de los —ateóricos mexicanos de piano [...] capaces de elaborar un chopinismo digno de convertirse en doctrina” (Jesús C. Romero, *Chopin en México*, Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1950, pp. 80 y 82).

rapsodias húngaras y estudios trascendentales de Liszt, *Carnaval, Op. 9* de Schumann (1810-1856), *Estudio de octavas, Op. 60* y *Estudio (glissando), Op. 75* de Miramontes¹⁴¹ y “obras de autores modernos”;

- c) octavo año: *Fantasia cromática y Fuga en re menor BWV 903* de J. S. Bach, sonatas de la “tercera época” de Beethoven, así como de Chopin y Brahms (1833-1897), estudios de Chopin y Rubinstein (1829-1894), *Estudios sinfónicos, Op. 13* de Schumann, “estudios Paganini-Liszt”,¹⁴² rapsodias húngaras de Liszt, “conciertos para piano y orquesta de Grieg, Mendelssohn, Beethoven y Weber”, *Pierrot, estudio staccato, Op. 100* de Miramontes y “obras de autores modernos”.¹⁴³

Como particularidades de este curso superior, el plan de estudios menciona que desde el sexto año “el alumno debe de empezar su práctica de [la] enseñanza” y que una vez finalizados estos estudios, más la realización de “un Concierto de piano solo y [una] prueba práctica de enseñanza, la ACADEMIA [sic.] [expediría] un Título de Profesor al alumno”.¹⁴⁴

Finalmente, el curso de perfeccionamiento estaba destinado a los pianistas que quisieran dedicarse al concertismo. En él no se indican ejercicios técnicos, en cambio, se hace el siguiente listado de obras de repertorio a abordarse en cada uno de los dos años que lo integraban:

- a) noveno año: “Estudios de Chopin, sonatas de Beethoven, sonata de Liszt, Tanhauser de Wagner-Liszt, Vals Danubio de Strauss-Evler, Fantasia y Fuga en sol menor de Bach-Liszt y otras transcripciones de Tausig, Liszt, Busoni, Brasin y D’Albert. Suite Sinfónica Mexicana de Miramontes”;¹⁴⁵

¹⁴¹ El plan de estudios integra pocas composiciones de Miramontes, éstas dos son las primeras en citarse.

¹⁴² Hace referencia a los *Grandes Études de Paganini S. 141* de Liszt.

¹⁴³ APHREM, II, s.f., 7, pp. 2 y 3. Las horas diarias de estudio recomendadas para este curso superior eran seis para el sexto y séptimo años y siete para el octavo. Como materias complementarias a estudiarse se mencionan “contrapunto y fuga” para el sexto y séptimo años; transporte a otras tonalidades de obras de J. S. Bach —pequeños preludios, fuguetas e invenciones a dos o tres voces— para el séptimo año y “composición o [estudio de] formas musicales y análisis” para el octavo (*Idem.*).

¹⁴⁴ *Idem.* El plan de estudios no ofrece más detalles sobre la “prueba práctica de enseñanza”.

¹⁴⁵ Esta última obra hace referencia a las tres transcripciones que Miramontes realizó sobre su obra sinfónica *Suite Sinfónica Mexicana*, las cuales son: *Fantasia tapatía, Op. 72, variaciones sobre un tema mexicano, Op. 73* y *Preludio y Fuga-fantasia, Op. 74*.

- b) décimo año: –Campanella y Rapsodia Húngara num. 2 de Liszt, Concierto para piano y orquesta en si bemol menor de Tchaikovski, Concierto en mi menor de Chopin y Concierto num. 1 en mi bemol Mayor de Liszt”.¹⁴⁶

De acuerdo con el plan de estudios, la Academia de piano y composición –Miramontes” expediría el –Título de CONCERTISTA” al alumno que, una vez finalizado este curso, presentara tres recitales de obras para piano solo y uno más integrado por conciertos para piano y orquesta.¹⁴⁷

Los programas de estudio de piano más cercanos que se han encontrado al año propuesto para la elaboración del plan de estudios de Miramontes —ca. 1915— datan de 1908 y 1909, ambos pertenecientes al CNM. Estos programas permiten establecer al menos una hipotética base sobre la que Miramontes pudo haber formulado su instrucción pianística, estando el primero detallado en aspectos técnicos, mientras que el segundo, en piezas de repertorio.

Entre los puntos en común que se encuentran entre el plan de la Academia y los aludidos programas del Conservatorio es que estos últimos señalan, dentro del contenido del primer año, la ejecución de diversos –ejercicios rítmicos para los cinco dedos, con variedad de acentuaciones”, así como el estudio de –las obras más notables de la literatura musical del Pianista” en los dos últimos años.¹⁴⁸ También, se ha de mencionar la –repetición de notas simples y notas dobles, en intervalos de terceras y sextas”; la realización de –notas repetidas (staccato) por la simple acción del puño”; la práctica de escalas con las dos manos a distancia de diversos intervalos, primero por movimiento directo y después contrario, –con variedad de acentos” y haciendo combinaciones de *touches*, como *legato* y *staccato*; la ejecución progresiva de acordes de tres, cuatro y cinco sonidos; y el estudio del trino en –notas simples, terceras y sextas”.¹⁴⁹ A lo anterior habría que sumársele, como otros puntos en común con el plan de Miramontes, los estudios –de la velocidad”, –de los cuarenta diarios” y de –La virtuosidad” de Czerny, así como de las siguientes piezas de repertorio: –pequeños

¹⁴⁶ APHREM, II, s.f., 7, p. 3. Las horas diarias de estudio recomendadas por Miramontes para este –curso de perfeccionamiento” eran ocho para ambos años. En este curso no se indican materias de estudio complementarias.

¹⁴⁷ *Idem*.

¹⁴⁸ Archivo General de la Nación (AGN), –Programa para las clases de piano en el año escolar de 1909”, *Boletín de Instrucción Pública*, t. XII, no. 4, agosto de 1909, pp. 901 y 903.

¹⁴⁹ AGN, –Programas del Conservatorio N. de Música y Declamación, aprobados provisionalmente para que rijan en el año escolar de 1908, *Boletín de Instrucción Pública*, t. IX, nos. 4, 5 y 6, abril a junio de 1908, pp. 1075-1077.

preludios”, “pequeñas fugas”, “invenciones y sinfonías” y “Clavecín bien temperé” de J. S. Bach; transcripciones de Tausig, Liszt, Busoni y d’Albert; estudios de Chopin, Schumann, Liszt y Rubinstein; y “Sonatas [y] Conciertos de diversos autores”.¹⁵⁰

Miramontes consideraba que el estudio de piano, como base de la enseñanza musical a nivel superior, era “de urgentísima necesidad” en todas las carreras musicales.¹⁵¹

Pensaba que todo instrumentista debía tener conocimientos de piano y lo justificaba diciendo, por ejemplo, que el cantante estaba obligado a hacer el estudio de dicho instrumento “para poder acompañar y analizar las romanzas, óperas y canciones que estudie o ponga a sus discípulos”.¹⁵² De igual forma, Miramontes consideraba que la cultura musical del compositor se debía, en gran medida, al estudio del piano que realizara, pues el mismo lo capacitaría para ejecutar, analizar y profundizar en “las obras de verdadero mérito que se han escrito”, lo cual le traería como consecuencias el “darse cuenta exacta de su forma, estilo y ornamentación, [formarse] un buen criterio en este sentido [y quedar] autorizado para emprender cualquier obra propia con éxito”.¹⁵³

Otro aspecto a mencionarse dentro de la enseñanza de Miramontes era la recomendación de estudiar piano antes que armonía, pues “de éste modo el alumno verá más pronto y claro muchas de las reglas, que sin tener conocimiento del teclado [le] parecerían obscuras e impenetrables”.¹⁵⁴

Finalmente, Miramontes señalaba que todo aquel que se dedicara a la música debía perseguir dos cosas esenciales: “desarrollar la parte técnica del instrumento [...] y procurar ser músico, es decir, saber lo que se toca o se canta, para que su interpretación sea justa y [pueda llegar] de éste modo al [súmmum] de perfección, pues hay que convenir que la técnica no es sino un recurso para poder alcanzar éste tan anhelado fin”.¹⁵⁵

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 1076-1078 y AGN, “Programa para las clases de piano en el año escolar de 1909”, *Boletín de Instrucción Pública*, t. XII, no. 4, agosto de 1909, pp. 902 y 903.

¹⁵¹ APHREM, II, 1931, p. 1.

¹⁵² *Ibid.*, p. 3.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 2. En este mismo texto Miramontes se refiere a Felipe Villanueva (1862-1893), Ricardo Castro (1864-1907), Rafael Tello (1872-1946), Manuel M. Ponce (1882-1948) y José F. Vázquez (1896-1961) como ejemplos de compositores que sustentan su idea (*Idem.*).

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 4.

1.3.3 Alumnos

Durante varias décadas, numerosos estudiantes se formaron bajo la tutela de Miramontes, siendo un imposible nombrar a todos ellos. Sin embargo, con base a programas de mano de conciertos de piano y a reseñas periodísticas, se ha podido hacer una importante recopilación de alumnos, principalmente de las ciudades de Aguascalientes y Querétaro.

En cuanto a la localidad hidrocálida, fueron sus discípulos: Concepción Aguayo Mora (imagen 18),¹⁵⁶ Francisco Alonso, Consuelo Casillas, Adriana Chequi, Jesús Durón, Amanda Guerra, Ladislao Juárez Ponce,¹⁵⁷ Irma López Velarde, Guadalupe Martín, Esperanza Martínez, Francisco Melchor, Gonzalo Padilla, Isabel Pawling S., Elena R. Esparza, Dolores R. Esparza, Rosa R. Vivar, Leonor Rangel, Guadalupe Rodríguez Leal, María del Refugio Roldán, Carmen Romo, Juan Patricio Ruiz Esparza, Elvira Ruiz Velasco, José Ruiz Esparza Vega (imagen 19),¹⁵⁸ Alfonso Santos M., José Suárez, Eugenia Sutti,¹⁵⁹ Refugio Torres Pico, María Dolores Valdez, Eugenia Valdez, Jesús Verbena y Concepción Zapata, a quienes habría que agregar al compositor de música popular Alfonso Esparza Oteo (1894-1950).¹⁶⁰

¹⁵⁶ Con casi total certeza se puede afirmar que ningún discípulo del músico de Tala desarrolló una carrera como docente tan amplia como Concepción Aguayo (1910-2008), la cual fue ejercida por más de setenta años. Siguiendo los pasos de su maestro, ella fundó la Academia de Piano Profesora María Concepción Aguayo Mora”, donde comencé mi formación musical.

¹⁵⁷ Pilar fundamental de la cultura en Aguascalientes, Ladislao Juárez Ponce (1927-2011) es recordado principalmente por haber sido uno de los creadores del ahora tradicional Ferial de Aguascalientes, para el cual compuso también la música. Dentro de sus logros destacan el haber sido director fundador de la Orquesta de Radio Cadena Nacional y del Sexteto de Bellas Artes, así como Coordinador del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes. Durante su vida ocupó los cargos de Jefe del Departamento de Enseñanza Artística de la Casa de la Cultura de Aguascalientes, Subdirector General de Casas de Cultura y Talleres Libres, Director de Investigaciones Musicales en el Instituto Cultural de Aguascalientes y Director general de la Casa de la Cultura y de la Escuela de Música “Manuel M. Ponce”. En 2003 recibió por parte del H. Congreso del Estado la medalla “José María Bocanegra” (Anónimo, “Fallece Ladislao Juárez Ponce”, *Palestra Aguascalientes* (periódico digital), 4 de diciembre de 2011, recuperado el 23 de junio de 2016 de <http://www.palestraaguascalientes.com/fallece-ladislao-juarez-ponce/>).

¹⁵⁸ Como pianista, José Ruiz Esparza Vega (1900-1982) se formó en las academias tanto de Miramontes como de Luis Moctezuma (1875-1954). Se desempeñó también como violinista de la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, de la que fue nombrado director titular en 1954, y como organista titular de la Catedral de Aguascalientes por cerca de sesenta años (Castro Padilla y Franco Ruiz Esparza, *Op. cit.*, pp. 32 y 36).

¹⁵⁹ Eugenia Sutti (1948), reconocida cantante de ópera, estudió la licenciatura en el Conservatorio de Santa Cecilia en Roma y la maestría en el Conservatorio Verdi de Milán. Debutó en el Palacio de Bellas Artes en 1971 con la ópera *La forza del destino*. Actualmente es directora de “Sutti Studio de Canto” (Anónimo, “Eugenia Sutti impartirá en León el curso de canto, técnica vocal, interpretación y repertorio”, *Zona Franca* (periódico digital), 24 de noviembre de 2015, recuperado el 23 de junio de 2016 de <http://zonafranca.mx/eugenia-sutti-impartira-en-leon-el-curso-de-canto-tecnica-vocal-interpretacion-y-repertorio/>).

¹⁶⁰ Este listado fue recopilado a partir de las siguientes fuentes: APHREM, II, 1932; 1935, 2 y 1945; Anónimo, “El cuarto y último concierto de piano y orquesta de la señorita Esperanza Martínez, bajo la dirección del maestro Arnulfo Miramontes”, Aguascalientes, *La Voz del Pueblo*, Número 471, 5 de



Imagen 18. Programa de mano del concierto de noveno grado de María Concepción Aguayo Mora, Teatro Morelos, Aguascalientes, 2 de diciembre de 1933, APHREM, II, 1933.

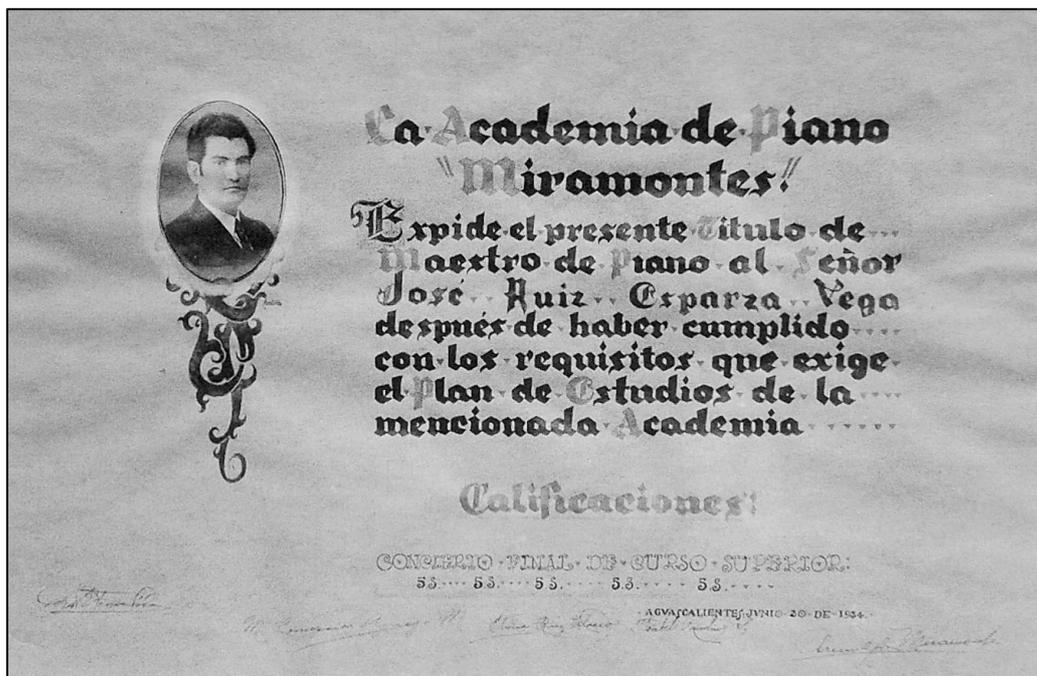


Imagen 19. Título de “Maestro de Piano” expedido por la Academia de piano “Miramontes” [sic.] a José Ruiz Esparza Vega, Aguascalientes, 30 de junio de 1934. Castro Padilla y Franco Ruiz E., *Op. cit.*, p. 32.

octubre de 1928, pp. 4, 6 y 7; Francisco Alonso, “Crónica musical”, *El Sol del Centro*, Aguascalientes, 2 de julio de 1952, p. 8; y Alonso, *Op. cit.*, 1979, p. 14.

En la ciudad de Querétaro se ha recopilado la siguiente lista de alumnos: Gonzalo Aguirre, Guadalupe Alcocer, María Eugenia Arvizu, Alfonso Ballesteros, Gabriel Ballesteros, Lamberto Barranca, Esperanza Cabrera Muñoz (imagen 20),¹⁶¹ Gloria Carmona González,¹⁶² Mercedes Castillo Castelazo,¹⁶³ Fernando Galván Rivera, Juan Jaime Hernández, Gonzalo Hernández, Jaime Herrera, María Juárez, Gabriel Juárez León,¹⁶⁴ Mayté Juaristi Canterbury, Eduardo Loarca Castillo,¹⁶⁵ Guadalupe Lomelín de Vargas, Ezequiel Martínez, Laura Mondragón, Aída Montes, Zoila Montes, Aurelio Ocampo, Aurelio Olvera Montaña,¹⁶⁶ Concepción Pawling, Lourdes Pesquera, Felipe Ramírez Ramírez,¹⁶⁷ Enriqueta Rangel,¹⁶⁸ José Roldán, Guillermo Sánchez, Carmen Septién, Camila Siurob de Fernández y Elías Vega.¹⁶⁹

¹⁶¹ Esperanza Cabrera Muñoz (1924-1979) se recibió como concertista el 22 de noviembre de 1948 en el Teatro Plaza de Querétaro. Sobre ella Miramontes dijo: «La señorita Esperanza Cabrera, una de mis discípulas más adelantadas, está plenamente capacitada [como pianista], su técnica está perfectamente formada, la velocidad en ella es natural y, sobre todo, ha [comprendido] la interpretación de cada frase, el acento de cada nota y la forma en general de cada obra. Su característica es la brillantez» (APHREM, II, 1946, 1).

¹⁶² Gloria Carmona González (1936) es pianista y musicóloga. Estudió piano con Miramontes, Gerhart Münch (1907-1988), Angélica Morales (1911-1996) y Bernard Flavigny (1926). Entre 1961 y 1964 complementó su formación musical en la Schola Cantorum de París y en 1971 debutó como solista de la Orquesta Sinfónica Nacional. En 1972 el *Vinton's Dictionary of Contemporary Music* le encargó la ficha biográfica y analítica del compositor mexicano Carlos Chávez, que apareció en su edición de 1975. Fue coordinadora de conciertos en el Departamento de Música de la UNAM (1967-1968), sub-jefa del mismo (1969-1972), gerente de la OFUNAM (1973-1978), gerente fundadora de la OFCM (1979-1982) y directora de Música del INBA (1982-1984). Desde 1984 es miembro del Colegio de Investigadores del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM) (Pareyón, *Op. cit.*, p. 185).

¹⁶³ Mercedes Castillo Castelazo fue mecenas del arte musical queretano, recordada especialmente por apoyar «la formación de la entonces academia José Guadalupe Velázquez, en 1942, y también a la consolidación de la Escuela Oficial de Música Sagrada», las cuales tuvieron su sede en un edificio que era de su propiedad (Miguel Ángel Cruz Pérez, «El Conservatorio J. Guadalupe Velázquez y la Escuela Diocesana de Música Sagrada: cuatro etapas» en *Cien años de arte en Querétaro*, Querétaro: Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2013, p. 20).

¹⁶⁴ Gabriel Juárez León es compositor y organista de iglesia. Su testimonio oral ha sido de cuantiosa valía en lo tocante a la labor pedagógica de Miramontes en la ciudad de Querétaro.

¹⁶⁵ Eduardo Loarca Castillo (1922-2004) fue coordinador de Enseñanza Musical en el Estado de Querétaro (1954) y director tanto de la Escuela de Música Sacra de la Diócesis de Querétaro y el Conservatorio Libre de Música José Guadalupe Velázquez como del Museo Regional de Querétaro (1969-1986). Autor de varias obras históricas acerca de su entidad natal, Loarca fue nombrado cronista de la ciudad en 1986 por el gobernador Mariano Palacios Alcocer y el presidente municipal de Querétaro Manuel Cevallos Urueta (Museo Regional de Querétaro -página web-, «Aniversario luctuoso del maestro Eduardo Loarca Castillo. Director del Museo Regional de Querétaro», 10 de abril de 2017, recuperado el 2 de junio de 2017 de <https://plus.google.com/+MuseoRegionaldeQuer%C3%A9taro1936>).

¹⁶⁶ Aurelio Olvera Montaña (1939) fue fundador de la Estudiantina de la Universidad Autónoma de Querétaro (1963). Actualmente dirige la Banda de Música del Estado de Querétaro (Manuel Paredón, «Aurelio Olvera Montaña, uno de los grandes del magisterio queretano», *Noticias de Querétaro* (periódico digital), 17 de mayo de 2013, recuperado el 23 de junio de 2016 de <http://www.noticiasdequeretaro.com.mx/2013/05/17/aurelio-overa-montano-uno-de-los-grandes-del-magisterio-queretano/>).

¹⁶⁷ Felipe Ramírez Ramírez (1939-2015) realizó estudios de órgano y canto en la Escuela de Música Sacra de Querétaro, así como en la Kirchenmusikschule Regensburg de Alemania. En 1972 se convirtió en catedrático del CNM mientras que en 1978 fue nombrado organista titular de la Catedral Metropolitana de



Imagen 20. Esperanza Cabrera al finalizar su examen de titulación acompañada de Miramontes, Teatro Plaza, Querétaro, 22 de noviembre de 1948, APHREM, II, 1948.

Algunos de los alumnos que estudiaron con Miramontes en otras ciudades fueron: Hortensia Cervantes (Zacatecas), Manuel Hernández (San Miguel de Allende)¹⁷⁰ y María Dolores López Lozano (San Luis Potosí), sin poderse determinar, por el momento, en qué sitio tomaban clases. Por su parte, discípulos de quienes no se sabe en qué ciudad recibieron las enseñanzas del músico de Tala son los siguientes: Socorro Castañeda de Molgado, Francisco Delgado López,¹⁷¹ Margarita H. de Nogueira, Jesús

la Ciudad de México. En este mismo año ingresó al CENIDIM, especializándose en el estudio de la música virreinal (Eduardo Escoto Robledo, *El maestro Felipe Ramírez*”, *El Informador*, Guadalajara, Sección B, 23 de mayo de 2015, p. 4. 2015, p. 4).

¹⁶⁸ Enriqueta Rangel fue quien trajo a Miramontes a Querétaro, luego de que su familia, proveniente de San Felipe Torres Mochas, Guanajuato, se asentara en la capital queretana en la década de 1930 (Gabriel Juárez León, comunicación personal, 13 de marzo de 2015).

¹⁶⁹ Este listado fue recopilado a partir de las siguientes fuentes: Gabriel Juárez León, comunicación personal, 13 de marzo de 2015; Aurelio Olvera Montaña, comunicación personal, 14 de marzo de 2015; APHREM, I, 1960, 2; APHREM, II, 1946, 2 y 1960.

¹⁷⁰ De acuerdo con Miramontes, Manuel Hernández poseía –extraordinarias facultades para el piano y una memoria [excepcional]” (APHREM, I, 1959, 2). Aunque no se tiene la fecha exacta, en algún momento de su formación Hernández se fue a estudiar a la capital queretana, pues llegó a ser condiscípulo de Gabriel Juárez León en la Escuela de Música Sacra de Querétaro (Gabriel Juárez León, comunicación personal, 13 de marzo de 2015).

¹⁷¹ Buenaventura Francisco Delgado López (1925-2009), originario de San Felipe Ixtacuixtla, Tlaxcala, comenzó sus estudios de órgano en la ciudad de Puebla con Rafael Ruiz y Aguilar (;-?). Posteriormente, en los años 1958 y 1959, profundizó en el estudio de este instrumento con Jesús Estrada (1898-1980) en la Ciudad de México y, entre 1960 y 1961, con Alfonso Vega Núñez (1924-2015) en Morelia. En 1962 fue asignado organista de la Catedral de Puebla, cargo que ocupó hasta el primero de enero de 2009 (Daniel Morales Carmona, comunicación personal, 14 de febrero de 2016).

V. Salinas, María Guadalupe Sotomayor y Dolores Urrutia,¹⁷² así como los nombres que enlista Francisco Alonso, alumno de Miramontes en Aguascalientes:

Juan Aguilar, pianista, organista y compositor, actualmente en Los Ángeles, Cal, autor de la Suite Sinfónica que ejecutó hace poco la Orquesta Sinfónica de Los Ángeles; Ignacio Torres, pianista y compositor que desempeñó muy buen papel en Europa, Estados Unidos y en La Habana; Félix Loera, pianista, actualmente en Chicago [y] Santos Carlos, pianista acompañante, profesor de piano, Facultad de Música de México.¹⁷³

Con base en el testimonio oral de varios de los alumnos que Miramontes tuvo, especialmente en Querétaro, es posible reconstruir, de forma parcial, la manera en que éste organizaba sus clases y enseñaba el piano.¹⁷⁴ Respecto a lo primero, Gabriel Juárez León menciona que el músico jalisciense impartía clases una vez al mes y que, dado que éstas podían durar hasta tres horas, Miramontes comenzaba a laborar desde temprano, después de desayunar en el hotel Hidalgo, lugar donde se hospedaba (imagen 21).



Imagen 21. Interior del Hotel Hidalgo de Querétaro, 2015, APBJC.

¹⁷² Este listado fue recopilado a partir de las siguientes fuentes: Pareyón, *Op. cit.*, p. 676; APHREM, I, 1935, 1959, 2 y 1960, 1; APHREM, II, 1939; 1950, 1; 1954; y 1974.

¹⁷³ APHREM, II, 1938, 1.

¹⁷⁴ En Querétaro Miramontes solamente enseñó el piano, no la composición (Gabriel Juárez León, comunicación personal, 13 de marzo de 2015).

En cuanto a la forma de enseñar, el mismo discípulo informa que las lecciones eran individuales y se daban en el auditorio de la entonces sede del Conservatorio de Querétaro. Parafraseando a Gabriel Juárez: Miramontes se sentaba en las gradas del público mientras el alumno tocaba, primero ejercicios de técnica —de Hanon y Czerny, principalmente— y después piezas de repertorio, en el que las obras de J. S. Bach ocupaban un lugar preponderante.¹⁷⁵ Miramontes siempre escuchaba lo que tocaba el alumno, haciendo apuntes en las partituras, y luego subía al auditorio para hacer las correcciones necesarias, ejemplificando al piano (imagen 22) con ciertos esfuerzos debido a un problema que tenía en la mano derecha.¹⁷⁶



Imagen 22. Piano *Bechstein* en el que Miramontes impartía sus clases en el Conservatorio Libre de Música José Guadalupe Velázquez de Querétaro,¹⁷⁷ 2015, APBJC.

¹⁷⁵ Todos los alumnos entrevistados concuerdan en que parte importante del repertorio que Miramontes enseñaba era de J. S. Bach.

¹⁷⁶ Gabriel Juárez León, comunicación personal, 13 de marzo de 2015. Este problema hace referencia a un accidente sufrido con la puerta de un taxi de la ciudad de Querétaro, que cerró justo en los tres dedos medios de la mano indicada. Si bien no se sabe cuándo sucedió este incidente, debió haber ocurrido a más tardar a finales de la década de 1940.

¹⁷⁷ Actualmente este piano se encuentra en el auditorio principal de la actual sede del Conservatorio.

Siguiendo con el testimonio de los alumnos de Miramontes, se sabe que éste explicaba con mucha naturalidad las correcciones musicales que habrían de hacerse, dando especial atención a los detalles de la partitura y al cuidado en la expresión, siempre con un carácter tranquilo pero firme, sin llegar a la dureza o al regaño.¹⁷⁸ De acuerdo con Gloria Carmona

su enseñanza consistió en desarrollar una técnica basada en la posición correcta de las manos y brazos, en la digitación y en el paso del pulgar por debajo y la uniformidad de *touché*, distensión de los músculos y empleo de los hombros para los *fff* [...] en este aspecto fue excelente maestro.¹⁷⁹

Miramontes era un profesor que inspiraba mucho respeto, si bien nunca llegó a infundir miedo entre sus discípulos. Gracias al testimonio de ellos se saben ciertos detalles de la forma de ser del músico de Tala que de otra forma no se hubieran podido conocer, por ejemplo, su habla pausada, ceremoniosa y de timbre grave, así como la mirada perdida que depositaba en el horizonte cuando caminaba. A Miramontes sus pupilos lo recuerdan como un hombre educado y atento, de trato amable y carácter reservado, sin atisbos de presunción o de interés en ser figura pública; serio, respetuoso y honrado, de ideales conservadores¹⁸⁰ reflejados, acaso, en su diaria vestimenta de colores oscuros, compuesta de pulcro traje y ocasional sombrero.¹⁸¹

¹⁷⁸ María Concepción Aguayo Mora, comunicación personal, 8 de enero de 2008.

¹⁷⁹ Gloria Carmona González, comunicación personal, 6 de enero de 2009.

¹⁸⁰ Gabriel Juárez menciona que Miramontes era un admirador de Porfirio Díaz (1830-1915), si bien recalca que nunca fue un activista político (Gabriel Juárez León, comunicación personal, 13 de marzo de 2015).

¹⁸¹ Gabriel Juárez León, comunicación personal, 13 de marzo de 2015; Aurelio Olvera Montaña, comunicación personal, 14 de marzo de 2015; y María Concepción Aguayo Mora, comunicación personal, 8 de enero de 2008.

Capítulo 2

La obra para piano de Miramontes: repertorio didáctico

2.1 Clasificación de la obra para piano de Miramontes

Dentro de las más de ciento ochenta obras que integran el *corpus* musical de Miramontes, poco más de cien fueron escritas exclusivamente para el piano. Dicha producción pianística fue realizada, en su mayoría, entre finales de la década de 1900 y principios de la de 1930 —siendo el decenio de 1910 el más prolífico—, así como en un breve periodo comprendido entre finales de la década de 1940 y principios de la siguiente.¹ Entre estas composiciones, una porción considerable logró ser editada —casi siempre de forma independiente— con el sello Ediciones “Miramontes”,² el cual el propio compositor financiaba y, en gran medida, promovía.

Gracias a un cartel promocional se sabe que estas ediciones, entre otras particularidades vinculadas a diversos aspectos económicos, se publicaban mensualmente y se distribuían, al menos, en la Ciudad de México (imagen 1).³ Otras características eran que cada partitura editada estaba numerada (imagen 2)⁴ y muchas de ellas tenían en sus contraportadas una clasificación por niveles de dificultad de las piezas hasta el momento publicadas, la cual fue establecida por Miramontes (imagen 3).⁵

¹ Las piezas compuestas durante este último periodo son los ciclos: *Escenas infantiles*, *Miniaturas mexicanas* y *Navidad infantil*.

² En ocasiones, en las mismas partituras o en anuncios promocionales aparece escrito en singular: “Edición Miramontes”. Otras composiciones de Miramontes que fueron editadas por él mismo y que no incluyen al piano fueron: *Preludio y fuga*, *Marcha nupcial*, *Del feliz Tepeyac* e *Himno Eucarístico*, las dos primeras para órgano solo y las dos últimas para este mismo instrumento con acompañamiento vocal. Por otra parte, *Suite Andaluía*, publicada por la editorial neoyorkina *Carl Fischer Inc.* en 1925, es la única obra orquestal de Miramontes que fue editada.

³ La venta de estas ediciones se llevó a cabo también a través de las siguientes casas editoriales de música ubicadas en la Ciudad de México: Otto y Arzoz, Salvador Cabrera, Fanghaenel y Kuntze y de la Peña Gil Hnos., esto a principios de la década de 1920. Las primeras obras de Miramontes que estas editoriales pusieron a la venta fueron las piezas para piano *Hoja de álbum*, *Por qué*, *Scherzino (El niño)*, *Pequeña melodía*, *Ella*, *Arrulladora* y *Mazurka en la menor*, así como su romanza para canto y piano *El lirio en el valle* (Jiménez Casillas, *Op. cit.*, p. 65).

⁴ Las primeras publicaciones de las ediciones “Miramontes” no estaban señaladas con números, siendo la edición donde aparecieron publicadas *Arrulladora en la menor* y *Vals No. 1* —bajo el título de *Dos miniaturas*—, la primera en aparecer numerada, si bien no como No. 1, sino como No. 14.

⁵ Esta clasificación solamente apareció entre la edición No. 21, en la cual se publicaron *Eco e Inquietud*, y la No. 55, correspondiente a *Navidad Infantil*.

Si es usted Prof.(a) de piano, estudiante o amante de la música, subscribase a la

EDICION "MIRAMONTES"

CONDICIONES :

- 1.—Cada mes se publicará una obra que constará de 2 a 4 páginas.
- 2.—Las obras que se publiquen serán fáciles, de mediana dificultad y difíciles, en estilo clásico, romántico y moderno moderado.
- 3.—El precio será de 1 a 2 pesos, según el número de páginas que contenga cada pieza.
- 4.—A todos los subscriptores se les abonará un 25 por ciento sobre el precio arriba indicado.
- 5.—El pago debe hacerse por vales o giros postales al recibir el subscriptor la pieza publicada.

COADYUVE USTED A LA DIVULGACION DE NUESTRA MUSICA TOMANDO DESDE LUEGO UNA SUBSCRIPCION.

A. MIRAMONTES

A. MIRAMONTES

Morena 48. Col. del Valle.

México, D. F.

Imagen 1. Cartel promocional del sello Edición "Miramontes", Ciudad de México, ca. 1950, APHREM, II, s. f., 10.



Imagen 2. Miramontes, *Fantasia tapatia*, Op. 72 (portada), ¿Ciudad de México?, Edición "Miramontes" No. 40, ca. 1949.



**Obras publicadas de ARNULFO MIRAMONTES
PARA PIANO**

MUY FACILES		PEQUEÑA DIFICULTAD	
Dos Miniaturas.....	1 50	Adagio Cantabile.....	} 2 50
Para Elvirita.....	1 50	Ensueño.....	
FACILES		Minueto de la Opera Anáhuac	1 50
Intermezzo en La menor.....	} 2 75	Eco.....	} 1 50
Momento Musical No. 2.....			
Momento Musical No. 3.....		DIFICILES	
Pequeña Melodía.....	1 50	Preludio No. 1.....	2 50
Scherzino (El Niño).....	1 50	Mazurka - Estudio.....	2 50
Por Qué?.....	1 50	Arrulladora No. 3 Sol Bemol	2 00
Momento Musical No. 1.....	1 50	Estudio en Octavas en Fa	
Pastores.....	2 00	sostenido.....	5 00
Arrulladora No. 4, en Modo		Preludio Burlesco No. 4.....	2 50
Hipodórico.....	1 50	Preludio Romántico No. 5.....	2 00
Vals Lento No. 2.....	2 50	Preludio Quasi Canon.....	4 50
PEQUEÑA DIFICULTAD		Preludio Heróico Op. 109.....	4 50
Hoja de Album.....	2 00	MUY DIFICILES	
Niñas (Aire de baile).....	1 50	Preludio Trágico No. 6.....	6 00
Ella.....	} 3 50	Estudio en forma de Vals.....	6 00
Arrulladora en La Mayor.....			
Mazurka en La Menor.....		Pierrot Op. 100.....	7 00
Preludio No. 2.....	1 50	Estudio (glissando).....	2 50
Preludio No. 3.....	1 50	Preludio y Fuga Fantasía.....	11 00
Minueto en Do.....	2 00	Diez Variaciones para piano.....	9 00
Minueto en Fa.....	1 50	FANTASIA TAPATIA Op. 72	11.00
PARA CANTO Y PIANO			
Respiro, Fugaz y Serenata de		El Lirio en el Valle.....	1 50
la Opera Anahuac.....	4 00	Alado y Breve Primor.....	1 50
Las Hojas Caen. Op. 77.....	3 50		

DE VENTA EN LOS PRINCIPALES REPERTORIOS

Imagen 3. Miramontes, *Fantasia tapatía*, Op. 72 (contraportada), ¿Ciudad de México?, Edición "Miramontes" No. 40, ca. 1949.

Como puede observarse en la imagen 3, la jerarquización propuesta por Miramontes estaba escalonada en los siguientes cinco peldaños: "muy fáciles", "fáciles", "pequeña dificultad", "dificiles" y "muy dificiles", una clasificación que, si bien ofrece una idea sobre el grado de dificultad al que corresponden sus composiciones, tiene el inconveniente de estar incompleta, pues excluye su obra inédita, amén de presentar ciertas inconsistencias en cuanto a la categorización de una misma pieza en diversas ediciones. Como ejemplos de esto último se menciona tanto el *Preludio Trágico* No. 6, Op. 110 como el *Estudio en forma de vals*, Op. 111, que en algunas ediciones son considerados como "dificiles" y en otras como "muy dificiles".

Es precisamente al contenido parcial y a la falta de uniformidad en los niveles de dificultad de esta categorización, que se ha considerado necesario en este trabajo el

realizar una nueva clasificación para poder abordar la obra para piano de Miramontes. Al respecto, las alternativas de clasificación que surgieron fueron muchas; por ejemplo, se intentó llevar a cabo una jerarquización semejante a la que propuso este compositor, es decir, una en la que se repartiera toda su obra para piano en varios niveles de dificultad. Sin embargo, esta no pudo realizarse ante la imposibilidad de justificar con parámetros rigurosos y sistemáticos la división que de estas piezas el autor de este trabajo tiene hecha a partir de su experiencia como intérprete y docente. Tampoco fue posible clasificar la obra de Miramontes acorde a los diez niveles en los que estaba dividida su Academia, en un intento por establecer el momento aproximado en que el compositor jalisciense solicitaba a sus alumnos el estudio de sus propias composiciones. Esto debido a que dicha clasificación se basaba, en gran medida, en la especulación, pues como en su momento se dijo, este músico solamente citó un puñado de sus composiciones como ejemplos a abordarse en su plan de estudios para pianistas.

La división por la que finalmente en esta tesis se ha optado consta de dos grandes grupos que habrán de ser denominados “repertorio didáctico” y “repertorio de concierto”, los cuales estarán integrados, respectivamente, por piezas con un enfoque orientado hacia lo pedagógico o que expongan en su escritura una limitada dificultad técnica e interpretativa; y por composiciones que demandan un claro dominio del instrumento y una comprensión musical más profunda con relación a las que integran el primer grupo, pudiendo, a juicio del autor de esta tesis, formar parte del repertorio de un concertista.

Es importante señalar que la anterior división no excluye la posibilidad de que las piezas didácticas puedan ser interpretadas en un concierto, pues toda obra musical es susceptible a formar parte del programa de un recital, el único criterio de selección sería el enfoque que se le quiera dar a éste. En este trabajo la elección del término “de concierto” no tiene un carácter marginal y responde, ante todo, a una necesidad de análisis que toma por base la dificultad presente en los elementos pianísticos e interpretativos de las obras de Miramontes.

Cada uno de los dos grupos aludidos se abordarán tanto en el presente como el siguiente capítulo de esta tesis y, con relación a la clasificación de Miramontes, estarán compuestos de la siguiente manera: el primero de ellos, por todas las obras “muy fáciles” y “fáciles”, así como casi todas las de “pequeña dificultad” (cuadro 1); el segundo, por el *Baile azteca*, el *Preludio* No. 2 y el *Preludio* No. 3, que son piezas de “pequeña dificultad”, así como todas las piezas “difíciles” y “muy difíciles” (cuadro

2).⁶ Se ha de mencionar que el *Preludio* No. 2, fue considerado por Miramontes como pieza de concierto,⁷ parámetro que ha permitido designar a éste y a las otras dos composiciones de “pequeña dificultad” dentro del tercer capítulo, pues demandan un nivel técnico superior que el prelude enunciado.

Cuadro 1

Obras para piano de Arnulfo Miramontes: repertorio didáctico

Nombre de la obra ⁸	Nivel de dificultad propuesto por Miramontes ⁹
<i>Adagio cantabile [sic.]</i>	Pequeña dificultad
<i>Arrulladora</i> No. 4, <i>Op.</i> 70	Fácil
<i>Arrulladora</i> , <i>Op.</i> 69	Pequeña dificultad
<i>Arrulladora</i> , <i>Op.</i> 123, No. 2	Muy fácil
<i>Eco</i> , <i>Op.</i> 69	Pequeña dificultad
<i>Ella</i> , <i>Op.</i> 40	Pequeña dificultad
<i>Ensueño</i> , <i>Op.</i> 33	Pequeña dificultad
<i>Ingenuidad.</i> <i>Escenas infantiles</i> , <i>Op.</i> 150, No. 1 ¹⁰	Fácil / Muy fácil
<i>Tarantela [sic.]</i> <i>Escenas infantiles</i> , <i>Op.</i> 150, No. 2	Fácil / Muy fácil
<i>Arrulladora del niño Jesús.</i> <i>Escenas infantiles</i> , <i>Op.</i> 150, No. 3	Fácil / Muy fácil
<i>Patines.</i> <i>Escenas infantiles</i> , <i>Op.</i> 150, No. 4	Fácil / Muy fácil
<i>Cajita de música (canon a la 8ª inferior).</i> <i>Escenas infantiles</i> , <i>Op.</i> 150, No. 5	Fácil / Muy fácil
<i>Gavota (graciosa) [sic.]</i> <i>Escenas infantiles</i> , <i>Op.</i> 150, No. 6	Fácil / Muy fácil
<i>Marcha de los soldados.</i> <i>Escenas infantiles</i> , <i>Op.</i> 150, No. 7	Fácil / Muy fácil

⁶ Otras clasificaciones de la obra para piano de Miramontes que se han realizado para este trabajo se pueden visualizar en los anexos 2 y 3: en el primero el criterio es alfabético, en el segundo, cronológico.

⁷ APHREM, II, s.f., 11, p. 1.

⁸ Los nombres están escritos como aparecen en la Edición Miramontes en que se publicaron o como en el manuscrito original, en caso de ser obras inéditas —señaladas con asterisco*.

⁹ Los casos en que aparecen dos niveles de dificultad se debe a que así son clasificadas en diversas Ediciones.

¹⁰ La numeración en las *Escenas infantiles* se ha establecido conforme van apareciendo las piezas en los dos *opus* en que se dividen.

<i>Vals de la muñeca.</i> <i>Escenas infantiles, Op. 150, No. 8</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Danza del muñeco.</i> <i>Escenas infantiles, Op. 150, No. 9</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Orfandad.</i> <i>Escenas infantiles, Op. 150, No. 10</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Primer desengaño.</i> <i>Escenas infantiles, Op. 151, No. 1</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Gavota en Fa [sic].</i> <i>Escenas infantiles, Op. 151, No. 2</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Scherzino.</i> <i>Escenas infantiles, Op. 151, No. 3</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Romanza.</i> <i>Escenas infantiles, Op. 151, No. 4</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Coral.</i> <i>Escenas infantiles, Op. 151, No. 5</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Pequeño preludio -Dórico-.</i> <i>Escenas infantiles, Op. 151, No. 6</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Mesto.</i> <i>Escenas infantiles, Op. 151, No. 7</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Recitativo.</i> <i>Escenas infantiles, Op. 151, No. 8</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Tempo di Minuetto.</i> <i>Escenas infantiles, Op. 151, No. 9</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Campanita (reminiscencia de la "Campanella" de Paganini).</i> <i>Escenas infantiles, Op. 151, No. 10</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Estudio artístico para la mano izquierda, Op. 10</i>	pequeña dificultad
<i>*Estudio de terceras</i>	Sin clasificación
<i>Hoja de álbum, Op. 11</i>	Pequeña dificultad
<i>*Ich liebe dich!</i>	Sin clasificación
<i>Inquietud, Op. 88</i>	Pequeña dificultad
<i>Intermezzo en La [sic.]</i>	Fácil
<i>*Marcial</i>	Sin clasificación
<i>Mazurka en la menor, Op. 10</i>	Pequeña dificultad
<i>El grillito.</i> <i>Miniaturas mexicanas, primer cuaderno, No. 1</i>	Fácil / Muy fácil
<i>El payo.</i> <i>Miniaturas mexicanas, primer cuaderno, No. 2</i>	Fácil / Muy fácil
<i>El sombrero ancho.</i> <i>Miniaturas mexicanas, primer cuaderno, No. 3</i>	Fácil / Muy fácil
<i>La pasadita.</i> <i>Miniaturas mexicanas, primer cuaderno, No. 4</i>	Fácil / Muy fácil

<i>Canción mixteca.</i> <i>Miniaturas mexicanas, primer cuaderno, No. 5</i>	Fácil / Muy fácil
<i>El durazno.</i> <i>Miniaturas mexicanas, primer cuaderno, No. 6</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Las mañanitas.</i> <i>Miniaturas mexicanas, primer cuaderno, No. 7</i>	Fácil / Muy fácil
<i>El coconito.</i> <i>Miniaturas mexicanas, primer cuaderno, No. 8</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Cielito lindo.</i> <i>Miniaturas mexicanas, segundo cuaderno, No. 1</i>	Fácil / Muy fácil
<i>El barquero.</i> <i>Miniaturas mexicanas, segundo cuaderno, No. 2</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Yo no soy de aquí.</i> <i>Miniaturas mexicanas, segundo cuaderno, No. 3</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Arrulladora (del Trío del Scherzo de la Ira. Sinfonía).</i> <i>Miniaturas mexicanas, segundo cuaderno, No. 4</i>	Fácil / Muy fácil
<i>La pajarera.</i> <i>Miniaturas mexicanas, segundo cuaderno, No. 5</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Danza de los sacrificios (de la ópera Cihuatl).</i> <i>Miniaturas mexicanas, segundo cuaderno, No. 6</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Las mañanitas.</i> <i>Miniaturas mexicanas, segundo cuaderno, No. 7</i>	Fácil / Muy fácil
<i>La diana.</i> <i>Miniaturas mexicanas, segundo cuaderno, No. 8</i>	Fácil / Muy fácil
<i>Minuetto (de la Ópera Anáhuac)</i>	Pequeña dificultad
<i>Minuetto en do mayor</i>	Pequeña dificultad
<i>Minuetto -en Fa- [sic.]</i>	Pequeña dificultad
<i>Momento musical No. 1</i>	Fácil
<i>Momento musical No. 2</i>	Fácil
<i>Momento musical No. 3</i>	Fácil
<i>Campanitas de Navidad.</i> <i>Navidad infantil, Op. 103, No. 1</i>	Muy fácil
<i>Rayito de luz matinal.</i> <i>Navidad infantil, Op. 103, No. 2</i>	Muy fácil
<i>Scherzino.</i> <i>Navidad infantil, Op. 103, No. 3</i>	Muy fácil
<i>Marcha de los reyes magos.</i> <i>Navidad infantil, Op. 103, No.4</i>	Muy fácil
<i>Ninfas. Aire de baile</i>	Pequeña dificultad
<i>Para Elvirita</i>	Muy fácil
<i>Pastores, Op. 67</i>	Fácil
<i>Pequeña melodía, Op. 14</i>	Fácil

<i>¿Por qué...?, Op. 19</i>	Fácil
<i>*Remando en ti</i>	Sin clasificación
<i>Scherzino (El niño), Op. 24</i>	Fácil
<i>Vals lento No. 2, Op. 98</i>	Fácil

Cuadro 2

Obras para piano de Arnulfo Miramontes: repertorio de concierto

Título de la obra ¹¹	Nivel de dificultad propuesto por Miramontes ¹²
<i>Arrulladora No. 3 en Sol bemol mayor, Op. 82, No. 3</i>	Difícil
<i>Baile azteca, Op. 44</i>	Pequeña dificultad
<i>*Barcarola Xochimilco, Op. 99</i>	Sin clasificación
<i>*Butterfly</i>	Sin clasificación
<i>Diez variaciones para piano sobre un tema mexicano, Op. 73</i>	Muy difícil
<i>Estudio de octavas en fa sostenido, Op. 60</i>	Difícil
<i>Estudio en forma de vals, Op. 111</i>	Difícil / Muy difícil
<i>Estudio (glissando), Op. 75</i>	Muy difícil
<i>Fantasia tapatía, Op. 72</i>	Muy difícil
<i>Fuga No.1 a 2 voces, Op. 50</i>	Difícil
<i>Fuga No. 2 a tres voces, Op. 44</i>	Difícil
<i>Fuga No. 3 a cuatro voces, Op. 55</i>	Difícil
<i>Mazurka-Estudio</i>	Difícil
<i>Nocturno No. 1 en fa sostenido, Op. 44</i>	Muy difícil
<i>*Obertura primavera</i>	Sin clasificación
<i>Pierrot Estudio-Staccato, Op. 100</i>	Muy difícil
<i>Preludio Burlesco No. 4, Op. 120</i>	Difícil
<i>Preludio Heroico No. 8 (en Modo Dórico), Op. 109</i>	Difícil
<i>Preludio No. 1, Op. 67</i>	Difícil
<i>Preludio No. 2, Op. 68</i>	Pequeña dificultad
<i>Preludio No. 3 en La menor, Op. 92, No. 3</i>	Pequeña dificultad

¹¹ Los nombres están escritos como aparecen en la Edición Miramontes en que se publicaron o como en el manuscrito original, en caso de ser obras inéditas —señaladas con asterisco*.

¹² Los casos en que aparecen dos niveles de dificultad se debe a que así son clasificadas en diversas Ediciones.

<i>Preludio quasi canon No. 7, Op. 107</i>	Difícil
<i>Preludio Romántico No. 5, Op. 104</i>	Difícil
<i>Preludio Trágico No. 6, Op. 110</i>	Difícil / Muy difícil
<i>Preludio y Fuga-Fantasia (sobre temas mexicanos), Op. 74</i>	Muy difícil
<i>*Primer nocturno para piano</i>	Sin clasificación
<i>*Tarantella</i>	Sin clasificación

Es importante señalar que, si bien en ambos capítulos se muestran los recursos pianísticos recurrentes de Miramontes, en este Capítulo 2, donde las piezas se diferencian de forma más clara en cuanto al grado de dificultad que exponen, se ilustran también las dificultades pianísticas más relevantes en ellas.

Pese a que las composiciones contenidas en cada una de las dos divisiones establecidas fueron creadas a lo largo de varias décadas, esta clasificación puede llevarse a cabo porque Miramontes siempre ciñó sus obras a una misma estética a lo largo de toda su vida —sobre la cual se profundizará en el tercer capítulo— sin que puedan establecerse periodos que correspondan a diversas afiliaciones estilísticas. También, se ha de mencionar que las únicas obras de concierto de Miramontes que no fueron incluidas en esta tesis son el *Concierto para piano y orquesta* (1914), la *Sonata para violín y piano* (1917) y la *Sonata para piano* (1914), las dos primeras porque un análisis del piano en ellas tendría que considerar también su interacción con el resto de instrumentos que forman parte de ambas composiciones, lo cual excede los objetivos que para este trabajo fueron delineados; en cuanto a la tercera composición referida, su exclusión respondió a que se tuvo que hacer una elección entre su estudio o el del resto de obras aquí denominadas de concierto, debido a que en ella están contenidas todos los recursos pianísticos que podrían ser ejemplificados mediante las composiciones que integran el Capítulo 3.

Un aspecto a resaltar en el repertorio didáctico de Miramontes, es que una buena cantidad de ellas también podrían clasificarse como música de salón. De acuerdo con Ricardo Miranda,¹³ este término es el nombre genérico que se le da “a la música que fue

¹³ Ricardo Miranda Pérez (1966). Pianista y musicólogo. Inició sus estudios musicales en su ciudad natal y los continuó en Londres. En 1989 y 1992 obtuvo en la City University de Londres los grados de maestro en artes y doctor en musicología, respectivamente. Como pianista ha ofrecido recitales en ciudades de la República Mexicana, así como en Barcelona, Londres y Washington, DC. Investigador del CENIDIM, en ese centro se desempeñó como subdirector (1994-1997). Estuvo al frente de la Coordinación Nacional de Música y Ópera del INBA (1998-2001) y fue también profesor fundador de la maestría en musicología en la Universidad Veracruzana en Xalapa. Especializado en la vida y obra de José Rolón, es autor del libro *El sonido de lo propio, José Rolón (1876-1945)* (1993). Otro libro suyo es

consumida por las clases burguesas del siglo XIX en el seno de sus respectivos hogares”,¹⁴ siendo el repertorio para piano el predominante.¹⁵ Miranda divide el repertorio que integra la música de salón en tres partes, como a continuación se indica:

- a) “música de baile”: el cual incluye desde los ritmos en boga de aquel entonces hasta las formas bailables de vals, polka, mazurka, etc.;¹⁶
- b) “música de salón propiamente dicha”: conformada por “las mismas formas bailables, pero transformadas sutilmente para convertirse en piezas para ser escuchadas solamente”;¹⁷
- c) “música de tertulia o de concierto”: la primera de ellas integrada por obras “para lucirse ante los invitados; para mostrar a la concurrencia que se tiene sobre el piano un dominio que sobrepasa la medianía de quienes tocan el piano en sus casas”;¹⁸ mientras que la segunda no implicaba, pese a su nombre, las obras que se tocaban en conciertos, “sino más bien que las partituras en cuestión poseían un nivel equiparable al de los repertorios que solían tocar los grandes intérpretes [...] Como lo describe con todo candor un catálogo de música para piano publicado en México en la década de 1880, se trata de „composiciones de ejecución bastante difícil [...] cuya interpretación requiere no sólo un mecanismo avanzado, sino estilo, expresión y sentimientos artísticos“¹⁹.

Miranda señala que “la división anterior corresponde a tres niveles de ejecución y a tres formas de práctica musical que pudieron tener un espacio común en el salón, pero que poseían características propias”.²⁰ En la música de baile, por ejemplo, los compositores no persiguieron “ninguna meta musical de altos vuelos”; por el contrario, los autores del repertorio de concierto “concibieron la música bajo los parámetros usualmente

Manuel M. Ponce; *ensayo sobre su vida y obra* (1998). Descubrió y editó las *Últimas variaciones para teclado*, de José Mariano Elízaga (1786-1842), publicadas por el CENIDIM (1995). También ha realizado investigaciones sobre los compositores españoles Manuel del Corral y Antonio Sarrier, de particular significación para la música de la última etapa novohispana (Pareyón, *Op. cit.*, p. 677).

¹⁴ Ricardo Miranda Pérez, “Las identidades sonoras: entre lo nacional y lo personal. Cartografía del salón”, en Mercedes de Vega Armijo (coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. Volumen 4. La música en Latinoamérica*, México: Secretaria de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011, pp. 87-88.

¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.* p. 91.

sancionados de la creación”, fueron compositores de “obras concebidas de manera autónoma” que aplicaron “el ejercicio de la composición para la expresión de una estética ponderada y deliberada, o la exploración o síntesis de determinadas técnicas o estilos”.²¹ A pesar de dicha distinción, Miranda subraya que es posible apreciar en los compositores de música de salón “un afán deliberado [...] por buscar, dentro de los límites técnicos que el repertorio también exigía de antemano, una escritura artística, técnicamente lograda y, de ser posible, con algún atisbo de originalidad”.²²

Dentro de la clasificación ofrecida por Miranda, la música de salón de Miramontes se ajusta solamente a la descrita en los últimos dos incisos, pues no existe una sola pieza de este compositor jalisciense que haya sido compuesta como “música de baile”. Cabe señalar que algunas de las obras de concierto de este compositor jalisciense pueden ser consideradas como de salón a partir de la última clasificación realizada por Miranda —“música de concierto” —, es el caso, por ejemplo, del *Estudio en forma de vals* o el *Baile Azteca*. Así pues, es oportuno desarrollar un poco más los dos tipos de música de salón a los cuales las composiciones de Miramontes se adscriben en la división ofrecida. La “música de salón propiamente dicha” se integraba, además de formas bailables, por las denominadas “piezas características”. Como Miranda señala, “el carácter fue un elemento central de la estética musical decimonónica, y su presencia en los repertorios latinoamericanos de salón es el punto de contacto más notable de éstos con la estética romántica”. Las piezas características “tuvieron como intención fundamental la expresión de algún estado de ánimo o la proyección de alguna idea programática que estaba acotada, por lo general, desde el título de la obra”.²³ En estas piezas se pueden identificar dos amplias categorías, una de ellas estaba integrada por “las piezas nacionales”, mientras que la otra, por

una serie de ensoñaciones: barcarolas, nocturnos, *reveries*, hojas de álbum, pensamientos, momentos musicales y un prolijo etcétera que [constituyeron] una de las formas favoritas del repertorio de salón, pues al tocarlas tanto las intérpretes como los escuchas podían proyectar en el trasfondo sonoro los sentimientos y añoranzas privados.²⁴

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, pp. 88-89.

²⁴ *Ibid.*, p. 89.

Por su parte, la “música de concierto” incluía, además de las formas bailables, “paráfrasis y fantasías sobre temas de ópera, [donde] se conjugaban dos placeres en uno, pues a la vez que se apreciaban las virtudes pianísticas de quienes las ejecutaban, se recordaban las principales melodías de las óperas de moda”. No obstante, Miranda aclara que, dentro de esta categoría también se encuentran muchas piezas que son, a la vez, características: “a este apartado pertenece buena parte de los caprichos y aires nacionales que conjuntaron el atractivo maridaje del virtuosismo con el carácter local”.²⁵

Composiciones construidas a partir de formas bailables destinadas exclusivamente para ser escuchadas, piezas características ya sea con un trasfondo nacional o puramente sentimental, transcripciones sobre óperas, títulos que proyectan ideas programáticas... son todos estos elementos suficientes para considerar como música de salón una buena porción del repertorio didáctico de Miramontes,²⁶ de hecho, el mismo compositor en un texto no fechado que detalla las obras suyas que se encontraban publicadas en el repertorio de música “A. Wagner y Levien Sucs.” cita como pertenecientes al género de “música de salón” a ocho piezas, todas ellas reunidas en este capítulo: *Hoja de álbum, Ninfas. Aire de baile, Minuetto en do mayor, Ella, Arrulladora,*²⁷ *Mazurka en la menor, ¿Por qué? y Pequeña melodía*, sobre las cuales dice: “estas 8 piezas, que no se necesita una gran técnica para tocarlas [...] las recomendamos a los maestros y estudiantes de piano como un estudio de estilo”.²⁸

2.2 Características del repertorio didáctico de Miramontes

Las sesenta y nueve piezas clasificadas dentro de este apartado constituyen más de la mitad de las obras para piano que Miramontes compuso. La mayoría de ellas se encuentran agrupadas en tres conjuntos creados expresamente para la niñez: *Miniaturas mexicanas, Escenas infantiles y Navidad infantil*,²⁹ los cuales ejemplificarán la mayoría

²⁵ *Ibid.*, p. 90 y 91.

²⁶ Véase el Anexo 4, donde se han recopilado las descripciones que Miramontes hizo sobre algunas de sus obras para piano. Se hace notar que las transcripciones realizadas por Miramontes solamente pertenecen a obras operísticas —y orquestales— del propio compositor jalisciense.

²⁷ El escrito no especifica a cuál de las cuatro arrulladoras que Miramontes compuso hace referencia, aunque posiblemente sea la *Op.* 69 o la *Op.* 123 No. 2.

²⁸ APHREM, II, s.f., 11, p. 2.

²⁹ Se sabe que *Miniaturas* y *Escenas* datan de finales de la década de 1940 y principios de la siguiente, cuando Miramontes se dedicaba, casi exclusivamente, a la docencia. Por su parte, no se tiene la certeza de que *Navidad infantil* —también referida por Miramontes como *Navidad de los niños* y *Navidad para los*

de los recursos técnicos presentes en estas obras didácticas. Sobre cada uno de estos tres conjuntos se puede decir lo siguiente:

- a) *Miniaturas mexicanas*: son dieciséis arreglos sobre canciones populares mexicanas,³⁰ los cuales están repartidos en dos partes iguales, como a continuación se detalla: *El grillito*, *El payo*, *El sombrero ancho*, *La pasadita*, *Canción mixteca*, *El durazno*, *Las mañanitas* y *El coconito*, en el primer cuaderno; y *Cielito lindo*, *El barquero*, *Yo no soy de aquí*, *Arrulladora (del Trío del Scherzo de la Ira Sinfonía)*, *La pajarera*, *Danza de los sacrificios (de la ópera Cihuatl)*, *Las mañanitas* y *La diana*, en el segundo cuaderno.³¹ Se ha de mencionar que las *Miniaturas* fueron escritas con una intención cultural, que era acercar la música popular mexicana a los niños o principiantes que las estudiaran.³²
- b) *Escenas infantiles*: son veinte composiciones que retratan, en especial, objetos lúdicos propios de la niñez. Las piezas que integran este conjunto están divididas en dos partes iguales como se indica a continuación: *Ingenuidad*, *Tarantela [sic.]*, *Arrulladora del niño Jesús*, *Patines*, *Cajita de música (canon a la 8va inferior)*, *Gavota (graciosa)*, *Marcha de los soldados*, *Vals de la muñeca*, *Danza del muñeco* y *Orfandad*, dentro del *Opus 150*; y *Primer desengaño*, *Gavota en Fa [sic.]*, *Scherzino*, *Romanza*, *Coral*, *Pequeño prelude -Dórico-*, *Mesto*, *Recitativo*, *Tempo di Minuetto* y *Campanita (reminiscencia de la “Campanella” de Paganini)*, dentro del *Opus 151*. Se ha de señalar que en la edición de las *Escenas* aparece una fotografía del hijo de Arnulfo de San Patricio (1919-1936), el único hijo que tuvo Miramontes, cuyo recuerdo, sin duda alguna, estuvo presente en el proceso creativo de este ciclo.
- c) *Navidad infantil*, *Op. 103*: está conformado por las siguientes cuatro piezas: *Campanitas de Navidad*, *Rayito de luz matinal*, *Scherzino* y *Marcha de los reyes magos*, todas ellas caracterizadas por tener como fuente de inspiración la

niños— haya sido escrita en este periodo. Lo único que se puede asegurar en relación con esta obra es que fue publicada de manera póstuma en 1961 y que su *copyright* data de 1958.

³⁰ Excepciones a este punto son la *Arrulladora* y la *Danza de los sacrificios*, que consisten en arreglos del Trío del *Scherzo* de la *Primera Sinfonía* (ca. 1916) y de la danza homónima perteneciente a la ópera *Cihuatl* (1934).

³¹ Las piezas reunidas en el primer cuaderno fueron definidas por Miramontes como “arreglos pianísticos para pequeñas manos” (APHREM, III, s.f., 1, p. 2); las que integran el segundo cuaderno como “arreglos pianísticos para principiantes” (APHREM, III, s.f., 2, p. 1).

³² APHREM, II, s.f., 12.

Natividad, acontecimiento crucial dentro de la fe católica que era la idiosincrasia religiosa de Miramontes, la cual a lo largo de su vida le sirvió de inspiración para la composición, como denota el que haya escrito también una misa, un réquiem y tres oratorios.

El valor didáctico de estos ciclos se puede apreciar, por una parte, por la cantidad de signos y abreviaturas que remiten a los siguientes aspectos:

- a) agógica: además del *tempo* inicial y de otros que aparecen en el transcurso de las piezas, se tienen las indicaciones de *rubato*, *ritardando* y *a tempo*, así como el signo de calderón;
- b) dinámica: abarca desde *ppp* hasta *ff*. También aparecen indicaciones y reguladores de *crescendo* y *diminuendo*, así como signos que expresan *sforzando* y distintos tipos de acento;
- c) *touché*: *staccato*, *tenuto* y *legato*.

También, en estos tres conjuntos Miramontes se sirvió de los signos utilizados para indicar repeticiones, marcar el inicio y final del pedal u octavar un registro superior o inferior con respecto al que está escrito, así como de las iniciales M.D. [mano derecha] y M.I. [mano izquierda] para precisar con qué mano se debe de tocar una nota en particular; de las expresiones *simile*, para indicar que se continúe, por ejemplo, con un tipo de *touché* anteriormente especificado, y *loco*, para reforzar el hecho de que, después de un pasaje octavado, las notas se toquen en el registro real en el que aparecen escritas; y muchas otras indicaciones con un fin interpretativo, las cuales aparecen en cada uno de los ciclos de la siguiente manera:

- a) en las *Miniaturas*: “*dolce*”, “como eco”, “con gracia”, “brillante” y “sombrio y misterioso”;
- b) en las *Escenas*: “placentero”, “arrullando”, “*quasi niente*”, “alegremente”, “quieto”, “*grazioso*” “*dolce e grazioso*”, “tristemente”, “con profunda tristeza”, “*quasi pizzicati*”, “con resignación”, “*risoluto*”, “suplicante”, “con *dolore*”, “*morendo*”, “*recitativo*” y “*sostenuto*”;
- c) en *Navidad*, solamente “*dolce sostenuto*”.

Para el alumno principiante la sencillez formal y armónica que caracterizan a las pequeñas obras que integran estos tres conjuntos vuelve fácil la asimilación de la forma binaria o ternaria en las que están construidas todas ellas,³³ al mismo tiempo que le ayudan a comprender relaciones armónicas básicas, tales como el I-V-I. La mayoría de las piezas son tonales, escritas dentro de una escala diatónica,³⁴ y tienen un plan armónico sencillo, pues sólo modulan a tonalidades vecinas. Varias de estas obras tienen *coda*, la cual suele concluir con la nota más aguda y grave de la pieza (ejemplo 1).

Ejemplo 1. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, primer cuaderno, No. 3, *El sombrero ancho*, cc. 20-26.³⁵



Las dos obras didácticas más sencillas son *El grillito*, del primer cuaderno de las *Miniaturas mexicanas*, y las *Campanitas de Navidad*, de *Navidad infantil*, las cuales habrán de considerarse como el primer peldaño para aquellos que no tienen conocimiento alguno sobre el piano. Ambas piezas tienen como características los siguientes cuatro aspectos:

- a) una escritura basada primordialmente en notas negras o bien en pequeños grupos de corcheas integrados por un máximo de cuatro de ellas;
- b) las manos realizan pocos desplazamientos, los cuales nunca exceden la extensión de una octava;
- c) los acordes son inexistentes y es casi nula la presencia de intervalos tocados de forma armónica, excepto las terceras.

³³ La mayoría de las obras que Miramontes compuso para el piano estructuralmente pertenecen a alguna de estas dos formas.

³⁴ Las excepciones serían: en las *Miniaturas*, la *Danza de los sacrificios*, escrita en modo frigio; en las *Escenas*, el *Pequeño preludio*, escrito en modo dórico; y en *Navidad*, la *Marcha de los Reyes Magos*, escrita en escala hexáfona.

³⁵ La numeración de compases en todos los ejemplos de esta tesis no aparece en ninguna obra editada por Miramontes y solamente se ha establecido para efectos de este trabajo.

- d) Las piezas transcurren en una extensión de apenas tres índices del teclado, no obstante, en las *codas* se sobrepasan estos límites.

La dificultad técnica más destacada en ambas composiciones está relacionada con el fraseo, y es cuando se combinan el *stacatto* y el *legato*. En *El grillito* cada uno de estos *touches* son destinados a manos distintas —derecha e izquierda, respectivamente— (ejemplo 2), mientras que en las *Campanitas de navidad*, la mano derecha hace combinaciones de ambos toques, mientras la izquierda solo tiene *legato* (ejemplo 3).

Ejemplo 2. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, primer cuaderno, No. 1, *El grillito*, cc. 1-4.

Moderato

Ejemplo 3. Miramontes, *Navidad infantil*, Op. 103, *Campanitas de navidad*, cc. 1-4.

Allegretto

También, en *El Grillito* Miramontes emplea la sustitución de dedos 3-1 sobre una nota que concluirá la frase una octava más arriba, con el dedo 5, para que de esta manera dicho intervalo pueda ser tocado con los dedos 1-5 en *legato*. Otro aspecto que debe ser mencionado en esta composición es que Miramontes propone dos tipos de digitaciones³⁶ para las notas repetidas: una que emplea el mismo dedo —3-3— y otro en el que se utilizan distintos —3-2—, lo cual implica un primer acercamiento a la práctica de

³⁶ Todas las obras para piano que Miramontes editó están digitadas por él mismo.

sustitución de dedos.³⁷ Por último, se debe hacer notar que en ambas piezas el pedal de prolongación es empleado en dos compases.

El acompañamiento en *El Grillito* y las *Campanitas de navidad* se trata de una simple línea integrada por una nota³⁸ o, a lo mucho, intervalos de tercera, por lo que se podría aconsejar que, después de ellas, se vieran piezas con un acompañamiento más elaborado, por ejemplo, que estuviera conformado con las siguientes características:

- a) series de arpeggios o intervalos quebrados que no sobrepasan la octava entre su nota más grave y aguda (ejemplo 4);
- b) acordes de hasta una séptima menor;
- c) intervalos de octavas —arregiados o no— como soportes armónicos (ejemplo 4).

Ejemplo 4. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, primer cuaderno, No. 2, *El payo*, cc. 16-19.

The image shows a musical score for 'El payo' in 6/8 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The score is divided into two measures by a repeat sign. The first measure has a dynamic marking of 'cresc.' and the second 'mf'. The second measure has a dynamic marking of 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (1, 2, 4, 5). Below the score, two brackets point to specific accompaniment patterns. The first bracket, labeled 'Acompañamiento especificado en el inciso a)', covers the first measure. The second bracket, labeled 'Acompañamiento especificado en el inciso c)', covers the second measure.

Al respecto, las piezas que podrían abordarse por tener este tipo de acompañamiento son: *El payo*, *La pasadita*, *Las mañanitas* (primer cuaderno), *Yo no soy de aquí*, *Danza de los sacrificios* (de la ópera *Cihuatl*), *Rayito de luz matinal*, *Scherzino*, *Marcha de los reyes magos*, *Ingenuidad*, *Arrulladora del niño Jesús*, *Gavota (graciosa)*, *Vals de la muñeca*, *Arrulladora*, *Op. 123*, No. 2 y *Momento musical* No. 2.

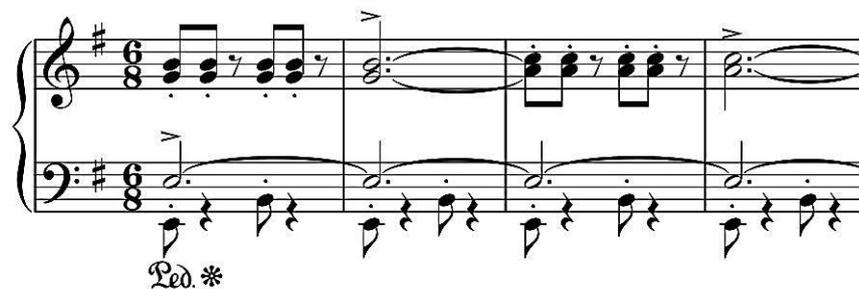
Entre estas composiciones, las que destacan por tener una determinada dificultad pianística son: *Yo no soy de aquí*, *La pasadita* y la *Arrulladora del niño Jesús*, en las cuales están muy presente la escritura de terceras y sextas; así como la *Danza de los*

³⁷ Véase el ejemplo 2.

³⁸ Véanse los ejemplos 2 y 3.

sacrificios, donde el uso del pedal tonal es necesario para que diversas notas queden tenidas durante los cinco u ocho compases que se piden. En relación a esto último se ha de señalar que en la partitura está escrito solamente que estas notas largas se toquen con un pequeño apoyo del pedal de prolongación para evitar resonancia donde sólo debe haber sonidos en *staccato* que envuelvan la nota sostenida; sin embargo, si se realiza de dicha manera, al pasar unos cuantos compases la nota en cuestión se vuelve inaudible. La única forma que se tiene para cumplir con el propósito sonoro de este pasaje es mediante el uso del pedal tonal, el cual evita que se vicien los sonidos que van apareciendo alrededor de esta larga nota y hace relevante la intención armónica que el compositor le otorga a este sonido prolongado, si bien el pedal deberá de ponerse después del primer grupo de dos terceras que tocan la mano derecha, justo en el silencio de corchea, para que de esta manera no tome otro sonido más que el de la nota en cuestión (ejemplo 5).³⁹ La *Danza de los sacrificios* también se caracteriza en este segundo conjunto porque contiene grupos de intervalos o acordes de hasta cuatro notas que han de tocarse en *staccato* y con un matiz *piano* o *pianissimo*, lo cual implica una dificultad técnica vinculada con la precisión.

Ejemplo 5. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, segundo cuaderno, No. 6, *Danza de los sacrificios*, cc. 45-48.



Otras piezas que también destacan por tener cierta particularidad técnica son las que forman parte del ciclo de *Navidad infantil*: la *Marcha de los reyes magos*, que emplea constantemente *acciaccaturas* en la melodía a distancia de un semitono con respecto a

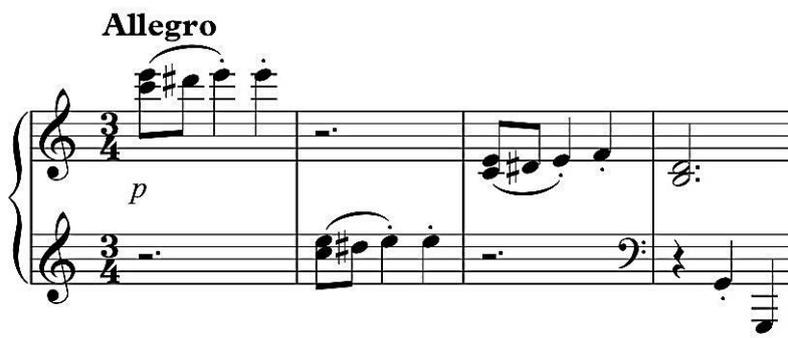
³⁹ Otras obras didácticas de Miramontes en las que el uso del pedal tonal en ciertos pasajes conlleva a una mejor realización musical que la proporcionada por el pedal de prolongación, son: la *Marcha de los soldados* y el *Intermezzo*, así como el *Baile Azteca*, la *Fantasia tapatía* y la *Tarantella* dentro de las obras de concierto. En ninguna de ellas la partitura indica el uso del pedal de forma expresa, por lo que el intérprete podrá deducir cuándo se debe de utilizar este pedal no solo por la extensa duración de una determinada nota, sino porque sin el pedal la nota en cuestión quedaría opacada por el resto del discurso musical.

la nota real, así como el *Rayito de luz matinal* y el *Scherzino*, que tienen, respectivamente, saltos entre índices del teclado (ejemplo 6) y cruces de manos (ejemplo 7). Estas dificultades técnicas se presentan, en ambas obras, ya sea en sentido ascendente como descendente y de principio a fin, y le propician un sentido horizontal a la escritura de ambas composiciones, marcando así una excepción con respecto a la mayoría de las obras de Miramontes, conformadas por una línea melódica con acompañamiento.

Ejemplo 6. Miramontes, *Navidad infantil*, Op. 103, *Rayito de luz matinal*, cc. 21-24.



Ejemplo 7. Miramontes, *Navidad infantil*, Op. 103, *Scherzino*, cc. 1-4.



En cuanto al resto de obras didácticas, que tienen un acompañamiento en el cual la mano izquierda realiza extensiones que exceden los límites de una octava, las dificultades técnicas son muy variadas. Como ejemplo de esto se puede citar la *Arrulladora* de las *Miniaturas*, la cual, además del buen manejo del pedal de prolongación para que el bajo resuene durante todo el arpeggio del cual forma parte, se caracteriza por contribuir al desarrollo de la plasticidad en ambas manos: en la izquierda porque al concluir dichos arpeggios, el dedo 2 debe cruzar sobre el 1; en la derecha

porque se tiene que tocar un tema lírico en *legato* conformado por intervalos de tercera en los cuales hay sustituciones de dedos (ejemplo 8).

Ejemplo 8. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, segundo cuaderno, No. 4,
Arrulladora, cc. 1-4.

Andante quasi Allegretto

Ped. * *simile*

Sin embargo, hay otra composición en la cual a ambas manos se le exige plasticidad, y en mayor grado: se trata de *El barquero*, en donde las terceras que realiza la mano derecha en muchas ocasiones son apoyaturas armónicas que involucran teclas negras que no corresponden a la tonalidad original —Fa Mayor—, lo cual obliga al intérprete a acomodar los dedos o la mano entera en función de estas teclas. A su vez, los arpeggios escritos para la mano izquierda no solamente son más extensos que aquellos escritos en la *Arrulladora*, sino que también incluyen intervalos de cuarta, quinta, sexta u octava (ejemplo 9).

Ejemplo 9. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, segundo cuaderno, No. 2,
El barquero, cc. 13-16.

cresc. - - - *f* *p*

Un aspecto a destacar dentro de este repertorio didáctico es que algunas de estas piezas tienen una escritura polifónica, como son el *Coral* y la *Cajita de música*. La primera es una pieza para cuatro voces, en la cual se debe conseguir la mejor conducción posible

de cada una de las líneas melódicas, esto último solamente posible realizando numerosas sustituciones de dedos. La *Cajita de música* es un *canon* a la octava inferior, cuyo clímax se ve enriquecido por una octava que funge como soporte armónico, escritura que demanda la realización de amplios saltos en la mano izquierda —hasta tres índices del teclado— para poder unir estas octavas con las dos voces que integran el *canon* (ejemplo 10).

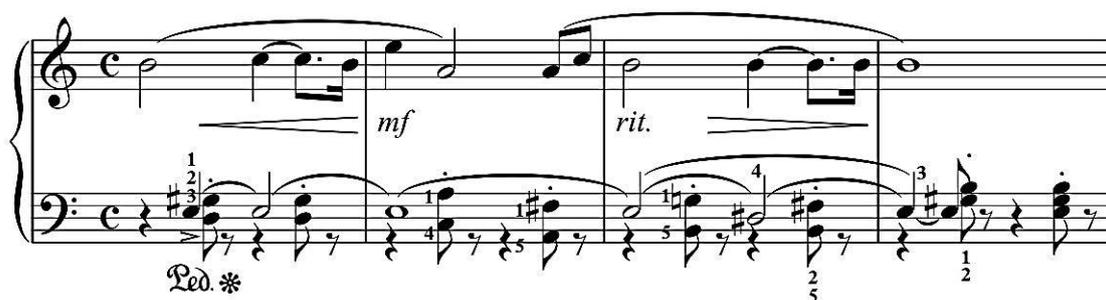
Ejemplo 10. Miramontes, *Escenas infantiles*, Op. 150, No. 5, *Cajita de música*, cc. 31-34.

Como particularidades de esta última pieza se ha de mencionar que utiliza registros del teclado pocas veces exploradas en este conjunto de piezas didácticas, llegando a notas que forman parte de los índices dos y ocho y concluye con un modelo que puede ser considerado como un recurso estilístico propio de Miramontes, el cual consiste en recorrer el teclado de forma ascendente mediante un arpeggio, escala o serie de acordes hasta llegar a la nota más aguda de la obra y de allí realizar un salto a la parte grave del teclado para dar los acordes finales (ejemplo 11).

Ejemplo 11. Miramontes, *Escenas infantiles*, Op. 150, No. 5, *Cajita de música*, cc. 52-59.

La *Romanza* también contiene pasajes polifónicos, por ejemplo cuando una voz debe dejarse tenida entre algunos de los intervalos y acordes que forman el acompañamiento, todo esto con el adecuado uso del pedal de prolongación, que no ha de ponerse muy a fondo y que se debe cambiar cuidadosamente para no ensuciar el discurrir armónico que van marcando los intervalos y acordes dispuestos en *staccato* (ejemplo 12).

Ejemplo 12. Miramontes, *Escenas infantiles*, Op. 151, No. 4, *Romanza*, cc. 46-49.



En las obras didácticas las escalas aparecen poco, siendo una excepción la *Arrulladora en La Mayor*, en donde están escritas como grupos de siete treintaidosavos que deben tocarse en medio tiempo de un *Andante sostenuto*, siempre empezando por el primero o quinto grado de la tonalidad original. Por su parte, los arpeggios son más empleados y frecuentemente están repartidos entre ambas manos, como sucede en *Para Elvirita*, conformada, en su totalidad, por series de arpeggios en sentido ascendente o descendente que abarcan hasta cuatro índices y se deben de tocar a *tempo vivaz*.

Otras obras en las que los arpeggios tienen una notable dificultad técnica son la *Mazurka en la menor* y *Ella*. Los que aparecen en la primera están escritos exclusivamente para la mano derecha, y se tratan o bien de nueve dieciseisavos que abarcan tres octavas en sentido ascendente y que deben ser realizados en un solo tiempo del compás, o bien de acordes de oncenava que deben ser arpegiados a gran velocidad (ejemplo 13). Por su parte, los arpeggios que forman parte de *Ella* tienen una dificultad más bien artística, pues cada uno de ellos —realizados por la mano izquierda, en sentido ascendente y en grupos de seisillos— desemboca en la melodía que debe delinear la mano derecha (ejemplo 14).

Ejemplo 13. Miramontes, *Mazurka en la menor*, Op. 10, cc. 6-9.

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *p*. There are also performance instructions: "Ped." (pedal) and an asterisk "*". A slur with "8va" and "1" above it indicates an octave shift. The music features a mix of chords and melodic lines.

Ejemplo 14. Miramontes, *Ella*, Op. 40, cc. 1-5.

The image shows a musical score for a piano piece in 6/8 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Andante cantabile" and the dynamics are "p legato". There are performance instructions: "Ped." (pedal) and an asterisk "*". The music features a flowing melody in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff.

Relacionados con las escalas y los arpeggios, se hace mención de otros elementos empleados por Miramontes para otorgar tanto ligereza como brillantez a sus piezas, como son los *glissandi* y el “bajo de Alberti” u otro tipo de arpegiado que le otorgue dinamismo al acompañamiento. En cuanto a los *glissandi*, estos solamente aparecen en los *Patines* y *El niño (Scherzino)*, sin embargo, su uso en ambas composiciones es muy distinto: mientras que en la primera este recurso forma parte integral de la melodía (ejemplo 15), en la segunda sirven de enlace entre dos secciones de la obra (ejemplo 16).⁴⁰

⁴⁰ Dentro de toda la producción pianística de este compositor, solamente *Patines* y *Estudio de glissando*, integrante de las obras de concierto, utilizan estos deslizamientos con un fin melódico, en todas las demás es un recurso pianístico que Miramontes utiliza como nexo entre dos secciones.

Ejemplo 15. Miramontes, *Escenas infantiles*, Op. 150, No. 4, *Patines*, cc. 1-4.

Vivo

p gliss. *sf p* gliss. *sf p* gliss.

allegro

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ejemplo 16. Miramontes, *El niño (Scherzino)*, Op. 24, cc. 24-31.

sf-p gliss. *ff*

8^{va}

Inicio de la nueva sección

Entre las piezas que se caracterizan por el empleo de octavas con una clara dificultad técnica a vencer, se mencionan *Las mañanitas* y *La pajarera*, en donde series de este intervalo aparecen en la mano derecha a manera de ornamento para sus respectivos temas. En el caso de la primera pieza, tanto ornamento como tema son realizados por la misma mano, lo cual conlleva el problema interpretativo de que la melodía no se vea interrumpida por los saltos que se necesitan para tocar las octavas (ejemplo 17).

Ejemplo 17. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, segundo cuaderno, No. 7,
Las mañanitas, cc. 1-5.

Andante sostenuto

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

En cuanto a la segunda, la dificultad de las octavas estriba en que deben de tocarse en diversos registros del piano, lo cual implica el tener que llevar a cabo rápidos cambios de posición en la mano, así como realizar, al final de cada frase, dos octavas seguidas en sentido descendente con la digitación 5-1-2, siendo el cruce del índice sobre el pulgar a una distancia de una octava un recurso que no se presenta en otras obras didácticas de Miramontes (ejemplo 18).

Ejemplo 18. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, segundo cuaderno, No. 5,
La pajarera, cc. 1-3.

Allegro

Ped. * Ped. *

Sobre *La pajarera* se destaca también que es una de estas obras didácticas que mayor grado de dificultad técnica exigen para la mano izquierda, que es la que toca el tema. Esta mano habrá de desarrollar el movimiento de rebote en la muñeca al tener que tocar exclusivamente intervalos de terceras y sextas en *staccato* dispuestos de forma consecutiva en sentido ascendente y descendente, con rítmica de síncopa y contratiempo

—como dificultad añadida, en ocasiones el pedal debe ponerse en los tiempos débiles del compás.⁴¹

Otras composiciones que destacan por el uso de octavas son el *Momento musical* No. 1, la *Mazurka en la menor* o el *Minuetto en Fa*. En la primera se tiene este intervalo no solo como componente de una melodía, sino también como un soporte armónico que se dirige hacia un acorde (ejemplo 19), como también sucede en la *Mazurka*⁴² y que será un recurso muy empleado por Miramontes sobre todo en las obras de concierto; mientras que en el *Minuetto* aparecen bajo esta misma idea, pero dirigidas hacia una serie de octavas —en vez de acordes— que conforman la voz intermedia de la pieza (ejemplo 20).

Ejemplo 19. Miramontes, *Momento musical* No. 1, cc. 17-19.

The musical score for Example 19 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a fermata and the word "Fin." above it. The first measure contains a piano (p) dynamic and a ritardando (rit.) marking. The second measure is marked "ff deciso." and contains a melodic line with fingering numbers 4 and 5. The third measure is marked "loco" and contains a melodic line with fingering numbers 4, 1, 4, 5, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 5, 1. A dashed line above the staff indicates an octave (8va) shift. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It contains a piano (p) dynamic and a ritardando (rit.) marking. The second measure is marked "ff" and contains a bass line with a "Ped." instruction. The third measure is marked "sf" and contains a bass line with a "* Ped." instruction. The fourth measure is marked "p" and contains a bass line with a "Ped." instruction.

Ejemplo 20. Miramontes, *Minuetto en Fa*, cc. 37-41.

The musical score for Example 20 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a forte (ff) dynamic. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It contains a bass line with a forte (ff) dynamic. The score includes several "Ped." instructions, some with asterisks (* Ped.), indicating pedal use. The piece concludes with a fermata.

Uno de los recursos pianísticos más empleados por Miramontes son las *acciaccaturas*, y no solamente en su repertorio didáctico, por lo que puede decirse que constituyen un

⁴¹ Véase el ejemplo 18.

⁴² Véase el ejemplo 13.

rasgo estilístico de este compositor. Una de las piezas reunidas en este capítulo donde destaca su uso es el *Cielito lindo*, utilizadas para ornamentar las notas en *staccato* que realiza la mano izquierda a modo de acompañamiento (ejemplo 21).

Ejemplo 21. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, segundo cuaderno, No. 1, *Cielito lindo*, cc. 1-4.

Allegretto

p con gracia

Ped. *

En cambio, elementos atípicos en la escritura de Miramontes aparecen en las siguientes obras: el *Eco*, en que se incluyen pequeños *clusters* de cuatro o cinco notas que generan intervalos de segunda entre sí, siendo esta la única obra para piano del compositor jalisciense en que se usa dicho recurso; la *Danza del muñeco*, en donde la escritura pianística de la mano derecha está conformada por intervalos de sexta, un caso único entre este repertorio didáctico; el *sombrero ancho*, en que se emplean series de cinco notas repetidas, la mayor cantidad en cualquier obra para piano de Miramontes; y el *Adagio cantábile*, que tiene los acordes más amplios de todas las obras didácticas, mismos que abarcan una extensión de décima y oncena y siempre están escritos para la mano izquierda.

En cuanto a las últimas dos composiciones enunciadas hay que agregar lo siguiente:

- a) las repeticiones de *El sombrero ancho* siempre aparecen en la mano derecha y con las digitaciones 3-3-3-3-3 o 4-3-2-1-2 (ejemplo 22), con lo cual se tiene un movimiento de muñeca más activo con respecto a otras composiciones donde la repetición es de una menor cantidad de notas y, por consiguiente, puede realizarse con el simple movimiento de los dedos. En caso de emplearse la primera digitación indicada el movimiento de la muñeca será trepidante, en caso de optarse por la segunda, será circular;

- b) en los amplios acordes del *Adagio cantabile*, solamente en los de oncenena se indica el arpegiado, una particularidad presente también en las obras de concierto que tienen acordes de esta extensión, lo cual sugiere que, al haber sido el compositor mismo el principal intérprete de sus obras y el único que dejó una edición de las mismas, era capaz de abarcar acordes de décima sin necesidad de un arpegiado.

Ejemplo 22. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, primer cuaderno, No. 3, *El sombrero ancho*, cc. 1-4.

En el mismo tenor de piezas de excepción se debe mencionar el *Estudio artístico para la mano izquierda*, única obra para piano de Miramontes dedicada a una sola mano. La principal dificultad de esta composición consiste en diferenciar dos planos sonoros: el melódico, integrado ya sea por notas generalmente destinadas para el pulgar⁴³ ya sea por intervalos de tercera tocados con los dedos 1-2; y el armónico, conformado por arpeggios o trémolos realizados por diversas combinaciones de los cinco dedos (ejemplo 23).

Ejemplo 23. Miramontes, *Estudio artístico para la mano izquierda*, Op. 10, cc. 9-10.

⁴³ Solamente en dos ocasiones otro dedo participa en el desarrollo de la melodía.

Finalmente, las dos obras didácticas que en esta tesis se consideran como las de mayor dificultad técnica serían tanto el *Estudio de terceras* como la *Inquietud*. La primera de ellas es una composición en la que prima el movimiento circular de la muñeca mientras el brazo permanece pasivo, esto debido a que su escritura está conformada, en su mayor parte, por grupos de cuatro treintaidosavos, siendo los tres primeros, intervalos de terceras —digitados como 2-4 / 3-5 / 2-4 para la mano derecha y 5-3 / 4-2 / 5-3 para la izquierda— y el último, una nota suelta tocada siempre con pulgar (ejemplo 24). Los finales de algunas frases de este estudio rompen con la escritura anteriormente referida, al ser arpeggios conformados por diversos intervalos en los cuales el movimiento circular de la muñeca debe ser sustituido por uno trepidante (ejemplo 25).

Ejemplo 24. Miramontes, *Estudio de terceras*, cc. 1-2.

Allegro

p leggero

Ejemplo 25. Miramontes, *Estudio de terceras*, cc. 39-40.

Por su parte, la *Inquietud* tiene una escritura conformada por series de arpeggios que generalmente tienen una octava o poco más de extensión. Esto, aunado a que dichos arpeggios se encuentran muy cerca unos de otros implica una posición cerrada de la mano. Esta pieza es un caso excepcional dentro de la producción pianística de Miramontes, ya que el recurso técnico empleado —arpeggios— es tratado de forma

igualitaria en ambas manos a lo largo de toda la obra,⁴⁴ siendo que Miramontes generalmente destina a la mano derecha las mayores dificultades técnicas. Cabe señalar que los arpeggios de la *Inquietud* tienen como dificultad adicional no solo el *tempo* de la obra —Allegro agitato—, sino también su textura polifónica, en la cual la melodía de la soprano es la más difícil de destacar, ya que debe ser tocada con los dedos 3-5 o 4-5 de la mano derecha, lo cual implica el tener que hacer dos planos sonoros distintos en una misma mano (ejemplo 26).

Ejemplo 26. Miramontes, *Inquietud*, Op. 88, cc. 6-8.



⁴⁴ Dentro de las obras de concierto, el *Preludio* No. 3 presenta esta misma condición de excepcionalidad.

Capítulo 3

La obra para piano de Miramontes: repertorio de concierto

3.1 Estética musical de Miramontes

Arnulfo Miramontes fue un compositor de estética y principios conservadores con los cuales fue coherente a lo largo de toda su vida. Músico que, como declaraba él mismo, había formado su gusto musical con las obras de Bach y Beethoven,¹ fue incapaz de abrirse a aquellas corrientes o ideas compositivas que, desde las primeras décadas del siglo XX, pretendían una ruptura con el pasado musical romántico que el porfiriato había asentado.

En Miramontes, la perpetuación de la tradición académica de corte europeizante es un sello distintivo en su producción musical, con la cual afirmó sus lazos hacia el ordenado y pacífico mundo en donde nació y se crió. Como ejemplo de su rechazo a una técnica musical innovadora, surgida en vida del compositor jalisciense, se menciona su postura respecto a la teoría del sonido 13 de Julián Carrillo (1875-1965), sobre la cual Miramontes opinaba lo siguiente:

Por lo que he leído de los escritos de [Carrillo] acerca del sonido en cuestión, nada en claro ha sacado para conclusiones. No me convence, ni menos aquello de que las vetustas consagraciones del Arte tengan que ser derribadas de sus pedestales para dar paso al maravilloso sonido [del] que habla [...] Es de anhelarse que el señor Carrillo madure más sus nuevas ideas y las exponga oportunamente, en forma de sistema completo, con sus leyes indispensables de teoría, para ver si más tarde sea digna de tomarse en cuenta como una nueva y “práctica” base de música moderna.²

Existen unos cuantos textos de Miramontes que nos dan detalles en cuanto a la postura estética que él mismo asumía; entre ellos, una carta de 1934 dirigida a la dramaturga

¹ AHHREM, I, 1939.

² Anónimo, “El maestro Arnulfo Miramontes no cree en el famoso sonido 13”, *Excelsior*, Ciudad de México, 29 de octubre de 1924, p.12.

Catalina D'Erzell,³ quien fue la libretista de su ópera *Cihuatl* (1934), y en la cual el músico jalisciense deja en claro cuál es su posición dentro del panorama musical mexicano de aquel entonces:

En México, los compositores están divididos en dos bandos: los compositores antiguos y los compositores modernos exagerados; muchos de los primeros se han estancado y [a] la mayor parte de los segundos les falta preparación, pues estos obran empíricamente, resultando cosas imposibles. Yo soy un término medio, o mejor dicho, un moderno moderado; me gustan las disonancias, la doble armonía, [la] politonía, la polirítmica, etc., pero con cierta lógica y tino.⁴

Se ha de hacer notar que en esta misma misiva Miramontes nombra a los músicos que, desde su perspectiva, encajaban dentro de su perfil estético: “Gustavo E. Campa, Rafael J. Tello y Estanislao Mejía, compositores; José Rocabrana, Luis G. Saloma y Pedro Valdéz Fraga, directores de orquesta y maestros del arco”.⁵

Para Miramontes, la solución ante el “estancamiento” o la “mala preparación” de sus coetáneos —como le comunicó a D'Erzell— se encuentra en una carta de 1959 dirigida a Celestino Gorostiza, entonces Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde menciona que en su *Primer Oratorio* (ca. 1943) había procurado “fusionar los estilos litúrgico, polifónico, clásico, romántico y moderno”, al tener “la convicción de que, para hacer obra trascendental, hay que retroceder y recurrir a lo que nuestros antepasados nos han legado; pues hay que comprender que el Pasado, el Presente y el Porvenir es una misma cosa íntimamente ligada en constante y continua evolución”.⁶

3 Catalina D'Erzell (1897-1950) fue el seudónimo de Catalina Dulché y Escalante, periodista, dramaturga, novelista, poeta, autora de libretos operísticos, actriz de cine silente, guionista y adaptadora de cine. Dentro de sus obras destacan novelas como *La inmaculada* (1920) y *Apasionadamente* (1928); dramas tales como *Cumbres de nieve* (1923), *Chanito* (1923), *¡Esos hombres!* (1923), *El pecado de las mujeres* (1925), *Los hijos de la otra* (1930) y *La razón de la culpa* (1928). Colaboró en los periódicos *El Demócrata*, *El Universal*, *El Nacional*, *Excelsior* y en la revista *Todo*. En 1945 recibió las Palmas Académicas de Francia por la obra de teatro *Los hijos de Francia* (Anónimo, “Catalina D'Erzell Escalante”, recuperado el 18 de julio de 2017 de <http://www.silao.com.mx/catalina-derzell-escalante/>).

⁴ APHREM, I, 1934, p. 1.

⁵ *Idem*.

⁶ APHREM, I, 1959, 1.

Esta idea la había desarrollado Miramontes en el escrito titulado “Con la fusión de los cuatro estilos vendrá el verdadero nacionalismo”, publicado en 1957 por el periódico *El Redondel* de la Ciudad de México. Como queda plasmado en este texto, para Miramontes “los compositores modernos, al cortar la conexión con el pasado, [dejaron] atrás un tesoro inmenso de riquezas y se desviaron por un callejón sin salidas, es decir, el estridentismo”, una situación de la que “no podrán salir si no retroceden” y recuperan el uso de las modalidades gregorianas.⁷ Miramontes argumentaba lo anterior diciendo que, dentro de la historia de la música

llegó un momento en que los compositores sintieron la necesidad de algo más y ese algo más les hizo retroceder a las modalidades gregorianas. Wagner, por ejemplo, empleó con gran éxito el „Quinto Salmo“ combinado con el „Quem queritis“ de la Pasión de N. S. Jesucristo como tema central de su bellissimo y grandioso Parsifal [mientras que] Dvorak [...] las empleó en su Sinfonía „Del Nuevo Mundo“ [...] Si estos grandes genios retrocedieron muchos siglos, ¿por qué no retroceder [nosotros] para encontrar y aprender algo nuevo [al] fusionar los cuatro estilos: Litúrgico, clásico, romántico y moderno? [...] Al fusionar todos los estilos tendríamos no solo dos modos de los clásicos sino siete gregorianos agregando además la escala de tonos que Debussy empleó en algunas de sus obras. Con esta riqueza de modalidades vendría definitivamente el verdadero neoclasicismo.⁸

La insistencia de Miramontes en el uso de las modalidades gregorianas no es gratuita, pues, como ha quedado constatado en el Capítulo 1 de esta tesis, tanto el estudio emprendido del órgano como la actividad que tuvo como organista de iglesia ocuparon un lugar importante en su desarrollo como músico. Además, se ha de mencionar que en cuanto compositor también creó obras sacras y religiosas.⁹

La religión —católica— siempre fue en Miramontes un principio rector que incluso influyó en su visión de la historia de la música. Al respecto, ningún texto deja en

⁷ Arnulfo Miramontes, “Con la fusión de los cuatro estilos vendrá el verdadero Neoclasicismo”, *El Redondel*, Ciudad de México, 28 de julio de 1957, p. 11.

⁸ *Idem.*

⁹ A este respecto, las obras más significativas son el *Oficio de difuntos* (1912), la *Misa de Requiem* (1912), la *Misa solemne* (ca. 1938) y los tres oratorios (ca. 1943, 1956 y 1959).

evidencia lo anterior como “El órgano, organistas y compositores”, realizado en el transcurso de la segunda guerra mundial, y en el cual se puede leer lo siguiente:

La música, andando el tiempo, ha sufrido un gran descenso; Bach, con su misa en si menor [...] Beethoven, con su misa en re mayor y Mozart con su réquiem, culminaron en el estilo religioso (no litúrgico) que es el más elevado porque con él se alaba a Dios directamente.

Beethoven llevó a la sinfonía, al cuarteto y a la sonata tal perfección, que hasta hoy nadie le ha superado. Este estilo es inferior al primero, porque siente a Dios mediante la naturaleza.

Liszt y Ricardo Strauss crearon un nuevo estilo: el Poema Sinfónico, éste estilo es todavía más inferior, porque el compositor restringe su libertad al asunto que describe, ya sea histórico, ya sea épico.

Los Románticos Chopin, Schumann, Schubert, etc., cantaron el amor y dolor humanos. En tal virtud este estilo es inferior aún más. Además, los románticos se dejaban arrebatar más por el corazón que por la razón, haciendo por tanto, a un lado, la forma que es tan esencial en toda obra perfecta.

Wagner con su Parsifal culminó también en el estilo Teatral. Este estilo se considera muy inferior a los anteriores, porque el compositor se ve todavía más restringido en su libertad [*sic*], siguiendo no solo las peripecias del libreto, sino el acento de las palabras y otras muchas cosas propias de este estilo. Sin embargo, Wagner, en forma muy sabia, reunió en su Parsifal los cuatro estilos más elevados: El Religioso, Sinfónico, Poema Sinfónico y Teatral. Muchos están de acuerdo en que ésta obra es la mejor que se ha escrito en el estilo religioso.

Por fin, después de la guerra de 1914 [...] hizo su aparición la música moderna, y con ella el Estridentismo [y] su afán de desvirtuarlo todo [...] olvidándose de la misión elevada de la música [...] pero yo creo, y así lo espero, que después de la presente guerra [...] se llevará a cabo un congreso internacional de música, en el que se fijarán nuevas leyes y volveremos a saborear muchas leyes viejas que hemos olvidado.¹⁰

La intención de Miramontes de fusionar los diversos estilos compositivos, además de reutilizar los modos antiguos y emplear la escala de tonos como complemento de la

¹⁰ APHREM, II, s.f., 2, pp. 13 y 14.

diatónica, fue plasmada con más fuerza a partir de las composiciones realizadas desde la década de 1930, como atestigua un escrito del músico jalisciense, fechado poco antes de su fallecimiento, en donde da cuenta que a partir de la creación de su *Segunda Sinfonía* (1933) Miramontes se propuso componer con esta idea estética.¹¹

Tomando en cuenta lo anterior y que la mayoría de su obra para piano fue escrita entre la década de 1910 y los primeros años de la siguiente, dicha idea de Miramontes no recae directamente sobre su producción pianística; además, esta concepción musical estaba más bien dirigida a sus obras de mayor ambición, tales como su segunda ópera *Cihuatl* (1934), su *Tercera Sinfonía* (ca. 1947), su *Poema Sinfónico de la Revolución* (1935) y sus tres oratorios (ca. 1943, 1956 y 1959), piezas que Miramontes menciona como ejemplos de su actividad compositiva dentro de dicha estética.¹² Así pues, no sorprende que en la producción pianística de Miramontes que data de este periodo —básicamente los ciclos *Miniaturas mexicanas*, *Escenas infantiles* y *Navidad infantil*, observados en el capítulo anterior—, solamente tres piezas acusen el uso de escalas distintas a la diatónica, como es el caso de la *Danza de los sacrificios*, en modo frigio; el *Pequeño preludio*, en modo dórico; y la *Marcha de los Reyes Magos*, en escala hexáfona.

No obstante lo anterior, se ha de recalcar el hecho de que Miramontes siempre se mantuvo firme a una misma estética conservadora. Con el paso de los años, su concepción musical nunca cambió, solamente se reafirmó, como queda constatado en la realización de los diversos escritos citados, por lo que es posible encontrar el empleo de las citadas escalas hexáfona y modales en piezas anteriores a la década de 1930. En el caso de las obras para piano, se toman como ejemplos de ello el *Preludio burlesco*, construido dentro de una escala de tonos, o el *Preludio heroico* y el *Preludio No. 2*, en modo dórico y eólico, respectivamente, composiciones creadas en el primer lustro de la década de 1920.

¹¹ APHREM, II, 1959, p. 1.

¹² *Idem.*

3.2 Características del repertorio de concierto de Miramontes

Entre los aspectos estilísticos que Miramontes expone en las veintisiete obras que en esta tesis han sido clasificadas como repertorio de concierto, se encuentra la manera en que son desplegados los recursos técnicos, los cuales, en principio, están más orientados hacia la mano derecha que hacia la izquierda,¹³ una distribución que incluso adapta a la estructura tripartita de varias de sus composiciones, en donde las partes A y A'' tienen las dificultades técnicas en la mano derecha, mientras que la parte B, las de la izquierda.¹⁴

Como pieza que representa una excepción en relación con el anterior punto, se ha de señalar el *Preludio* No. 1, en el cual la destreza técnica en cada una de las partes es inversa, de tal modo que en B aparecen las dificultades de la mano derecha y en A y A'' las de la izquierda; además, en esta pieza, la última mano referida tiene mayor grado de dificultad que la derecha, algo que muy pocas veces ocurre en las obras de Miramontes. La dificultad radica en tener que tocar figuras de cuatro fusas agrupadas en intervalos que van desde una cuarta hasta una séptima, en diferentes índices del piano y con diferentes distribuciones de dedos a un *tempo* Allegro brillante, grupos de treintaidosavos que no solamente tienen una función puramente armónica, pues en ocasiones la primera nota de cada uno de estos grupos de cuatro treintaidosavos va delineando una melodía (ejemplo 1).

Ejemplo 1. Miramontes, *Preludio* No. 1, *Op.* 67, cc. 19-20.

Notas que delinear la referida melodía

Notas que delinear la referida melodía

¹³ Dentro de toda la producción pianística de Miramontes, como excepciones a la desigualdad de la dificultad técnica entre ambas manos, se encuentran el *Preludio* No. 3 y la *Inquietud* —esta última del grupo de las obras didácticas—, en las cuales se distribuyen los arpeggios, el recurso pianístico característico de ambas obras, de forma igualitaria en las dos manos y a lo largo de toda la pieza.

¹⁴ Como se mencionó en el Capítulo 2, la única pieza de Miramontes destinada a una sola mano es el *Estudio artístico para la mano izquierda*.

Otro rasgo estilístico de Miramontes que queda patente en las obras aquí reunidas es su inclinación por la escritura polifónica, no solamente presente en el empleo del contrapunto imitativo o las formas musicales del canon y la fuga,¹⁵ sino también en tejidos musicales de tres o cuatro voces¹⁶ que no tienen el mismo grado de protagonismo y están dispuestas en distintos planos, como ocurre en la sección B del *Preludio romántico*.

En esta obra, a la destreza técnica que implica la realización de los arpeggios en la mano derecha, se le suma una cuestión interpretativa, consistente en dejarlos en un tercer plano, pues los dos primeros están ocupados tanto por las terceras que integran la línea de la contralto —que constituyen la melodía principal—, como por una serie de octavas que forman la voz de bajo, tocadas por la mano izquierda, y que realizan un discurso melódico y armónico por igual. La correcta interpretación de esta última línea exige al intérprete un oído muy atento, que sea capaz de recordar constantemente la sonoridad con que se viene tocando cada uno de estos intervalos para darles una dirección musical, misma que no debe ser interrumpida por los silencios que están escritos en medio de su discurrir. Por último, se ha de señalar que en este pasaje el buen manejo del pedal es esencial para la diferenciación de las dos voces principales, de tal forma que refuerce la línea del bajo pero que no llegue a ensuciar la de la contralto (ejemplo 2).

¹⁵ En este conjunto de piezas de concierto Miramontes emplea el canon en el *Preludio quasi canon*, *Preludio romántico* y la quinta —“canon a la octava baja”— de las *Diez variaciones*. En el caso de la forma de fuga, ésta es utilizada en las *Tres fugas para piano* y en el *Preludio y Fuga-Fantasia*, así como en la séptima —“fuga a tres partes”— de las *Diez variaciones*.

¹⁶ Miramontes no compuso obras para piano integradas por más de cuatro voces.

Ejemplo 2. Miramontes, *Preludio Romántico* No. 5, *Op.* 104, cc. 18-22.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a treble clef staff with a melodic line marked with '8va' and 'loco' above it, and a bass clef staff with a supporting line. The first system includes dynamic markings 'p', 'a tempo', 'sempre legato', and 'legato sempre'. The second system continues the piece, featuring 'cres.' and 'mf' markings, and also includes '8va' and 'loco' markings above the treble clef staff. Pedal markings 'Ped.' are present below the bass clef staff in both systems.

En el pasaje recién ejemplificado, las líneas de la contralto y soprano se realizan con manos distintas —izquierda para la primera, derecha para la segunda— teniendo la contralto un papel protagónico sobre la voz de la soprano, reservada más bien a lo ornamental. Esto último es característico en la escritura pianística de Miramontes, aunque en ciertas obras ambas voces son realizadas por la mano derecha, lo cual requiere de un mayor dominio técnico que haga posible la diferenciación de las mismas (ejemplo 3).

Ejemplo 3. Miramontes, *Diez variaciones para piano sobre un tema mexicano*, *Op.* 73, Segunda variación, cc. 2-3.

The image shows a single system of musical notation for a piano piece. It features a treble clef staff with a melodic line marked with '1' and '2' above it, and a bass clef staff with a supporting line. The score includes several 'Ped.' markings below the bass clef staff.

Los arpeggios, que han estado presentes en los últimos dos ejemplos, constituyen uno de los recursos técnicos más empleados en las obras de concierto de Miramontes. A propósito de los mismos, las variantes que el compositor jalisciense utiliza se adscriben a cualquiera de los siguientes casos:

- a) Repartidos entre ambas manos, ya sea en arpeggios colocados en sentido descendente, donde la mano derecha debe ser relevada hacia el final por la izquierda, para que la primera pueda reubicarse y comenzar el descenso de un nuevo arpeggio (ejemplo 4) o distribuidos de forma equitativa en ambas manos (ejemplo 5);
- b) dispuestos en ambas manos al unísono y en sentido paralelo, recurso que tiene como principal dificultad la uniformidad rítmica (ejemplo 6);
- c) desplegados en una sola mano en sentido ascendente y descendente a lo largo de extensos pasajes (ejemplo 7).

Ejemplo 4. Miramontes, *Preludio y Fuga-Fantasia (sobre temas mexicanos)*, Op. 74, *Fuga*, cc. 27-30.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The right-hand staff features a descending arpeggio starting on G4 and ending on B1, with a slur over it. The left-hand staff has chords and a descending line. Dynamics include *sf* and *Ped.*. The second system also has two staves. The right-hand staff has a descending arpeggio from G4 to B1, and the left-hand staff has a descending arpeggio from G3 to B1. Dynamics include *sf* and ** Ped.*.

Ejemplo 5. Miramontes, *Nocturno No. 1 en fa sostenido, Op. 44*, cc. 67-69.

The musical score for Example 5 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of F# major and common time. The piece features a complex texture with overlapping melodic lines and arpeggiated figures. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in both hands. The right hand has a long, sweeping melodic line with many slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic and harmonic accompaniment with similar slurs.

Ejemplo 6. Miramontes, *Nocturno No. 1 en fa sostenido, Op. 44*, cc. 125-126.

The musical score for Example 6 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of F# major and common time. The piece features a complex texture with overlapping melodic lines and arpeggiated figures. Dynamic markings include *sff* (sforzissimo) in the left hand and *ff* (fortissimo) in the right hand. The right hand has a long, sweeping melodic line with many slurs and accents, and a section marked *loco* (loco). The left hand provides a rhythmic and harmonic accompaniment with similar slurs.

Ejemplo 7. Miramontes, *Preludio Romántico No. 5, Op. 104*, cc. 10-12.

The musical score for Example 7 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major and common time. The piece features a complex texture with overlapping melodic lines and arpeggiated figures. Dynamic markings include *cres* (crescendo) and *cen* (decrescendo). The right hand has a long, sweeping melodic line with many slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic and harmonic accompaniment with similar slurs.

En este último ejemplo puede verse un rasgo distintivo de la escritura de arpeggios de Miramontes para la mano izquierda, que es el tener la primera nota con una plica distinta a aquella con el que se agrupa el resto, con la intención de que ésta sea considerada como una voz independiente que delinee una melodía o progresión armónica, develando así un propósito polifónico.

De forma contraria al frecuente uso de los arpeggios, se tiene que las escalas no son tan empleadas por este compositor. No obstante, se hace mención de dos piezas donde las escalas aparecen con el mayor grado de dificultad dentro de su producción pianística: la *Butterfly* y el *Preludio y Fuga-Fantasia*. La dificultad de las que aparecen en la primera de las composiciones mencionadas se debe a lo volátil de su escritura, que pretende imitar la ligereza y vivacidad melódica de los instrumentos de cuerda para los cuales fue pensada originalmente (ejemplo 8),¹⁷ recurso que se torna más difícil cuando aparece construido en intervalos de tercera. La dificultad en la segunda obra radica en que las escalas forman parte de una de las voces internas del tejido contrapuntístico de la *Fuga-fantasia* (ejemplo 9).

Ejemplo 8. Miramontes, *Butterfly*, cc. 9-12.



Ejemplo 9. Miramontes, *Preludio y Fuga-fantasia (sobre temas mexicanos)*, Op. 74, *Fuga-fantasia*, cc. 123-125.

La voz interna referida es la de la contralto

Los cromatismos son otro recurso frecuentemente empleado por Miramontes, los cuales son utilizados especialmente en alguno de los siguientes casos:

¹⁷ La pieza original titulada *Allegro scherzando* está escrita para quinteto de cuerdas (violines I y II, viola, violonchelo y contrabajo).

- a) como exposición de escalas, ya sea sencillas, ya sea conformadas por intervalos de terceras, octavas o incluso acordes (ejemplo 10);
- b) como pasajes de transición entre dos ideas musicales o secciones de una obra (ejemplo 11).

Ejemplo 10. Miramontes, *Preludio Burlesco* No. 4, *Op.* 120, cc. 86-90.

The image shows a musical score for Example 10, consisting of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. The score is annotated with two boxes. The top box, labeled 'Cromatismos en series de acordes', has arrows pointing to a series of chords in the right hand that move chromatically. The bottom box, labeled 'Cromatismos en líneas melódicas de una sola nota', has arrows pointing to a single-note melodic line in the left hand that also moves chromatically. Dynamics include *ff*, *pp*, *f*, and *p*. An 8va octave sign is present in the right hand.

Ejemplo 11. Miramontes, *Diez variaciones para piano sobre un tema mexicano*, *Op.* 73, Segunda variación, c. 12.

The image shows a musical score for Example 11, consisting of two staves (treble and bass clef) in 6/8 time. The score features a prominent chromatic scale in the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic and gradually decreasing through *cresc.*, *dim.*, and *pp* to a final *pp* dynamic. The left hand has a simpler accompaniment. A 'Ped.' (pedal) marking with an asterisk is visible at the bottom of the left staff.

Respecto al último inciso, en las obras de Miramontes las transiciones suelen tratarse de figuras compuestas por un esquema de dos, tres o cuatro notas que se repite varias veces y tiene un sentido descendente. Las transiciones en piezas con forma ternaria se presentan, sobre todo, entre las secciones B, donde se encuentran las notas más agudas de la obra, y A'', que suele comenzar en el registro medio del teclado. Se hace notar que, independientemente de cual sea el índice del piano donde comience la sección A'', la figura de transición —que también puede tratarse de un *glissando*, una escala diatónica o

cromática, una serie de acordes o un conjunto de arpeggios— puede realizar su descenso hasta llegar incluso al último índice del teclado (ejemplo 12).

Ejemplo 12. Miramontes, *Preludio No. 1, Op. 67*, cc. 36-38.

The image displays a musical score for two systems of piano music. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a descending chromatic line of eighth notes, starting from a high register and moving downwards. The lower staff is in bass clef and contains several chords, with a dynamic marking of *sf* (sforzando) under the final chord. A dashed line labeled *8^{va}* spans the first two measures of the upper staff. The second system also consists of two staves. The upper staff continues the chromatic descent with eighth notes, marked with a dynamic of *fff* (fortissimo). The lower staff features a similar chromatic descent with a dynamic of *fff* and a fermata over the final chord. A dashed line labeled *8^{va}* spans the first two measures of the lower staff.

Este enlace entre secciones denota la forma clara y rigurosa en la que están construidas las obras de Miramontes, distintivos que también se pueden encontrar en las repeticiones de sección, lo cual constituye una constante en la escritura de este compositor. Como observación, ha de decirse que dichas repeticiones no parecen ser del todo afortunadas en las ocasiones en que una determinada sección está integrada por un material musical que armónicamente se mueve dentro del mismo ámbito y que está conformado por temas que se reiteran casi sin modificación alguna, ya que, en ese caso, la repetición invita a la monotonía. En estos casos se podría obviar la reexposición del material. En cambio, en las ocasiones en que el compositor ha escrito dos finales para una sección se aconseja hacer la repetición de material, salvo en aquellos casos en que la segunda casilla contenga el material expuesto en la primera, o incluya el inicio anacrúsico de la obra, y por lo tanto, la repetición pueda obviarse (ejemplo 13).

Ejemplo 13. Miramontes, *Estudio (glissando)*, Op. 75, cc. 9-10.

Mismo material que en la segunda casilla

Anacrusa de la obra

1.

cresc. *f* *p* *gliss.* *pp* *p*

Led. *

2.

p *gliss.* *pp* *mf* *loco*

Led. Led. Led. Led. Led. *

El uso de cromatismos en estas obras de concierto hace que ciertos pasajes del *Preludio trágico* No. 6 presenten disonancias producidas por intervallos de segunda que dan como resultado una sonoridad inusual en las composiciones de este autor, como cuando realiza la alternancia entre acordes mayores y menores que apenas están separados por medio tono entre sí (ejemplo 14).

Ejemplo 14. Miramontes, *Preludio Trágico* No. 6, Op. 110, cc. 44-45.

pp *cresc.* *ff* *8va*

*Led. ** *Led. ** *Led. ** *Led. **

Otro recurso bastante empleado por Miramontes son las octavas, las cuales forman parte de algunos de los pasajes pianísticos más difíciles que este compositor escribió. El uso de estos intervallos es variado, siendo los casos que a continuación se señalan los que demandan una mayor destreza técnica:

- a) octavas usadas en el acompañamiento como punto de partida para llegar, después de un salto, a un acorde (ejemplo 15);
- b) dispuestas en pasajes cromáticos (ejemplo 16).

Ejemplo 15. Miramontes, *Estudio en forma de vals*, Op. 111, cc. 114-117.

The image shows a musical score for piano accompaniment in 3/4 time. The right hand features a melodic line with several octave leaps, indicated by a dashed line and the label '8^{va}'. The left hand provides a harmonic accompaniment with octaves, marked '8^{va} loco'. Dynamic markings include 'pp scherzando' and 'cresc.'. The score is divided into three measures, with the final measure showing a 'loco' marking and a 'cresc.' marking.

Ejemplo 16. Miramontes, *Pierrot Estudio-Staccato*, Op. 100, cc. 122-123.

The image shows a musical score for piano accompaniment in 3/4 time. The right hand features a melodic line with chromatic octaves, indicated by a dashed line and the label '8^{va} loco'. The left hand provides a harmonic accompaniment with octaves, marked '8^{va} loco'. Dynamic markings include 'sf p', 'cresc.', 'sf mf', and 'cresc.'. The score is divided into three measures, with the final measure showing a 'loco' marking and a 'cresc.' marking.

Acerca de cada uno de estos ejemplos conviene hacer las siguientes puntualizaciones:

- a) ninguna otra obra de Miramontes tiene saltos tan amplios y con una resolución a acordes de décima u oncenava conformados hasta por cuatro notas como en el *Estudio en forma de vals*. También, se ha de mencionar que la serie de arpeggios

en sextas que realiza la mano derecha en diversos pasajes de esta pieza constituyen una escritura atípica en Miramontes, pues son los únicos, junto con otros que aparecen en el *Pierrot*, en que series de sextas son desplegadas con dificultad técnica;

- b) el *Pierrot Estudio-Staccato* es la obra de Miramontes donde aparece una mayor cantidad de series de octavas en sentido cromático, las cuales están escritas en casi todos los índices del teclado.

El uso del intervalo de octava es tan frecuente en sus obras de concierto que incluso Miramontes escribió un *Estudio de octavas*, el cual, debido a su escritura, tiene como principal finalidad técnica el liberar el rebote de la muñeca, movimiento necesario para poder realizar la insistente repetición que hace de una misma octava (ejemplo 17). Tomando en cuenta la velocidad a la que deben ser interpretados estos intervalos y que la mano debe mantenerse en un mismo sitio por la repetición de los mismos, el pianista debe acudir al movimiento de la muñeca el mayor tiempo posible, si bien este movimiento puede estar combinado, ya sea con cambios de altura en la muñeca —que puede oscilar entre el nivel de los nudillos y el de la punta de los dedos—, ya sea con el rebote del antebrazo para pasajes que piden una mayor sonoridad.¹⁸

Ejemplo 17. Miramontes, *Estudio de octavas*, Op. 60, cc. 48-50.



En este último ejemplo aparece otro recurso bastante empleado por Miramontes, que es la *acciaccatura*, la cual en su obra siempre tiene naturaleza cromática y está presente en

¹⁸ Para el desarrollo del rebote de la muñeca también pueden ser considerados tanto la *Mazurka-Estudio* como el *Preludio* No. 7, al contener ambas obras pasajes integrados por repeticiones de terceras, octavas y acordes.

gran cantidad de su producción pianística.¹⁹ No obstante, es en la sexta de las *Diez variaciones* donde este ornamento aparece con la mayor exigencia técnica dentro de toda su producción para piano: escritas en intervalos de tercera, sexta y octava, ejecutadas a un *tempo* Allegro scherzando y fungiendo como ornamento ya sea de la línea melódica, ya sea del acompañamiento (ejemplo 18). La variación mencionada alcanza el punto de mayor dificultad inmediatamente después de llegar al clímax, cuando se tiene un descenso cromático conformado por terceras mayores precedidas por *acciaccaturas* compuestas también por este mismo intervalo (ejemplo 19).

Ejemplo 18. Miramontes, *Diez variaciones para piano sobre un tema mexicano*, Op. 73, Sexta variación, cc. 1-3.

Ejemplo 19. Miramontes, *Diez variaciones para piano sobre un tema mexicano*, Op. 73, Sexta variación, c. 13.

¹⁹ Véase los ejemplos 3, 10 y 17 de este capítulo o el 9, 13 y 21 del capítulo anterior.

Otros ornamentos que utiliza Miramontes, aunque con menor frecuencia que la *acciatura*, son el trino y el trémolo.²⁰ El primero suele ser utilizado como culminación de una escala,²¹ sin embargo, éste no es el caso en que su ejecución requiere de mayor destreza técnica por parte del intérprete. Esto último queda reservado para los pasajes del *Preludio y Fuga-fantasia* en que deben ser realizados con los dedos 4-5 de la mano derecha durante veinticuatro compases, al mismo tiempo que el resto de los dedos de esta mano van delineando una melodía (ejemplo 20).

Ejemplo 20. Miramontes, *Preludio y Fuga-fantasia*, Op. 74, *Preludio*, cc. 85-87.

La melodía referida es la de la contralto

Por su parte, el trémolo es empleado solamente en el *Baile Azteca*, el *Nocturno* No. 1, la *Barcarola Xochimilco* y las tres transcripciones de la *Suite Sinfónica Mexicana*. Los trémolos casi siempre están formados por intervalos de octava, fungen como nota pedal y son realizados por la mano izquierda. Las excepciones serían aquellos que aparecen tanto en la *Barcarola* como en el *Nocturno*: en la primera pieza por ser realizados en la mano derecha y estar conformado por intervalos de tercera y sexta que se van alternando; y en la segunda, por ser intervalos de quinta que recorren el teclado en sentido ascendente, siempre repartidos en ambas manos.

Miramontes también emplea el *glissando* como recurso pianístico. Al respecto, ha de destacarse su *Estudio de glissando*, obra caracterizada por ser la única de este autor en la que aparece dicho recurso compuesto por intervalos de tercera o sexta, si bien se hace

²⁰ Estos dos ornamentos aparecen exclusivamente en las obras de concierto de Miramontes.

²¹ Este recurso se emplea en el *Estudio en forma de vals*, la *Barcarola Xochimilco* y en la tercera de las *Diez variaciones*. En la *Arrulladora* No. 3 el trino aparece como culminación de un arpeggio.

notar que éstos son exclusivos para la mano derecha, pues en la izquierda los *glissandi* siempre están conformados por una sola nota. No obstante la diferencia técnica necesaria para la realización de estos dos tipos de *glissandi*, se menciona que ambos deben estar integrados al discurso musical, ya sea como línea melódica, en el caso de la derecha (ejemplo 21), ya sea como progresión armónica, en el de la izquierda (ejemplo 22).

Ejemplo 21. Miramontes, *Estudio (glissando)*, Op. 75, cc. 1-3.

Andante cantabile

p dolce
bien cantada la melodía

gliss.

p

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. * Ped. * Ped. *

Ejemplo 22. Miramontes, *Estudio (glissando)*, Op. 75, cc. 12-13.

p
quieto

gliss.

En cuanto a los *glissandi* realizados en la mano izquierda, se hace notar que, al deslizar el pulgar solamente sobre cinco sonidos es difícil hacer que la nota final suene con el énfasis que demanda la dominante o tónica a la que llegan. A manera de solución de este problema, se sugiere la posibilidad de extender el *glissando*, comenzándolo antes de lo indicado, bajo la idea de que la función de estos deslizamientos es la de llegar a la nota que es la tónica o dominante del pasaje y no el abarcar una determinada cantidad de sonidos. Se hace notar que este *Estudio* es la única composición de Miramontes que tiene

glissandi en ambas manos al mismo tiempo. Esto ocurre al final de la obra, que culmina con la nota más aguda y la más grave de la pieza, debido al movimiento contrario con que son llevados a cabo los deslizamientos.

Un último recurso pianístico a mencionarse es la repetición literal de un breve motivo a lo largo de varios compases, ya sea como parte de la transición entre dos secciones, ya sea como parte de un discurso musical, teniendo este último uso una función que oscila entre lo ornamental y lo armónico. Lo anterior puede verse en el *Preludio trágico*, en donde dicho motivo es tanto una atmósfera que envuelve en *ppp* la melodía que realiza la mano izquierda como una expansión sonora del acorde de donde surgió (ejemplo 23).

Ejemplo 23. Miramontes, *Preludio Trágico* No. 6, Op. 110, cc. 89-92.

The image displays a musical score for two systems of piano notation. The first system, covering measures 89 and 90, shows a left hand with a glissando marked '8va' and 'legato', and a right hand with a glissando marked 'pp'. The second system, covering measures 91 and 92, shows the left hand with a 'ppp' texture and the right hand with a 'sf' texture, with a 'pp' texture for the right hand in the final measure. The score includes dynamic markings such as *sff*, *pp*, and *ppp*, and performance instructions like *legato* and *sf*.

Los pasajes donde aparecen estos motivos reiterativos tienen un componente de virtuosismo, pues siempre deben tocarse rápido o muy rápido, de lo contrario entorpecerían el impulso musical de la línea melódica que ornamentan o soportan armónicamente. En las obras donde aparece este recurso se sugiere que el intérprete considere el *tempo* general de cada una de ellas tomando como punto de referencia la velocidad a la que se realice esta repetición de motivos. Así, por ejemplo, en las composiciones donde solamente se indica Allegro, se puede cuestionar si la naturaleza de

este pasaje es más cercana al Allegro moderato o al Allegro con fuoco, o si incluso podría prestarse a mayores velocidades y concebirse la obra dentro de un Vivace.

Conviene en este punto decir que, en relación a la elección de los *tempi* en las obras de este compositor jalisciense, al ser muy estables por las características armónicas de su escritura, las piezas se prestan a que sean tocadas ligeramente más rápido de lo indicado en la partitura, ya sea en su totalidad o solamente en ciertos pasajes, como los que implican una tensión musical que busca su resolución.

En relación a las dinámicas concebidas por Miramontes, se ha de señalar que ciertos pasajes en las obras de este compositor pueden cuestionarse justamente por entorpecer, a juicio del autor de esta tesis, un determinado discurso musical. El ejemplo más evidente de lo anterior sería la sección B —dentro de una forma ternaria— de la *Arrulladora* No. 3 en Sol bemol [mayor], integrada por la progresión de un tema que conduce al clímax de la obra (imagen 1).

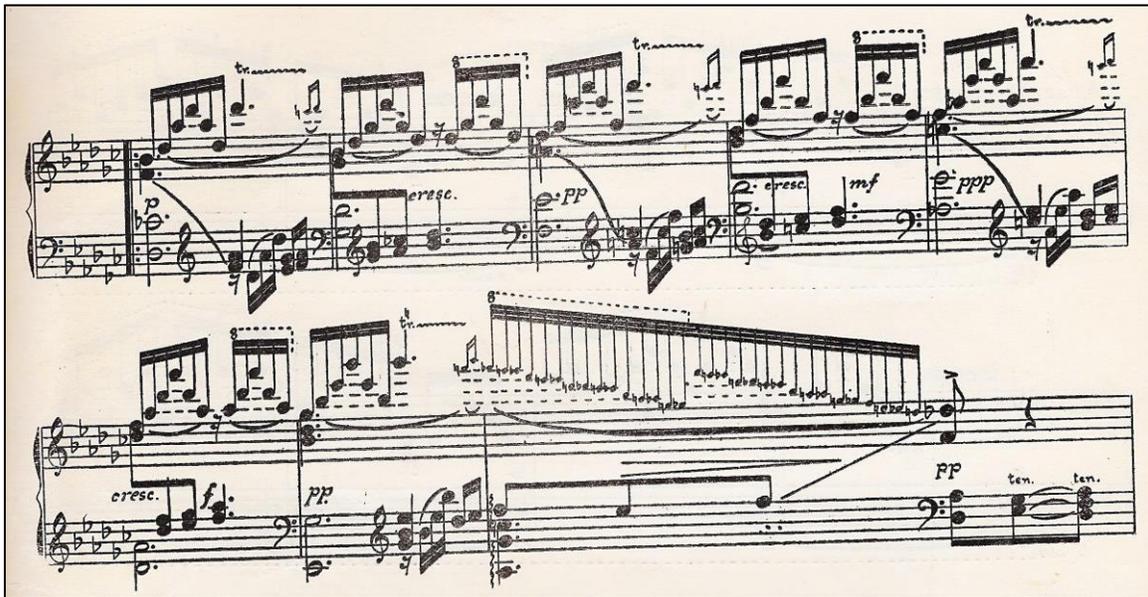


Imagen 1. Miramontes, *Arrulladora* No. 3, Op. 82, No. 3, cc. 21-28, ¿Ciudad de México?, Edición “Miramontes” No. 17, ca. 1942.

Resulta evidente que cada vez que dicho tema se expone durante la progresión, la tensión armónica se va acumulando, pidiendo la misma música un *crescendo* general —que no está escrito— entre la primera y última de las progresiones. Sin embargo, sorprende que la intención de Miramontes sea que cada repetición del tema se inicie desde una dinámica

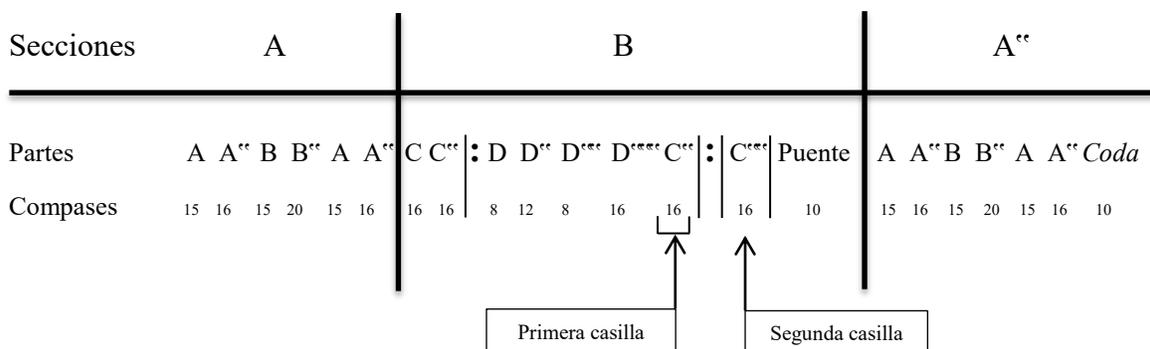
inferior a la del anterior, yendo desde un *p* hasta un *ppp*,²² pues resulta ser contradictorio con la intención del gradual *crescendo* generado por las progresiones, las cuales encadenan una serie de acordes de dominante y tónica. Quizás, la decisión de Miramontes de ir haciendo un *diminuendo* haya sido tomada con la idea de imprimirle delicadeza al final de la progresión (primer y segundo compás del segundo sistema), donde un acorde de segundo grado de Re bemol Mayor —acorde menor— resuelve al quinto del quinto de la tonalidad original —acorde mayor—, contrastando así con una progresión que había estado integrada exclusivamente por sucesiones de tríadas mayores. Si esa fue la intención del compositor jalisciense, las indicaciones de *p* a *ppp* resultan confusas y contradictorias con respecto a la tensión musical que se va generando; además, le quita sorpresa al cambio de color que otorga el acorde menor referido, por lo que, a juicio del autor de esta tesis, en este pasaje solamente debería de hacerse caso tanto a la indicación de *crescendo* que llega al *f* como al súbito *pp* indicado al final de la progresión.

3.3 Propuesta de interpretación del *Estudio en forma de vals*

En este capítulo se ha creído conveniente llevar a cabo, a manera de complemento a la exposición de recursos pianísticos, una propuesta de interpretación de una de las obras de concierto de Miramontes, el *Estudio en forma de vals*. Esta se ha elegido por ser una pieza atípica dentro del repertorio de este compositor en cuanto a que, *a priori*, es la que más corre el riesgo de volverse monótona, debido tanto a la cantidad de repeticiones de sección indicadas por el compositor como al material musical reiterativo que las integra (esquema 1).

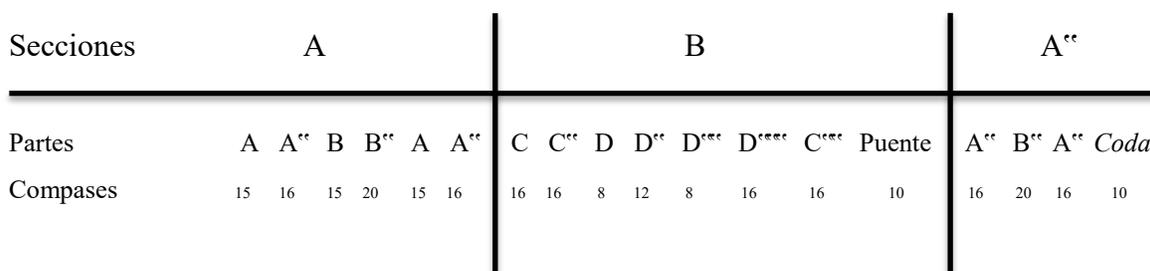
²² Se ha de señalar que esta misma decisión compositiva se encuentra en la sección B —dentro de una forma ternaria— de una obra que forma parte del grupo de obras pedagógicas, la *Arrulladora* No. 4. Dicha sección también está integrada por la progresión de un tema que llega hasta el clímax de la pieza y en la cual Miramontes especifica un *diminuendo* donde debería de haber un *crescendo* generado por las tensiones armónicas de la progresión.

Esquema 1
Estructura del *Estudio en forma de vals*



Una reedición de este *Estudio* que confíe en su calidad musical, debería señalar estos aspectos y proponer alternativas para que las repeticiones no desgasten el material musical que se expone. Si dicha nueva edición fuera dirigida por el autor de este trabajo, las propuestas estarían orientadas a las secciones B y A'': en la primera se sugeriría omitir su repetición, pues no aporta material musical nuevo, y pasar directamente a la segunda casilla; en la segunda sección, se plantearía la posibilidad de dejar solamente las partes A''-B''-A''-Coda (esquema 2).

Esquema 2
Estructura del *Estudio en forma de vals* propuesto en esta tesis



En cuanto al material reiterativo, éste se encuentra presente en las partes A (imagen 2) y A'', donde los temas musicales, salvo sus finales, son los mismos. La única solución

posible ante esta reiteración es la imaginación musical del intérprete que desee tocar esta obra, a partir de un uso más diverso de la agógica, la dinámica y el *touché* indicados.

ESTUDIO EN FORMA DE VALS

Editado y Digitado por el autor. *Arnulfo Miramontes. Op. 111.*

Moderato.

The musical score is presented in five systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various performance instructions such as 'p' (piano), 'm.f.' (mezzo-forte), 'f' (forte), 'ff' (fortissimo), and 'pp' (pianissimo). It also features dynamic markings like 'dim.' (diminuendo) and 'rubato'. Performance techniques are indicated by 'Ped.' (pedal) and 'loco' (first finger). The score includes a section with triplets and a final section with a 'poco rit.' (poco ritardando) marking.

Imagen 2. Miramontes, *Estudio en forma de vals*, Op. 111, cc. 1-19, ¿Ciudad de México?, Edición "Miramontes" No. 32, ca. 1948.

La estructura de dicho material es la siguiente: exposición del tema principal, repetición literal del mismo, variación del tema principal y final, el cual solamente está integrado

por una escala de sol menor que desciende y culmina en un acorde de Sol Mayor, el quinto grado de la tonalidad original, armonía sobre la cual se construye el pasaje cromático de transición que conduce a la parte A'' (esquema 3).

Esquema 3

Estructura de la parte A del *Estudio en forma de vals*

Parte A

tema a	tema a	tema a''	final	transición
4 cc.	4 cc.	4 cc.	2 cc.	1 c.

En caso de acatar las indicaciones del compositor, se tiene que la parte A se repite cuatro veces a lo largo de todo el *Estudio*,²³ encontrándose cada una de ellas en los siguientes puntos de la partitura:

- a) como inicio de la obra (cc. 1-16);
- b) después de las partes B'', dentro de las secciones A y A'' (cc. 57-71);
- c) como inicio de la sección A'' (cc. 86-100).

Estas cuatro repeticiones ofrecen al menos la posibilidad de hacer tres propuestas interpretativas, una para cada inciso especificado. Respecto a la primera, en vez de las indicaciones de *rubato*, señaladas al final de cada tema, el intérprete podría concebir una ligadura de fraseo para cada uno de los temas que componen esta parte A, así se evitaría la posibilidad de volver demasiado lentos los finales de cada uno de éstos —por la indicación de *rubato*— y simplemente se les otorgaría el impulso musical correspondiente a la naturaleza musical de la ligadura, con su natural *crescendo* y *decrescendo* dentro de la dinámica *p* que Miramontes indica para toda esta parte A (ejemplo 24). También, se recomienda respetar la indicación de Moderato que

²³ Véase el esquema 1.

Miramontes le confirió al *Estudio*, pues los *tempi* que se adopten en las siguientes dos propuestas serán más flexibles por el material musical que les antecede.

Ejemplo 24. Miramontes, *Estudio en forma de vals*, Op. 111, tema a, cc. 1-4.

La ligadura de fraseo sugerida abarcaría todo el tema, con la cual se obviaría el *rubato*

En relación con el segundo caso —después de la parte B^o, dentro de las secciones A o A^o— se debería tener en cuenta que el tema está precedido por un final brillante, conformado por una escala cromática en terceras que tiene por acompañamiento octavas dirigidas a acordes; final que culmina, tras un *crescendo*, con una serie de acordes en *sff* que se tocan alternando las manos. Debido a la brillantez del final, el intérprete podría realizar toda esta parte A a un *tempo* más rápido que el Moderato indicado por el compositor, siendo así más coherente con el carácter del pasaje que le precede (ejemplo 25). Se hace notar que, en esta parte A ninguno de los finales de los temas que la conforman tienen indicaciones de *rubato*, lo que quizás sugiere que la intención del compositor haya sido el otorgarles un mayor dinamismo a dichos temas precisamente por la naturaleza del final de la parte B^o.

Ejemplo 25. Miramontes, *Estudio en forma de vals*, Op. 111, cc. 51-60.

Por último, el tercer caso —como inicio de la sección A^c— es completamente opuesto al anterior, pues al material musical en cuestión le precede un pasaje conformado por una serie de sextas que funcionan como acompañamiento del motivo principal del *Estudio*, el cual aparece ocasionalmente como una tenue luz dentro de una bruma que, después de las modulaciones ocurridas en toda la sección B, restablece la tonalidad de la obra. Es un punto de transición que da paso a la sección A^c, donde el material musical puede emerger en un *tempo* más libre que el indicado en la partitura, acentuado con la realización, ahora sí, de los *rubati* que Miramontes indica (ejemplo 26).

Ejemplo 26. Miramontes, *Estudio en forma de vals*, Op. 111, cc. 181-189.

The musical score is presented in two systems. The first system shows a piano accompaniment in 3/4 time. The right hand plays a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a piano-piano (*pp*) section, and then a ritardando (*rit.*) section. The left hand provides a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece, featuring a right hand with an 8va *loco* section and a *m.d.* (mezzo-forte) section. The left hand includes a *m.i.* (mezzo-forte) section and a *rubato* section. Pedal marks (*Ped.*) and asterisks (*) are placed at the bottom of the second system.

En esta tesis se considera que, con estas tres opciones ofrecidas, el *Estudio en forma de vals* gana en expresividad y contrarresta el carácter predecible que tiene la continua exposición de un mismo material musical a lo largo de toda la obra, pudiendo así ser una opción a su interpretación como obra de concierto.

Conclusiones

El estudio emprendido de la obra para piano de Miramontes ha arrojado, como principal resultado positivo, la definición del estilo compositivo de este músico, lo cual fue logrado no solo analizando los recursos pianísticos y musicales recurrentes en su obra para dicho instrumento, así como los textos de su autoría que revelan la posición estética a la que el compositor se adhirió; sino también al pormenorizar tanto su formación musical como su labor como pianista y pedagogo del piano, lo cual ha dado una sólida base para comprender el gusto musical que Miramontes plasmó en sus composiciones.

En esta tesis se ha podido observar que el estilo compositivo de Miramontes se encuentra inmerso dentro de una línea conservadora que nunca intentó transgredir. Las normas académicas siempre dictaron los parámetros de su creatividad, la cual invariablemente se expresó mediante la construcción de un mundo sonoro a partir de una tonalidad o modalidad estable; el empleo moderado de disonancias; la utilización de inflexiones, modulaciones y progresiones sin infringir los límites de la armonía tradicional; y la concepción de la forma musical a partir de un riguroso academicismo europeo.

Gracias al estudio llevado a cabo en este trabajo se puede decir que, sin importar en qué momento de su vida Miramontes creó una obra para piano, existe en este músico una continuidad tanto en el uso de elementos compositivos como de recursos pianísticos. Este compositor jalisciense siempre se mantuvo al margen de la vanguardia artística de la época, y su lenguaje musical, lejos de experimentar puntos de ruptura, se mantuvo inmutable. Se puede sugerir que este conservadurismo y estatismo en su escritura ha sido una de las razones por la que su música —y su persona— cayeron en un paulatino olvido: su legado musical es el reflejo de un Miramontes nacido y educado en una época que había quedado atrás, y que, a pesar de ello, insiste en perpetuar un ideal estético que ha sido superado por la contemporaneidad, la cual observa con indiferencia o recelo.

La investigación realizada para el presente trabajo muestra a un compositor conocedor de los recursos técnicos y musicales que ofrece el piano. Esto, aunado al hecho de que fue un músico con experiencia como concertista y una amplia trayectoria como maestro de dicho instrumento, sienta las bases para poder afirmar que las obras para piano de Miramontes, independientemente de su grado de dificultad, siempre resultan pianísticas, es decir,

funcionales y prácticas desde el punto de vista técnico. También, esta investigación revela a un compositor con una capacidad prolífica para componer, entre cuyas páginas se encuentran pasajes de una sincera sensibilidad artística alejada del tecnicismo frío y calculador que podría suponer, a primera instancia, su actitud de férreo apego hacia lo académico.

Intentar hacer valoraciones sobre la belleza de la música de Miramontes no pasaría de ser algo subjetivo, por esto, se ha decidido que en esta tesis dichas apreciaciones habrán de quedar reservadas para el artista que interprete su obra, el público que la escuche o el crítico que la califique. Como argumento fundamentado en el estudio analítico aquí realizado, este trabajo manifiesta que, si hay que juzgar la obra de este compositor exclusivamente por la originalidad técnica o estructural que presenta, no habría mucho que rescatar y estaría condenada irremediablemente al olvido. En cambio, si ha de ser juzgada tomando en cuenta otros aspectos, como el acertado manejo de los recursos pianísticos o la herencia musical que recoge entre sus páginas —por ejemplo, el gusto musical del porfiriato o la amplia y aún no tan explorada música de salón en México—, en ella podríamos encontrar ejemplares dignos de representar a la tradición pianística mexicana.

Uno de los objetivos propuestos en esta tesis fue realizar una clasificación de la obra para piano de Miramontes que pudiera facilitar la consecución del principal fin de este trabajo: definir el estilo musical del referido compositor jalisciense. Se ha de mencionar que encontrar la clasificación adecuada fue uno de los problemas más difíciles de solucionar a los que se enfrentó el autor de esta tesis, esto debido, en gran medida, al amplio número de piezas que integran este corpus y a la muy variada naturaleza pianística que presentan. Tomando en cuenta que en este músico no hay periodos estilísticos que diferencien su obra, esta tesis terminó optando por la división de la producción pianística de Miramontes en dos grupos: por una parte, las piezas que integran el repertorio didáctico, es decir, composiciones dirigidas a los que inician el estudio del piano o que tienen un cierto dominio del mismo, para quienes las dificultades técnicas y el nivel de interpretación de las obras son asequibles; por otra parte, las piezas que conforman el repertorio de concierto, esto es, aquellas composiciones que demandan un claro dominio del instrumento y que exigen en el intérprete una mayor comprensión musical con respecto a las del primer grupo.

El beneficio obtenido con esta partición es que pudo exponerse con mayor facilidad el empleo de los recursos pianísticos que cada uno de estos conjuntos presenta.

Otro de los objetivos secundarios planteados en este trabajo fue ensanchar, con la labor de Miramontes, el conocimiento que actualmente se tiene de la tradición pianística que se desarrolló en México durante poco más de la primera mitad del siglo XX. Al respecto, las pesquisas realizadas fijaron los lineamientos con los cuales las Ediciones Miramontes funcionaban, lo cual viene a enriquecer la historia en torno a la difusión personal que los compositores de aquella época realizaron de sus propias obras. También, las investigaciones arrojaron que Miramontes, en cuanto pianista, no ocupó un lugar relevante dentro de la escena del concertismo mexicano; todo lo contrario a su labor emprendida como pedagogo, la cual llevó a cabo durante décadas ininterrumpidas, siempre en calidad de maestro itinerante, tanto en la Ciudad de México como en numerosos estados del centro de la República.

La labor pedagógica de Miramontes puede considerarse, al igual que su actividad compositiva, como la más importante que desarrolló. Con relación a su quehacer como docente, en este trabajo se pudo detallar tanto la manera en que este músico impartía sus clases, así como la forma en que operaba su Academia de piano y composición “Miramontes”, en gran medida gracias al testimonio oral de algunos de los discípulos que le sobreviven. También se conformó el más completo listado de alumnos del compositor jalisciense que se tiene hasta el momento y se realizó un minucioso desglose del plan de estudios para pianistas que él mismo formuló, posiblemente a partir de algún plan elaborado por el Conservatorio Nacional de Música debido no solo a que era la institución musical mexicana más importante de aquel momento, sino también a los paralelismos existentes entre el contenido de éste y el de la Academia de Miramontes.

Otros logros obtenidos en esta tesis, los cuales no se estimaron al iniciar la investigación, fueron haber realizado una contextualización de la situación social e incluso familiar en la que Miramontes nació; una tentativa del tipo de instrucción musical que este compositor pudo haber recibido tanto de Francisco Godínez como de Martin Krause —esto último a partir del testimonio de José Rolón y Claudio Arrau, quienes fueron alumnos de ambos maestros, respectivamente—; y una descripción de la forma en que Miramontes tocaba el

piano a partir del único registro sonoro que se conserva de una interpretación de este compositor en dicho instrumento.

Finalmente, ha de decirse que esta tesis puede servir de referencia para una futura inclusión de este corpus musical, o parte del mismo, ya sea en la formación musical de los aprendices del piano, ya sea del repertorio de algún pianista consagrado. También, la presente investigación deja abierta la posibilidad del estudio de, al menos, parte de la obra para piano de Miramontes desde la perspectiva de la música de salón, lo cual ensancharía el conocimiento que hasta ahora se tiene de esa tradición musical en México. Se ha de señalar que este tema no se abordó de forma exhaustiva en la presente tesis debido a que, al hacerlo, se hubiera tenido que reformular tanto el objetivo principal como los procedimientos de análisis emprendidos para cumplirlo, empezando por la clasificación aquí realizada, la cual no hubiera podido ser funcional para establecer las obras de Miramontes que pudieran insertarse dentro de la tradición de la música de salón.

Referencias bibliográficas

- AA. VV, *Patrimonio: Fundación, independencia y revolución en la arquitectura de Aguascalientes*, Aguascalientes: Gobierno del Estado de Aguascalientes, 2010, p. 82.
- _____, *Aguascalientes, V siglos a través de su Cartografía*, Aguascalientes: Gobierno del Estado de Aguascalientes y Secretaría de Desarrollo Urbano Municipal, 2011, p. 62.
- Aguilera Ruiz Esparza, Netzahualcóyotl, “Arnulfo Miramontes Romo de Vivar 1881-1960”, *Espacios*, Año 2, Número 7, Aguascalientes, 1991, p. 67.
- Alonso, Francisco, “Crónica musical”, *El Sol del Centro*, Aguascalientes, 2 de julio de 1952, p. 8.
- _____, “Arnulfo Miramontes”, *Aries*, Aguascalientes, agosto de 1979, p. 14.
- Anónimo, “Catalina D’Erzell Escalante”, recuperado el 18 de julio de 2017 de <http://www.silao.com.mx/catalina-derzell-escalante/>
- _____, “El cuarto y último concierto de piano y orquesta de la señorita Esperanza Martínez, bajo la dirección del maestro Arnulfo Miramontes”, Aguascalientes, *La Voz del Pueblo*, Número 471, 5 de octubre de 1928, pp. 4, 6 y 7.
- _____, “El concierto Miramontes en el Teatro Ideal”, *Excelsior*, Ciudad de México, Año V, Tomo IV, Segunda sección, 5 de septiembre de 1921, p. 3.
- _____, “El maestro Arnulfo Miramontes no cree en el famoso sonido 13”, *Excelsior*, Ciudad de México, 29 de octubre de 1924, p.12.
- _____, “Eugenia Sutti impartirá en León el curso de canto, técnica vocal, interpretación y repertorio”, *Zona Franca* (periódico digital), 24 de noviembre de 2015, recuperado el 23 de junio de 2016 de <http://zonafranca.mx/eugenia-sutti-impartira-en-leon-el-curso-de-canto-tecnica-vocal-interpretacion-y-repertorio/>
- _____, “Fallece Ladislao Juárez Ponce”, *Palestra Aguascalientes* (periódico digital), 4 de diciembre de 2011, recuperado el 23 de junio de 2016 de <http://www.palestraaguascalientes.com/fallece-ladislao-juarez-ponce/>
- _____, “Festival artístico del maestro A. Viramontes” [sic], *Excelsior*, Ciudad de México, Año V, Tomo IV, Segunda sección, 2 de septiembre de 1921, p. 3.
- _____, “Fue un éxito resonante el radio-concierto Excelsior”, *Excelsior*, Ciudad de México, Año IX, Tomo I, Segunda sección, 6 de enero de 1925, p. 8.

- _____, “La velada en memoria de la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz se efectuó en el Anfiteatro de la Preparatoria, tomando parte en ella distinguidos artistas”, *El Universal*, Ciudad de México, Año IX, Tomo XXXIV, Primera sección, 13 de noviembre de 1924, p. 4.
- _____, “Miramontes acaba de dar un concierto brillante con su mejor repertorio”, *Excelsior*, Ciudad de México, Año XIV, Tomo III, Segunda sección, 22 de junio de 1930, p. 5.
- _____, “Nota de arte”, *La Voz del Bajío*, León, Guanajuato, 2 de febrero de 1936, p. 4.
- _____, “Programa de la celebración de las fiestas del Primer Centenario de la Independencia en esta ciudad en el próximo mes de septiembre”, *El Republicano*, Aguascalientes, Tomo XLI, Número 35, 28 de agosto de 1910, p. 4.
- _____, “Recital de piano”, *El Eco de San Luis*, San Luis Potosí, Tomo I, Número 2, 28 de agosto de 1913, p. 3.
- _____, “Sentida defunción”, *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Aguascalientes*, Aguascalientes, Año XI, Número 9, Tercera época, septiembre de 1946, pp.183-184.
- Arenas, Héctor, “Efemérides musicales”, *El Heraldo de Aguascalientes*, Aguascalientes, Año XXII, Tomo X, Segunda sección, 18 de julio de 1975, p. 7.
- Carrasco, Alfredo, *Mis recuerdos*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 133, 141 y 163.
- Castro Padilla, Carolina y Franco Ruiz Esparza, Cecilia, *El organista de Cristo. José Ruiz Esparza Vega*, Aguascalientes: Gobierno del Estado de Aguascalientes e Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007, pp. 32, 36, 81 y 117.
- Claro Valdés, Samuel, *Rosita Renard, pianista chilena*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1993, p. 26.
- Colmenar, Pablo, “Músicos mexicanos”, *Excelsior*, Ciudad de México, Año XXXV, Tomo IV, 8 de julio de 1951, pp. 12-B y 14-B.
- Cruz Bárcenas, Arturo, “La SACM ,paga deuda pendiente con su fundador“: Manzanero”, *La Jornada* (versión electrónica), 4 de agosto de 2013, recuperado el 17 de mayo de 2016 de <http://www.jornada.unam.mx/2013/08/04/espectaculos/a08n1esp>.

- Cruz Pérez, Miguel Ángel, “El Conservatorio J. Guadalupe Velázquez y la Escuela Diocesana de Música Sagrada: cuatro etapas” en *Cien años de arte en Querétaro*, Querétaro: Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2013, p. 20.
- de Alba, Pedro, *Niñez y juventud en provincias*, Aguascalientes: Gobierno del Estado de Aguascalientes e Instituto Cultural de Aguascalientes, 1996, p. 146 y 187.
- de los Reyes, Aurelio, “La cultura en el año de 1917”, en Patricia Galeana (coord.), *México en 1917, Entorno económico, político, jurídico y cultural*, Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2017, pp. 85-86.
- Engel, José Luis, *Diccionario general de Aguascalientes*, Aguascalientes: Gobierno del Estado de Aguascalientes e Instituto Cultural de Aguascalientes, 1995, p. 163.
- Godínez Morales, Francisco, “Enseñanza de órgano” (anuncio publicitario), *La Linterna de Diógenes*, Guadalajara, Año VII, No. 313, 29 de diciembre de 1894, p. 4.
- Escoto Robledo, Eduardo, *Aires de Guadalajara. Historia del órgano tubular en la capital de Jalisco*, Guadalajara: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, Colección Becarios, 2013, pp. 83-95, 101 y 111.
- _____, “El maestro Felipe Ramírez”, *El Informador*, Guadalajara, Sección B, 23 de mayo de 2015, p. 4.
- Esparza Jiménez, Vicente Agustín, *Las diversiones públicas en la ciudad de Aguascalientes durante el porfiriato: en busca de la modernidad*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia, El Colegio de San Luis, A.C., diciembre de 2007.
- Espinosa, Rodrigo, “Ligeros apuntes para la geografía y estadística del Estado de Aguascalientes”, *El Republicano*, Año XXIX, Tomo 28, Número 1039, Aguascalientes, 21 de marzo de 1897, pp. 1-8.
- Estrada Pérez, E., “Pausa literaria”, *El Sol del Centro*, Aguascalientes, Sección B, 14 de junio de 1981, p. 3.
- Family search (página web), “México bautismos, 1560-1950”, Marcial Miramontes in entry for Ma. Ester Miramontes Romo, 17 Jul 1869; citing San Francisco, Tala, Jalisco, Mexico, reference; FHL microfilm 233,307, recuperado el 11 de diciembre de 2015 de <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/NKR2-DZS?from=lynx1>

- _____, “México bautismos, 1560-1950”, Marcial Miramontes in entry for Moises Miramontes Romo, 31 Dec 1870; citing San Francisco, Tala, Jalisco, Mexico, reference; FHL microfilm 233,307, recuperado el 11 de diciembre de 2015 de <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JS9D-Z7V?from=lynx1>
- _____, “México bautismos, 1560-1950”, Maria Refugio Miramontes Romo, 05 Jul 1874; citing San Francisco, Tala, Jalisco, Mexico, reference; FHL microfilm 233,308, recuperado el 11 de diciembre de 2015 de <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JMMB-MYH?from=lynx1>
- _____, “México matrimonios, 1570-1950”, Marcial Miramontes and Ma. del Refugio Romo, 21 Mar 1868; citing San Francisco, Tala, Jalisco, Mexico, reference; FHL microfilm 233,401, recuperado el 8 de diciembre de 2015 de <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JC64-WJN?from=lynx1>
- García de León, Amelia, *Vida musical en Guadalajara*, Guadalajara, Jalisco: Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco, 1996, pp. 114 y 115.
- García Barragán, Elisa y Schneider, Luis Mario, *Ramón López Velarde. Álbum*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, segunda edición, 2000, pp. 24-25.
- González-Leal, Mariano, *Retoños de España en la Nueva Galicia* (Tomo VII), Guadalajara: Gobierno de Jalisco, 2011, pp. 119-169.
- Gutiérrez Gutiérrez, José Antonio, *Pasajes de historia de Aguascalientes*, Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, Centro de ciencias sociales y humanidades, Departamento de Historia, 2011, p. 49.
- Horowitz, Joseph, *Conversaciones con Arrau*, Argentina: Javier Vergara Editor, 1984, pp. 55-58 y 125-126.
- Huerta González, Albino, *Prolegómenos a la historia de Tala*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara y Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología del Estado de Jalisco, 2012, pp. 13, 17, 94, 98, 113 y 116.
- Jan LaRue, *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, Cooper city, Florida: SpanPress Universitaria (trad.), 1998, p. 12.
- Jiménez Casillas, Bernardo, *Biografía del compositor mexicano Arnulfo Miramontes (1881-1960)*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en piano, Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, agosto de 2013, pp. 15-20, 38 y 65.

- Miranda Pérez, Ricardo, “Las identidades sonoras: entre lo nacional y lo personal. Cartografía del salón”, en Mercedes de Vega Armijo (coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana, Volumen 4, La música en Latinoamérica*, Ciudad de México: Secretaria de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011, pp. 87-91.
- Miramontes Romo de Vivar, Arnulfo, “Con la fusión de los cuatro estilos vendrá el verdadero Neoclasicismo”, *El Redondel*, Ciudad de México, 28 de julio de 1957, p. 11.
- Moltó Doncel, Jorge Luis, “El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado”, *Arts Educa* (versión electrónica), Valencia, España, No. 17, mayo de 2017, pp. 102-125, recuperado el 12 de julio de 2017 de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2556/2117>
- Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, Ciudad de México: Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 92.
- Museo Regional de Querétaro (página web), “Aniversario luctuoso del maestro Eduardo Loarca Castillo. Director del Museo Regional de Querétaro”, 10 de abril de 2017, recuperado el 2 de junio de 2017 de <https://plus.google.com/+MuseoRegionaldeQuer%C3%A9taro1936>
- Nagore Ferrer, María, “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”, *Músicas al Sur* (versión digital), No. 1, enero de 2004, recuperado el 10 de julio de 2017 en <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Pani Arteaga, Arturo, *Una vida, en Tres relatos de sabor antiguo*, Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes, 1991, p. 82.
- Paredón, Manuel, “Aurelio Olvera Montañón, uno de los grandes del magisterio queretano”, *Noticias de Querétaro* (periódico digital), 17 de mayo de 2013, recuperado el 23 de junio de 2016 de <http://www.noticiasdequeretaro.com.mx/2013/05/17/aurelio-overa-montano-uno-de-los-grandes-del-magisterio-queretano/>
- Pareyón, Gabriel, *Diccionario Enciclopédico de música en México*, Guadalajara: Universidad Panamericana campus Guadalajara, 2007, pp. 146, 185, 201, 356, 423, 424, 428, 676, 677, 895, 936 y 1042.

- Ramírez, Sofía, *La edad vulnerable. Ramón López Velarde en Aguascalientes*, Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2010, p. 42.
- Rink, John, Review of Wallace Berry's *Musical Structure and Performance*, *Music Analysis* 9/3, 1990, pp. 319-339.
- Rink, John, "Análisis y (¿o?) interpretación", en John Rink. (Ed.), *La interpretación musical* (Bárbara Zitman, Trad.), Madrid: Alianza Música, 2006, pp. 55-80.
- Roca Arencibia, Daniel, "Análisis de partituras y Análisis para la interpretación: dos modelos de trabajo" (versión electrónica), recuperado el 16 de agosto de 2017 de https://www.academia.edu/2043201/An%C3%A1lisis_de_partituras_y_an%C3%A1lisis_para_la_interpretaci%C3%B3n_dos_modelos_pedag%C3%B3gicos
- Rolón, José, "Biografías de músicos mexicanos. Francisco Godínez (un apóstol de la cultura musical en Jalisco)", *Revista Musical Mexicana*, Volumen. 5, Número 1, Ciudad de México, enero de 1945, pp. 8 y 10.
- Romero, Jesús. C., *Chopin en México*, Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1950, pp. 80 y 82.
- Ruiz Celis, Salvador, "Recital de piano", *El Eco de San Luis*, San Luis Potosí, Tomo I, Número 16, 11 de septiembre de 1913, p. 2 y 4.
- _____, "Obras musicales de Liszt". *El Eco de San Luis*, San Luis Potosí, Tomo I, Número 18, 13 de septiembre de 1913, p. 4.
- _____, "El último concierto de Miramontes", *El Eco de San Luis*, San Luis Potosí, Tomo I, Número 19, 14 de septiembre de 1913, p. 2.
- Sánchez Urbina, J., "Crónicas musicales", *El Nacional Revolucionario*, Ciudad de México, Año III, Tomo XII, Segunda época, 20 de junio de 1930, p. 6.
- Tyg piano duo (página web), <http://tygpianoduo.com/> consultada el 16 de julio de 2017.
- Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1966), su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, volúmenes 1 y 2, tesis para obtener el grado de Doctor en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 241, 298, 329 y 337 (vol. 1) y 277-278 (vol. 2).

Archivo Personal de Héctor Ruiz Esparza Miramontes (APHREM)

I.- Correspondencia

1908. 14 de julio. Berlín. Carta de Arnulfo Miramontes a su madre.
1929. 18 de mayo. Aguascalientes, Ags. Carta de Arnulfo Miramontes al repertorio de música A Wagner y Levien Sucs.
1931. 11 de febrero. Nueva York, EUA. Carta de Associated Music Publishers INC. a Arnulfo Miramontes.
1934. 18 de octubre. Ciudad de México. Carta de Arnulfo Miramontes a Catalina D'Erzell.
1935. 5 de octubre. San Antonio, Texas. Carta de Dolores Urrutia a Arnulfo Miramontes.
1939. 20 de julio. Ciudad de México. Carta de Arnulfo Miramontes a Richard Klatovsky.
1951. 24 de julio. Ciudad de México. Carta de Carlos Palomar a Arnulfo Miramontes.
1955. 1 de noviembre. Nueva York, EUA. Carta de Agustín Llopis de Olivares a Arnulfo Miramontes.
- 1959, 1. 1 de abril. Ciudad de México. Carta de Arnulfo Miramontes a Celestino Gorostiza.
- _____, 2. 15 de septiembre. Carta de Arnulfo Miramontes a la Asociación Musical Manuel M. Ponce A. C.
- 1960, 1. 4 de marzo. Jalapa, Veracruz. Carta de Margarita H. de Nogueira a Arnulfo Miramontes.
- 1960, 2. 13 de marzo. Querétaro. Carta de parte de la Escuela Diocesana de Música Sacra y el Conservatorio Libre de Música José Guadalupe Velázquez a Jorge Ahumada Romo.

II.- Documentos varios

1881. 18 de julio. Tala, Jalisco. Acta de bautismo de Arnulfo Miramontes.
1891. 24 de enero. Tala, Jalisco. Testamento de Marcial Miramontes.
- 1909, 1. 27 de julio. Berlín, Alemania. Fotografía de Philipp Rüfer dedicada a Arnulfo Miramontes.

- _____, 2. 11 de septiembre. Berlín, Alemania. Fotografía de Martín Krause dedicada a Arnulfo Miramontes.
- _____, 3. 10 de noviembre. Aguascalientes, Ags. Invitación al bautismo de Pedro Marcial Miramontes Vázquez.
1910. Septiembre. Aguascalientes, Ags. Diploma de la Comisión Central del Centenario de la Yndependencia [*sic.*] Nacional entregado a Arnulfo Miramontes.
1920. 28 de noviembre. Chihuahua, Chihuahua. Programa de mano de un concierto ofrecido por Arnulfo Miramontes en el Teatro de los Héroeos.
- 1922, 1. 17 de mayo. Ciudad de México. Contrato con el Repertorio de música Otto y Arzoz,
- _____, 2. 18 de mayo. Ciudad de México. Contrato con el Repertorio de música Fanghaenel y Kuntze.
- _____, 3. 22 de mayo. Ciudad de México. Contrato con el Repertorio de música Salvador Cabrera.
1924. 23 de octubre. Ciudad de México. Contrato con el Repertorio de música de la Peña Gil Hnos.
1929. Mayo. Aguascalientes, Ags. Autobiografía de Arnulfo Miramontes.
- 1930, 1. 27 de abril. Ciudad de México. Programa de mano del estreno del *Concierto para piano y orquesta* de Miramontes en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria.
- _____, 2. 15 de junio. Ciudad de México. Programa de mano de un concierto ofrecido por Miramontes en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria.
- _____, 3. 27 de julio. Ciudad de México. Programa de mano de un concierto ofrecido por Miramontes en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria.
1931. Julio. Ciudad de México. Escrito de Miramontes titulado “Segunda sugestión en pro de nuestro adelanto musical. El estudio del piano como base de enseñanza musical superior”.
1932. Enero. Aguascalientes. Prospecto de la Academia de Piano y Composición “Miramontes”.
1933. 2 de diciembre. Aguascalientes. Programa de mano del concierto de noveno grado de Concepción Aguayo, alumna de Arnulfo Miramontes.
- 1935, 1. Octubre. León, Guanajuato. Folleto sobre las clases que Arnulfo Miramontes impartirá en diversas academias de música de ese estado.

- _____, 2. Noviembre. Aguascalientes. Cuotas de exámenes de los alumnos de Arnulfo Miramontes.
- 1938, 1. 12 de enero. Ciudad de México. Escrito de Francisco Alonso que enlista algunos alumnos de Arnulfo Miramontes.
- _____, 2. 23 de octubre. Ciudad de México. Programa de mano de un concierto ofrecido por Arnulfo Miramontes en el Anfiteatro Simón Bolívar.
1939. 23 de junio. Zacatecas. Programa de mano de un recital de Hortensia Cervantes, alumna de Miramontes.
1940. Aguascalientes. Folleto de la Academia de Piano y Composición “Miramontes”.
1944. Enero. Ciudad de México. Reseña biográfica sobre Arnulfo Miramontes realizada por M. C. Serrano G.
1945. 30 de noviembre. Aguascalientes. Recital de alumnos de Arnulfo Miramontes.
- 1946, 1. 22 de febrero. Ciudad de México. Programa de mano de un concierto ofrecido por Esperanza Cabrera en el Palacio de Bellas Artes.
- _____, 2. 25 de noviembre. Querétaro. Recital de alumnos de Arnulfo Miramontes.
1948. 22 de noviembre. Teatro Plaza de Querétaro. Fotografía del examen de titulación de Esperanza Cabrera, alumna de Arnulfo Miramontes.
- 1950, 1. 30 de mayo. San Luis Potosí. Programa de mano de un recital de María Dolores López Lozano, alumna de Miramontes.
- 1950, 2. Junio. Aguascalientes. Folleto de la Academia de Piano y Composición “Miramontes”.
1953. 30 de septiembre. Ciudad de México. Programa de mano de un concierto ofrecido por Miramontes en Sala Chopin.
1954. 15 de mayo. Puebla. Postal con fotografía del órgano de Puebla enviada por Francisco Delgado a su maestro Arnulfo Miramontes.
1959. 30 de agosto. Ciudad de México. Escrito de Arnulfo Miramontes donde habla sobre su Segunda Sinfonía.
1960. 9 de febrero. Querétaro. Recital de Camila Siurob, alumna de Arnulfo Miramontes.
1963. 21 de agosto. Ciudad de México. Programa de una conferencia impartida por Amelia Torres de Espinosa en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.
1974. 12 de diciembre. Monterrey. Programa de mano de un recital de las alumnas de Socorro Castañeda, alumna de Miramontes.

1987. “Arnulfo Miramontes in memoria”. Texto biográfico sobre Arnulfo Miramontes posiblemente elaborado por Carlos González Gamio.

Sin fecha, 1. Miramontes. Escrito con la descripción del *Ballet Sinfónico Iris* de Arnulfo Miramontes.

_____, 2. Miramontes. Escrito titulado “El órgano, organistas y compositores”.

_____, 3. Escrito con breves descripciones de varias de las obras de Arnulfo Miramontes y de su Academia de piano y composición “Miramontes”.

_____, 4. Diploma de fin de año expedido en Aguascalientes durante la década de 1920 por la Academia de piano y composición “Miramontes”.

_____, 5. Cartel promocional de la Academia de piano y composición “Miramontes” en Aguascalientes, con dirección de Allende #69.

_____, 6. Folleto de la Academia de piano y composición “Miramontes” en la Ciudad de México en el que vienen escritas dos direcciones.

_____, 7. Miramontes. Escrito titulado “Sistema Miramontes para estudiar el piano” que detalla el plan de estudios de la Academia de piano y composición “Miramontes”.

_____, 8. Miramontes. Escrito incompleto titulado “Academia de piano y composición „Miramontes“ / Plan de estudios”.

_____, 9. Miramontes. Ejercicio de técnica pianística.

_____, 10. Cartel promocional del sello Edición “Miramontes” en Ciudad de México.

_____, 11. Miramontes. Escrito titulado “Obras publicadas de Arnulfo Miramontes” que contiene breves descripciones de las mismas.

_____, 12. Miramontes. Escrito sobre las *Miniaturas Mexicanas* de Arnulfo Miramontes.

_____, 13. Miramontes. Breve listado de obras de Arnulfo Miramontes.

_____, 14. Lista de obras de Arnulfo Miramontes dejadas en consignación al Repertorio de Música Casa Beethoven.

_____, 15. Miramontes. Escrito titulado “Concierto Miramontes” que contiene breves descripciones de varias obras para piano de Arnulfo Miramontes.

III.- Textos en partituras

Sin fecha, 1. *Miniaturas mexicanas*, primer cuaderno. Edición Miramontes No. 46.

_____, 2. *Miniaturas mexicanas*, segundo cuaderno. Edición Miramontes No. 48.

_____, 3. *Baile azteca*. Edición Miramontes No. 47.

IV.- Actas de *copyright*¹

Adagio cantabile

1947, 17 de octubre. EUA.

Arrulladora en Modo Hipodórico, No. 4, *Op.* 70

1947, 1 de diciembre. EUA.

Arrulladora No. 3 *en Sol bemol*, *Op.* 82, No. 3

1947, 17 de octubre. EUA.

Arrulladora, *Op.* 123 No. 2

1947, 17 de octubre. EUA.

Arrulladora, *Op.* 69

1922, 23 de noviembre. México.

1949, 14 de noviembre. EUA.

Diez variaciones para piano sobre un tema mexicano, *Op.* 73

1950, 13 de junio. EUA.

Eco, *Op.* 69

1947, 1 de diciembre. EUA.

¹ Los nombres de las piezas están escritos en orden alfabético y como aparecen en la Edición Miramontes en que fueron publicadas.

Ella, Op. 40

1922, 23 de noviembre. México.

1949, 14 de noviembre. EUA.

Ensueño, Op. 33

1947, 17 de octubre. EUA.

Estudio de octavas en fa sostenido, Op. 60

1949, 14 de noviembre. EUA.

Estudio en forma de vals, Op. 111

1949, 14 de noviembre. EUA.

Estudio (glissando), Op. 75

1949, 14 de noviembre. EUA.

Hoja de álbum, Op. 11

1922, 27 de abril. México.

1947, 19 de noviembre. Estados Unidos de Norteamérica (EUA).

1948, 1 de abril. EUA (re-edición).

Inquietud, Op. 88

1947, 1 de diciembre. EUA.

Intermezzo en La

1947, 19 de noviembre. EUA.

Mazurka en la menor, Op. 10

1922, 23 de noviembre. México.

1949, 14 de noviembre. EUA.

Mazurka-Estudio

1947, 1 de diciembre. EUA.

Minuetto (de la Ópera Anáhuac)

1947, 17 de octubre. EUA.

Minuetto en do mayor

1928, 21 de septiembre. México.

1947, 1 de diciembre. EUA.

Minuetto -en Fa-

1947, 17 de octubre. EUA.

Momento musical No. 1

1947, 19 de noviembre. EUA.

Momento musical No. 2

1947, 19 de noviembre. EUA.

Momento musical No. 3

1947, 19 de noviembre. EUA.

Ninfas. Aire de baile

1928, 21 de septiembre. México.

1947, 1 de diciembre. EUA.

Para Elvirita

1947, 19 de noviembre. EUA.

Pastores, Op. 67

1947, 1 de diciembre. EUA.

Pequeña melodía, Op. 14

1922, 22 de agosto. México.

1942. México (reedición).

1947, 19 de noviembre. EUA.

Pierrot Estudio-Staccato, Op. 100

1949, 14 de noviembre. EUA.

¿Por qué?, Op. 19

1922, 31 de mayo. México.

1947, 19 de noviembre. EUA.

1948, 1 de abril. EUA (reedición).

Preludio Burlesco No. 4, Op. 120

1949, 14 de noviembre. EUA.

Preludio Heroico No. 8 (*en Modo Dórico*), *Op.* 109

1950, 13 de junio. EUA.

Preludio No. 1, *Op.* 67

1928, 21 de septiembre. México.

1947, 1 de diciembre. EUA.

Preludio No. 2, *Op.* 68

1947, 1 de diciembre. EUA.

Preludio No. 3 *en La menor*, *Op.* 92, No. 3

1947, 17 de octubre. EUA.

Preludio quasi Canon No. 7, *Op.* 107

1949, 14 de noviembre. EUA.

Preludio Romántico No. 5, *Op.* 104

1949, 14 de noviembre. EUA.

Preludio Trágico No. 6, *Op.* 110

1949, 14 de noviembre. EUA.

Preludio y Fuga-Fantasia (*sobre temas mexicanos*), *Op.* 74

1950, 13 de junio. EUA.

Scherzino (El niño)

1922, 31 de mayo. México.

1947, 19 de noviembre. EUA.

1948, 1 de abril. EUA (reedición).

Vals lento No. 2, Op. 98

1949, 14 de noviembre. EUA.

Vals No. 1²

1947, 17 de octubre. EUA.

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG)

1890

Gobierno, Parroquias: Aguascalientes, caja 22, s.exp., s.f., 27 de agosto de 1890. Carta del Cura de la Parroquia de Aguascalientes, Pbro. Mauricio López Moreno (1823-1900), al Arzobispo de Guadalajara, Sr. Pedro Loza y Pardavé (1815-1898).

Gobierno, Parroquias: Tala, caja 3, exp. 12, s.f., 30 de septiembre de 1890. Carta del Cura de la Parroquia de Tala, Sr. Gil Lamberán González (1853-1906), al Arzobispo de Guadalajara, Sr. Pedro Loza y Pardavé (1815-1898).

1891

Gobierno, Parroquias: Tala, caja 3, exp. 12, s.f., 16 de febrero de 1891. Carta del Cura de la Parroquia de Tala, Sr. Gil Lamberán González (1853-1906), al Arzobispo de Guadalajara, Sr. Pedro Loza y Pardavé (1815-1898).

² No se preserva la partitura.

Gobierno, Parroquias: Tala, caja: 3, exp. 12, s.f., 22 de marzo de 1891. Cuenta de ingreso y egreso de la vacante de la Parroquia de Tala durante el periodo del Pbro. Don Ignacio Romo (el documento abarca del 10 de febrero al 31 de julio de 1891).

Gobierno, Parroquias: Aguascalientes, caja: 23, s. exp., s.f., 28 de julio de 1891. Carta del Cura de la Parroquia de Aguascalientes, Pbro. Mauricio López Moreno (1823-1900), al Sr Arzobispo de Guadalajara, Sr. Pedro Loza y Pardavé (1815-1898).

Archivo de la Universität der Künste Berlin

Archivo de la Universität, inventario 4, No. 11. Fachada del Stern'sches Konservatorium der Musik, ca. 1908.

Archivo de la Universität, inventario 4, No. 18. Lista de alumnos inscritos durante el año escolar 1908-1909 en el Stern'sches Konservatorium der Musik.

Archivo General de la Nación

“Programas del Conservatorio N. de Música y Declamación, aprobados provisionalmente para que rijan en el año escolar de 1908, *Boletín de Instrucción Pública*, t. IX, nos. 4, 5 y 6, abril a junio de 1908, pp. 1075-1078.

“Programa para las clases de piano en el año escolar de 1909”, *Boletín de Instrucción Pública*, t. XII, no. 4, agosto de 1909, pp. 901-903.

Discografía³

Malgré Tout. Aguascalientes en Concierto. Música para piano. Héctor Rojas, pianista, Instituto Cultural de Aguascalientes, grabado en la Sala Xochipilli de la ENM de la UNAM, 1992.

Música jalisciense para piano. José Kamuel Zepeda Moreno, pianista, Secretaría de Cultura de Jalisco, grabado en Estudio ProMúsica, Guadalajara, 2002.

³ La discografía está dispuesta en orden cronológico.

Música jalisciense para piano, vol. II. José Kamuel Zepeda Moreno, pianista, Secretaría de Cultura de Jalisco, grabado en Estudio ProMúsica, Guadalajara, 2003.

Preludios. Miniaturas mexicanas. Música de salón. Bernardo Jiménez Casillas, pianista, Urtext Digital Classics, Conaculta y FONCA, JBCC244, grabado en UDC MEDIA, Ciudad de México, 2014.⁴

Estudios. Escenas infantiles. Arrulladoras. Bernardo Jiménez Casillas, pianista, Urtext Digital Classics, Conaculta y FONCA, JBCC245, grabado en UDC MEDIA, Ciudad de México, 2015.⁵

⁴ Notas al disco elaboradas por Bernardo Jiménez Casillas.

⁵ *Idem.*

Índices

1. Ejemplos musicales

Capítulo 2

Ejemplo 1. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, primer cuaderno, No. 3, *El sombrero ancho*, cc. 20-26 _____ p. 77

Ejemplo 2. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, primer cuaderno, No. 1, *El grillito*, cc. 1-4 _____ p. 78

Ejemplo 3. Miramontes, *Navidad infantil*, Op. 103, *Campanitas de navidad*, cc. 1-4 _____ p. 78

Ejemplo 4. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, primer cuaderno, No. 2, *El payo*, cc. 16-19 _____ p. 79

Ejemplo 5. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, segundo cuaderno, No. 6, *Danza de los sacrificios*, cc. 45-48 _____ p. 80

Ejemplo 6. Miramontes, *Navidad infantil*, Op. 103, *Rayito de luz matinal*, cc. 21-24 _____ p. 81

Ejemplo 7. Miramontes, *Navidad infantil*, Op. 103, *Scherzino*, cc. 1-4 _____ p. 81

Ejemplo 8. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, segundo cuaderno, No. 4, *Arrulladora*, cc. 1-4 _____ p. 82

Ejemplo 9. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, segundo cuaderno, No. 2, *El barquero*, cc. 13-16 _____ p. 82

- Ejemplo 10. Miramontes, *Escenas infantiles*, Op. 150, No. 5, *Cajita de música*, cc. 31-34 _____ p. 83
- Ejemplo 11. Miramontes, *Escenas infantiles*, Op. 150, No. 5, *Cajita de música*, cc. 52-59 _____ p. 83
- Ejemplo 12. Miramontes, *Escenas infantiles*, Op. 151, No. 4, *Romanza*, cc. 46-49 _____ p. 84
- Ejemplo 13. Miramontes, *Mazurka en la menor*, Op. 10, cc. 6-9 _____ p. 85
- Ejemplo 14. Miramontes, *Ella*, Op. 40, cc. 1-5 _____ p. 85
- Ejemplo 15. Miramontes, *Escenas infantiles*, Op. 150, No. 4, *Patines*, cc. 1-4 _____ p. 86
- Ejemplo 16. Miramontes, *El niño (Scherzino)*, Op. 24, cc. 24-31 _____ p. 86
- Ejemplo 17. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, segundo cuaderno, No. 7, *Las mañanitas*, cc. 1-5 _____ p. 87
- Ejemplo 18. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, segundo cuaderno, No. 5, *La pajarera*, cc. 1-3 _____ p. 87
- Ejemplo 19. Miramontes, *Momento musical* No. 1, cc. 17-19 _____ p. 88
- Ejemplo 20. Miramontes, *Minuetto en Fa*, cc. 37-41 _____ p. 88
- Ejemplo 21. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, segundo cuaderno, No. 1, *Cielito lindo*, cc. 1-4 _____ p. 89

Ejemplo 22. Miramontes, *Miniaturas mexicanas*, primer cuaderno, No. 3, *El sombrero ancho*, cc. 1-4 _____ p. 90

Ejemplo 23. Miramontes, *Estudio artístico para la mano izquierda*, Op. 10, cc. 9-10 _____ p. 90

Ejemplo 24. Miramontes, *Estudio de terceras*, cc. 1-2 _____ p. 91

Ejemplo 25. Miramontes, *Estudio de terceras*, cc. 39-40 _____ p. 91

Ejemplo 26. Miramontes, *Inquietud*, Op. 88, cc. 6-8 _____ p. 92

Capítulo 3

Ejemplo 1. Miramontes, *Preludio No. 1*, Op. 67, cc. 19-20 _____ p. 98

Ejemplo 2. Miramontes, *Preludio Romántico No. 5*, Op. 104, cc. 18-22 _____ p. 100

Ejemplo 3. Miramontes, *Diez variaciones para piano sobre un tema mexicano*, Op. 73, Segunda variación, cc. 2-3 _____ p. 100

Ejemplo 4. Miramontes, *Preludio y Fuga-Fantasia (sobre temas mexicanos)*, Op. 74, Fuga, cc. 27-30 _____ p. 101

Ejemplo 5. Miramontes, *Nocturno No. 1 en fa sostenido*, Op. 44, cc. 67-69 _____ p. 102

Ejemplo 6. Miramontes, *Nocturno No. 1 en fa sostenido*, Op. 44, cc. 125-126 _____ p. 102

Ejemplo 7. Miramontes, *Preludio Romántico No. 5*, Op. 104, cc. 10-12 _____ p. 102

- Ejemplo 8. Miramontes, *Butterfly*, cc. 9-12 _____ p. 103
- Ejemplo 9. Miramontes, *Preludio y Fuga-fantasia (sobre temas mexicanos)*, Op. 74, *Fuga-fantasia*, cc. 123-125 _____ p. 103
- Ejemplo 10. Miramontes, *Preludio Burlesco No. 4*, Op. 120, cc. 86-90 _____ p. 104
- Ejemplo 11. Miramontes, *Diez variaciones para piano sobre un tema mexicano*, Op. 73, Segunda variación, c. 12 _____ p. 104
- Ejemplo 12. Miramontes, *Preludio No. 1*, Op. 67, cc. 36-38 _____ p. 105
- Ejemplo 13. Miramontes, *Estudio (glissando)*, Op. 75, cc. 9-10 _____ p. 106
- Ejemplo 14. Miramontes, *Preludio Trágico No. 6*, Op. 110, cc. 44-45 _____ p. 106
- Ejemplo 15. Miramontes, *Estudio en forma de vals*, Op. 111, cc. 114-117 _____ p. 107
- Ejemplo 16. Miramontes, *Pierrot Estudio-Staccato*, Op. 100, cc. 122-123 _____ p. 107
- Ejemplo 17. Miramontes, *Estudio de octavas*, Op. 60, cc. 48-50 _____ p. 108
- Ejemplo 18. Miramontes, *Diez variaciones para piano sobre un tema mexicano*, Op. 73, Sexta variación, cc. 1-3 _____ p. 109
- Ejemplo 19. Miramontes, *Diez variaciones para piano sobre un tema mexicano*, Op. 73. Sexta variación, c. 13 _____ p. 109
- Ejemplo 20. Miramontes, *Preludio y Fuga-fantasia*, Op. 74, *Preludio*, cc. 85-87 _____ p. 110

- Ejemplo 21. Miramontes, *Estudio (glissando)*, Op. 75, cc. 1-3 _____ p. 111
- Ejemplo 22. Miramontes, *Estudio (glissando)*, Op. 75, cc. 12-13 _____ p. 111
- Ejemplo 23. Miramontes, *Preludio Trágico* No. 6, Op. 110, cc. 89-92 _____ p. 112
- Ejemplo 24. Miramontes, *Estudio en forma de vals*, Op. 111, tema a, cc. 1-4 _____ p. 118
- Ejemplo 25. Miramontes, *Estudio en forma de vals*, Op. 111, cc. 51-60 _____ p. 119
- Ejemplo 26. Miramontes, *Estudio en forma de vals*, Op. 111, cc. 181-189 _____ p. 120

2. Imágenes

Capítulo 1

- Imagen 1. Francisco Godínez Morales, 1891 _____ p. 20
- Imagen 2. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe de Aguascalientes, ca. 1888 __ p. 22
- Imagen 3. Mapa de la ciudad de Aguascalientes, ca. 1900 (detalle) _____ p. 23
- Imagen 4. Órgano actual del Santuario de Guadalupe de Aguascalientes, 2009 _____ p. 24
- Imagen 5. Fachada del Stern'sches Konservatorium der Musik, ca. 1908 _____ p. 28
- Imagen 6. Lista de alumnos inscritos durante el año escolar 1908-1909 en el Stern'sches Konservatorium der Musik (detalle) _____ p. 29
- Imagen 7. Fotografía de Philipp Rüfer con dedicatoria a Miramontes, 1909 _____ p. 30

- Imagen 8. Fotografía de Martin Krause con dedicatoria a Miramontes, 1909 _____ p. 30
- Imagen 9. Programa de mano de un concierto ofrecido por Miramontes, Teatro de los Héroes, Chihuahua, 28 de noviembre de 1920 _____ p. 35
- Imagen 10. Programa de mano de un concierto ofrecido por Miramontes, Anfiteatro Simón Bolívar, Ciudad de México, 15 de junio de 1930 _____ p. 38
- Imagen 11. Prospecto de la Academia de piano y composición “Miramontes”, Aguascalientes, enero de 1932 _____ p. 42
- Imagen 12. Diploma de fin de año expedido durante la década de 1920 por la Academia de piano y composición “Miramontes”, Aguascalientes _____ p. 43
- Imagen 13. Cartel promocional de la Academia de piano y composición “Miramontes”, Aguascalientes, *ca.* 1926 _____ p. 44
- Imagen 14. Fachada de la antigua casa de la familia Miramontes Vázquez, Aguascalientes, 2016 _____ p. 45
- Imagen 15. Interior de la anterior sede de la Escuela de Música Sacra de la Diócesis de Querétaro, 2015 _____ p. 46
- Imagen 16. Interior de la anterior sede del Conservatorio Libre de Música José Guadalupe Velázquez de Querétaro, 2015 _____ p. 46
- Imagen 17. Ejercicio de técnica pianística elaborado por Miramontes, *ca.* 1920 _____ p. 50
- Imagen 18. Programa de mano del concierto de noveno grado de María Concepción Aguayo Mora, Teatro Morelos, Aguascalientes, 2 de diciembre de 1933 _____ p. 57

Imagen 19. Título de “Maestro de Piano” expedido por la Academia de piano “Miramontes” [sic.] a José Ruiz Esparza Vega, Aguascalientes, 30 de junio de 1934 _____ p. 57

Imagen 20. Esperanza Cabrera al finalizar su examen de titulación acompañada de Miramontes, Teatro Plaza, Querétaro, 22 de noviembre de 1948 _____ p. 59

Imagen 21. Interior del Hotel Hidalgo de Querétaro, 2015 _____ p. 60

Imagen 22. Piano *Bechstein* en el que Miramontes impartía sus clases en el Conservatorio Libre de Música José Guadalupe Velázquez de Querétaro, 2015 _____ p. 61

Capítulo 2

Imagen 1. Cartel promocional del sello Edición “Miramontes”, Ciudad de México, ca. 1950 _____ p. 64

Imagen 2. Miramontes, *Fantasia tapatía, Op. 72* (portada), ¿Ciudad de México?, Edición “Miramontes” No. 40, ca. 1949 _____ p. 64

Imagen 3. Miramontes, *Fantasia tapatía, Op. 72* (contraportada), ¿Ciudad de México?, Edición “Miramontes” No. 40, ca. 1949 _____ p. 65

Capítulo 3

Imagen 1. Miramontes, *Arrulladora* No. 3, *Op. 82*, No. 3, cc. 21-28, ¿Ciudad de México?, Edición “Miramontes” No. 17, ca. 1942 _____ p. 113

Imagen 2. Miramontes, *Estudio en forma de vals, Op. 111*, cc. 1-19, ¿Ciudad de México?, Edición “Miramontes” No. 32, ca. 1948 _____ p. 116

3. Cuadros

Capítulo 2

Cuadro 1. Obras para piano de Arnulfo Miramontes: repertorio didáctico _____ p. 67

Cuadro 2. Obras para piano de Arnulfo Miramontes: repertorio de concierto _____ p. 70

4. Esquemas

Capítulo 3

Esquema 1. Estructura del *Estudio en forma de vals* _____ p. 115

Esquema 2. Estructura del *Estudio en forma de vals* propuesto en esta tesis _____ p. 115

Esquema 3. Estructura de la parte A del *Estudio en forma de vals* _____ p. 117

Anexos

1. Plan de estudios de la Academia de piano y composición “Miramontes”¹

SISTEMA MIRAMONTES

a base de acentuación en escalas, arpeggios, acordes y octavas

Para estudiar el

PIANO

Consistiendo en una serie de ejercicios progresivos, seleccionados de los mejores maestros de piano, para saber emplear debidamente los dedos, el puño, el brazo y combinaciones de estas tres cosas, juntamente con un buen uso de los pedales y obtener prontos y seguros resultados en el sentido técnico-artístico, mediante el “modo” de estudiar cada ejercicio y su aplicación dentro de un Plan de Estudio progresivo y cuidadosamente hecho.

CURSO ELEMENTAL

Primer Año*

Primer Grado de Piano de W.S.B. Mathews. 20 primeros estudios de Hanon. Estos ejercicios deben hacerse con las manos separadas manteniendo el puño quieto, levantando bien los dedos y atacando con precisión, con objeto de hundir bien cada tecla y producir acento con una f (fuerte)** Después de haber aprendido a tocar el primer ejercicio sin interrupción, con las manos separadas, procúrese unir las y repetirlo varias veces en un aire sumamente lento. En esta forma estúdiense todos los restantes, pero al llegar al Núm. 20 vuélvase al primer ejercicio y repítanse con las siguientes acentuaciones: 1º acentuando cada nota; 2º con puntillo, acentuando la nota del puntillo solamente; 3º acentuando la

¹ APHREM, II, s.f., 7.

primera nota en grupos de cuatro por tiempo; 4º probar lo más aprisa que se pueda tocar cada ejercicio, procurando no levantar demasiado los dedos y producir un mf (medio fuerte) en todo el ejercicio, evitando interrupciones. En esta forma se estudiará hasta el num 31.

Estudio del “marcato”, “legato”, “staccato” de abajo a arriba y de arriba abajo con una nota, en terceras y sextas en movimiento directo, y notas repetidas usando los dedos solamente. Después de 6 meses de estudio en esta forma, puede ponerse al alumno preparación de escalas y arpeggios y uso de los pedales, el “Jugend Album” de Schumann y algunas de las sonatinas más fáciles del 1er y 2do Álbum de Sonatinas de los diferentes autores (Edición Peters) que es la que está mejor seleccionada. Teoría de la Música de Danhauser, traducida por Betancour. En este año es bastante dos horas de estudio diariamente (después de 6 meses 2 ½ horas de estudio), compartiéndolas por la mañana y por la tarde. Procúrese descansar frecuentemente colgando los brazos, y cada media hora levantarse del banquillo con objeto de hacer un descanso de 5 minutos; así se logrará adelantar más y sin fatiga.

*Ya se entiende que el alumno al empezar el estudio del piano, debe de tener algunos conocimientos de solfeo y teoría de la música; sin estos conocimientos tendrá, como es natural, que luchar con más dificultades que es bueno evitar, con objeto de que los niños no lleguen a aborrecer el estudio del piano.

**Los 31 estudios primeros deben hacerse simultáneamente en ff con los estudios de marcato, legato, y staccato.

Segundo Año

Estudios Infantiles de Lemoine, 24 escalas y arpeggios en 4 octavas mayores y menores en movimiento directo con diferentes acentuaciones, acordes de tres notas en movimiento directo, arpeggios en séptima disminuída y dominante con varias acentuaciones, (los acordes deben practicarse en “legato”, “marcato” y las dos clases de “staccato”). Primeros estudios de octavas en los 4 modos de los acordes, Pequeños Preludios y Fuguetas de J. S. Bach, Sonatinas de mediana dificultad y primeros estudios de terceras en escalas (dobles). Escalas matizadas (las 4 últimas). Teoría de Danhauser. No se olvide estudiar con las manos separadas, al principio de cada ejercicio. Piezas adecuadas a este año, para fin de tener

estilo. En este 2do. año estúdiense 3 horas. En los acordes de 3 notas en “marcato”, tóquese una nota fuerte y otra piano.

CURSO MEDIO

Tercer Año

Pequeña velocidad de Czerny, Invenciones a 2 partes de Bach, trinos sencillos, dobles, triples y cuádruples; Escalas en terceras y sextas sencillas en 4 octavas y por movimiento directo, arpeggios en sextas, acordes de 4 notas en los 4 diferentes modos, escalas en octavas en los 4 modos. Sonatinas difíciles. Las 4 últimas escalas matizadas. Piezas adecuadas a este año. Armonía de Danhauser. Las 4 últimas escalas háganse en 2 notas ligadas y 2 Staccato. Estúdiense 4 horas diarias.

Cuarto Año

Gran velocidad de Czerny, Invenciones a 3 partes de Bach, Sonatas de Clementi y Haydn, Escalas, arpeggios y acordes de 3 notas en movimiento contrario. Octavas en diferentes modos. Piezas adecuadas a este año. Armonía de Danhauser. Las últimas 4 escalas practíquense en legato y staccato y también matizadas. 5 horas de estudio diarias. Primeros estudios, combinación doble y triple.

Quinto Año

Desde este año léanse Biografías de Músicos Célebres y estética. Estudios de Cramer-Bulow, Partitas de Bach, escalas en terceras dobles, acordes de 4 notas en movimiento contrario, Sonatas de Mozart y Hummel, escalas en octavas formando tercera, con diferentes acentos; estudio del trémolo. Armonía de Danhauser. Piezas adecuadas. Las últimas 4 escalas en terceras dobles háganse en legato y staccato. 5 horas de estudio diarias. Octavas en marcato saltando 3 octavas, movimiento directo.

CURSO SUPERIOR (para maestros)

Sexto Año

40 Estudios diarios de Czerny, Preludios y Fugas del Clavecín bien templado de Bach, Sonatas de Beethoven (primera época) y de Weber, escalas en octavas en movimiento contrario. Octavas en “marcato” saltando 3 octavas, Acordes de 5 notas en las 5 formas, por movimiento contrario. Estudio de contrapunto y fuga. Escalas en sextas dobles. Estudio: 6 horas. Transporte por accidentes. Desde este año el alumno debe de empezar su práctica de enseñanza.

Séptimo Año

Estudios de Chopin, Técnica de Tausig, Estudios de glissando en una y dos notas (terceras, sextas y octavas). Arpeggios dobles. Sonatas de Beethoven (segunda época) y de Schubert, Preludios y Fugas del Clavecín bien templado de Bach, Rapsodias y estudios trascendentales de Liszt, transporte por notas en obras fáciles de Bach, como Preludios pequeños y fuguetas o Invenciones a 2 o 3 partes. Carnaval de Schumann, Contrapunto y fuga. Estudio: 6 horas. Estudio de octavas con acordes. Suites inglesas de Bach (y francesas). Estudio de octavas y Estudio glissando de Miramontes. Obras de autores modernos.

Octavo Año

Estudios de Chopin, Técnica de Tausig, Estudios de Rubinstein, Estudios Sinfónicos de Schumann, Sonatas de Beethoven (tercera época), de Chopin y Brahms. Rapsodias y estudios Paganini-Liszt. Estudio de composición o formas musicales y análisis. Estudio: 7 horas. Conciertos para piano y Orquesta de Grieg, Mendelssohn, Beethoven y Weber. Mediante estos estudios, un Concierto de piano solo y prueba práctica de enseñanza, la ACADEMIA expedirá un Título de Profesor al alumno. Fantasía y Fuga cromática de Bach. Pierrot, Estudio staccato de Miramontes. Obras de autores modernos.

PERFECCIONAMIENTO (para concertistas)

Noveno Año

Estudios de Chopin, Sonatas de Beethoven, Sonata de Liszt, Tanhauser de Wagner-Liszt. Vals Danubio de Strauss-Evler, Fantasía y Fuga en sol menor de Bach-Liszt y otras transcripciones de Tausig, Liszt, Busoni, Brasin y D'Albert. Suite Sinfónica Mexicana de Miramontes. Estudio: 8 horas.

Décimo Año

Campanella y Rapsodia Núm. 2 de Liszt, Concierto de Piano y Orquesta en si bemol menor de Tchaikovski, Concierto en mi menor de Chopin y Concierto núm 1 en mi bemol Mayor de Liszt. Estudio: 8 horas.

Mediante la ejecución de 3 Conciertos de piano solo y uno de piano y orquesta, la ACADEMIA "MIRAMONTES" expedirá al alumno un título de CONCERTISTA.

2. Clasificación por orden alfabético de la obra para piano de Miramontes

Nombre de la obra ²
<i>Adagio Cantabile [sic.]</i>
[<i>Andantino</i>]
<i>Arrulladora en Modo Hipodórico, No.4, Op. 70</i>
<i>Arrulladora No.3 en Sol bemol, Op. 82 No. 3</i> ³
<i>Arrulladora, Op. 123 No. 2</i>
<i>Arrulladora, Op. 69</i>
<i>Baile azteca, Op. 44</i> ⁴
<i>*Barcarola Xochimilco, Op. 99</i>
<i>*Butterfly</i> ⁵
[<i>Danza en Sol Mayor</i>] ⁶
<i>Diez Variaciones para piano sobre un tema mexicano, Op. 73</i> ⁷
<i>Eco, Op. 69</i>
<i>Ella, Op. 40</i>
<i>Ensueño, Op. 33</i>
<i>Escenas Infantiles, Op. 150</i> ⁸
<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Ingenuidad</i> 2. <i>Tarantela [sic.]</i> 3. <i>Arrulladora del niño Jesús</i> 4. <i>Patines</i> 5. <i>Cajita de música</i> 6. <i>Gavota (graciosa) [sic.]</i> 7. <i>Marcha de los soldados</i> 8. <i>Vals de la muñeca</i> 9. <i>Danza del muñeco</i> 10. <i>Orfandad</i>
<i>Escenas Infantiles, Op. 151</i>
<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Primer desengaño</i> 2. <i>Gavota en Fa [sic.]</i>

² Las obras inéditas completas están indicadas con asterisco * ; las inéditas incompletas, entre guiones — — ; y las perdidas, entre corchetes []. Los nombres están escritos como aparecen en el manuscrito original, en caso de ser obras inéditas, o como aparecen en la Edición Miramontes en que fueron publicadas. En el caso de los ciclos *Escenas infantiles*, *Miniaturas mexicanas* y *Navidad infantil*, se ha establecido el criterio alfabético a partir del nombre del conjunto y no de las obras que los componen.

³ Transcripción del *Trío del Scherzo* de su *Primera Sinfonía* (ca.1916).

⁴ Transcripción de su obra orquestal *Baile Azteca* (ca.1919). También se le conoce como *Danza Azteca*, *Baile Mexicano* o *Waltz*, título este último que aparece en un manuscrito musical que no es el original.

⁵ Transcripción de su obra para quinteto de cuerdas *Allegro Scherzando* (ca.1917).

⁶ Transcripción del *Scherzo* de su *Primera Sinfonía* (ca.1916).

⁷ Transcripción de un movimiento de su obra orquestal *Suite Sinfónica Mexicana* (1918). El tema que utiliza es *El barquero*.

⁸ La numeración en las *Escenas infantiles* se ha establecido conforme el orden en que van apareciendo las piezas en los dos *Opus* en que esta obra se divide.

3. Scherzino
4. Romanza
5. Coral
6. Pequeño preludio –dórico-
7. Mesto
8. Recitativo
9. Tempo di minuetto
10. Campanita (reminiscencia de la Campanella de Paganini)
<i>Estudio artístico para la mano izquierda, Op. 10</i>
<i>Estudio de octavas en fa sostenido, Op. 60</i>
* <i>Estudio de terceras</i>
<i>Estudio en forma de vals, Op. 111</i>
<i>Estudio (glissando), Op. 75</i>
<i>Fantasia tapatía, Op. 72⁹</i>
<i>Fuga No.1 a 2 voces, Op. 50</i>
<i>Fuga No.2 a 3 voces, Op. 44</i>
<i>Fuga No.3 a 4 voces, Op. 55</i>
<i>Hoja de álbum, Op. 11</i>
* <i>Ich liebe dich!</i> ¹⁰
<i>Inquietud, Op. 88</i>
<i>Intermezzo en La [sic.]</i>
[<i>Íntima</i>]
— <i>Introducción, Moderatto</i> — ¹¹
* <i>Marcial</i> ¹²
<i>Mazurka en la menor, Op. 10</i>
<i>Mazurka-Estudio</i>
<i>Miniaturas Mexicanas para piano (primer cuaderno)</i>
1. <i>El grillito</i>
2. <i>El payo</i>
3. <i>El sombrero ancho</i>
4. <i>La pasadita</i>
5. <i>Canción mixteca</i>
6. <i>El durazno</i>
7. <i>Las mañanitas</i>
8. <i>El coconito</i>
<i>Miniaturas mexicanas para piano (segundo cuaderno)</i>
1. <i>Cielito lindo</i>
2. <i>El barquero</i>
3. <i>Yo no soy de aquí (danza)</i>
4. <i>Arrulladora (del Trio del Scherzo de la 1a Sinfonía)</i>
5. <i>La pajarera</i>
6. <i>Danza de los sacrificios (de la ópera Cihuatl)</i>

⁹ Transcripción de un movimiento de su obra orquestal *Suite Sinfónica Mexicana* (1918).

¹⁰ En español: “¡Yo te amo!”.

¹¹ La obra no tiene título. “Introducción, Moderatto” son las indicaciones que aparecen en la partitura, los cuales se han utilizado en este trabajo para asignarle un nombre.

¹² La obra no tiene título. “Marcial” es la indicación del *tempo* de la pieza, el cual se ha utilizado en este trabajo para asignarle un nombre.

7. <i>Las mañanitas</i>
8. <i>La Diana</i>
<i>Minuetto (de la Ópera Anáhuac)</i> ¹³
<i>Minuetto en do mayor</i> ¹⁴
<i>Minuetto -en Fa- [sic.]</i>
[<i>Momento musical -a la Debussy-</i>]
[<i>Momento musical en do</i>]
<i>Momento musical No.1</i>
<i>Momento musical No.2</i>
<i>Momento musical No.3</i>
<i>Navidad Infantil, Op. 103</i> ¹⁵
1. <i>Campanitas de navidad</i>
2. <i>Rayito de luz matinal</i>
3. <i>Scherzino</i>
4. <i>Marcha de los reyes magos</i>
<i>Ninfas. Aire de Baile</i>
<i>Nocturno No.1 en fa sostenido, Op. 44</i>
<i>*Obertura primavera</i> ¹⁶
<i>Para Elvirita</i>
<i>Pastores, Op. 67</i>
<i>Pequeña melodía, Op. 14</i>
<i>Pierrot Estudio-Staccato, Op. 100</i>
<i>¿Por qué...?, Op. 19</i>
<i>Preludio Burlesco No.4, Op. 120</i> ¹⁷
<i>Preludio Heroico No.8 (en Modo Dórico), Op. 109</i>
<i>Preludio No.1, Op. 67</i>
<i>Preludio No.2, Op. 68</i>
<i>Preludio No.3 en La menor, Op. 92, No. 3</i>
<i>Preludio quasi Canon No.7, Op. 107</i> ¹⁸
<i>Preludio Romántico No.5, Op. 104</i>
<i>Preludio Trágico No.6, Op. 110</i>
<i>Preludio y Fuga-Fantasia (sobre temas mexicanos),</i> ¹⁹ <i>Op. 74</i>
<i>*Primer nocturno para piano</i>
<i>*Remando en ti</i>
[<i>Rondó</i>]
<i>Scherzino (El niño), Op. 24</i>

¹³ Transcripción de un *Minuetto* de su ópera *Anáhuac* (1918).

¹⁴ Transcripción para piano de su obra orquestal *Minuetto en do mayor* (1906).

¹⁵ También conocida como *Navidad de los niños* o *Navidad para los niños*.

¹⁶ Transcripción de su composición orquestal *Obertura Primavera* (1909).

¹⁷ También es mencionado como *Preludio cromático* (APHREM, II, s.f., 13).

¹⁸ También es mencionado como *Preludio en fa mayor* (*Idem.*).

¹⁹ Transcripción de un movimiento de su obra orquestal *Suite Sinfónica Mexicana* (1918). Las partes que lo componen también son mencionadas, de forma independiente, como *Preludio en la bemol mayor* y *Fuga en la bemol mayor* (*Idem.*). Los temas que utiliza son *El payo* y *La diana*, que desarrolla en el *Preludio* y la *Fuga-Fantasia*, respectivamente.

[<i>Scherzo</i>]
* <i>Tarantella</i> ²⁰
<i>Vals lento</i> No.2, <i>Op.</i> 98
[<i>Vals</i> No. 1]
<p>Obras editadas: 87 Obras perdidas: 8 Obras inéditas que están completas: 9 Obras inéditas que están incompletas: 1</p> <p>Total de obras compuestas: 105</p>

²⁰ En el original también aparece titulada como *Scherzo en do menor*, si bien este nombre está tachado.

3. Clasificación por orden cronológico de la obra para piano de Miramontes²¹

Nombre de la obra ²²	Op.	Fecha de creación ²³	Datos de su publicación ²⁴
<i>Minuetto en do mayor</i> ²⁵	11	(Aguascalientes, 16 de julio de 1906)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Publicada como una de las primeras Ediciones Miramontes (sin número) el 30 de diciembre de 1928. ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 21 de septiembre de 1928 en México y 1 de diciembre de 1947 en Estados Unidos de América (EUA). ▪ Dedicada a su discípula Consuelo Casillas.²⁶
<i>Hoja de álbum</i>	11	[1907] ²⁷	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Publicada como una de las primeras Ediciones Miramontes (sin número) el 30 de diciembre de 1920. Fue re-editada ca. 1948, año perteneciente al <i>copyright</i> de esta segunda edición. ▪ Forma parte de las primeras obras de Miramontes en un Repertorio de música: 50 ejemplares en Otto y Arzoz (Ciudad de México, 17 de mayo de 1922); 25 ejemplares en Salvador Cabrera (Ciudad de México, 22 de mayo de 1922); 9 ejemplares en de la Peña Gil

²¹ Se menciona que el orden cronológico no puede ser dado a partir de los números de *opus* debido a que éstos no se presentan en todas sus obras y las que lo poseen muestran diversas inconsistencias. Se da el caso, por ejemplo, de que en varias ocasiones un mismo *Op.* se presenta en dos composiciones sin que ambas pertenezcan a un mismo trabajo compositivo; de igual forma, se da el caso de que una pieza escrita con posteridad a otra lleve un *opus* inferior con respecto a la que fue creada primero.

²² Las obras inéditas completas están indicadas con asterisco * ; las inéditas incompletas, entre guiones — — ; y las perdidas, entre corchetes []. Los nombres están escritos como aparecen en el manuscrito original, en caso de ser obras inéditas, o como aparecen en la Edición Miramontes en que fueron publicadas.

²³ Las fechas que se encuentran entre paréntesis () aparecen en la partitura original y cuando están entre corchetes [] provienen de otra fuente documental.

²⁴ Las actas de *copyright* se pueden consultar en las referencias bibliográficas APHREM, III. Las fechas de publicación de las ediciones están indicadas en las actas de *copyright* realizadas en EUA.

²⁵ Transcripción para piano de su obra orquestal *Minuetto en do mayor* (1906). Por el momento, esta obra ha de considerarse como la pieza más antigua que compuso Miramontes para el piano, pues ninguna otra tiene una fecha de creación anterior a 1906.

²⁶ Impreso en la partitura.

²⁷ APHREM, II, 1930, 2.

			<p>Hnos. (Ciudad de México, 23 de octubre de 1924).²⁸</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 27 de abril de 1922 en México y 19 de noviembre de 1947 en EUA. El de la re-edición data del 1 de abril de 1948, en EUA. ▪ Dedicada a la Sra. Elisa Wiechers.²⁹
<i>Mazurka en la menor</i> ³⁰	10	ca. 1907 ³¹	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Publicada como una de las primeras Ediciones Miramontes (sin número) el 30 de diciembre de 1922. Fue publicada junto con <i>Ella, Op. 69</i>, y <i>Arrulladora en La Mayor, Op. 69</i>. ▪ Forma parte de las primeras obras de Miramontes en un Repertorio de música: 9 ejemplares en de la Peña Gil Hnos. (Ciudad de México, 23 de octubre de 1924).³² ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 23 de noviembre de 1922 en México y 14 de noviembre de 1949 en EUA.
<i>Estudio artístico para la mano izquierda</i>	10	ca. 1907 ³³	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 51. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1953.³⁴
<i>Fuga No. 2 (a 3 voces)</i>	44	(Aguascalientes, 4 de abril de 1907)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 41. Fue publicada junto con <i>Fuga No. 1, Op. 50</i>, y <i>Fuga No. 3, Op. 55</i>, bajo el nombre de <i>Tres Fugas para piano</i>. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1949.³⁵
<i>Fuga No. 1 (a 2 voces)</i>	50	(Berlín, 31 de julio de 1908)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 41. Fue publicada junto con <i>Fuga No. 2, Op. 44</i>, y <i>Fuga No. 3, Op. 55</i>, bajo el nombre de <i>Tres Fugas</i>

²⁸ APHREM, II, 1922, 1 y 3; APHREM, II, 1924.

²⁹ Impreso en la partitura.

³⁰ En una de las primeras Ediciones Miramontes, aún sin numeración pero que data de 1922, se cita dentro del listado de obras publicadas como *Mazurka en la mayor*. La última palabra se trata de un error de imprenta, pues la otra mazurka que Miramontes escribió (*Mazurka-Estudio*), pese a estar en esta tonalidad, data de 1925.

³¹ APHREM, II, 1929, p. 1.

³² APHREM, II, 1924.

³³ APHREM, II, 1929, p. 1.

³⁴ Impreso en la partitura.

³⁵ Impreso en la partitura.

			<p><i>para piano.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1949.³⁶
<i>Pequeña melodía</i>	14	(Berlín, 21 de agosto de 1908)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Publicada como una de las primeras Ediciones Miramontes (sin número) el 30 de diciembre de 1920. Fue re-editada en la Edición Miramontes No. 18. ▪ Forma parte de las primeras obras de Miramontes en un Repertorio de música: 10 ejemplares en de la Peña Gil Hnos. (Ciudad de México, 23 de octubre de 1924).³⁷ ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 22 de agosto de 1922 en México y 19 de noviembre de 1947 en EUA. El de la re-edición data de 1942.
<i>*Estudio de terceras</i>		(Berlín, 30 de agosto de 1908)	
<i>Momento musical</i> No. 1		ca. 1909 ³⁸	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 19. Fue publicada junto con <i>Para Elvirita</i> el 30 de diciembre de 1946. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 19 de noviembre de 1947 en EUA.
<i>Para Elvirita</i>		ca. 1909	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 19. Fue publicada junto con <i>Momento musical</i> No. 1 el 30 de diciembre de 1946. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 19 de noviembre de 1947 en EUA.
<i>Momento musical</i> No. 3 ³⁹		(1909)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 22. Fue publicada junto con <i>Intermezzo en La Mayor</i> y <i>Momento musical</i> No. 2 el 30 de diciembre de 1946. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 19 de noviembre de 1947 en EUA. ▪ Dedicada a su hermano Pedro Miramontes.⁴⁰

³⁶ Impreso en la partitura.

³⁷ APHREM, II, 1924.

³⁸ APHREM, II, 1929, p. 1.

³⁹ Su nombre original era *Romanza sin palabras* No.2, *Op. 2.*, título con el que salió publicado en una de las primeras Ediciones Miramontes, aún sin numeración. No se tiene conocimiento de una *Romanza sin palabras* No. 1, aunque se deduce su existencia a partir del título de la primera. En caso de que haya existido, posiblemente fue publicada con otro nombre.

⁴⁰ Impreso en la partitura.

* <i>Obertura Primavera</i> ⁴¹		ca. 1909	
* <i>Remando en ti</i>		(Encarnación de Díaz, 8 de diciembre de 1911)	
<i>Pierrot Estudio-Staccato</i>	100	[1911] ⁴²	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 35. Fue publicada el 30 de diciembre de 1948. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 14 de noviembre de 1949 en EUA. ▪ Dedicada a Claudio Arrau (1903-1991).⁴³
<i>Fuga No. 3 (a 4 voces)</i>	55	(Chapala, 12 de septiembre de 1912) ⁴⁴	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 41. Fue publicada junto con <i>Fuga No. 1, Op. 50, y Fuga No. 2, Op. 44</i>, bajo el nombre de <i>Tres Fugas para piano</i>. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1949.⁴⁵
<i>Minuetto -en Fa- [sic.]</i>		ca. 1912	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 23. Fue publicada el 30 de diciembre de 1946. ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 17 de octubre de 1947 en EUA.
<i>¿Por qué...?</i>	19	[1914] ⁴⁶	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Publicada como una de las primeras Ediciones Miramontes (sin número) el 30 de diciembre de 1920. Fue re-editada ca. 1946.⁴⁷ ▪ Forma parte de las primeras obras de Miramontes en un Repertorio de música: 50 ejemplares en Otto y Arzoz (Ciudad de México, 17 de mayo de 1922); 50 ejemplares en Fanghaenel y Kuntze (Ciudad de México, 18 de mayo de 1922); 20 ejemplares en Salvador Cabrera (Ciudad de México, 22 de mayo de 1922); 9 ejemplares

⁴¹ Transcripción de su obra orquestal *Obertura Primavera* (1909).

⁴² APHREM, II, 1930, 3.

⁴³ Impreso en la partitura.

⁴⁴ En APHREM, II, 1930, 3 se menciona erróneamente 1911 como el año de su creación.

⁴⁵ Impreso en la partitura.

⁴⁶ APHREM, II, 1930, 2.

⁴⁷ La re-edición es mencionada en el listado de obras que aparece en la contraportada de la Edición Miramontes No. 21, publicada en 1946.

			<p>en de la Peña Gil Hnos. (Ciudad de México, 23 de octubre de 1924).⁴⁸</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 31 de mayo de 1922 en México y 19 de noviembre de 1947 en EUA. El de la re-edición data del 1 de abril de 1948, en EUA. ▪ Dedicada a su esposa María de Jesús Romo de Vivar y Pimienta (¿1878?-1932).⁴⁹
[<i>Scherzo</i>] ⁵⁰		[1914] ⁵¹	
<i>Scherzino (El niño)</i>	24	[1914] ⁵²	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Publicada como una de las primeras Ediciones Miramontes (sin número) el 30 de diciembre de 1920. Fue re-editada <i>ca.</i> 1948, año perteneciente al <i>copyright</i> de esta segunda edición. ▪ Forma parte de las primeras obras de Miramontes en un Repertorio de música: 50 ejemplares en Otto y Arzoz (Ciudad de México, 17 de mayo de 1922); 50 ejemplares en Fanghaenel y Kuntze (Ciudad de México, 18 de mayo de 1922); 20 ejemplares en Salvador Cabrera (Ciudad de México, 22 de mayo de 1922); 9 ejemplares en de la Peña Gil Hnos. (Ciudad de México, 23 de octubre de 1924).⁵³ ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 31 de mayo de 1922 en México y 19 de noviembre de 1947 en EUA. El de la re-edición data del 1 de abril de 1948, en EUA. ▪ Dedicada a su hijo Arnulfo de San Patricio (1919-1936).⁵⁴

⁴⁸ APHREM, II, 1922, 1-3; APHREM, II, 1924.

⁴⁹ Impreso en la partitura solamente de la re-edición.

⁵⁰ La pieza se menciona como parte del programa del concierto de piano que Miramontes realizó el 15 de junio de 1930 en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria de la Ciudad de México, citado en el Capítulo 1 (APHREM, II, 1930, 2).

⁵¹ APHREM, II, 1930, 2.

⁵² *Idem.*

⁵³ APHREM, II, 1922, 1-3; APHREM, II, 1924.

⁵⁴ Impreso en la partitura solamente de la re-edición.

* <i>Ich liebe dich!</i> ⁵⁵		(Lagos de Moreno, 25 de mayo de 1914)	
<i>Momento musical</i> No. 2 ⁵⁶		(Lagos de Moreno, 17 de junio de 1914)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 22. Fue publicada junto con <i>Intermezzo en La Mayor</i> y <i>Momento musical</i> No. 3 el 30 de diciembre de 1946. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 19 de noviembre de 1947 en EUA.
<i>Diez variaciones para piano sobre un tema mexicano</i> ⁵⁷	73	(Lagos de Moreno, 19 de agosto de 1914) ⁵⁸	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 39. Fue publicada el 30 de diciembre de 1949. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 13 de junio de 1950 en EUA.
* <i>Primer nocturno para piano</i>		(Lagos de Moreno, 25 de agosto de 1914)	
<i>Nocturno</i> No. 1	44	¿Lagos de Moreno? [1914] ⁵⁹	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Publicado en la década de 1950 pero sin número de edición.⁶⁰ ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1955.⁶¹
<i>Inquietud</i>	88	[1915] ⁶²	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 21. Fue publicada junto con <i>Eco</i> el 30 de diciembre de 1946. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1 de diciembre de 1947 en EUA.
<i>Intermezzo en La</i> [sic.]		ca. 1915	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 22. Fue publicada junto con <i>Momento musical</i> No. 2 y <i>Momento musical</i> No. 3 el 30 de diciembre de 1946. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 19 de noviembre de 1947 en EUA.

⁵⁵ En español: “¡Yo te amo!”.

⁵⁶ Su nombre original era *Para un muerto*, título con el que salió publicado en una de las primeras Ediciones Miramontes, aún sin numeración.

⁵⁷ Las ediciones tanto de esta obra como de *Fantasia tapatía* y *Preludio y Fuga fantasía* mencionan que estas tres obras son derivadas (transcripciones) de cada uno de los tres movimientos que conforman la *Suite Sinfónica Mexicana*, escrita entre finales de 1917 y principios de 1918 de acuerdo a los autógrafos correspondientes a cada una de las partes que la integran; sin embargo, los autógrafos de estas tres obras para piano ubican su creación con anterioridad a la pieza orquestal. A la fecha no ha podido dilucidarse este panorama contradictorio.

⁵⁸ En APHREM, II, 1930, 3 se menciona erróneamente 1915 como el año de su creación.

⁵⁹ APHREM, II, 1929, p. 2. En APHREM, II, 1930, 2 se menciona un *Nocturno* No. 2 que probablemente haga referencia a éste.

⁶⁰ Se menciona por vez primera en el listado de obras que aparece en la contraportada de la Edición Miramontes No. 55.

⁶¹ Impreso en la partitura.

⁶² APHREM, II, 1930, 3.

—Introducción, Modertatto— ⁶³		ca. 1915	
*Marcial ⁶⁴		ca. 1915	
<i>Estudio de octavas en fa sostenido</i>	60	[1915] ⁶⁵	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 28. Fue publicada el 30 de diciembre de 1947. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 14 de noviembre de 1949 en EUA.
<i>Preludio y Fuga-Fantasia (sobre temas mexicanos)</i> ⁶⁶	74	(México, 17 de marzo de 1915)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 38. Fue publicada el 30 de diciembre de 1949. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 13 de junio de 1950 en EUA.
<i>Fantasia tapatía</i> ⁶⁷	72	¿Lagos de Moreno? ca. 1915 ⁶⁸	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 40. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1949.⁶⁹
*Barcarola Xochimilco	99	(México, 10 de mayo de 1915)	
<i>Ensueño</i> ⁷⁰	33	ca. 1916	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 24. Fue publicada junto con <i>Adagio Cantábile</i> el 30 de diciembre de 1946. ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 17 de octubre de 1947 en EUA.
<i>Adagio Cantábile</i> ⁷¹ [sic.]		[1916] ⁷²	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 24. Fue publicada junto con <i>Ensueño</i> el 30 de diciembre de 1946. ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 17 de octubre de 1947 en EUA.

⁶³ La obra no tiene título. “Introducción, Moderatto” son las indicaciones que aparecen en la partitura, los cuales se han utilizado en este trabajo para asignarle un nombre.

⁶⁴ La obra no tiene título. “Marcial” es la indicación del *tempo* de la pieza, el cual se ha utilizado en este trabajo para asignarle un nombre.

⁶⁵ APHREM, II, 1930, 2.

⁶⁶ Véase el pie de página 57. Las partes que lo componen también son mencionadas, de forma independiente, como *Preludio en la bemol mayor* y *Fuga en la bemol mayor* (APHREM, II, s.f., 13).

⁶⁷ Véase el pie de página 57.

⁶⁸ APHREM, II, 1929, p. 2.

⁶⁹ Impreso en la partitura.

⁷⁰ También hay una versión para quinteto de cuerdas y otra para trío (violín, cello y piano/órgano). A la fecha, no se sabe cuál de todas las versiones fue creada primero.

⁷¹ También hay una versión para trío (violín, cello y piano/órgano), si bien no se sabe cuál de estas dos composiciones fue realizada primero. Se hace notar que la sección A de esta composición es una copia de la sección B de la obra para canto y piano titulada *Romanza Malitil* (ambas piezas tienen una estructura ternaria: A-B-A”), si bien a la fecha no se ha podido establecer cuál de estas dos composiciones fue realizada primero.

⁷² APHREM, II, 1930, 3.

[<i>Danza en Sol Mayor</i>] ⁷³		ca. 1916	<ul style="list-style-type: none"> Mencionada en las Ediciones Miramontes donde fueron publicadas las obras para piano: <i>Ella</i>, <i>Arrulladora en La Mayor</i> y <i>Mazurka en la menor</i>.
<i>Vals lento</i> No. 2	98	ca. 1916	<ul style="list-style-type: none"> Edición Miramontes No. 34. Fue publicada el 30 de diciembre de 1948. Fecha de <i>copyright</i>: 14 de noviembre de 1949 en EUA.
* <i>Butterfly</i> ⁷⁴		ca. 1917	<ul style="list-style-type: none"> Fecha de <i>copyright</i> 1924.⁷⁵
<i>Eco</i>	69	[1918] ⁷⁶	<ul style="list-style-type: none"> Edición Miramontes No. 21. Fue publicada junto con <i>Inquietud</i> el 30 de diciembre de 1946. Fecha de <i>copyright</i>: 1 de diciembre de 1947 en EUA.
<i>Minuetto (de la Ópera Anáhuac)</i> ⁷⁷		ca. 1918	<ul style="list-style-type: none"> Edición Miramontes No. 25. Fue publicada el 30 de septiembre de 1947. Fecha de <i>copyright</i>: 17 de octubre de 1947 en EUA.
<i>Baile azteca</i> ⁷⁸	44	ca. 1919	<ul style="list-style-type: none"> Edición Miramontes No. 47. Fecha de <i>copyright</i>: 1952.⁷⁹
[<i>Momento musical en do</i>] ⁸⁰		ca. 1919	
[<i>Momento musical -a la Debussy-</i>] ⁸¹		ca. 1919	
<i>Ella</i>	40	ca. 1919	<ul style="list-style-type: none"> Publicada como una de las primeras Ediciones Miramontes (sin número) el 30 de diciembre de 1922. Fue publicada junto con

⁷³ Transcripción del *Scherzo* de su *Primera Sinfonía* (ca. 1916).

⁷⁴ Transcripción de su obra para quinteto de cuerdas *Allegro scherzando* (ca. 1917).

⁷⁵ Escrito en el manuscrito.

⁷⁶ APHREM, II, 1930, 3.

⁷⁷ Transcripción de un *Minuetto* de su ópera *Anáhuac* (1918).

⁷⁸ Transcripción de su obra orquestal *Baile azteca* (ca. 1919). También se le conoce como *Danza Azteca*, *Baile Mexicano* o *Waltz*, título este último que aparece en un manuscrito musical que no es el original. En la edición aparece impreso lo siguiente: “El repertorio Munguía comisionó al maestro Arnulfo Miramontes para que escribiera el *Baile Azteca*, con el objeto de que se pusiera en escena y fuera dado a conocer por la famosa bailarina rusa Rosa Ruzkaya; mas ésto no se llevó a cabo, porque la artista tuvo que salir [a] Europa, quedando música y decoraciones en espera de una oportunidad” (APHREM, III, s.f., 3).

⁷⁹ Impreso en la partitura.

⁸⁰ La pieza se menciona en un breve listado de obras de Arnulfo Miramontes que posiblemente haya escrito el compositor mismo (APHREM, II, s.f., 13).

⁸¹ La pieza se menciona como parte del programa del concierto de piano que Miramontes realizó el 28 de noviembre de 1920 en el Teatro de los Héroes de la ciudad de Chihuahua, citado en el Capítulo 1 (APHREM, II, 1920).

			<p><i>Arrulladora en La Mayor, Op. 69, y Mazurka en la menor, Op. 10.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Forma parte de las primeras obras de Miramontes en un Repertorio de música: 9 ejemplares en de la Peña Gil Hnos. (Ciudad de México, 23 de octubre de 1924).⁸² ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 23 de noviembre de 1922 en México y 14 de noviembre de 1949 en EUA.
[<i>Andantino</i>]		ca. 1920	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mencionada en las portadas de las primeras Ediciones Miramontes donde fueron publicadas las obras para piano: <i>Ella, Arrulladora en La Mayor y Mazurka en la menor; Scherzino (El niño); ¿Por qué?; Hoja de álbum</i> y la romanza para canto y piano <i>El lirio en el valle</i>.
[<i>Intima</i>]		ca. 1920	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mencionada en las portadas de las primeras Ediciones Miramontes donde fueron publicadas las obras para piano: <i>Ella, Arrulladora en La Mayor y Mazurka en la menor; Scherzino (El niño); ¿Por qué?; Hoja de álbum</i> y la romanza para canto y piano <i>El lirio en el valle</i>.
<i>Arrulladora</i>	69	[1921] ⁸³	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Publicada como una de las primeras Ediciones Miramontes (sin número) el 30 de diciembre de 1922. Fue publicada junto con <i>Ella, Op. 69, y Mazurka en la menor, Op. 10.</i> ▪ Forma parte de las primeras obras de Miramontes en un Repertorio de música: 9 ejemplares en de la Peña Gil Hnos. (Ciudad de México, 23 de octubre de 1924).⁸⁴ ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 23 de noviembre de 1922 en México y 14 de noviembre de 1949 en EUA.

⁸² APHREM, II, 1924.

⁸³ En APHREM, II, 1930, 3 se menciona una *Arrulladora* No. 1 que probablemente se refiera a esta obra.

⁸⁴ APHREM, II, 1924.

<i>Preludio</i> No. 1	67 ⁸⁵	[1921] ⁸⁶	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Publicada como una de las primeras Ediciones Miramontes (sin número) el 30 de diciembre de 1928. ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 21 de septiembre de 1928 en México y 1 de diciembre de 1947 en EUA. ▪ Dedicada a su discípula Esperanza Martínez.⁸⁷
<i>Pastores</i>	67 ⁸⁸	(México, 7 de diciembre de 1921)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Publicada como una de las primeras Ediciones Miramontes (sin número) el 30 de diciembre de 1928. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1 de diciembre de 1947 en EUA. ▪ Dedicada a su discípula Ma. Guadalupe Sotomayor.⁸⁹
<i>Preludio</i> No. 2	68 ⁹⁰	(México, 4 de julio de 1921)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Publicada como una de las primeras Ediciones Miramontes (sin número) el 30 de diciembre de 1928. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1 de diciembre de 1947 en EUA. ▪ Dedicada a la Sra. Emma González de García.⁹¹
<i>Preludio</i> No. 3 <i>en La menor</i>	92 No.3	ca. 1921	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 15. Fue publicada el 30 de diciembre de 1938.⁹² ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 17 de octubre de 1947 en EUA.
<i>Preludio quasi Canon</i> No. 7 ⁹³	107	[1921] ⁹⁴	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 33. Fue publicada el 30 de diciembre de 1948. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 14 de noviembre de 1949 en EUA.

⁸⁵ El número de *opus* viene indicado en un manuscrito musical que no es el original.

⁸⁶ APHREM, II, 1930, 3.

⁸⁷ Impreso en la partitura.

⁸⁸ El número de *opus* viene indicado en un manuscrito musical que no es el original.

⁸⁹ Impreso en la partitura. En el manuscrito musical que no es el original está dedicada a su hijo.

⁹⁰ El número de *opus* viene indicado en un manuscrito musical que no es el original.

⁹¹ Impreso en la partitura.

⁹² La romanza para canto y piano *El lirio en el valle* tiene el mismo número de edición, si bien no fueron publicadas de manera conjunta.

⁹³ También es mencionado como *Preludio en fa mayor* (APHREM, II, s.f., 13).

⁹⁴ APHREM, II, 1930, 2.

<i>Estudio (glissando)</i>	75	[1922] ⁹⁵	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 36. Fue publicada el 30 de diciembre de 1948. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 14 de noviembre de 1949 en EUA.
[<i>Rondó</i>] ⁹⁶		ca. 1923	
<i>Mazurka-Estudio</i>		(Aguascalientes, 4 de marzo de 1925)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Publicada como una de las primeras Ediciones Miramontes (sin número) el 30 de diciembre de 1928. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1 de diciembre de 1947 en EUA.
<i>Arrulladora</i>	123 No.2	[1925] ⁹⁷	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 14. Fue publicada junto con <i>Vals</i> No. 1 bajo el nombre de <i>Dos Miniaturas</i> el 30 de Diciembre de 1938. ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 17 de octubre de 1947 en EUA.
[<i>Vals No. 1</i>]	¿123 No.1?	ca. 1925	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 14. Fue publicada junto con <i>Arrulladora en la menor</i>, Op. 123, No. 2, bajo el nombre de <i>Dos Miniaturas</i> el 30 de Diciembre de 1938. ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 17 de octubre de 1947 en EUA.
<i>Arrulladora No. 3 en Sol bemol</i> ⁹⁸	82 No.3	(Aguascalientes, 8 de abril de 1925)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 17. Fue publicada el 30 de diciembre de 1942. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 17 de octubre de 1947 en EUA. ▪ Dedicada a la Sra Juliét Barret Rublee.⁹⁹
<i>Arrulladora en Modo Hipodórico, No. 4</i> ¹⁰⁰	70	ca. 1925	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 20. Fue publicada el 30 de diciembre de 1946. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1 de diciembre de 1947 en EUA.

⁹⁵ APHREM, II, 1930, 3.

⁹⁶ La obra es mencionada como parte del concierto que Miramontes dio en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria de la Ciudad de México el 12 de noviembre de 1924, citado en el Capítulo 1 (Anónimo, “La velada en memoria de la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz se efectuó en el Anfiteatro de la Preparatoria, tomando parte en ella distinguidos artistas”, *El Universal*, Ciudad de México, Año IX, Tomo XXXIV, Primera sección, 13 de noviembre de 1924, p. 4).

⁹⁷ En APHREM, II, 1930, 2. se menciona una *Arrulladora No. 2* que probablemente se refiera a esta obra.

⁹⁸ Transcripción para piano del *Trio del Scherzo* de su *Primera Sinfonía* (ca. 1916).

⁹⁹ Impreso en la partitura.

¹⁰⁰ En un manuscrito musical que no es el original está titulada como “*Arrulladora No.1*”.

<i>Preludio Trágico</i> No. 6	110	ca. 1925	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 29. Fue publicada el 30 de diciembre de 1947. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 14 de noviembre de 1949 en EUA. ▪ Dedicada a Angélica Morales (1911-1996).¹⁰¹
<i>Preludio Burlesco</i> No. 4 ¹⁰²	120	[1925] ¹⁰³	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 30. Fue publicada el 30 de diciembre de 1947. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 14 de noviembre de 1949 en EUA.
<i>Preludio Romántico</i> No. 5	104	ca. 1925	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 31. Fue publicada el 30 de diciembre de 1947. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 14 de noviembre de 1949 en EUA.
<i>Estudio en forma de vals</i>	111	ca. 1925 ¹⁰⁴	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 32. Fue publicada el 30 de diciembre de 1948. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 14 de noviembre de 1949 en EUA.
<i>Preludio Heroico</i> No. 8 (<i>en Modo Dórico</i>)	109	[1925] ¹⁰⁵	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 37. Fue publicada el 30 de diciembre de 1949. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 13 de junio de 1950 en EUA.
<i>Ninfas. Aire de baile</i>		(Aguascalientes, 12 de febrero de 1928) ¹⁰⁶	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Publicada como una de las primeras Ediciones Miramontes (sin número) el 30 de diciembre de 1920. ▪ Fechas de <i>copyright</i>: 21 de septiembre de 1928 en México y 1 de diciembre de 1947 en EUA. ▪ Dedicada a su discípula Ma. Del Refugio Torres Pico.¹⁰⁷
* <i>Tarantella</i> ¹⁰⁸		(México, 18 de abril de 1931)	

¹⁰¹ Impreso en la partitura.

¹⁰² También es mencionado como *Preludio cromático* (APHREM, II, s.f., 13).

¹⁰³ APHREM, II, 1930, 2

¹⁰⁴ APHREM, II, 1929, p. 4.

¹⁰⁵ APHREM, II, 1930, 3.

¹⁰⁶ En APHREM, II, 1930, 3 se menciona erróneamente 1926 como el año de su creación.

¹⁰⁷ Impreso en la partitura.

¹⁰⁸ En el original también aparece titulada como *Scherzo en do menor*, si bien este nombre está tachado.

<p><i>Escenas Infantiles</i>¹⁰⁹</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Ingenuidad</i> 2. <i>Tarantela [sic.]</i> 3. <i>Arrulladora del niño Jesús</i> 4. <i>Patines</i> 5. <i>Cajita de música</i> 6. <i>Gavota (graciosa) [sic.]</i> 7. <i>Marcha de los soldados</i> 8. <i>Vals de la muñeca</i> 9. <i>Danza del muñeco</i> 10. <i>Orfandad</i> 	150	<p>ca. 1950¹¹⁰ ¿Ciudad de México?</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 43. Fue publicada junto con <i>Escenas Infantiles</i>, Op. 151. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1950.¹¹¹
<p><i>Escenas Infantiles</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Primer desengaño</i> 2. <i>Gavota en Fa [sic.]</i> 3. <i>Scherzino</i> 4. <i>Romanza</i> 5. <i>Coral</i> 6. <i>Pequeño preludeo -dórico-</i> 7. <i>Mesto</i> 8. <i>Recitativo</i> 9. <i>Tempo di minueto</i> 10. <i>Campanita (reminiscencia de la Campanella de Paganini)</i> 	151	<p>ca. 1950¹¹² ¿Ciudad de México?</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 43. Fue publicada junto con <i>Escenas Infantiles</i>, Op. 150. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1950.¹¹³
<p><i>Miniaturas Mexicanas (primer cuaderno)</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>El grillito</i> 2. <i>El payo</i> 		<p>ca. 1952¹¹⁴ ¿Ciudad de México?</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 46. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1952.¹¹⁵

¹⁰⁹ La numeración en las *Escenas infantiles* se ha establecido conforme el orden en que van apareciendo las piezas en los dos *Opus* en que se dividen.

¹¹⁰ Este ciclo debió ser escrito a más tardar en este año debido a que fue incluido en el catálogo de 1950 de la Casa Beethoven (APHREM, II, s.f., 14).

¹¹¹ Impreso en la partitura.

¹¹² Véase el pie de página 110.

¹¹³ Impreso en la partitura.

¹¹⁴ Este ciclo debió de ser escrito a más tardar en este año debido a que fue incluido en el catálogo de 1952 de la Casa Beethoven (APHREM, II, s.f., 14).

¹¹⁵ Impreso en la partitura.

<p>3. <i>El sombrero ancho</i> 4. <i>La pasadita</i> 5. <i>Canción mixteca</i> 6. <i>El durazno</i> 7. <i>Las mañanitas</i> 8. <i>El coconito</i></p>			
<p><i>Miniaturas mexicanas</i> (segundo cuaderno)</p> <p>1. <i>Cielito lindo</i> 2. <i>El barquero</i> 3. <i>Yo no soy de aquí</i> 4. <i>Arrulladora</i> (<i>del Trío del Scherzo de la 1a Sinfonía</i>) 5. <i>La pajarera</i> 6. <i>Danza de los sacrificios</i> (<i>de la ópera Cihuatl</i>) 7. <i>Las mañanitas</i> 8. <i>La Diana</i></p>		<p>ca. 1952¹¹⁶ ¿Ciudad de México?</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 48. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1952.¹¹⁷
<p><i>Navidad Infantil</i>¹¹⁸</p> <p>1. <i>Campanitas de navidad</i> 2. <i>Rayito de luz matinal</i> 3. <i>Scherzino</i> 4. <i>Marcha de los reyes magos</i></p>	103	<p>ca. 1958¹¹⁹ ¿Ciudad de México?</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Edición Miramontes No. 55. ▪ Fecha de <i>copyright</i>: 1958.¹²⁰

¹¹⁶ Véase el pie de página 114.

¹¹⁷ Impreso en la partitura.

¹¹⁸ También conocida como *Navidad de los niños* o *Navidad para los niños*.

¹¹⁹ Este ciclo debió de ser escrito a más tardar en este año, pues es al que corresponde su *copyright*.

¹²⁰ Impreso en la partitura.

4. Textos de Miramontes sobre sus obras para piano

Arrulladora

“Es una madre que con suma ternura arrulla a su pequeño hijo. Hay momentos de sobresalto, porque teme fatal desenlace a causa de la terrible enfermedad que aqueja al pequeño. Ella se levanta suavemente. El pequeño duerme tranquilo, ella se aleja...”.¹²¹

Baile Mexicano

“El emperador azteca se halla en su trono, rodeado de nobles y cortesanos. Va a presenciar el castigo impuesto a Malitl por haberlo despreciado y entregado su corazón a un vasallo del emperador. También ha concurrido ávida multitud para ser testigo de la ejemplar justicia imperial.

Preludia el teponaxtli durante breves compases. Escúchase enseguida el toque de atención dado por los caracoles; va a principiar la ceremonia. El eco repite el toque, pianísimo. Destaca ahora el triste canto de la chirimía. Redoble de teponaxtle en crescendo y un acorde seco señala el momento en que Malitl, con salto de fiera salvaje se presenta a cumplir su pena: va a bailar sobre el pecho del amado, que atado y cubierto se halla en tierra.

Con el alma herida muéstrase indecisa, pero debe obedecer. Se coloca sobre el pecho palpitante y suave, dulcemente, empieza a bailar al compás de cadencioso vals. El condenado resiste valeroso durante largo tiempo.

Roja nube cruza la mente del emperador y ordena se acelere el ritmo. Suena de nuevo el caracol y la infeliz Malitl se ve obligada a bailar más y más rápido hasta llegar al vértigo. No soportando más, salta al suelo.

La joven nota con pavor que el cuerpo que con sus pies ha hollado, está inmóvil. Angustiada lo descubre y con terrible desesperación ve que aquel noble pecho,

¹²¹ APHREM, II, s.f., 11, p. 2. El escrito no especifica a cuál de las cuatro arrulladoras que Miramontes compuso hace referencia, aunque posiblemente sea la *Op.* 69 o la *Op.* 123 No. 2.

macerado, ensangrentado, ya no palpita: el amante ha muerto sin exhalar una queja...

El emperador se da cuenta de todo y atormentado por su conciencia, se retira entre las aclamaciones y murmullos de la muchedumbre”.¹²²

*Baile Mexicano*¹²³

“Malitl, favorita del emperador azteca, ama profundamente a un guerrero; el emperador se da cuenta de este amor, y cruza en su mente una diabólica idea que pone en práctica: Malitl debe bailar sobre el corazón de su amado determinado tiempo; mas si se sale del perímetro marcado de antemano, serán condenados a muerte los dos; empero, si pasa el tiempo indicado y ella no se sale del lugar marcado quedarán en libertad de amarse.

El emperador, viendo que Malitl baila suavemente y sin perjudicar absolutamente a su amado, ordena aceleren el ritmo de la danza a tal grado que el guerrero sufre heridas profundas arrojando por boca y nariz borbotones de sangre. Malitl, horrorizada, salta al suelo decidida a todo. El emperador, triunfante de su venganza, se retira satisfecho”.¹²⁴

Los pastores

“Alegre reunión de campesinos enfiestados. Bailan. Escúchase el pespunteo de la guitarra y una canción. Tumulto jubiloso saluda al retrasado que llega y se interrumpe el baile por un instante. Un glisando señala que la fiesta se reanuda con mayor ímpetu”.¹²⁵

¹²² APHREM, II, s.f., 15, p. 2.

¹²³ Esta versión aparece impresa en la partitura donde fue editada esta obra.

¹²⁴ APHREM, III, s.f., 3.

¹²⁵ APHREM, II, s.f., 15, p. 1.

Minuet [sic.]

“delicado bailable [...] que semeja esas delicadas [figuras] de porcelana de Sèvres [y] nos recuerda las noches de fiesta en el Trianón: pelucas empolvadas, graciosas marquesitas, ceremoniosos cortesanos; luces, colores, perfumes”.¹²⁶

Pequeña melodía

“Diminuta joya que describe una tarde nostálgica. El autor se encuentra hace tiempo en el Viejo Continente y recuerda el país de los volcanes. Quien haya estado lejos de la Patria comprenderá mejor lo que significa el sentimiento que invade a veces al exiliado y que intensificándose llega casi a la desesperación haciéndole exclamar: “Mi patria, mi México hermoso...”.¹²⁷

Pierrot (estudio-staccato)

“El amante de Colombina baila y deja oír su risa nerviosa. Languidece y calla, atormentado por los celos. Bullen en su mente siniestros pensamientos. Ja, ja, ja! Vuelve a reír mientras madura su plan de venganza. Repentinamente estalla el odio. Relampaguea el afilado puñal, que se hunde en nacarado pecho. Y mientras la vida de la coqueta se agota, Pierrot ríe con inextinguible carcajada de histérico...”.¹²⁸

¿Por qué...?

“Pregunta afanosa, casi angustiada. Quiere investigarlo todo, quiere saber la verdad por amarga que sea. La respuesta intenta persuadir, explica, insiste. Pero no satisface y la interrogación queda abierta...”.¹²⁹

¹²⁶ *Idem.* El escrito no especifica a cuál de los minuetos que Miramontes compuso pertenece la descripción.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹²⁹ *Ibid.* p. 1

Preludio en do menor

“Una soirée en todo su auge. Torbellino de sedas, perfumes y sonrisas. Todos bailan, ríen y charlan alegres; imposible entender algo entre tal algarabía. Una pareja se retira al balcón. Se aprecia el diálogo: reproches, explicaciones, juramentos. Terminada la querrela se reintegran a la fiesta y vuelve a oírse el estrépito ensordecedor del principio”.¹³⁰

Preludio en do menor

“De sabor marcadamente religioso, evoca el interior de un templo de altas naves y esbeltas columnas, el uncioso cantar del órgano, la sonoridad de las campanas, el momento de recogimiento en que el alma se eleva entonando un sincero „más cerca de ti, Oh Dios mío...”.¹³¹

Preludio y Fuga en Fa Mayor

“Principia el preludio en forma de canon lleno de alegría y entusiasmo. Representa la juventud inexperta e irreflexiva. Responde una voz serena, mesurada: es la experiencia que aconseja. Pero no es atendida, y se repite el tema por octavas en ambas manos hasta llegar a fff, para extinguirse poco después. Es la imagen de la vida intensa que solo dura un día. La fuga [...] recuerda un incidente social en la playa de Chapala. El sujeto es Amalia, nombre de una damita, escrito en pentagrama sobre la arena”.¹³²

¹³⁰ *Ibid.*, p. 2. El escrito no especifica a cuál de los tres preludios escritos en dicha tonalidad pertenece la descripción, pero por el contenido de la misma, muy probablemente se refiera al *Preludio* No. 1.

¹³¹ *Ibid.*, p. 1. El escrito no especifica a cuál de los tres preludios escritos en dicha tonalidad pertenece la descripción, pero por el contenido de la misma, muy probablemente se refiera al *Preludio* No. 2.

¹³² *Idem.* Por la descripción y la tonalidad establecida, las obras en cuestión serían el *Preludio* No. 7 *quasi canon* y la *Fuga a cuatro voces*, *Op.* 55, las cuales posiblemente fueron concebidas como una sola composición, o al menos así fueron interpretadas —juntas— en el concierto que originó las descripciones de este texto.

Scherzino (El niño)

“Alegre corretea, salta, canta. Tropezaba, cae y se hace daño; se pone serio un momento. Pero sintiéndose filósofo reanuda su jugar, llevando aún las huellas de las lágrimas”.¹³³

¹³³ *Idem.*