



4.
2 y

ESCUELA NACIONAL
DE
MUSICA
DE LA

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

**TEXTO COMPLEMENTARIO
A LA GRABACION DEL
PANORAMA DE LA MUSICA
CONTEMPORANEA PARA PIANO
EN MEXICO**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN PIANO presenta:

BLANCA ARACELI OLMOS PEREZ



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 está 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.

PANORAMA DE LA MUSICA CONTEMPORANEA
PARA PIANO EN MEXICO

I N D I C E

	Pag.
DEDICATORIA	
INTRODUCCION	1
I MARIO KURI-ALDANA	2
II LEONARDO VELAZQUEZ	3
III MARIO LAVISTA	5
IV RODOLFO HALFTER	6
V ALICIA URRETA	9
VI FEDERICO IBARRA	10
VII MARTHA GARCIA RENART	12
VIII ANTONIO NAVARRO	13
IX CONCLUSIONES	15
BIBLIOGRAFIA	16

PANORAMA DE LA MUSICA CONTEMPORANEA PARA PIANO

INTRODUCCION

MI idea fundamental para la realizaci3n de este trabajo fue la de despertar el inter3s de los j3venes pianistas, como del p3blico en general, por la m3sica contemporanea para piano compuesta en M3xico.

Para poder lograr mi objetivo seleccion3 algunas obras que abarcan aproximadamente de la d3cada de los cincuenta hasta la de los ochentas.

En este peque1o panorama podemos observar la evoluci3n composicional, ya que, por ejemplo, tenemos obras con escritura tradicional, esto en cuanto a tonalidad y comp3s, y otras con los procedimientos de vanguardia como son la preparaci3n del piano, uso de clusters, pausas, simbologia, notaci3n no tradicional, etc. Existen otros procedimientos composicionales de vanguardia aplicados al piano que no fue posible abordar, sin embargo, considero que con estos ejemplos puedo, de alguna manera, llegar al objetivo trazado.

I MARIO KURI ALDANA

Nació en Tampico, Tamaulipas en el año de 1931. Realizó estudios de piano, canto coral, composición, órgano, contrapunto y percusiones en la ESCUELA NACIONAL DE MUSICA de la UNAM, donde se tituló.

Asistió a los cursos de dirección orquestal de Igor Markevitch y Jean Geordino; fue becado para tomar cursos de perfeccionamiento en Buenos Aires por la FUNDACION ROCKEFELLER y el CENTRO LATINOAMERICANO DE ALTOS ESTUDIOS MUSICALES.

Ha sido investigador de música folklórica y profesor de solfeo, armonía y contrapunto.

Ha compuesto obras para piano, canto, conjuntos de cámara, orquestales y corales. Algunos de ellos son las cuatro *bacabs*, *Sacrificio*, *Suite antigua*, *Vida de Reyes*, *Canto para carnuda* y *Pasos* para piano y orquesta.

TRES PRELUDIOS PARA PIANO

Pequeñas obras escritas con símbolos tradicionales y con elementos tonales.

El primero se centra en Do mayor con un tema muy sencillo y líneas cromáticas de acompañamiento: el tema es tratado en movimiento contrario, en una especie de climax con acordes más densos, y al final es simplificado rítmicamente y apoyado con un pedal de Do en el bajo.

El segundo preludio está escrito en Mib Mayor con un carácter cantábil y un acompañamiento con base en diálogos y pequeñas imitaciones.

El tercer preludio está centrado en La Menor, y utiliza en el acompañamiento ciertos giros del blues.

II LEONARDO VELAZQUEZ

Nació en Oaxaca, México, en 1935. En 1949 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, donde estudió con Agustín Montiel, Rodolfo Halffter, Blas Galindo y José Pablo Moncayo. En 1953 obtuvo una beca para estudiar composición con Morris H. Suger en el CONSERVATORIO DE LOS ANGELES, CALIFORNIA. A su regreso a México en 1955, estudió armonía moderna y técnicas contemporáneas de composición con Carlos Jiménez Mabarak.

Ha sido maestro del CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA DE MEXICO y del CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO de la UNAM, la ACADEMIA DE ARTE TEATRAL, así como director del coro *Silvestre Revueltas* del C.N.M., del coro *danzas y cantos de México* de la OPIC y del coro del INSTITUTO POLITECNICO NACIONAL; también fue subdirector de la *Orquesta del Seguro Social* entre 1960 y 1964 y fue director titular de la *Orquesta de cámara* de la S.E.P. entre 1972 y 1981.

Además ha sido programador musical, productor del programa "Compositores e Intérpretes de América latina" y jefe de la discoteca de *Radio Universidad*.

Entre sus principales obras figuran: *Suite para orquesta*; *Cuauhtémoc*, Poema Sinfónico para narrador y orquesta de alientos y percusiones; *danzas del fuego*; *Tocata*, para orquesta sinfónica; *El brazo fuerte*; *El día que se saltaron los leones*, para conjunto de cámara; *Micropiezas* para piano; *Elegía* para flauta sola; *Piezas breves*; Dos *Conciertos* y la *Sinfonía Antares*.

BAGATELAS

Elaboradas en notación tradicional, estas minutas tienen un carácter contrastante formado por el manejo de recursos diversos. La número 1 está construida a partir de acordes en sucesiones más o menos rápidas sin material melódico relevante.

En la número 2 es el material melódico el que predomina, en un carácter pausado. la número 3 es de carácter rítmico a dos partes. En la número 4 predominan los acordes con figuras rítmicas sencillas en tiempo lento.

La número 5 presenta figuras rítmicas distribuidas entre ambas manos. En la número 6 se presenta reiteradamente la figura rítmica de origen popular y balilable, contra un acompañamiento sencillio. Las números 7 y 8 presentan una organización rítmica más densa y continua.

Los elementos de motivo melódico presentados en el primer compás de la Bagatela no. 1 se encuentran reiterados en diversas formas: re-fa-sol, do-mi-si (mano izquierda) y sib-la-do, fa-sol-mib (mano izquierda): al comienzo de la no. 2 aparecen arpegiados en el mismo orden; en la no. 4

como acordes, en la no. 5 transportados o en el final de la no. 8 arpegiados.

III MARIO LAVISTA

Nació en México, D.F. en 1943. Hizo sus estudios de composición con Héctor Quintanar en el TALLER DE COMPOSICION DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA (1963-1967). y de análisis musical con Rodolfo Halifiter. Becado por el gobierno francés, entre 1967 y 1969 realiza en Europa estudios con Jean-Etienne Marie, Pouaseur y Ligeti.

Forma en 1970 el grupo de improvisación musical Quanta. En 1971 comienza a trabajar en el LABORATORIO DE MUSICA ELECTRONICA DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA, MEXICO. A principios de 1972 realiza una obra electrónica en el LABORATORIO DE MUSICA ELECTRONICA DE LA RADIO Y TELEVISION JAPONESA, NHK.

Co-fundador de la SOCIEDAD MEXICANA DE MUSICA CONTEMPORANEA. Participa en 1973 en la Bienal de París. Es conferenciante en el Primer Seminario de Música electrónica efectuado en México en 1974. Ese mismo año es invitado al Festival de otoño Varsoviense.

De 1969 a 1974 fue Sub-director del TALLER DE COMPOSICION y maestro de Armonía, análisis y lenguaje musical del siglo XX en el CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA de México.

Actualmente es director de la revista musical *Pauta*, de la que es fundador, y es asesor musical del CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES.

AIGUNAS DE SUS OBRAS

Pieza para un pianista y un piano (1970)

Cluster (1973)

Simurg (1980)

PIEZA PARA UN PIANISTA Y UN PIANO

Escrita en siete fragmentos que se pueden interpretar en un orden elegido por el intérprete. Esta pieza es notable por su empleo del silencio, que está representado gráficamente de dos formas: con signos convencionales o en segundos. Cada fragmento está formado con elementos característicos: notas repetidas con silencios intercalados, notas que resuenan como armónicos, tempo uniforme o variación de tempo y compás, etc.

El carácter general está determinado por sonidos aislados que parecen acotar al silencio por la ausencia de continuidad rítmico-melódica.

IV RODOLFO HALFFTER

Nació en Madrid, España, el 30 de Octubre de 1900. Exiliado político, radica en México desde 1939. Autodidacta, recibió consejos de Manuel de Falla.

Fue profesor de Análisis Musical en el CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA DE MEXICO desde 1944. Dirigió la revista *Nuestra Música* de 1946 a 1952. En 1946 funda EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, que dirige hasta su muerte en 1987.

De 1959 a 1964 fue director del Departamento de Música del INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES.

La primera época de Halffter se encuentra dentro de la tradición nacionalista española. En México inicia una segunda etapa de sus trabajos en 1953, con la obra *tres hojas de álbum*, primera composición dodecafónica del autor y también primera escrita en el país.

A través de sus clases durante casi tres décadas, Halffter se convierte en uno de los más importantes estímulos para varias generaciones de jóvenes compositores mexicanos: los inició en el conocimiento de la técnica dodecafónica cuando, dentro de las instituciones educativas del país, éstas eran desconocidas, o bien, evitadas.

CATALOGO

- 2 sonatas de El Escorial, opus 2 (1928)*
- Preludio y fuga para piano, opus 4 (1932)*
- Obertura concertante para piano y orquesta, op 5 (1932)*
- Danza de Avila, opus 9 (1936)*
- Pequeñas variaciones elegiacas, opus 10 (1937)*
- Homenaje a Antonio Machado, opus 13 (1944)*
- Sonata no. 1, opus 16 (1947)*
- 11 bagatelas, opus 19 (1949)*
- Invención a dos voces sobre Chávez (1949)*
- Sonata 2, opus 20 (1951)*
- 3 hojas de álbum, opus 22 (1953)*
- Música para dos pianos, opus 29 (1965)*
- Sonata 3, opus 30 (1967)*
- Laberinto (1972)*
- Nocturno (1973)*
- Facetas (1976)*
- Escolio*
- Secuencia (1977)*

LABERINTO

Obra escrita por encargo de la ACADEMIA DE ARTES y editada por EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA. La obra está dedicada a la pianista María Teresa Rodríguez y fue estrenada en México en 1973 por María del Carmen Higuera.

Entre los cuatro movimientos o episodios que integran la composición, Halffter recurre a una escritura pianística novedosa: clusters, armónicos, duraciones indeterminadas, lo mismo que diversos cambios de compás y de tiempo. Estos episodios o cuatro intentos de acertar con la salida tienen en común el juego que establece entre ellos y el punto de unión en el final de cada uno: Fa en ambas manos en los extremos del teclado.

Junto con los recursos hasta aquí descritos se puede percibir claramente la discreta adición de algunos elementos rítmicos y citas melódicas populares netamente españolas. Al respecto, Julio Estrada ha mencionado:

"En la serie de obras para piano que comprende *Laberinto*, *Homenaje a Rubinstein* y *Secuencia*, concebidas entre 1971 y 1976, los sonidos de la serie dodecafónica se encuentran reforzados en su sonoridad por acordes tonales de los cuales cada sonido es su propia fundamental. En esta aplicación, el autor vuelve a utilizar un aspecto de la técnica de De Falla, que consiste en crear triadas a partir de cada sonido del acorde como fundamental de uno nuevo, dando lugar a un novedoso color tonal que no se opone al rigor dodecafónico."

El autor presenta los materiales de toda la obra de acuerdo al orden de aparición de los primeros compases de la misma. A saber: se inicia con un acorde disonante, motivo característico por su contenido, que aparecerá con frecuencia en forma variada en los cuatro intentos. en el segundo compás aparece el motivo rítmico que es el eje central de la obra: dos octavas en negras. De este motivo se deriva el final, un Fa en ambas manos a distancia de seis octavas, separando ambas octavas por silencios. Este final adquiere un carácter motivico entre los intentos al repetirse exactamente igual al final de cada uno de ellos.

El motivo de carácter melódico que aparece en el tercer compás es una melodía en terceras con un giro melódico de un intervalo de segunda; este motivo está conectado con el precedente. Un cuarto motivo aparece en el cuarto compás: es el silencio o pausa de duración breve o larga en notación no mensural. Igualmente se observa la nota larga no mensurada equivalente a la duración de la pausa ya descrita.

Los anteriores son los motivos temáticos esenciales de toda obra, que encontramos en los intentos de forma variada, cuya evolución se expone en seguida:

El segundo intento comienza con el acorde disonante desplegado; es decir, en forma de arpeggio. en el compás 30 de dicho intento, encontramos este mismo acorde unido al motivo rítmico de octavas. En el compás 36 observamos el

mismo motivo rítmico en terceras, derivado del motivo melódico.

El intento tercero comienza con el motivo rítmico en forma de octavas quebradas: al final del compás 26 un elemento nuevo hace su aparición, con una melodía en octavas. En el compás 17 principia un coral armonizado según el método armónico de De Falla, reforzando la quinta de cada acorde. El final de este intento es idéntico a los finales de los intentos que le anteceden: un Fa en ambas manos en los extremos del teclado.

Los cuatro primeros compases del cuarto intento son iguales a los motivos principales de la obra. El final no resulta ser una conclusión, sino uno más entre los intentos conocidos hasta entonces. La idea de acertar con la salida en la obra no implica necesariamente que en la última de las propuestas se logre. Importa, por encima de todo, sentirse dentro de un Laberinto en un sentido abstracto, ideal.

V ALICIA URRETA

Obtuvo una formación fundamentalmente pianística en el CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA DE MEXICO. Su constante relación con partituras contemporáneas en su actividad de instrumentista, construyeron su principal entrenamiento en el campo de la composición, además, siguió un curso de música electrónica y electroacústica en la SCHOLA CANTORUM de París con Jean-Etienne Marie. Escribió música para numerosas obras de teatro: *La Gatomaquia*, *Landru*, *Higiene de los placeres y de los colores*; para algunas películas: *Narda o el Verano*, *La muerte viva*, *el idolo de los orígenes*; y una ópera de cámara: *Romance de Doña Balada*.

Entre sus obras de concierto se encuentran *Salmodias I y II* para piano, *Estudios para guitarra* (pieza electroacústica), *Natura Mortis o la verdadera historia de Caperucita* pieza instrumental., electrónica y vocal: *Ralenti*, pieza electrónica estrenada en París en 1971; y *Arcana*, pieza para piano y orquesta.

SALMODIA I (1974) yunque de mariposas,
Universidad Veracruzana.

Salmodia es una obra muy breve. La autora emplea una simbología y una notación que se proponen sugerir al intérprete el carácter de las acciones.

Combina clusters con duraciones métricas tradicionales y con duraciones cronométricas en segundos. El motivo principal de la obra es un tremolando en ambas manos con un mismo sonido, de donde viene la designación de *salmodia*: canto monótono sin inflexión de la voz; va variando gradualmente a través de la evolución de la pieza, aumentando discretamente sonidos en una y otra mano hasta llegar a un clímax formado por un par de clusters sobre el mismo registro, en FFF, FFF. Todos estos trémolos tienen pequeñas inserciones de pasajes melódicos rápidos - sonidos rápidos, cortos y uniformes - dice la partitura. También encontramos sonidos sugeridos por un grafismo irregular que se liga a una sonoridad de cluster articulado, que prepara el final en los tonos graves del instrumento.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

VI FEDERICO IBARRA

Nació el 25 de julio de 1946. Realizó la carrera de composición en la ESCUELA NACIONAL DE MUSICA, UNAM. Asistió al seminario sobre música de vanguardia impartido por Jean-Etienne Marie (1968), a un curso sobre la obra de K. Stockhausen, impartido por el propio compositor (1971) y a un curso de perfeccionamiento pianístico con Jörg Demus. Recibió un premio en el concurso organizado por la ORGANISATION DE LA RADIO ET TELEVISION FRANCAISE, ORTF Y RADIO UNIVERSIDAD, consistente en una beca de tres meses en el laboratorio de la ORTF, dirigido por Pierre Schaffer (1970). Recibió mención honorífica en el concurso de composición *Silvestre Revueltas*, organizado por el departamento de Difusión Cultural de la UNAM (1975), y el primer lugar en el *Concurso Ian Adomán* (1980). Actualmente es profesor de la carrera de composición en la ESCUELA NACIONAL DE MUSICA.

CATALOGO

Sonata no. 1 (1976)

Sonata no. 2

Sonata no. 3

Sonata no. 4

Concierto.

SONATA No. 1

Ediciones Mexicanas de Música

Dedicado a la pianista Carmen Betancourt, la pieza requiere de aditamentos que deberán usarse dentro del arpa del piano para accionar sobre las cuerdas.

La notación recurre a una simbología nueva y efectos sonoros propios de técnicas instrumentales actuales como cluster, armónicos, etc. Dentro de una duración en extremo breve, la obra mantiene la forma clásica ABA (exposición, sección de contraste, reexposición). La sonata comienza con un ataque novedoso, consistente en girar la palma de la mano sobre la muñeca, tocando teclas blancas y negras de forma no simultánea sino a manera de arpeggio, para continuar con el tema principal: repetición incesante y a velocidad regular de un sonido añadiendo cromáticamente los sonidos inferiores y superiores hasta cubrir el registro de diez teclas cromáticas; "el número de veces que se repite la o las notas o acordes quedará al arbitrio del ejecutante".

En el cuarto compás se presenta un motivo diferente: un solo sonido repetido por ambas manos. A continuación aparecerá un motivo cromático comprendido dentro de un intervalo de quinta, en el que las teclas se distribuyen

entre ambas manos; esto constituye un arpeggio. El mismo motivo se repetirá más tarde.

La parte central de la Sonata No. 1 se desarrolla totalmente en el arpa del piano. Hay acciones en el entorchado con baquetas, moneda y goma, así como con los dedos. La conjunción de los dos motivos producirá un martellato de clusters en movimiento, y esto nos lleva a retomar el motivo de la escala repartida en ambas manos que ya se presentó igualmente en la primera parte. La sonata termina con el motivo del principio.

En términos generales, esta composición está construida a base de sonoridades formadas por paquetes de sonidos, a la manera de Penderecki, en la que el autor evita todo material de orden temático.

VII MARTHA GARCIA RENART

Nació en la Ciudad de México en 1942. Inició sus estudios musicales con Elizabeth Hartmann, Baltazar Samper, Pedro Michaca y Francisco Agsa.

En los veranos de 1958 a 1962, toma clases con Bernard Flavigny. en 1959 ganó una beca para continuar sus estudios en THE CURTIS INSTITUTE OF MUSIC de Philadelphia bajo la dirección de los maestros Rudolf Serkin y Eleanor Sokoloff, participando, así mismo, como acompañante en las clases de violachelo de Leonard Rose y Orlando Cole. graduándose en 1964.

Ese mismo año fue becada al MANESS COLLEGE de Nueva York, donde trabajó en análisis musical, composición y dirección de orquesta, con Carl Schachter, Peter Simons y Paul Earl hasta 1976. año en que regresa a México.

De 1971 a 1977 fue directora del coro *Orfeo Catala*, escribiendo música para ese grupo coral en dos ocasiones, incluyendo la música incidental para una obra infantil.

Pertenece a la LIGA DE COMPOSITORES DE CONCIERTO A.C. desde 1973, colaborando como compositora y como intérprete estrenando varias obras, tiene publicados *tres momentos* para piano, entre muchas otras.

Ha dado numerosos recitales tanto en México como en los Estados Unidos, incluyendo salas como el Carnegie Hall y Carnegie Recital Hall, y conciertos con orquestas.

Ha grabado dos discos para "Voz viva de México".

TRES MOMENTOS

Se trata de tres piezas cortas escritas con símbolos tradicionales. La primera (Momento de Juego) es notable por el empleo de solo tres notas (do, do , y re), logrando contrastes a través de diversos registros, cambios de tempo y una rítmica de carácter lúdico.

La segunda pieza (Momento de reposo) tiene un movimiento melódico elaborado como un diálogo entre dos registros extremos del piano contra un fondo de acompañamiento.

La última pieza tiene tres secciones (forma ABA); la sección A está construida sobre un ostinato rítmico; la sección B central forma un contraste y se inicia con un fragmento escrito sin compás.

VIII ANTONIO NAVARRO

Nació en Guadalajara, Jalisco (México), el 26 de marzo de 1958. Inició los estudios musicales en la ESCUELA DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA. Su formación como compositor la ha realizado de manera autodidacta y a través de cursos y seminarios con músicos como Julio Estrada y Federico Ibarra.

Como intérprete de piano y música de cámara (ejecutante y director). Se ha dedicado a difundir la música contemporánea, especialmente de compositores mexicanos.

Su trabajo también incluye el ensayo y textos musicales, publicados en varias revistas locales. Y es realizador del programa *Nueva Música en la Américas* (compositores latinoamericanos) para la radio del Estado de Jalisco.

En 1978 formó la agrupación *Sonido XX*, grupo para el estudio y difusión de la música de este siglo, misma agrupación que organiza los festivales anuales para la música contemporánea en Guadalajara.

En 1982 le fue otorgado el premio de la Unión mexicana de Cronistas de Teatro y Música para su trabajo como compositor y por haber sido interpretada una obra suya en el *IX Festival Internacional Cervantino*, en Guanajuato. Sus partituras también han sido ejecutadas en España, Cuba y Alemania (Berlín), lo mismo que en diversos festivales de Música contemporánea.

Algunas de sus obras son: *Gráfico*, para orquesta de cuerdas (1979); *Espejos*, música para ballet (1980); *Constelaciones*, para dos guitarras y sonidos electrónicos (1980-1981); *Cinco preludios*, para piano (1981); *Microconcierto*, para dos pianos y percusiones (1981-1982); *Concierto*, para orquesta (1982); *Espejo de las aguas*, cantata para coro mixto, piano, cuerdas y percusiones, sobre un poema de Elías Nandino (1982), entre otras.

CINCO PRELUDIOS

Utilizando una mezcla de escritura tradicional y escritura para efectos (reiteración, clusters, pausas en segundos, sonidos sobre el arpa del piano, sugerencias de valores métricos y algunas instrucciones), estos *cinco preludios* toman como principio constructivo la reiteración: de clusters, secuencias melódicas, silencios, etc. El número dos, tiene una parte tocada sobre el arpa con sonidos y rítmica sugerida, no precisada. El número tres es un homenaje a la técnica puntillística de Anton Webern (variaciones op. 27). En la número cuatro alternan dos texturas básicas: un arpeggio agudo reiterado y una serie de trinos en el registro grave. En el número cinco se presentan

varios elementos constructivos: un arpeggio amplio ascendente, un sonido sugerido repetido cinco veces, silencios en segundos; una textura de acordes emparentada con los arpeggios ascendentes, un patrón rítmico elaborado con acordes en registro muy agudo contra un ostinato formado por un acorde grave repetido que conduce al clímax final.

CONCLUSIONES

Con esta variedad de obras hacemos notar las características de las diferentes técnicas y lenguajes empleados por los compositores; como se habrá podido observar, en Halffter se practicaba la politonalidad y también se le puede adjudicar la difusión y empleo del dodecafonismo en México durante los años cincuenta.

En Federico Ibarra, tenemos una simbología nueva y efectos sonoros, propios de técnicas instrumentales actuales como clusters, armónicos, etc.

En Mario Lavista podemos observar su música plenamente experimental y aleatoria, influida por John Cage -en la *pieza para un pianista y un piano* se observa esta tendencia de vanguardia (1970)-.

Con Mario Kuri encontramos generalmente partituras del género o tendencia de color nacionalista, en el cual maneja elementos tonales.

En Leonardo Velázquez se observa un manejo personal de la serie y una rítmica característica de él, en momentos con influencia popular.

Martha García Renart utiliza una escritura tradicional, empleando muy pocas notas y haciendo un contraste pronunciado entre cada una de las piezas.

Por último tenemos a Antonio Navarro, que utiliza una mezcla de escritura tradicional y efectos como clusters, pausas y la utilización del arpa del piano.

Pienso que haber tocado obras tan variadas, me ha llevado a un considerable conocimiento de la música mexicana contemporánea, y al mismo tiempo con este trabajo deseo contribuir a fomentar el interés y la difusión de la música contemporánea para piano en México.

BIBLIOGRAFIA

1. ALVARES C., JUAN. *Compositores Mexicanos*. EDAMEX. México, 1981.
2. ARETZ, ISABEL. *América Latina en su música*. Unesco. México, 1977.
3. BEHAGUE, GERARD. *Music in Latin America*. New Jersey: Second, 1979.
4. CENIDIM. *Programas y folletos*. México, 1991.
5. ESTRADA, JULIO. *Música mexicana*. EDIMEX, S.A. México, 1984.
6. GRIAL, HUGO. *Músicos mexicanos*. Diana. México. 1969.
7. IBARRA, FEDERICO. *Entrevista*. México, 1990.
8. KURI A., MARIO. *Entrevista*. México, 1990.
9. MALMSTROM, DAN. *Introducción a la Música mexicana del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica. México, 1977.
10. MONCADA G., FRANCISCO. *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*. FRAMONG. México, 1979.
11. MORENO, YOLANDA. *Antología de la Música Clásica mexicana*. Patria. México, 1990.
12. SLONIMSKY, NICOLAS. *Music of Latin America*. DACAPO. New York. 1972.