



4
2 ej

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**LA MUSICA PARA PIANO DE
CARLOS JIMENEZ MABARAK**

T E S I S
QUE PRESENTA:
JOSE ROGELIO JASSO VILLAZUL
PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PIANO

DIRECTOR DE TESIS:
Maestro LUIS ALFONSO ESTRADA RODRIGUEZ

MEXICO, D. F.

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Notas de agradecimiento



El idioma como parte de la cultura refleja en buena medida la manera de ser del pueblo que lo habla. Así, el modo de expresar gratitud puede tener diversas connotaciones según la lengua en que se diga.

Los idiomas anglosajones, por ejemplo, son intelectuales. **Thank you** en inglés y **Danke** en alemán tienen la idea más o menos de «lo pensaré», «lo tendré en la mente» o «lo recordaré». Tienen el mismo origen de *think* y *denken* (pensar).

Cuando los rusos dicen **СПАСИБО** en realidad están expresando «Salve Dios» o «Dios te salve», pues la palabra viene de **СПАСИТИ** (salvar) y **БОГ** (Dios).

Dicho sea de paso, en la antigua Roma el *salve* era el saludo del mediodía, así como el *ave* el saludo matutino y el *vale* la voz de despedida.

El *merci* de los franceses tiene su origen en la palabra italiana *merci*, que quiere decir 'mercancías', a su vez de la misma etimología que *merced* = 'favor', 'paga', 'recompensa'; por lo que *merci* significa «honorario o emolumento que se merece», es una recompensa de palabra por un favor recibido.

Resulta muy comprometedor decirlo en portugués: **obrigado** «obligado» o **muito obrigado** «muy obligado».

El italiano y el español toman respectivamente *grazie* y *gracias* del latín, que se expresa como *gratias agere* (agradecer) o *maximas gratias* (muchísimas gracias). Para los romanos, las Gracias eran tres deidades mitológicas que representaban todo lo amable y placentero: Eufrosina, la que alegra el corazón; Aglaia, la resplandeciente, y Talía, la que hace florecer.

Con el cristianismo *gracias* vino a significar «los dones divinos», que en este caso se desea a las personas en correspondencia a algo. Por eso, al expresar las gracias a quienes me ayudaron durante mis estudios, quiero enfatizar ese sentido propio de nuestro idioma.

**Gracias a mis padres, hermanos y
compañeros de la clase de piano,
por su estímulo, impulso y ayuda**

**Gracias especialmente
a Eva y Ricardo**

**Gracias al maestro José Suárez Molina,
por su apoyo incesante**

**Gracias al maestro Luis Alfonso Estrada,
por su dirección de tesis**

Dedicatoria

*Al maestro Néstor Castañeda León
Gran Maestro de la Vida*

A Zaethi
luz de Bengala que no se extingue

*A la memoria de
Lucía Buendía*

Asimismo deseo dejar constancia de las personas que colaboraron en la realización de este trabajo de tesis.

Al propio maestro Carlos Jiménez Mabarak le doy las gracias por sus atenciones, sus comentarios, así como por sus conversaciones, siempre cordiales y amenas.

Agradezco al maestro Néstor Castañeda todas sus enseñanzas, orientadas invariablemente al amor a la música y a la vida.

Don Arrigo Coen Arítúa me despejó varias dudas sobre lingüística.

El maestro Pablo Silva me enseñó a usar los programas de cómputo «Finale» y «Page Maker» para la elaboración de ejemplos musicales y la edición final. Agradezco también las facilidades para utilizar el laboratorio de cómputo de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Doña Alma Cristina Rivera Jiménez, sobrina y heredera del maestro Carlos Jiménez Mabarak, me facilitó algún material y generosamente autorizó la inclusión de ejemplos musicales. Gracias también a Ediciones Mexicanas de Música.

He recibido un gran aliento de mis queridas amigas Leticia Gallardo, Edith García Lascuráin, Lizette García Ramírez, Vicky Romero, Yayra Ruiz de la Paz, Olga Ruiz Fernández y Marcela Torres.

Agradezco profundamente a Eva Huevo Flores y Ricardo Jasso Villasul toda su ayuda, sin la cual difícilmente hubiera llevado a feliz término estas páginas.

Agradezco particularmente a mi director de tesis, el maestro e investigador Luis Alfonso Estrada, su paciencia y sus valiosos consejos que le dieron una orientación definitiva a mi trabajo.

CAPITULADO

Prefacio	3
I Panorama de la música de Carlos Jiménez Mabarak	5
II La obra para piano	17
III Análisis y comentario pedagógico de las obras para piano solo	32
1- Primer periodo	
<i>Allegro Romántico</i>	33
<i>Pequeño Preludio</i>	36
<i>Danza Española N° 1</i>	40
<i>Danza Española N° 2</i>	44
<i>Sonata del Majo Enamorado</i>	48
2- Periodo dodecafónico	
<i>La Fuente Armoniosa</i>	55
3- Tercer periodo	
<i>Sonata</i>	62
IV Análisis y comentario pedagógico de las obras de música de cámara con piano	69
<i>Variaciones sobre la Alegría</i>	70
<i>Concierto para piano y percusiones</i>	80
V Análisis y comentario pedagógico de las obras para piano y orquesta	88
<i>Concierto en Do</i>	89
<i>Sinfonía Concertante</i>	101
VI Estilo, lenguaje e influencias	115
Apéndice:	
Ficha biográfica	121
Catálogo general	124
Bibliografía	141
Hemerografía	143
Fonografía	145

**El pensamiento radical y crítico
sólo da frutos si se mezcla con la
cualidad más preciosa que tiene el
hombre: *el amor a la vida.***

Erich Fromm

PREFACIO

Carlos Jiménez Mabarak es un músico que ha realizado importantes aportaciones a la vida cultural de nuestro país. Su talento creador, aunado a su sólida preparación musical y humanística, ha fructificado a lo largo de 60 años fundamentalmente como compositor de una vasta obra. Su música cada vez más va hablando por sí misma y haciéndose presente en los programas de conciertos. Recientemente ha habido un aumento considerable de sus grabaciones, así como de la edición de sus partituras. Por otra parte, las creaciones de Jiménez Mabarak han ocupado un lugar relevante en la música para danza, cine y teatro infantil. Además, Carlos Jiménez Mabarak ha cumplido un papel clave como maestro y como difusor de nuevos lenguajes musicales.

Mi principal objetivo al hacer este trabajo es ofrecer a estudiantes y profesionales de la música, particularmente del área de piano, una fuente de referencia para ampliar su repertorio y su conocimiento de la música mexicana; la propuesta específica es la obra de Carlos Jiménez Mabarak. Este estudio es fundamentalmente una obra de consulta y contiene información para aproximarse a Jiménez Mabarak, un compositor de innegable presencia en la música mexicana de nuestro siglo.

Estas páginas constituyen el primer estudio amplio y detallado sobre la obra de Carlos Jiménez Mabarak. El propio compositor conoció las partes medulares, cuyo contenido avaló completamente.

Además de las partituras, mis principales fuentes de información fueron entrevistas del compositor concedidas a los críticos Raquel Tibol y Juan Vicente Melo. La mayor parte de la música impresa la conseguí en la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Es menester aclarar que hay un grupo de obras que no fueron abordadas en el presente estudio porque las partituras están desaparecidas. Tales casos son: *Allegro assai* y *El Retrato de Mariana Sánchez*, para piano solo; *El Torero Gris* y *Pastoral*, para dos pianos, y el *Concierto del Abuelo*, para piano y cuerdas.

Los capítulos primero y segundo contienen información general acerca de las principales obras del autor así como fundamentos de su técnica de composición. El primero de ellos, *Panorama de la música de Carlos Jiménez Mabarak*, incluye numerosos párrafos de entrevistas en donde el mismo compositor expresa muchas de las vivencias y motivaciones que han influido substancialmente en sus creaciones.

El cuarto capítulo, *Música de cámara con piano*, abarca únicamente las obras en donde el piano juega un papel protagónico. Incluir los dúos con violín, flauta y violonchelo haría demasiado extenso el trabajo. Alguna información de éstos se encuentra en el segundo capítulo.

Después de la presentación de cada una de las obras estudiadas, se ha incluido un comentario pedagógico dirigido a profesores y estudiantes, con el objeto de ubicar los conocimientos y habilidades necesarias para abordar las obras.

Asimismo, se han añadido numerosos ejemplos musicales para clarificar las ideas aquí expuestas, además de que se pone al alcance una muestra de la música de Carlos Jiménez Mabarak.

En el apéndice se ha incluido, además de una ficha biográfica, un catálogo general que hasta el momento es el más completo de la música de Carlos Jiménez Mabarak. Este catálogo está basado en el *Catálogo de sus Obras* publicado en Viena al inicio de la década de los ochenta por la editorial Dr. Alfred Hillier.

Lamento la partida del maestro Jiménez Mabarak en una época muy afortunada de su vida, después de haber sorteado muchos años difíciles. Queda pues este estudio como un homenaje a su memoria.

**PANORAMA DE LA MÚSICA DE
CARLOS JIMÉNEZ MABARAK**

Introducción

Ubicación

Formación

Panorama de su Música

1- Primer periodo

Primeras piezas para piano

Erígona

Música para teatro infantil

Sinfonía en Mi Bemol

Canciones

Baladas

2- Periodo Dodecafónico

El Paraíso de los Ahogados

Misa de Seis

Obertura para Orquesta de Arcos

Paraíso Escondido

3- Tercer Periodo

La Güera

Balada de los Ríos de Tabasco

Sala de Retratos

PANORAMA DE LA MÚSICA DE CARLOS JIMÉNEZ MABARAK

INTRODUCCIÓN

UBICACIÓN

Carlos Jiménez Mabarak nació en Tacuba, D. F., en 1916. Realizó sus estudios básicos en Guatemala, Chile y Bélgica. Desde su regreso a México, en 1937, desplegó una vida de compositor muy prolífico. Como artista, le toca vivir de la época inmediatamente posterior a la Revolución Mexicana, cuando se van formando las instituciones del México moderno, hasta los años recientes. Su carrera la inicia paralelamente al florecimiento del movimiento nacionalista. Es asimismo uno de los precursores de la renovación musical durante la década de los cincuenta; no le es ajeno el dodecafonismo ni las técnicas magnetofónicas.

Respecto a la relación con sus contemporáneos, a Jiménez Mabarak se le puede situar entre dos generaciones: la del último impulso nacionalista y la llamada «tercera generación». La generación del último impulso nacionalista la formaron los compositores que integraban el Grupo de los Cuatro, quienes nacieron alrededor de 1910: Daniel Ayala (1908-1975), Salvador Contreras (1910-1982), Blas Galindo (1910-1993) y José Pablo Moncayo (1912-1958); Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) también se ubica en esa generación. Por otro lado, la tercera generación está integrada por compositores nacidos hacia el final de la década de los años veinte y durante la década de los treinta, la mayoría de los cuales llegó a formar parte alrededor de 1960 del grupo Nueva Música de México: Manuel Enríquez (1926-1994), Jorge González Ávila (1926), Joaquín Gutiérrez Heras (1927), Raúl Cosío (1928), Francisco Savín (1929), Rafael Elizondo (1930), Mario Kuri Aldana (1935), Leonardo Velázquez (1935), Rocío Sanz y Alicia Urreta, entre otros. Hay que observar que casi todos los compositores de la tercera generación tuvieron como maestros a los primeros.

En una serie de entrevistas concedidas a la periodista Raquel Tibol -que datan de 1956, 1971 y 1976, recopiladas en el libro «Pasos en la danza mexicana» (UNAM, 1982)-, Jiménez Mabarak expresa algunas reflexiones acerca de su vida y su música. Ahí él mismo se ubica en relación a sus contemporáneos:

“Soy de una generación intermedia. Cuando volví de mi larga estancia en el extranjero, los jóvenes eran Blas Galindo, Ayala, Moncayo, Contreras, todos ellos alumnos de Carlos Chávez. Con una perspectiva lúcida se puede situarme en ese grupo, aunque yo mismo me considero más joven y más nuevo, lo que hice es más avanzado.” (Cf. en la hemerografía Tibol 1971)

Luis Sandi ha dicho -quizá no sin razón- que Carlos Jiménez Mabarak es miembro único de una generación (Sandi 1961). A esta afirmación la refuerza el hecho de que Jiménez Mabarak es de una personalidad férreamente independiente, debido en gran parte a su temperamento autónomo, ajeno a grupos. Por otro lado, hay que tomar en cuenta que el compositor efectuó prácticamente todos sus estudios básicos en el extranjero: Guatemala, Chile y Bélgica, por lo que no tuvo lazos de formación que lo unieran fuertemente a compositores mexicanos coetáneos.

FORMACIÓN

Desde principios de los años veinte hasta todo 1936, Jiménez Mabarak pasó fuera de México casi toda su niñez y parte de su juventud. En Guatemala y Chile había adquirido ciertos conocimientos musicales, pero sus principales estudios los realizó en Bruselas con Marguerite Wouters, maestra del Conservatorio Real de Bélgica, hija del organista, compositor y pedagogo François-Adolphe Wouters (nacido en 1841). Bajo la guía de Mlle. Wouters, Jiménez Mabarak estudió armonía y análisis. Su formación con la maestra Wouters ha sido considerada decisiva por el mismo compositor:

"...Fueron los mejores estudios que hice en mi vida, no tanto por lo que aprendí prácticamente sino por la disciplina que me inculcó; me enseñó una manera de trabajar." (Tibol 1956)

De esta afirmación se desprende que uno de los aspectos importantes en la personalidad de Jiménez Mabarak es su autodidactismo, o su gran tendencia al autodidactismo. Pese a lo mucho que le debe a sus principales maestros (Wouters, Revueltas y Leibowitz) fue la inquietud de aprender por sí mismo, yendo a las fuentes de los grandes compositores, lo que lo llevó a armarse de elementos para crear su propio lenguaje.

De Silvestre Revueltas (1899-1940), Jiménez Mabarak aprendió muchos aspectos en relación a la orquesta, tanto en lo que se refiere a los timbres como a la dirección. En el Conservatorio Nacional de Música, Revueltas tenía a su cargo la titularidad de la orquesta de alumnos, al tiempo que enseñaba dirección. Cuando Jiménez Mabarak regresó a México, en 1937, sintió la necesidad de aprender orquestación e ingresó a la clase de Silvestre Revueltas.

"Fui al Conservatorio y pregunté si había una clase de composición en donde se estudiara orquestación. Me dijeron que el maestro Silvestre Revueltas daba una clase práctica de orquesta. Me inscribí como alumno irregular de la clase irregular del maestro Revueltas. Bajo su dirección la pequeña orquesta ensayaba obras sinfónicas; recuerdo que pasamos como tres o cuatro meses estudiando la *Sinfonía del Nuevo Mundo*. En la práctica esa clase avanzaba muy lentamente, pero lo que el maestro decía era interesante. Para mí tenía especial importancia el contacto directo con la música instrumental de la orquesta, me familiaricé con los timbres de los diversos instrumentos. Una cosa importante de aquel tiempo era que podíamos ir libremente a escuchar los ensayos de la Orquesta Sinfónica de México, que dirigía el maestro Chávez. Por mi cuenta, en mi casa, me propuse estudiar los tratados corrientes de orquestación." (Tibol 1956)

Con esos elementos básicos, Carlos Jiménez Mabarak inició su carrera de compositor. La práctica misma de componer le fue dando la facilidad de escritura, ya característica en él a partir de los años cuarenta.

PANORAMA DE SU MÚSICA

Carlos Jiménez Mabarak es uno de los compositores mexicanos de mayor producción, labor creada a lo largo de casi 60 años de actividad. Prácticamente abarcó todos los géneros: música para orquesta sinfónica, pequeña orquesta, orquesta de cuerdas, coro y orquesta, piano y orquesta, ópera, las más diversas combinaciones de música de cámara, obras para coro a capella, canto y piano, piano solo, música para ballet, para teatro y para cine.

De acuerdo a sus características, la música de Jiménez Mabarak puede ubicarse en tres periodos, cada uno de los cuales comprende alrededor de 20 años:

1- Primer periodo. "tradicional" (1935-1955). Abarca una gran diversidad de estilos: de salón, español, clásico, de formas libres. Comprende desde sus primeras piezas para piano (1935) hasta la *Balada de los Quetzales* (1953). Otras creaciones importantes de ese periodo son la mayoría de sus canciones y obras para coro, la música para teatro infantil, el *Concierto en Do* para piano y pequeña orquesta (1944), la *Sinfonía en Mi Bemol o Primera Sinfonía* (1945), el *Cuarteto en Re* (1947), la *Balada del Pájaro* y las *Doncellas* (1947), la *Balada del Venado y la Luna* (1948) y la *Balada Mágica* (1951).

2- Segundo periodo. "dodecafónico" (1956-1976). Se caracteriza por la incursión del autor en el atonalismo según las normas de la técnica de Arnold Schoenberg. Asimismo, Jiménez Mabarak incluye recursos magnetofónicos en sus obras. Paralelamente, como excepción, compone algunos trabajos tonales. Abarca desde 1956, año en que el compositor estudia serialismo con René Leibowitz, hasta 1976, cuando el autor da los últimos retoques a la orquestación de su *Sinfonía Concertante*, estrenada al año siguiente. Las obras más relevantes son: la *tocata para piano La Fuente Armoniosa* (1957), el ballet *El Paraíso de los Ahogados* (1960), la ópera *Misa de Seis* (1961), el *Concierto para piano y percusiones* (1961), la *Sinfonía en un Movimiento o Segunda Sinfonía* (1962) y la ya mencionada *Sinfonía Concertante* para piano y orquesta.

3- Tercer periodo (1977-1994). Se caracteriza por el empleo de elementos tradicionales como en el primer periodo, si bien ahora en la plenitud de madurez del compositor. Comprende sus últimos años a partir de la creación de la ópera *La Gilera*, estrenada en 1982. Otras obras importantes de este periodo son el *Concierto para tres trompetas, timbales y orquesta de arcos* (1985), la *Balada de los Ríos de Tabasco* (1988), la *Sonata* para piano (1989), las variaciones sinfónicas *Sala de Retratos* (1992), así como obras vocales y de música de cámara.

1- PRIMER PERIODO (1935-1955)

PRIMERAS PIEZAS PARA PIANO

Los primeros trabajos de Jiménez Mabarak están dedicados al piano, instrumento con el que tuvo contacto desde los siete años. Durante su formación en Bélgica, obtuvo un primer premio en piano, aunque reconoce que "...no en forma muy brillante. Componía mientras estudiaba piano y materias conexas. Por andar escribiendo nunca llegué a ser un pianista brillante." (Tibol 1986)

Esas primeras piezas para piano -editadas en Europa en 1935 y 1936- comprenden dos pequeñas piezas de un estilo postromántico, *Allegro Romántico* y *Pequeño Preludio*, y varias de un carácter español: dos *Danzas Españolas* y la *Sonata del Majo Enamorado*, de la cual se conservan dos movimientos. "...Descubrí a Manuel de Falla, a Enrique Granados...Al descubrir la música española decidí hacerme músico español. Mis primeras obras tuvieron un relente español". (Tibol 1976)

ERÍGONA

Ya de regreso y establecido en México, Jiménez Mabarak comenzó a promoverse a fines de los años treinta. Organizó varios conciertos con su música, en uno de los cuales el mismo maestro Silvestre Revueltas dirigió *Erígona*, su primera obra orquestal.

"Quise darme a conocer para iniciar mi carrera de compositor en México. Pensé: me voy a poner en el plan de un pintor que hace una exposición sin cobrar la entrada para que vaya a ver mis cuadros. Ése era mi propósito espiritual ante el problema. Organicé yo mismo el conciertito; incluso repartí cartulinas por algunos comercios para que las colocaran en vitrina. Eso fue en 1939. Mis amigos tocaron gratuitamente mis obras en la Sala Ponce, que entonces se llamaba de Conferencias. Ahí estrené mi primera obra orquestal dirigida por el maestro Revueltas. Era un monodrama que imaginé para que los escuchas de la radio reconstruyeran el transcurso. Mi hermana hizo el texto sobre la leyenda de Erígona. Después la orquestación me pareció horrible, yo no tenía experiencia. Por azares de la polifonía ciertos pasajes sonaron bien. Después me dio vergüenza aquella cosa. El programa tuvo seriedad. Hice una *Fuga* para clarinete y piano, un *Pastoral* para dos pianos y unas canciones con textos de Amado Neri. Más adelante algunos amigos nos reunimos y formamos una sociedad de conciertos. Allí Eisenberg, Antonio Martínez, Manuel Garriga y Alfonso Jiménez constituyeron un cuarteto. Allí tocaba la viola. Invitamos a otros jóvenes amigos a participar en nuestros conciertos. Hicimos dos en el Anfiteatro Bolívar. Intervinieron Salvador Ochoa, Irma González, Salvador Morelos. La sociedad feneció de inanición crónica; no teníamos ni un centavo, todos andábamos en la última chilla. Anduvimos pidiendo dinero por aquí y por allá, con miles de sacrificios, hasta que se acabó." (Tibol 1986)

MÚSICA PARA TEATRO INFANTIL

Sin embargo, un hecho decisivo fue que en 1942 se le encargó la música para una obra de teatro infantil. Tuvo tanto éxito que no sólo le siguieron haciendo más pedidos, sino que también se le encargó la dirección de la orquesta.

"...Me encargaron de la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética (ahora Secretaría de Educación Pública que escribiera la música incidental para una obra de teatro infantil: *La muñeca Pastillita* de Miguel N. Lira. Como la obra tuvo éxito se me empezó a tomar con seriedad en el ambiente oficial. Por aquellas cosas tan poco serias se me tomó en serio como compositor. Entonces siguieron una serie de encargos de obras de ese género. Me traían una obra teatral cualquiera y yo tenía que ponerle música, inventarle versos y señalar los lugares

donde debían insertarse las canciones; al mismo tiempo era yo repasador de los jóvenes actores que no entendían nada de música. Me encargaban las obras con excesiva premura, muy cercanas al estreno; no sé de dónde sacaba para escribir las melodías, los versos y enseñar a los actores. Me pasaba varias horas en el ensayo, luego corría a mi estudio a orquestar las melodías y muchas veces regresaba corriendo al teatro a dirigir la orquesta durante la función. Esos fueron mis tiempos de teatro infantil, género en que me titularon como «especialista». Es muy corriente en México que cuando una persona se dedica durante cierto tiempo a una cosa digan que sólo sirve para eso. Yo era Jiménez Mabarak, el compositor de música para niños.” (Tibol 1986)

Esa práctica de tener que componer y al mismo tiempo estar en contacto directo con el resultado sonoro, a través de la dirección del pequeño conjunto instrumental, desarrolló en Jiménez Mabarak mucho oficio de compositor; de sus primeras piezas de los años treinta a sus primeras *Baladas* para orquesta (1947-48) hay un notable avance.

A *La muñeca Pastillita* siguieron *Pirrimplín en la Luna* de Ermilo Abreu Gómez, *Marujilla* de Alfredo Mendoza Gutiérrez, *El Rey Bombón* y *Cri Cri* de Carlos Toussaint y Gabilondo Soler.

“Yo les daba a los niños una música muy bien escrita, muy límpida, muy ingeniosa, que no desorientara su oído. Esa forma muy clásica era una convicción y con ella trabajé muchas canciones.” (Tibol 1976)

SINFONÍA EN MI BEMOL

Ya con la experiencia de componer asiduamente para un conjunto instrumental, con un estilo clásico, muy transparente, al autor se le encarga en 1945 una sinfonía, que fue estrenada ese mismo año por la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez. Una década después del estreno, Jiménez Mabarak habla acerca de su *Primera Sinfonía*:

“... Hice dos canciones para el Coro de Madrigalistas sobre textos de García Lorca. El maestro Chávez las escuchó, le gustaron y me encargó una obra para la orquesta sinfónica; entonces escribí una *Sinfonía en Mi Bemol*. A mí no me entusiasma la estructura de sinfonía en sí, prefiero formas más libres en las que yo pueda intervenir más como constructor, como poeta. Para mí la sinfonía es una forma convencional como el soneto en poesía, una forma muy respetable, prestigiada por tanto genio que ha usado de ella. Después de Mozart, de Beethoven, hacer una sinfonía resulta peligroso, aunque hay músicos modernos que hacen sinfonías muy buenas. Ese respeto a la forma de sinfonía me viene de considerar tanta obra llamada sinfonía que de sinfónico no tiene más que el título. La sinfonía es una construcción condicionada por el *allegro* y la serie de partes que le siguen, las cuales tienen sus reglas precisas. Es una cuestión de técnica. Yo hice aquella sinfonía porque en ese tiempo noté en el ambiente musical oficial una predisposición a tomar demasiado en serio la forma de sinfonía en detrimento de otras en las que se puede verter buena música. Fue una especie de demostración de que yo también podía hacer una sinfonía. Las personas que en 1945 asistieron al estreno de mi *Sinfonía* recuerdan el éxito que tuvo; creo que fue un éxito importante. Haciendo autocrítica reconozco que tiene debilidades en el empleo excesivo de metales, durezas que hoy sé perfectamente dónde están y pienso corregir porque la *Sinfonía* me gusta y la ubico dentro de mi producción definitiva.” (Tibol 1986)

CANCIONES

El género vocal ocupa un lugar fundamental en la obra de Carlos Jiménez Mabarak. Es el compositor mexicano que más ha escrito para coro, según Luis Sandi, fundador del Corq de Madrigalistas (Sandi 1961).

Sus canciones abarcan una diversidad de estilos, desde un ambiente arcaico hasta el español, sin excluir el género infantil.

Asimismo, ya se citó que fue justamente a través de dos canciones para coro, que Carlos Chávez escuchó, lo que motivó al director de la Orquesta Sinfónica de México encargar a Jiménez Mabarak una obra sinfónica (*la Sinfonía en Mi bemol*).

"Cuando llegué a México en 1937 lo primero que hice fueron canciones para darme a conocer. Las primeras tres fueron con versos de Amado Nervo. Yo tenía un gran deseo de que sonaran muy mexicanas y mi modelo fue Manuel M. Ponce, con su *melos* inflado. Fue una terrible etapa de angustias económicas y de búsqueda de cierta cosa tradicionalista, ese apego a lo decimonónico. Los modelos, no para copiar sino porque estaban en mis oídos, eran Musorgski, Schubert, Schumann y Gretry. Las canciones de Revueltas me impresionaron mucho. También lo que hacían Blas Galindo y Salvador Moreno me gustaba. En verdad lo que me ha gustado siempre de Blas Galindo son sus canciones. Yo había oído todo Debussy, todo Chausson. Recuerdo con gusto la interpretación que Sonia Verbitzki hizo de *Dos canciones arcaicas*, con textos de Juan de la Encina y del Marqués de Santillana (*Puse la vida en poder* y *Por mirar su fermosura*). Eran muy vihuela, muy laúd, muy clavicémbalo. Cuando hago una canción lo más importante para mí es el texto, me interesa que el texto quede en relieve. Sé que soy un músico de teatro y que con mi música modifíco el texto como los reflectores modifican el ámbito escénico. Tengo ciertas reglas de conducta: por ejemplo, si le pongo música a un texto prehispánico respeto la pentafonía. Lo mejorcito que yo he escrito para canto y piano son las *Seis canciones para cantar a los niños* (*Din don, La casa, La vieja Inés, Ron ron, El niño azul y El alacrán*) con textos de Carlos Luis Sáenz. Están muy académicas pero poseen mucha invención. Lo que me apasiona es que se inventa con cualquier material." (Tibol 1976)

BALADAS

Concluye el primer periodo cronológico de la música de Jiménez Mabarak, con la creación de las cuatro primeras *Baladas* para orquesta, compuestas entre 1947 y 1953, que son obras originalmente destinadas al ballet, pero que también pueden escucharse en un concierto sinfónico. El ballet es uno de los géneros más importantes en la obra de Carlos Jiménez Mabarak; según Raquel Tibol, es el compositor mexicano que cuenta con el mayor número de obras destinadas a la danza (Tibol 1971).

En 1947, recién fundado el Instituto Nacional de Bellas Artes, cuya dirección ocupó Carlos Chávez, la danza fue una de las artes que más impulso obtuvo. Con el fin de componer música dancística, Jiménez Mabarak recibió el encargo de efectuar algunas investigaciones de campo para la recopilación de material folklórico.

"Cuando se fundó la Academia de la Danza Mexicana, me entró el fuego de la creación. Experiencia decisiva en mi carrera fue el viaje al Istmo de Tehuantepec. En 1947 Carlos Chávez, como director del INBA y con el fin de hacer resurgir una tradición coreográfica enraizada en lo más entrañable de la idiosincracia mexicana, envió a Guillermina Bravo al frente de un grupo a la sierra de Oaxaca y la costa del sur del Istmo de Tehuantepec. Mientras las bailarinas recogían danzas, yo recogía melodías. En Ixtepec conocí a Cenobio López Lena, músico ciego, indio zapoteco de más de ochenta años. Don Cenobio tocaba con admirable habilidad una flauta corriente de carrizo y todas sus composiciones eran ejecutadas por él mismo con ese instrumento. Ignorante de toda ciencia musical, conservaba en la memoria sus obras, de las cuales variaba o modificaba algunos giros al repetirlas, según la inspiración del momento. Todas sus obras tenían nombres de pájaros e imitaban el cantar de cada pájaro al que ayudaban. Como por entonces no disponía yo de grabadora, tomé al dictado varias de aquellas melodías que Don Cenobio tocaba paciente, reiteradamente, fragmento por fragmento para facilitar mi tarea. Entonces descubrí que había una correspondencia entre esas melodías y las grecas de las ruinas de Mitla. Desde ese momento tuve conciencia de lo que debía hacer. Me dije: lo que él hace con la flauta lo debo hacer yo con la orquesta. Sobre esa pauta, sobre esa arquitectura hice mi trabajo; la materia sonora y su estructura formal nada tenían que ver con la cosa académica dieciochesca. Para mí fue una liberación, me deshice de conocimientos juveniles y emergieron cosas de mi infancia en Guatemala, de la soledad en la selva que tanto me encantaba." (Tibol 1976)

Cabe aclarar que la música de ballet de Jiménez Mabarak tiene una doble finalidad. Además del propósito de servir como elemento de amalgama con otro arte (la danza), el autor quiso que la música fuera atractiva *per se* de manera que también se ejecutara en concierto. Así fue como nacieron sus *Baladas*, algo de lo mejor de su música y que ya forma parte del repertorio clásico mexicano de las orquestas sinfónicas de nuestro país y del extranjero.

"Las coreógrafas de la Academia Mexicana de la Danza, especialmente Ana Mérida, me solicitaron música y temas para sus coreografías. En vista de que mi producción sinfónica corría peligro, pues yo escribo para que se me escuche en conciertos, traté de encontrar una manera de alear un argumento con una obra sinfónica seria, una obra capaz de ser traducida coreográficamente sin perder su valor sinfónico, capaz de ser escuchada sinfónicamente. La solución del problema fue la balada, cuyo nombre tomé de las primitivas baladas de Guillaume de Machault (*Chanson à danser*). Aquellas canciones tenían un texto argumental y eran danza. Con el tiempo la balada se independizó de la música (baladas de Schiller, Goethe, Mickiewicz, etc.). En mi caso la poesía está contenida en el argumento coreografiable. El problema no sólo lo resolví en este sentido sino en el técnico. Yo me discipliné para encontrar una serie de temas -los menos posibles para no divagar- desarrollados, puede decirse, en forma cinematográfica, que al mismo tiempo que ayudan a la secuencia coreográfica se encadenan con una lógica musical adecuada, de manera que se obtiene una obra musicalmente aceptable." (Tibol 1956)

2- PERIODO DODECAFÓNICO (1956-1976)

A mediados de la década de los cincuenta, Carlos Jiménez Mabarak replantea su lenguaje. Siendo un compositor rigurosamente metódico, se desconcierta del excesivo cromatismo de sus por entonces últimas obras, específicamente la *Balada de los Quetzales* (1953). En 1956, recibe una beca de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés), y durante todo ese año realiza estudios de

serialismo con uno de sus más importantes promotores: René Leibowitz (1913-1972).

De esta manera Jiménez Mabarak asimila una nueva técnica de composición, el dodecafonismo, lo que le permite ampliar sus medios de expresión al tiempo que él se siente seguro manteniéndose dentro de una disciplina de normas muy específicas. Además, durante ese año (1956), observó de cerca las tendencias más novedosas de la época, por ejemplo la música concreta y la música electrónica.

A partir de entonces y durante casi veinte años la mayoría de las obras de Jiménez Mabarak serán dodecafónicas. De esta manera y ya en una etapa de madurez del compositor surgirán: *La Fuente Armoniosa*, tocata para piano (1957); *Misa de Seis*, ópera en un acto (1961); *el Concierto para piano y percusiones* (1961); *la Sinfonía en un Movimiento* (1962); *la Sinfonía Concertante*, para piano y orquesta (1968), y otras obras para conjuntos de cámara. Además, en 1960 compuso la música para ballet *El Paraíso de los Ahogados*, en la que se manejan técnicas magnetofónicas.

"...Cuando hice la última balada, la de los *Quetzales*, me di cuenta de que mi lenguaje tonal se desbordaba y mi cromatismo desbordaba la tonalidad. Había una acumulación de cromatismo que era necesario poner en orden, distribuir de otra manera mi material sonoro. Me era difícil en muchas ocasiones considerarme dentro de una o varias tonalidades determinadas. Pero tuve la fortuna de que al terminar, la UNESCO me concediera una muy buena beca para ponerme en contacto con la música contemporánea y sus representantes más destacados. Llegué a París en 1956 y me fui a estudiar con René Leibowitz. Me porté como un alumno aplicadísimo. Alquilé un piano para hacer mis tareas. Estudié la técnica dodecafónica con el mayor rigor. Entonces pude ordenar de otra manera mi lenguaje. Desde entonces casi todas mis obras -dijo Jiménez Mabarak en 1976- han sido utilizando técnica dodecafónica. En todo lo que trabajé a partir de aquella etapa no me permití grandes libertades. Para prueba de rigor están *La Fuente Armoniosa* para piano, *el Traspie entre dos Estrellas*, *Dos Piezas para violonchelo y piano*, *la Sinfonía en un Movimiento (Segunda Sinfonía)*, *la Sinfonía Concertante*, para piano y orquesta." (Tibol 1976)

EL PARAÍSO DE LOS AHOGADOS

Carlos Jiménez Mabarak fue el primer mexicano en incluir recursos magnetofónicos en la música, además de ser también el primero en dar a conocer esas técnicas en nuestro país.

"En 1956 tuve oportunidad de oír las cintas magnetofónicas y una gran cantidad de material que el año anterior se había presentado en el Festival de Venecia. Al regreso di cinco conferencias con ese material en la Sala Manuel M. Ponce, en la Universidad, en el Politécnico y en Radio Universidad. Mucha de la música electrónica la di a conocer en México. En todas las conferencias advertí que yo no venía a hacer propaganda, sino a mostrar algo que había aprendido por intermedio de la UNESCO, y la obligación que contraí era enseñar lo que había aprendido. Mi opinión personal era que no se aceptaran esos lenguajes mientras no se conocieran a fondo y no se tuviera la técnica y los útiles para producirlos. Esas innovaciones servirían para ampliar nuestro lenguaje y, una vez dominadas, decir con mayor claridad, para expresarnos como mexicanos y con mayor claridad. Bienvenidas si sirven para exaltar más, para ampliar; nunca para apantallar o hacer competencia, unciéndose artificiosamente al yugo de la vanguardia." (Tibol 1976)

El manejo de recursos magnetofónicos dio como resultado la música del ballet *El Paraíso de los Ahogados* (1960), con coreografía de Guillermina Bravo. En la parte técnica Jiménez Mabarak trabajó con el ingeniero Raúl Hellmer.

"No teníamos aparatos ni recursos de laboratorio para la *tape music*. Hellmer contaba con cuatro grabadoras y con ellas trabajamos. Comencé haciendo una partitura tradicional antes de organizar la música magnetofónica a base de transformaciones, montajes, superposiciones, mezclas, cintas al revés, etcétera. El tiempo del estreno se acercaba y decidí hacer el montaje sonoro en papel cuadriculado. La reestructuración de cada danza se hizo con mucho cuidado. Nada de esta obra suena a música europea." (Tibol 1976)

MISA DE SEIS

Carlos Jiménez Mabarak es autor de dos óperas muy diferentes entre sí. La primera, *Misa de Seis* (1960-61), está basada en una pieza teatral de Emilio Carballido, «Misa Primera», incluida en la colección «D. F.». Esta ópera llama la atención tanto por su temática, como por su realización musical: empleo del dodecafonismo y una orquesta reducida. *Misa de Seis* viene a enriquecer sin duda el género operístico de México.

En noviembre de 1962, pocos meses después del estreno de *Misa de Seis*, el compositor externó al escritor y en ese entonces crítico musical Juan Vicente Melo los siguientes comentarios respecto a su ópera:

"...Antes de escoger la pieza de Carballido, había ya desechado muchos otros argumentos. En México no hay especialistas en libretos de ópera y es notorio el absoluto desconocimiento que tienen nuestros escritores de lo que es un argumento de este tipo. Me quedé con el texto de Carballido por una sola razón: fue el único que suscitó en mí una reacción musical. Creo que esto es suficientemente válido. Por otra parte, no había muchos cambios que hacer y me gustaba la sencillez del lenguaje. La pieza teatral fue tomada literalmente. La intervención de Carballido se redujo a algunos cambios mínimos debidos a necesidades estrictamente musicales y a la edición de un personaje (el barrendero) que en realidad no modifica ni interviene en la acción. Insisto: ese texto me sirvió para proyectar musicalmente un conflicto, para otorgar a ese conflicto una nobleza y una grandeza operísticas, para dar a los personajes la humanidad que han perdido en la ópera tradicional.

"...Al principio de las escenas de óperas tradicionales anteriores a Puccini hay recitativos y pequeñas estructuras en las cuales la tonalidad permanece indecisa. Al final de esas escenas -un aria, un dueto brillante- la tonalidad se afirma y las cadencias se exponen vigorosamente. En *Misa de Seis* me serví de la dodecafonía para realizar el mismo procedimiento de la ópera tradicional, condensando las estructuras por necesidades del texto. En vista de que nuestros cantantes no poseen todavía la técnica necesaria para entonaciones seriales independientes de un acompañamiento, las melodías que ejecutan están siempre sostenidas por el discurso rigurosamente dodecafónico de la parte instrumental. Teniendo también en cuenta la receptividad del público, empleé la tonalidad para las arietas con que termina cada parte importante de la obra, cuya tonalidad está concebida en una forma aproximada de rondó.

"...Para *Misa de Seis* reflexioné largamente sobre las condiciones económicas y sociales de México, la educación receptiva del público, la técnica de los cantantes. Estudié y observé atentamente las peculiaridades fonéticas de nuestro idioma y la manera de hablar del mexicano. Me esforcé en que cada frase tuviera la entonación que nos es propia y se volviera una melodía semejante en estructura y con valor musical. Eso ha sido posible en mi caso particular gracias a la dodecafonía. Mi ópera trata de ser popular y comprensible para todos los oídos." (Melo 1962 c)

OBERTURA PARA ORQUESTA DE ARCOS

Si bien la mayoría de las obras de Jiménez Mabarak que comprenden el periodo 1956-1976 son dodecafónicas, eso no implica que durante ese lapso no hubiera seguido creando obras tonales, como es el caso de la *Fanfarría*, obra escogida mediante concurso como tema para los Juegos de la XIX Olimpiada, celebrada en México en 1968, y la *Obertura para Orquesta de Arcos* (1963).

"La *Obertura* la escribí especialmente para la Orquesta Yolopatlí, hoy llamada Orquesta de Cámara de Bellas Artes. Y la dediqué con admiración a su director en 1963: José Smilovits. En ella volví a mi primer estilo, un estilo académico. ¿Que por qué lo hice así? Yo puedo hacer lo que me pegue la gana. ¡Picasso pudo volver a Renoir y a las cosas griegas! ¿Por qué voy a ningunear lo que sé y me gusta? Si me piden música de fondo para Sor Juana no voy a hacer dodecafonía. Muchos no están acostumbrados a la música nueva." (Tibol 1976)

PARAÍSO ESCONDIDO

Jiménez Mabarak es autor también de una serie de obras para teatro y cine, varias de las cuales han obtenido premios como el «Ariel» que otorga la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas y la «Diosa de Plata» de los periodistas cinematográficos.

"...Hice mucha música para el cine, pero no le doy importancia, aunque siempre actúo con sentido de responsabilidad. No firmo las partituras de cine, pero debo reconocer que en la música de *Paraíso escondido* se encuentran algunas de mis páginas más logradas. Cuando terminé de hacerla llamé a Eduardo Mata y le dije que ése era mi testamento musical, y que algún día hiciera una suite con ese material. Otra de mis obras preferidas es la música que compuse en 1968 para *Recuerdos del porvenir*, que pienso arreglar para concierto." (Tibol 1976)

3- TERCER PERIODO (1977-1994)

Las últimas obras de Jiménez Mabarak indican un regreso al lenguaje de su primera época tanto en lo que se refiere a la técnica musical como a la estética. Sin embargo el largo camino de casi cincuenta años de compositor sitúan a estas obras en la plenitud de madurez del autor. Comprenden la ópera *La Güera* (1982), su *Quinta* (1988) que en este caso no es sinfonía sino balada (*Balada de los Ríos de Tabasco*), la *Sonata* para piano (1989), el *Concierto para tres trompetas, timbales y orquesta de arcos* (1985), una serie de canciones y obras corales, un *Divertimento* para quinteto de alientos (1987) y las variaciones sinfónicas *Sala de Retratos* (1992).

LA GÜERA

La segunda ópera de Jiménez Mabarak es *La Güera* (1982), basada en el personaje de María Ignacia Rodríguez, mejor conocida como La Güera Rodríguez. Además de girar en torno a la psicología del personaje principal, la ópera retrata algunos aspectos de la vida de nuestro país durante los últimos años del virreinato, parte de la insurgencia y los primeros años del México independiente. El argumento fue hecho por el escritor Julio Alejandro, coguionista de varias películas de Luis Buñuel. Para su segunda ópera, Carlos Jiménez Mabarak realizó un tratamiento muy diferente al de *Misa de Seis*. En *La Güera* el manejo de los elementos recuerda más el concepto operístico del siglo pasado, particularmente las creaciones de Verdi, las cuales ejercieron una fuerte impresión sobre Jiménez Mabarak desde que era niño.

BALADA DE LOS RÍOS DE TABASCO

"Durante la década de los años sesenta, pasé largas temporadas en Villahermosa, capital del estado de Tabasco, como profesor de armonía y composición musical en la Escuela de Artes de aquella ciudad. La temperatura, el calor, la humedad, la selva próxima a mi casa y, sobre todo, los ríos donde solía ir a nadar provocaban en mi ánimo un entusiasmo particular que propiciaba y favorecía en gran manera mi labor de compositor. De allí nació mi deseo de hacer un homenaje al agua de Tabasco. Se lo comuniqué a Carlos Pellicer, a quien veía frecuentemente, y aprobó mi idea con entusiasmo. Empero no fue sino hasta los años ochenta cuando se presentó la oportunidad de realizarla; los organizadores del Festival Internacional Cervantino me encargaron una obra para estrenarla en el marco de dicho evento. Así nació la quinta de mis baladas. Para entonces Carlos Pellicer, gran poeta y amigo entrañable, ya había fallecido. El hecho de que no haya podido escucharla me dolió mucho porque estoy seguro que le hubiera gustado. La obra está dedicada con admiración y afecto a su memoria." (Nota del compositor)

SALA DE RETRATOS

"El escritor yucateco Ermilo Abreu Gómez publicó en los años cincuenta un libro singularmente ameno en el que, con la habilidad literaria y el gracejo que le eran propios, describía el aspecto y el carácter de una serie de intelectuales y artistas que en aquellos tiempos brillaban en México con fulgores diversos. El libro tenía por título «Sala de Retratos». Cuando en 1991, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes me pidió que escribiera una obra sinfónica destinada a formar parte del repertorio de la Orquesta Sinfónica «Carlos Chávez», decidí hacer a mi vez con mi lenguaje de músico una sala de retratos. La obra se inicia con una exposición de forma sonata en la que con cierto estilo rústico, de banda de aldea, invita al público a ver los retratos. Sigue una pequeña arieta a dos partes con cinco variaciones. Cada una de estas estructuras lleva el nombre de una persona a quien profesé entrañable amistad en mi juventud y que me sostuvo y alentó en momentos difíciles de mi carrera. Sin embargo, más que retratos, la arieta y sus variaciones representan las diversas reacciones musicales que la imagen de cada uno de los personajes aludidos me produjo al evocarla. Quiero decir que al escribirla, su recuerdo estuvo siempre en mi memoria. La última parte de *Sala de Retratos* es la reexposición de los temas del primer *allegro* de la forma sonata que sirve de introducción a la obra." (Nota del compositor)

LA OBRA PARA PIANO

Primer Periodo

Algunos Aspectos de las Primeras Piezas:

a) Armonía

b) Rasgos Españoles

Otras Creaciones

Periodo Dodecafónico

Tercer Periodo

OTRAS OBRAS CON PIANO

En las Canciones

En la Música de Cámara

En la Música Orquestal

LA OBRA PARA PIANO

Carlos Jiménez Mabarak es principalmente un compositor de orquesta y de música vocal. El único instrumento que ha sido tratado preponderantemente por el autor al grado de poder conformar una obra, en el sentido amplio del término, es el piano. Esta obra está integrada por algunas piezas y dos sonatas para piano solo, unas variaciones para dos pianos, un concierto para piano y percusiones, un concierto para piano y pequeña orquesta y una sinfonía concertante para piano y gran orquesta.

Además de las composiciones propiamente para piano, existen muchos otros trabajos de Jiménez Mabarak en donde el piano es participante (canciones, música de cámara y sinfónica). De los rasgos más característicos del piano en esas creaciones, se da cuenta al final de este capítulo.

De acuerdo a los tres periodos descritos en el capítulo anterior, la obra para piano puede agruparse de la siguiente manera:

Primer periodo (tradicional): *Allegro Romántico* (1935), *Pequeño Preludio* (1935), dos *Danzas Españolas* (1936), los dos movimientos que se conservan de la *Sonata del Majo Enamorado* (1936), el *Concierto en Do* para piano y pequeña orquesta (1944) y las *Variaciones sobre la Alegría* para dos pianos (1952).

Periodo dodecafónico: la *tocata para piano La Fuente Armoniosa* (1957), el *Concierto para piano y percusiones* (1961) y la *Sinfonía Concertante* para piano y gran orquesta (1968).

Tercer periodo: *Sonata* para piano (1989).

PRIMER PERIODO

Las primeras composiciones de Carlos Jiménez Mabarak son un conjunto de piezas para piano que el autor hizo alrededor de los 18 años cuando estudiaba en Bélgica. Comprenden dos piezas de música de salón (*Allegro Romántico* y *Pequeño Preludio*) y cuatro de estilo español (dos *Danzas Españolas* y dos movimientos de la *Sonata del Majo Enamorado*).

Estas piezas, aun cuando puedan mostrar a un compositor en búsqueda de un lenguaje propio, evidencian ya muchos rasgos que van a caracterizar al autor a lo largo de toda su obra:

- La concepción de líneas melódicas surgidas de voces cantantes o presuponiéndolas. Esto tiene como antecedente, por una parte, el marcado gusto del autor por la ópera y el canto. Por otra parte, se debe a la formación principal de Jiménez Mabarak, quien estudió con la hija de Adolphe Wouters, distinguido maestro e intérprete de órgano, instrumento directamente heredero de la gran época de la polifonía vocal. No es casual que Jiménez Mabarak sea uno de los compositores mexicanos que más haya escrito para coro y para voz, además de dos óperas y varias cantatas.

- La reiteración de las ideas por medio de repeticiones que se van transformando.
- Es característica de su música que detrás de una línea melódica haya oculto un discurso polifónico, lo que se va a traducir en una mayor riqueza.

ALGUNOS ASPECTOS DE LAS PRIMERAS PIEZAS

a) ARMONÍA

La armonía de Carlos Jiménez Mabarak durante su primera época tiene una marcada inclinación al cromatismo tonal. Éste resulta del movimiento de las voces, explicable si se parte de la base que hay una polifonía oculta. Por ejemplo, los arpeggios del *Pequeño Preludio* representan una armonía coral desplegada sucesivamente. Los números entre paréntesis indican los compases.



CARLOS JIMÉNEZ MABARAK *Pequeño Preludio* (1-4)



Ejemplo anterior escrito armónicamente

Enriquece también la armonía utilizando acordes correspondientes al modo homónimo.



CJM *Allegro Romántico* (9-11)

También emplea las progresiones armónicas, que en pocos compases amplían considerablemente la tonalidad.



CJM *Pequeño Preludio* (17-22), escrito armónicamente

O modulaciones constantes y fugaces, para enriquecer el color armónico.

Todos estos recursos proceden directamente de los compositores postrománticos, particularmente César Franck (1822-1890).



CÉSAR FRANCK *Tercer Coral para órgano* (47-55)

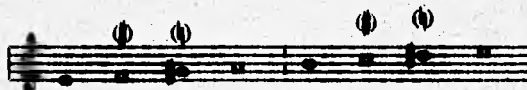
b) RASGOS ESPAÑOLES

El atractivo que la música española ejerce sobre Jiménez Mabarak se refleja asimismo en algunas de sus primeras piezas. Es el caso de las dos *Danzas Españolas* (1936) y los dos movimientos que se conservan de la *Sonata del Majo Enamorado* (1936). Posteriormente el compositor también utilizará algunas de esas características en varias canciones también de un sabor español, por ejemplo en *Sevillana* y *Saeta* (1939) con textos de Federico García Lorca.

Es oportuno aclarar que cuando estas obras fueron compuestas, la música nacionalista española aún tenía vigencia como movimiento, pues Manuel de Falla el compositor más importante de esa tendencia murió en 1946.

Para dar ese carácter español, Jiménez Mabarak se vale de los siguientes recursos:

Desde el punto de vista armónico-melódico utiliza cierto tipo de modalidad. Ésta consiste en emplear un modo similar al modo menor. Explicado a grandes rasgos, en ese modo el segundo y tercer grados son mutables (alterables), al igual que el sexto y séptimo (como en el modo menor). O dicho de otra manera, el modo consta de dos tetracordes iguales, semejantes al segundo del modo menor:



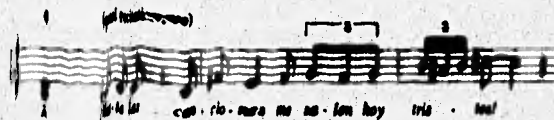
En esta sucesión melódica, llamada «escala andaluza», destacan dos intervallos de segunda aumentada, sin duda por influencia de la música del Medio Oriente. Además hay una segunda sensible (superior) del segundo grado al primero, también de semitono.

Por otro lado, la música española usa una afinación punzante. En el siguiente pasaje se crea un ambiente de fuertes disonancias, mediante los intervalos de segunda menor, cuarta aumentada y quinta menor, evocando así una afinación diferente a la temperada.



(1-4) *Danza Española N° 1* (1-4)

Los rasgos típicos de esta música se manifestarán en el aspecto tímbrico, al evocar el canto y la castañuela. El mordente indica un efecto de este instrumento, frecuente también en los zapateos.



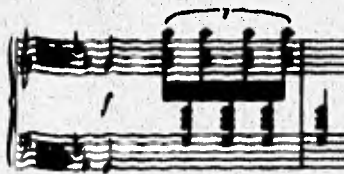
MANUEL DE FALLA *La Vida Breve*
(el Acto 1er Cuadro 3ra Escena (44-45))

Pero lo más característico de este tipo de música es la guitarra. Por lo cual predominará el aspecto guitarrístico. Por ejemplo:



(47-52) *Danza Española N° 1*

Aquí queda el rasgueo de la guitarra:

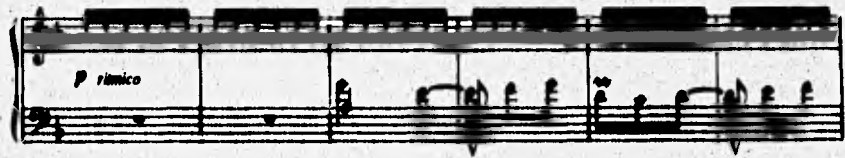


(45-46) *Danza Española N° 2*

Notas repetidas, también muy usadas en la guitarra:



FRANCISCO TÁRREGA *Recuerdo de la Alhambra* (1-2) para guitarra



CIM *Danza Española Nº 1* (58-63)

También empleadas en el piano por otros compositores para crear el mismo efecto:



MAURICE RAVEL *Alborada del Gracioso* (47-48)



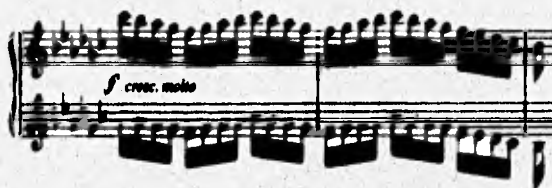
MANUEL DE FALLA *Noches en los Jardines de España*
En el Generalife (176-177)

Utiliza arpegiado de acordes, también guitarrísticos:



CJM *Danza Española N° 1* (87-91)

Además, a semejanza de Manuel de Falla, emplea unísonos pianísticos, para clarificar una melodía:



CJM *Danza Española N° 2* (117-118)



MANUEL DE FALLA *Noches en los Jardines de España*
En los Jardines de la Sierra de Córdoba (44-46)

OTRAS CREACIONES

Durante su primer periodo, Jiménez Mabarak compuso algunas obras como el *Allegro Assai* (1933) y *El Retrato de Mariana Sánchez* (1933), para piano solo; *El Tovero Gris* (1936) y *Pastoral* (1938), para dos pianos, y el *Concierto del Abuelo* (1938), para piano y cuerdas, cuyas partituras están desaparecidas, por lo que no se abordaron en este estudio.

Finalmente, las dos obras para piano que cierran el primer periodo son el *Concierto en Do* (1944) y las *Variaciones sobre la Alegría* para dos pianos (1952). A pesar de haber una diferencia de varios años, existe una gran afinidad entre ellas.

En primer lugar se manifiesta con mucha claridad uno de los rasgos más característicos de Carlos Jiménez Mabarak: su espíritu chispeante, de una candidez casi infantil. Por esa época (1942-46), Jiménez Mabarak había compuesto música destinada al teatro infantil. Gran parte del éxito que obtuvo fue gracias a esa misma chispa lúdica propia del autor.

Respecto a los recursos musicales empleados en esas obras, se nota en el compositor una inclinación al periodo clásico: líneas melódicas sencillas y claras, la armonía por momentos cambiante pero que a grandes rasgos mantiene los centros tonales básicos. El autor utiliza asimismo estructuras clásicas como la forma sonata, o la variación también a la manera clásica; esto es, manteniendo un mismo esquema formal y armónico y al final un desarrollo del material empleado.

PERIODO DODECAFÓNICO

A partir de 1956 el estilo de Jiménez Mabarak da un giro importante, al incluir el autor -en su lenguaje- elementos propios de la música del siglo XX, como son: dodecafonismo, recursos magnetofónicos y combinaciones instrumentales antes inusitadas.

A pesar de que el cambio de estilo reviste indudablemente una atención mayúscula, hay que puntualizar que permanecen las grandes constantes del autor: un trabajo metódico y minucioso y una madurez en continuo ascenso.

De esta época destacan tres obras en las que el piano juega un primerísimo papel: la *tocata para piano La Fuente Armoniosa* (1957), el *Concierto para piano y percusiones* (1961) y la *Sinfonía Concertante para piano y orquesta* (1968).

Por principio de cuentas es notorio que estas obras son realizadas en un periodo de madurez del compositor, de la cual ya había dado muestras, principalmente en las primeras cuatro *Baladas para orquesta*, compuestas entre 1947 y 1953. Los temas son muy redondos, la instrumentación es rica en colorido e invención, hay mayor unidad en la obra como un todo.

En las creaciones para piano del periodo dodecafónico, se nota una técnica más pulida, una escritura pianística muy depurada y una gran fluidez en la sucesión de las ideas musicales.

Es característico del autor su atildado sentido del color, que se manifestará en las obras de este periodo. En *La Fuente Armoniosa*, aprovecha las posibilidades tímbricas del piano para evocar los sonidos del agua. En el caso del *Concierto para piano y percusiones* y la *Sinfonía Concertante* se evidenciarán, con una gran variedad de instrumentos, multitud de efectos y recursos tímbricos.

Otro aspecto que resalta en el periodo dodecafónico de Jiménez Mabarak, es que la textura de su música se inclina al contrapunto.

El carácter polifónico es un rasgo distintivo de la música de Jiménez Mabarak. En las obras de la primera época (el periodo tradicional) esa polifonía está en función de un discurso armónico-tonal; lo cual no significa que no aparezcan a veces pasajes netamente contrapuntísticos, como por ejemplo al principio de la *Danza de Amor*, cuarto movimiento de la *Balada del Pájaro y las Doncellas* y en el canon doble de *Las Nubes*, tercer movimiento de la *Balada del Venado y la Luna*.



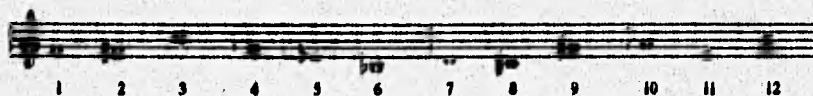
CJM *Balada del Pájaro y las Doncellas*
Danza de Amor (1-5)

Sin embargo es en el periodo dodecafónico, donde el contrapunto se hará presente con mayor frecuencia, llegando a manifestarse en obras completas como en las *Inveniones* (1970-71) y en las *Dos piezas para violonchelo y piano* (1966).



CJM *Primera Invención* para oboe, trombón y piano (27-28)

La Fuente Armoniosa (1957) es uno de los primeros trabajos dodecafónicos de Jiménez Mabarak. El tratamiento del atonalismo es un tanto amable, con algunas aproximaciones a contextos tonales. Tales aproximaciones se dan desde la misma serie dodecafónica de *La Fuente Armoniosa*: predominan los intervallos de cuarta o quinta justa (que en determinadas situaciones son quizá los que más rememoran la tonalidad), algunas sucesiones forman acordes (do menor y mi bemol mayor), además el segundo hexacorde contiene casi todos los sonidos de la escala de la mayor.



Serie dodecafónica de *La Fuente Armoniosa*

Por otra parte, hay trozos de la pieza en donde se forman acordes de séptima, mediante terceras superpuestas.



CJM *La Fuente Armoniosa* (50-53)

Además, *La Fuente Armoniosa* termina en un acorde de si bemol mayor.

Pese a todo esto, la pieza es netamente atonal. Lo más importante es que se desarrolla toda una idea recreando ese ambiente de sonidos acuáticos generados por una fuente.

Las otras obras dodecafónicas para piano, el *Concierto para piano y percusiones* y la *Sinfonía Concertante*, están prácticamente alejadas de la tonalidad, en un lenguaje moderno, más propio de nuestro siglo, si bien algunas sucesiones melódicas describen acordes tradicionales. A pesar de los intervalos amplios, las melodías no dejan de tener una factura de voces cantantes.

La obra de cámara más favorecida de Jiménez Mabarak, la que aparece con mayor frecuencia en los programas, es con justificada razón el *Concierto para piano y percusiones*. Esto se debe en gran parte a su marcado atractivo tímbrico. Siendo el compositor un orquestador hábil, con este *Concierto* demuestra que también en un pequeño conjunto instrumental (piano, carrillón, xilófono, timbales, tarolas, platillo y bombo) puede desplegar ese variado colorido, principalmente al encadenar motivos enunciados cada uno por un instrumento diferente.

La escritura pianística en el *Concierto para piano y percusiones* se basa en general en una economía de medios, normalmente dos líneas melódicas de saltos amplios, un poco recordando la de los otros instrumentos de teclado: el xilófono y el carrillón.

Además del continuo juego tímbrico, en este *Concierto* el compositor realiza otro ingenioso juego, en este caso rítmico, por medio de las dos subdivisiones básicas: la binaria y la ternaria. A través de una múltiple y variada invención, esas dos subdivisiones van a estar en constante confrontación, ya sea simultánea o sucesivamente.

La obra para piano de mayor alcance es sin duda la *Sinfonía Concertante*, que es realmente un gran concierto sinfónico para piano y orquesta. El título enfatiza la relevancia de los dos protagonistas: el solista y la orquesta. Las posibilidades tímbricas del piano, en esta ocasión como primer actor, se van a combinar con la gran orquesta, lo que va a dar como resultado una exuberancia de colores.

TERCER PERIODO

La última obra para piano de Carlos Jiménez Mabarak es la *Sonata* (1989). En ésta, el autor utiliza elementos que fueron característicos de su primera época: temas claros y transparentes, modulaciones frecuentes, armonía cromática, estructuras clásicas (forma sonata, rondó).



CJM *Sonata* para piano 1er Mov (1-4)

Estéticamente también evoca sus primeras piezas. Se percibe en la *Sonata* un ambiente de romanticismo mexicano. En el segundo movimiento se crea un dramatismo intenso e introspectivo; en claro contraste, el tercer movimiento desarrolla un aire de danza popular veracruzana.

OTRAS OBRAS CON PIANO

Aparte de las obras propiamente para piano, hay otros trabajos de Carlos Jiménez Mabarak en donde interviene este instrumento. Participa en todas sus canciones, en casi todos sus dúos de música de cámara (con la sola excepción de la *Primera Invención*), en varias obras para conjuntos diversos y en la mayoría de sus obras orquestales más importantes.

EN LAS CANCIONES

En el caso de las canciones, el piano en principio se encarga de recrear el ambiente sugerido por el texto a través de múltiples recursos. Además, el piano alterna el discurso con la voz, o a veces se suma a ésta en las partes más enfáticas.

Carlos Jiménez Mabarak utiliza el piano de muchas maneras para sugerir múltiples efectos: desde un laúd en *Por mirar su fermosura* del Marqués de Santillana, la guitarra en *Sacra* de Federico García Lorca o campanitas en *Din don* de Carlos Luis Sáenz.



CJM *Por mirar su fermosura* (1-4)



CJM *Din don* (1-2)

EN LA MÚSICA DE CÁMARA

Respecto a sus dúos de música de cámara, el piano interviene con el violín en *El Retrato de Lupe* (1953), con la flauta en *Cinco piezas* (1965) y con el violonchelo en *Dos piezas* (1966) además de la *Segunda Invención* (1971) escrita para trío junto con el oboe y el trombón.

En este género, el piano cumple, como en el caso de las canciones, la función de crear ambientes o atmósferas especiales, además de dialogar con los otros instrumentos.



CJM *Nana* (16-17) para violonchelo y piano

EN LA MÚSICA ORQUESTAL

Respecto al piano formando parte de la orquesta, Carlos Jiménez Mabarak lo incluye fundamentalmente para enriquecer los recursos tímbricos. Es así como el piano participa en casi todas sus obras importantes para orquesta, como la *Balada del Pájaro y las Doncellas*, la *Balada del Venado y la Luna*, la *Balada Mágica*, la *Balada de los Quetzales* y la *Sinfonía en un Movimiento* (*Segunda Sinfonía*).

He aquí algunos ejemplos del uso del piano en la orquesta.

Jiménez Mabarak subraya los colores de la orquesta cuando alterna trozos cortos (motivos) relevando los instrumentos:



CJM *Sinfonía en un Movimiento* (6-8)

Crea un nuevo color al fundir (duplicar) los instrumentos. Recurso que con mucha creatividad usa el compositor con una gran diversidad de instrumentos.



CJM *Sinfonía en un Movimiento* (9)

Manejando la múltiples posibilidades tímbricas del piano, Jiménez Mabarak lo emplea aproximando su color a los de otros instrumentos de la orquesta.

Por ejemplo, el piano realiza pasajes semejantes a los del arpa, como en algunos trozos de la *Sinfonía en un Movimiento* (la cual por cierto no lleva arpa).



CJM *Sinfonía en un Movimiento* (73)

O también utiliza los dos instrumentos: el piano y aquel a cuyo timbre se asemeja, creando variaciones sutiles, pues a fin de cuentas no son exactamente iguales. Bajo ese mismo principio, se da un caso interesante en el tercer movimiento (*Las Nubes*) de la *Balada del Venado y la Luna*. Aquí hay un canon doble sobre los *glissandi* de las cuerdas. Por un lado, una melodía en canon elaborada por el oboe y el clarinete; por otra parte, el fagot y el piano efectúan la segunda melodía, interválicamente también en canon respecto a la primera pero con diferente métrica, tratando de aproximar sus timbres.

ob.
cl.
fl.
piano

p sempre marc. e secco

**CJM *Balada del Venado y la Luna,*
Las Nubes (5-9)**

A veces el piano realiza un efecto de percusión.

p secco

**CJM *Balada del Pájaro y las Doncellas*
Danza del Pájaro (90-92)**

También el piano es usado fonopíicamente; esto es, crea sonidos específicos. Por ejemplo para evocar el canto de los pájaros.

**CJM *Balada del Pájaro y las Doncellas*
Danza del Pájaro (1-2)**

A veces se recurre al efectismo. Por ejemplo, aprovechando su resonancia, se queda un remanente, como en el final de la *Sinfonía en un Movimiento* y al terminar la *Danza del Venado* de la *Balada del Venado y la Luna*.



CJM Balada del Venado y la Luna
Danza del Venado (último compás)

O realizando un trémolo junto con las cuerdas.



CJM Balada del Venado y la Luna
Danza del Venado (Andante mosso I)

O sencillamente sumándose a los «tutti» de la orquesta, mediante trémolos o acordes.

**ANÁLISIS Y COMENTARIO PEDAGÓGICO DE
LAS OBRAS PARA PIANO SOLO**

1- Primer Periodo

Allegro Romántico

Pequeño Preludio

Danza Española N° 1

Danza Española N° 2

Sonata del Majo Enamorado

2- Periodo Dodecafónico

La Fuente Armoniosa

3- Tercer Periodo

Sonata

I- PRIMER PERIODO

ALLEGRO ROMÁNTICO (1935)

El *Allegro Romántico* es una pieza que posee un aire de vals de la época del porfiriato: compás de 3/4 que se siente de un solo impulso, una melodía muy clara con un desenvolvimiento de ensoñación y cromatismo sutil.

Allegro moderato



CARLOS JIMÉNEZ MABARAK *Allegro Romántico* (1-6)

Sin embargo, no presenta el típico modelo de acompañamiento de los valsos, que consiste en un bajo en el primer tiempo y acordes en los dos restantes.



F. CHOPIN *Vals Op. 64 N° 2* (1-4)

En el caso del *Allegro Romántico*, el acompañamiento consiste en arpeggios con valores rítmicos de octavo.

ESTRUCTURA. Consiste de dos partes con repeticiones modificadas: A + B + A' + B' + coda. Los números entre paréntesis indican los compases.

Primera parte A	(1-37)
Segunda parte B	(38-53)
Variante de A	(54-94)
Variante de B	(95-110)
Coda	(111-117)

La primera parte está hecha a base de melodías claras, largas, con un sutil cromatismo, y un acompañamiento a base de arpeggios. Para la parte B, se introducen elementos que sirven de contraste: la melodía deja sentir más sus componentes cortos: incisivos y motivos; además su acompañamiento introduce acordes. Al final de la segunda parte, hay un pasaje a dos voces:



CJM *Allegro Romántico* (46-49)

Las variantes de las partes (A' y B') consisten básicamente en algunas leves modificaciones, principalmente en la escritura pianística, pero no alteran la esencia de las partes originales.

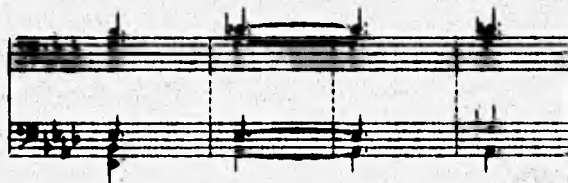
ARMONÍA. La obra se desenvuelve en dos centros tonales básicos: la bemol para la primera parte y fa menor (el relativo) para la segunda parte. En la primera parte (A) hay varias tentativas de ir a otros tonos, pero sin realizar una modulación claramente definida, sino sólo para ampliar un poco la tonalidad.

También se utilizan acordes alterados,



CJM *Allegro Romántico* (9-12)

que son producto de movimientos melódicos cromáticos entre las notas de los acordes.



Esquema armónico del ejemplo anterior (mano izquierda)

Aparecen asimismo notas de paso alteradas.



CJM *Allegro Romántico* (23)

COMENTARIO PEDAGÓGICO. Esta pieza puede servir como un buen estudio de arpeggios para la mano izquierda. Se presta para varias posibilidades de digitación, y de ahí tratar de concluir cuál es la mejor y más práctica.

Asimismo se puede trabajar el paso del pulgar y cuestionar la posible conveniencia de utilizar ese dedo sobre tecla negra.

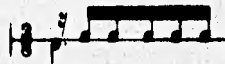
Su nivel de dificultad es más o menos equivalente al de algunas piezas del porfirato, como el *Vals Poético* de Felipe Villanueva. Se puede abordar en un 2º ó 3er año de la carrera (3º a 6º semestre del nivel propedéutico en la Escuela Nacional de Música).

PEQUEÑO PRELUDIO (1935)

Uno de los aspectos más característicos del preludio como pieza es la explotación de una figura rítmica por medio de su reiteración persistente. En el caso del *Pequeño Preludio* de Carlos Jiménez Mabarak hay un motivo rítmico que se repite por ciclos de un compás, creando así la sensación predominante de un desarrollo armónico y polifónico.



CARLOS JIMÉNEZ MABARAK *Pequeño Preludio* (1-4)



Motivo rítmico, base del *Pequeño Preludio*

El despliegue de los acordes arpegiados tiene como base un desarrollo coral polifónico.



Esquema armónico (1-4)

Existen numerosos ejemplos en la literatura musical que se emparentan con este modelo. Algunos de los más célebres son:



JOHANN SEBASTIAN BACH *Preludio en Do mayor* (CBT I) (1-4)



F. CHOPIN *Preludio Op. 28 N° 1* (1-3)

ESTRUCTURA. El *Pequeño Preludio* consta de dos secciones más una breve coda:
A + A' + coda.

A	(1-43)
A'	(44-64)
Coda	(65-70)

Al final de cada sección se introduce un elemento de contraste a base de escalas.



J.M. *Pequeño Preludio* (33-34)

Como en otras piezas del autor, en la sección A' se manejan los elementos tratados en A de manera sintética; es decir, como un resumen.

ARMONÍA. El preludio se encuentra en la menor, al final de la primera sección se dirige a la región de la dominante; inicia la segunda sección en ésta para regresar luego a la tónica. Esta estructura y el manejo tonal utilizado son característicos de las danzas antiguas que integraron la suite en la época Barroca.

Durante el transcurso de la pieza se da la impresión de pasar a otros tonos, pero no realizando una modulación claramente establecida sino de manera vaga, pues es sólo para dar algunos tintes armónicos.

Uno de los mayores atractivos del *Pequeño Preludio* es su encadenamiento armónico, el cual está enriquecido tanto por acordes alterados como por invertidos.

También se utiliza como recurso armónico una progresión, en donde se forman algunos acordes de quinta aumentada.



CJM *Pequeño Preludio* (17-22) escrito armónicamente

COMENTARIO PEDAGÓGICO. Las mayores dificultades del preludio radican en ejecutar el toque refinado que sugiere y darle lógica musical y unidad.

La interpretación del *Pequeño Preludio* pide un toque ligero para los arpeggios (*Presto con delicatessa*) y una voz llena en el bajo (*Il basso marcato*).

Un aspecto importante es la dinámica, que está solicitada por el autor a través de graduaciones sutiles, ya que aunada a las tensiones y distensiones armónicas, va conduciendo el discurso musical. El estilo de la pieza permite muy leves variaciones de agógica. Por tanto se recomienda un estudio previo en el que se desglosen los aspectos más difíciles. Por ejemplo, tocar por acordes tomando en cuenta el movimiento melódico de cada voz. También cantar una voz y tocar las demás. De esta manera es más fácil darse cuenta de los encadenamientos armónicos y ubicar los puntos de mayor tensión.

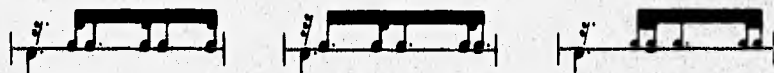
Para efectuar un estudio rítmico en el que se contemplen ciclos más amplios y ejecutados a la velocidad de la pieza, se aconseja realizarlo tocando sólo algunas notas de apoyo, formando un ritmo básico. Por ejemplo:



El ritmo básico anterior clarifica la secuencia melódica del bajo y el movimiento melódico de la voz superior.

Como preparación a la sonoridad volátil propia de la pieza, es muy recomendable practicar como estudio previo diferentes toques y matices, empezando por un toque firme, el cual da un mayor control digital. Posteriormente, probar *staccato*, *non legato* y *legato* y diversos matices del *pp* al *f*, y luego con reguladores.

Además puede ser muy útil practicar diferentes ritmos como preparación a la velocidad digital. Por ejemplo:



Nivel sugerido: 3er año de la carrera (5º semestre del nivel propedéutico en la Escuela Nacional de Música).

DANZA ESPAÑOLA N° 1 (1936)

Esta danza pertenece al ciclo de piezas de estilo español, el cual ejerció sobre Jiménez Mabarak, una gran influencia en sus primeras obras. Lo ibérico se manifiesta mediante una gran variedad de recursos rítmicos, melódicos y armónicos, así como por medio del tratamiento instrumental.

ESTRUCTURA. A tres partes A + B + A'.

Primera parte A	(1-86)
Segunda parte B	(87-119)
Reprise	(120-173)

La PRIMERA PARTE presenta dos secciones. En la primera sección, el tema principal -enunciado por el tenor- se caracteriza por contener apenas unos cuantos elementos, su rango no excede de la quinta justa, se enfatiza el primer intervalo (tercera menor) al utilizar notas más largas y síncopa (que implica un acento) en la segunda nota (mi). Esta frase escueta aunada a una figura de *ostinato* como acompañamiento, además armónicamente punzante, da una idea de un carácter desolador y una cierta amargura.



CARLOS JIMÉNEZ MABARAK *Danza Española N° 1* (1-4)

Este tema, presentado cuatro veces con cambio de registro, luego es modificado (cambian sus intervalos melódicos) y enriquecido por medio de notas dobles y octavas, todo ello enmarcado en un gran *crescendo* que desemboca a un acorde en *fortissimo* ligado a un motivo que va a servir de enlace a la segunda sección de esta parte. Uno de los aspectos más notorios de la primera sección, es una marcada reiteración de las ideas, tanto en lo que se refiere a las presentaciones de la frase principal como al *ostinato* que funciona como acompañamiento. Asimismo, el gradual incremento de la intensidad dinámica implica una acumulación del sentimiento desolador y desesperante de este trozo.

La segunda sección contrasta en carácter con la anterior. Es más bien de carácter dulce y de una mayor riqueza armónica y polifónica. La sustitución de la figura de acompañamiento de tresillos de dieciseisavo a dieciseisavos, ya no como *ostinato*, implica un gran cambio, pues a pesar de no haber modificación en el *tempo*, hay un relajamiento en el carácter y la agógica, además de que esa figura se convierte en un contracanto. El inicio del tema deriva del primero:



CJM Danza Española N° 1 (24-27)

Posteriormente se vuelve a presentar el primer tema con modificaciones tanto desde el punto de vista tonal como del uso de recursos pianísticos. Además hay un trozo añadido (47-57), una progresión:



CJM Danza Española N° 1 (47-52)

Al final de la primera parte, hay también un nuevo trozo (72-86) cuyo carácter virtuosístico sirve de conclusión para conducir a la segunda parte.

La SEGUNDA PARTE (87-119) es más lenta y lírica, una especie de canto improvisado con acompañamiento de guitarra. El inicio del tema también deriva del primigenio:



CJM Danza Española N° 1 (87-91)

Este tema se presenta con una repetición variada. En las secciones finales de ambas presentaciones hay un trozo que sugiere la interpretación de una melodía de carácter improvisado.

El cambio de *tempo*, la modulación a fa mayor, una melodía clara y un acompañamiento muy nítido a base de acordes arpegiados, le dan a esta segunda parte un carácter más sencillo, un tanto ingenuo y desenvuelto.

La REPRISA es muy aproximada a la primera parte, sólo que se omite la primera presentación del primer tema.

ARMONÍA. El eje armónico de esta pieza es re menor (tratado modalmente). Hay algunos pasajes de cierta vaguedad debido a la usanza propia del modo menor en la música española. Otro ejemplo de vaguedad tonal es la presencia de un *ostinato* la-mi-la (dominante) junto con un acorde de sol menor (subdominante), pero sin llegar a ser realmente una pieza bitonal pues la función del *ostinato* es de pedal armónico.



CJM *Danza Española N° 1* (9)

En la segunda parte, sobre el relativo mayor (fa) se emplean elementos armónicos más transparentes, acordes claramente expresados, para efectuar un mayor contraste con las otras partes.

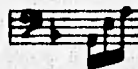
COMENTARIO PEDAGÓGICO. El estudio de esta danza plantea el problema de dar coherencia e interés a unos cuantos elementos que son repetidos insistentemente. Una ayuda importante para resolverlo es tener presente el carácter o sentimiento que sugieren los diversos pasajes que constituyen la obra.

Tampoco hay que perder de vista las grandes partes, riesgo que se corre al ejecutar tantas repeticiones.

Por ejemplo, al inicio de la danza, vemos escrita igual la figura presentada durante ocho compases, es decir veinticuatro veces,



y luego otras veinticuatro la figura



y luego otras dieciocho la figura rítmica



todas ellas enmarcadas en un gran *crescendo*, por lo que su significado nunca es igual.

Una posibilidad de estudio, es realizar únicamente la primera nota de la figura de *ostinato*. Así se vislumbra una idea más global de las partes.



Aunque no está señalado, el uso del pedal (derecho) es de suma importancia. En general se recomienda utilizarlo para dar un efecto como de guitarra, para lo cual hay que bajarlo apenas, incluso durante largos trozos.

En otros lugares se sugiere poner el pedal más a fondo, pero para no perder la claridad hay que cambiarlo en cada bajo o acorde diferente. Así por ejemplo en el siguiente pasaje, que además exige un reforzamiento de la intensidad dinámica.

cresc.

p (*p*) (*p*) *p* *p* *p* *p* *p*

CJM Danza Española Nº 1 (17-20)

Hay que tener presente que el uso del pedal siempre depende de factores claves como son la peculiaridad de cada piano y las condiciones acústicas del lugar en donde se toca. De ahí que las indicaciones del pedal sean muy relativas.

Esta danza se sugiere para un nivel de 4º año (1er año del nivel licenciatura en la Escuela Nacional de Música).

DANZA ESPAÑOLA N° 2 (1936)

(Danse espagnole)

Las dos *Danzas Españolas* son un ejemplo de la pronta asimilación del carácter español por parte de Carlos Jiménez Mabarak. En el caso de la *Danza N° 1*, por muchos motivos su carácter denota cierta amargura y desolación. En claro contraste con la anterior, la *Danza N° 2* rebosa de luminosidad y altivez.

Da la impresión que para la elaboración de esta danza, hubo un contacto directo con la materia sonora. En algunos pasajes, el discurso se desenvuelve como en una improvisación.

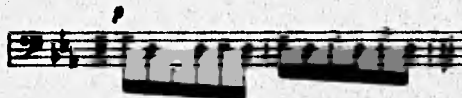
En general, el uso del piano se da mediante una economía de medios: cada muestra es una melodía, reforzada ocasionalmente por medio de notas dobles o acordes. A pesar de esto se trata de una pieza de virtuosismo.

La forma no está claramente definida, pues se percibe en ella una calidad improvisatoria. Sin embargo, a grandes rasgos se trata de un rondó.

ESTRUCTURA. Tiene el siguiente esquema: A + B + A' + C + A". Hay una variedad entre la primera parte (variada) con otras en que el material temático es diferente.

- A (1-47)
- B (48-67)
- A' (68-103)
- C (104-124)
- A" (125-197)

PRIMERA PARTE A. Las melodías de esta parte constan de unos cuantos rasgos. La figura de acompañamiento está elaborada a base de dieciseisavos, los cuales dan movilidad a la danza.



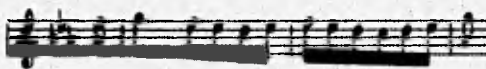
CARLOS JIMÉNEZ MABARAK *Danza Española N° 2* m.i. (1-2)

En este rasgo se aprecia una melodía sencilla que asciende del quinto grado del segundo (la bemol) y regresa a la tónica (sol).




Esquema del ejemplo anterior

La melodía principal, también muy sencilla, consta de sólo algunos elementos que se despliegan durante toda la primera parte.



CJM *Danza Española N° 2* m.d. (7-8)

Con el motivo rítmico  se crean la introducción y los interludios. Además, dicho motivo refuerza el intervalo de segunda que se da al final de la figura de acompañamiento.



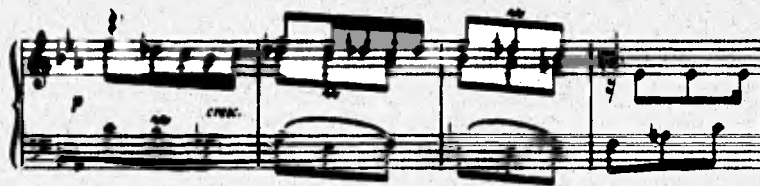
CJM *Danza Española N° 2* (1-2)

La PARTE B está elaborada a partir de un motivo rítmico que se repite por ciclos de un compás. Se emplea asimismo un acorde por compás, pero hay que observar que los acordes están agrupados por pares; esto es, son complementarios uno del otro, a manera de pregunta y respuesta, o sístole y diástole, el primero de tensión y el segundo de distensión. Toda esta sección es prácticamente una progresión armónica, en la que se modifica el final.



CJM *Danza Española N° 2* (48-49)

En la PARTE A', el tema inicial se desarrolla con mayor amplitud, tanto en lo que se refiere al aspecto rítmico-melódico como a las modulaciones. Además hay una mayor elaboración polifónica, llegando a aparecer tres voces.



CJM *Danza Española N° 2* (83-86)

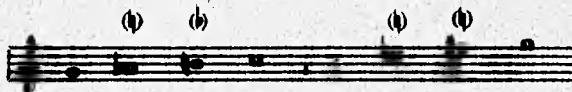
La PARTE C es completamente diferente a todo lo anterior. Hay cambio de *tempo* (Moderato) y de armadura. El carácter es muy lírico y gran parte se presta para el lucimiento virtuosístico, por lo que esta parte hace una función de *cadenza*, pero prácticamente sin utilizar material temático de las secciones precedentes. Sólo la última frase está tomada de lo anterior, para enlazar a A", parte muy parecida a la primera, apenas con algunas modificaciones y un nuevo trozo añadido, del compás 168 al 177.

ARMONÍA. Este aspecto tiene como base el uso de uno de los modos más característicos de la música española, la escala andaluza, que consta de dos tetracordes semejantes al segundo del modo menor. En esta pieza, se indican en la armadura si, mi y la bemoles. En el tercer compás aparece por primera vez un si con el signo de becuadro.

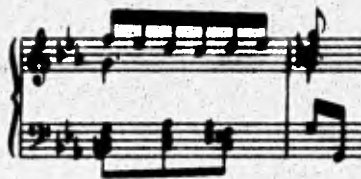


CJM *Danza Española N° 2* (3)

Esto quiere decir que aparentemente se está manejando la tonalidad de do menor, pero en realidad se trata de un modo sobre sol con el siguiente esquema.

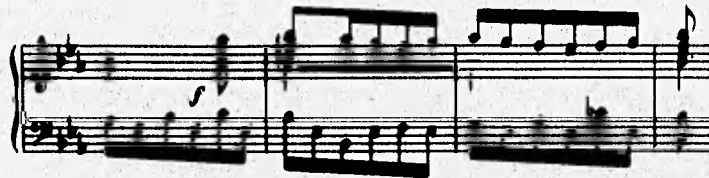


El fa natural se utiliza melódicamente en la voz principal, mientras que el fa sostenido se emplea para la formación de acordes marcadamente disonantes que sugieren una afinación diferente a la temperada.

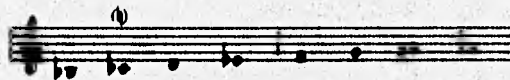


CJM *Danza Española N° 2* (8-9)

En la misma primera parte (20-27), hay un trozo con el tema principal sobre si bemol dándole mayor luminosidad al pasaje, con un color más parecido al modo mayor.



CJM *Danza Española N° 2* (23-26)



Modo base del ejemplo anterior

Otro aspecto interesante desde el punto de vista armónico se presenta en la segunda parte (48-67). Se trata de un encadenamiento armónico, cuyos acordes están enriquecidos con notas añadidas, creando así un gran atractivo auditivo. Las notas añadidas provocan la formación de intervalos de segunda, ya sea mayor o menor.

COMENTARIO PEDAGÓGICO. A semejanza de la danza anterior, aquí las mayores dificultades a vencer, desde el punto de vista técnico, consisten en una serie de pasajes basados en escalas y arpeggios. Contemplar y examinar diversas posibilidades de digitación tratando de encontrar la mejor, sin descuidar el sonido brillante que pide la danza, es uno de los puntos centrales para abordarla.

Asimismo hay que estudiar -como en las piezas anteriores- tomando en cuenta ciclos más amplios, para no perder de vista líneas largas.

Por otra parte, hay que reflexionar sobre el tipo de escritura, la cual indica en ocasiones una polifonía más o menos oculta. Darle a ésta su relieve imprime una mayor riqueza a la interpretación.

Nivel sugerido: 4° año (1er año del nivel licenciatura en la Escuela Nacional de Música).

SONATA DEL MAJO ENAMORADO (1936)

Sólo dos movimientos (la segunda parte y el final) se conservan de la *Sonata del Majo Enamorado*. El primer movimiento, un Adagio, lamentablemente se extravió. La *Sonata del Majo Enamorado* y las dos *Danzas* forman parte de las piezas de estilo español que tanto atrajo al autor en la década de los treinta, cuando vivía en Europa.

Los dos movimientos que permanecen de la *Sonata del Majo Enamorado* también contienen elementos dancísticos. El segundo movimiento tiene una estructura similar a la exposición de la forma sonata. El tercer movimiento contiene dos temas cortos que están en constante confrontación simultánea a manera de invención.

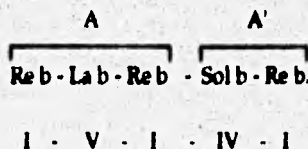
SEGUNDO MOVIMIENTO

ESTRUCTURA. Consta de dos partes (A + A'), la segunda de las cuales es una repetición casi literal de la primera pero sobre el IV grado (sol bemol). Cada una de estas dos partes consta de dos temas contrastantes unidos por un puente modulante, además de una introducción, un interludio y una coda; es decir, es la misma estructura de la exposición de la forma sonata, ya que el segundo tema se encuentra en la dominante.

Esquema de la PRIMERA PARTE A.

Introducción	(1-9)	
Primer tema	(10-32)	En re bemol (I)
Puente modulante	(33-55)	
Segundo tema	(56-75)	En la bemol (V)
Interludio	(76-83)	
Coda	(84-99)	Inicia en la bemol y concluye en re bemol

La segunda parte (A') tiene la misma estructura sobre sol bemol, pero se inserta una modificación tonal que consiste en mantenerse en re bemol, el tono principal, a partir del puente modulante, para completar el ciclo tonal siguiente:



La introducción consiste en una línea melódica cantante sobre un sonido pedal, la tónica (re b), y luego sobre un bordón de quinta (re b - la b).

Presto rítmico

CARLOS JIMÉNEZ MABARAK *Sonata del Majo Enamorado* 2º Mov. (1-9)

Sobre algunos fragmentos de esta melodía se elaborará el primer tema o grupo de primeras ideas. De la introducción destaca el motivo del octavo compás,

ya que a partir de él se desarrollarán importantes trozos del movimiento, caracterizados por una viveza rítmica.

PRIMER TEMA o grupo de primeras ideas. Esta sección aglutina un grupo de motivos melódicos cortos derivados de la introducción. Por ejemplo, luego de un breve unísono pianístico a base de arpeggios, aparece en la voz inferior el primer inciso del tema principal apenas modificado (el de la introducción) sobre re bemol, con lo cual aparentemente se va a presentar el tema completo, pero inmediatamente se enlaza con una transposición lejana (do) del mismo material para continuar posteriormente con otros elementos derivados de la introducción:

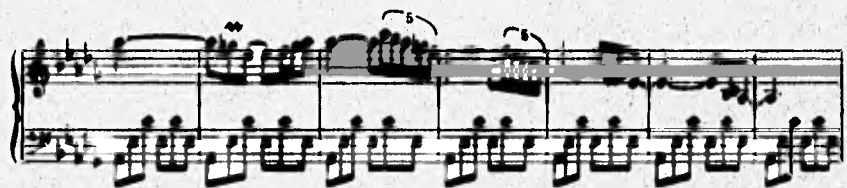
CJM *Sonata del Majo Enamorado* 2º Mov. (13-16)

En el puente modulante (33-55) aparece un tema nuevo, también muy definido, compuesto de notas largas y acordes, con una figura de acompañamiento a base de arpeggios y escalas. El cambio tonal de tónica a dominante se da sin complicaciones al aparecer al final de este tema (compás 46) el acorde de mi bemol (dominante de la bemol) que enlaza a un interludio basado en el motivo del compás 8.



CJM Sonata del Majo Enamorado (33-36)

SEGUNDO TEMA o grupo de segundas ideas. Aquí la melodía principal por su configuración melódica también deriva de la introducción, pero debido a sus transformaciones rítmicas, a una armonización muy estática (el mismo acorde durante varios compases) y a un carácter amable, se efectúa un contraste con las secciones precedentes.



CJM Sonata del Majo Enamorado 2º Mov. (56-62)

La coda de la primera parte (84-99) está precedida por el mismo interludio del puente modulante (76-83). Se utilizan notas repetidas para dar un carácter más rítmico, sobre un tema basado en el ya enfatizado motivo del octavo compás.



CJM Sonata del Majo Enamorado 2º Mov. (84-87)

La segunda parte (A'), que es una reiteración de A en un registro localizado a un intervalo de cuarta justa hacia arriba, presenta pocas modificaciones además del transporte.

La coda de A' (173-190) tiene un carácter más conclusivo además de mantenerse en re bemol, que es el tono principal.

TERCER MOVIMIENTO (FINAL)

El Final de la *Sonata del Majo Enamorado* cierra el ciclo de piezas para piano de carácter español. Se trata de una pieza brillante, de virtuosismo, casi un *moto perpetuo*, un movimiento ininterrumpido con la sola excepción de algunas cadencias intercaladas.

Su textura consiste fundamentalmente en el movimiento de dos voces, una por cada mano, que ocasionalmente se enriquecen armónicamente por la aparición de acordes o notas dobles.

Respecto a la construcción, se emplean principalmente dos temas sencillos y cortos (de cuatro compases cada uno) los cuales se van a repetir multitud de veces transformándose, principalmente a través de la modificación de algunos de sus intervalos. Esos dos temas se presentan casi siempre superpuestos en contrapunto invertible, de tal suerte que surgirá un constante juego de ellos alternándose entre las dos manos, recorriendo varios «tonos» (o modos) y diversos registros del piano. Desde la perspectiva anterior, la pieza sugiere ser una invención a dos voces.

ESTRUCTURA. Consta de dos partes más una coda, además de una repetición variada de lo anterior más la coda final: A + B + coda + A' + B' + coda + Coda Final

A	(1-49)
B	(50-85)
coda	(86-102)
A'	(103-151)
B'	(152-187)
coda	(188-204)
Coda Final	(205-215)

PRIMERA PARTE A. Se emplean dos temas cortos, simples y contrastantes que se van a ir desplegando con modificaciones a través de todo el movimiento.

El primer tema consiste en una melodía que desciende y asciende por grados conjuntos en un rango de quinta justa, más un bordado por cada coto. Los valores cortos, de octavo, son los que imprimirán la movilidad a la pieza. Para completar la frase de cuatro compases, se repetirá el rasgo.



CJM *Sonata del Majo Enamorado* (Final) (1-4)

El segundo tema, más simple aún, consiste en una melodía que asciende y desciende por grados conjuntos abarcando el rango de una sexta, en valores de cuarto.



CJM Sonata del Majo Enamorado (Final) m.d. (10-13)

La primera parte es un juego de presentaciones de estos dos temas transformándose en lo que se refiere a sus intervalos melódicos, modulaciones y cambios de registro. El primero llega a desarrollarse un poco más en sus modificaciones internas, esto es, giros melódicos y cromatismo.

En ocasiones, de los temas sólo subsistirá la métrica:



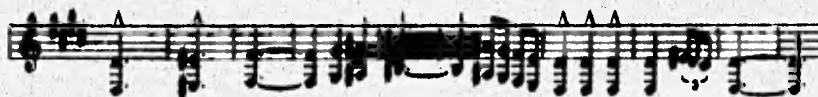
CJM Sonata del Majo Enamorado (Final) m.d. (25-28)

SEGUNDA PARTE B. Se emplean dos temas derivados de los de la primera parte. Del primero, se mantienen los valores de octavo para la construcción del *ostinato*:



CJM Sonata del Majo Enamorado (Final) m.i. (52-53)

El segundo tema acentuará su carácter melódico. Se presenta octavado y ampliando en el ascenso la duración de sus valores métricos.



CJM Sonata del Majo Enamorado (Final) m.d. (52-61)

La coda está elaborada fundamentalmente con material de la primera parte.

Las variantes (A' y B') se presentan con pocos cambios substanciales, casi se podría decir que son repeticiones transportadas. La primera parte se transporta principalmente a una quinta justa inferior, pero también a la sexta mayor inferior y a una quinta justa superior. La segunda parte está a la quinta justa superior.

Además hay pequeñas modificaciones variando la escritura. Por ejemplo, en el siguiente pasaje, la melodía ejecutada por la mano izquierda se realiza con octavas quebradas.



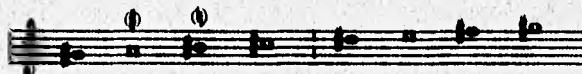
CJM Sonata del Majo Enamorado (Final) (113-116)

La CODA FINAL consiste en presentar el primer tema con octavas, para terminar brillantemente la obra.

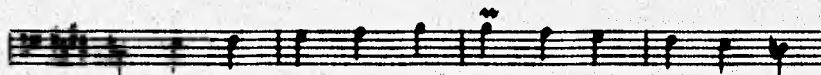
ARMONÍA. Hay que tomar en cuenta que esta pieza presenta un tratamiento armónico-contrapuntístico.

Por otra parte, no se utiliza la tonalidad en sentido tradicional sino, como en las piezas anteriores, la modalidad a la usanza española.

La primera y segunda partes giran en torno a un modo sobre sol sostenido:



El empleo de las variantes de los grados mutantes y las modulaciones van a dar lugar a ciertas ambigüedades, como por ejemplo la siguiente melodía que sugiere el paso al modo lidio sobre re. Pero esos cambios son para ampliar el colorido armónico-melódico.



CJM Sonata del Majo Enamorado (Final) m.i. (33-36)

Las partes variadas de la obra (A' y B') constan prácticamente de los mismos elementos que sus homólogas, sólo que se encuentran transportadas.

COMENTARIO PEDAGÓGICO. El tipo de toque es quizá uno de los principales objetivos a alcanzar en la *Sonata del Majo Enamorado*. Por esa razón, se recomienda estudiar los mismos pasajes, variando las acciones: *legato* y *staccato*, hasta aproximar este último a un *non legato*, posiblemente el más apropiado para el segundo movimiento.

Desde el punto de vista técnico, el Final resulta provechoso para trabajar pasajes basados en escalas y algunos en arpeggios.

Una cuestión de mayor importancia es el afrontar el problema de la digitación, principalmente el relativo al paso del pulgar.

Asimismo hay una melodía octavada que pide un toque *legato*.

Además de su contenido estético, el Final puede abordarse como equivalente a un estudio.

El nivel de la *Sonata del Majo Enamorado* se sitúa en un 4º año de la carrera (1er año de licenciatura en la Escuela Nacional de Música) con una dificultad equiparable a algunos estudios de Czerny y Clementi.

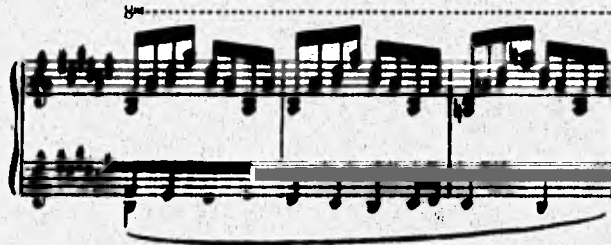
LA FUENTE ARMONIOSA (1957)

(Toccata)

A mediados de los años cincuenta, Carlos Jiménez Mabarak reflexiona acerca de su lenguaje empleado hasta entonces y decide usar técnicas más modernas. En 1956, realiza un nuevo viaje a Europa para estudiar serialismo con René Leibowitz (1913-1972). Asimismo, conoce de cerca la música concreta y la electrónica.

De esa época es *La Fuente Armoniosa*. Del subtítulo *toccata* se desprende el carácter virtuosístico de la pieza; pero no se aborda en absoluto un despliegue estéril de técnica pianística, pues ésta es usada con el objeto de crear efectos que evocan los sonidos del agua. Ese tintineo casi siempre es amable, exceptuando algunos momentos climáticos de la obra.

Los antecedentes más célebres de música pianística en donde se recrea el sonido del agua se encuentran en las obras de Franz Liszt (1811-1886), Claude Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937). Es muy probable que haya habido cierta inspiración de Jiménez Mabarak respecto a aquellos autores, pues puede inferirse afinidad de escritura. Sin embargo, la manera de solucionar el planteamiento no deja de ser original en Jiménez Mabarak.



FRANZ LISZT *Los Juegos de Agua en la Villa del Este* (101-103)



CLAUDE DEBUSSY *Ondina* (3-4)



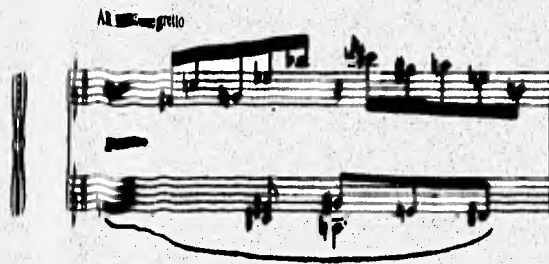
MAURICE RAVEL. *Juegos de Agua (I)*

En sus primeras incursiones en el atonalismo, no deja de ser evidente que el oficio de compositor, lo cual se percibe en la naturalidad con que el dodecafonismo lo emplea sólo como un medio de expresión. Una vez que el compositor, Jiménez Mabarak no sigue el método serial de una manera que trata de desarrollar musicalmente ese ambiente que dio la

se pueden observar ya los dos elementos básicos de los que está el ambiente acústico al mismo tiempo que el musical:

una o dos voces): valores de octavo o más largos e intervalos

valores cortos (dieciseisavos) e intervalos amplios.



JIMÉNEZ MABARAK *La Fuente Armoniosa (I)*

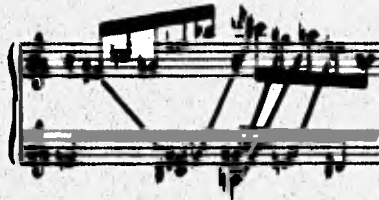
prende la serie original de doce sonidos, empezando con el y continuando con todos los de la derecha.



Serie original de *La Fuente Armoniosa*

En esta serie se observan algunas características que la aproximan a un contexto tonal: los intervallos predominantes son las cuartas o quintas justas (cinco); algunas sucesiones describen un acorde, como los sonidos 3-4-5 (do menor) y 4-5-6 (mi bemol mayor); además, el segundo hexacorde contiene casi todos los sonidos de la escala de la mayor.

Las dos melodías del canto en el primer motivo, se forman a partir de la melodía de la mano derecha.



CJM La Fuente Armoniosa (1)

Las siguientes transformaciones de los temas y de la serie obedecen a una gran maleabilidad, tomando en cuenta el ambiente establecido por el primer motivo.

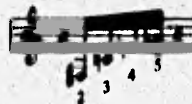
Algunos temas o motivos se construyen con partes de la serie original o sus derivados (inversión, retrógrado o inversión del retrógrado).

Por ejemplo, en el tercer compás, se emplea el primer hexacorde del retrógrado y luego los sonidos del 3° al 7° de la serie original:



CJM La Fuente Armoniosa (3)

En ocasiones se mantiene la calidad del intervalo, pero invirtiendo su dirección:



En la serie original la dirección es descendente.

CJM La Fuente Armoniosa m.i. (5)

O el transporte del tema:



CJM La Fuente Armoniosa (6)

ESTRUCTURA. A tres partes con coda: A + B + A' + coda.

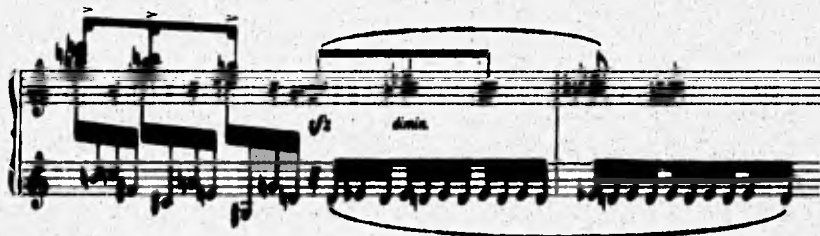
Primera parte A (1-23)

Segunda parte B (24-39)

Reprisa A' (40-49)

Coda (50-67)

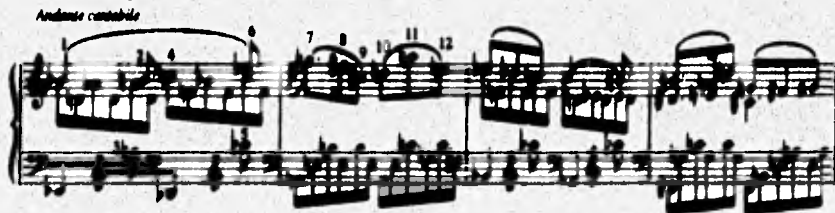
La PRIMERA PARTE (A) se inicia con el motivo ya comentado, que se enlaza con otro muy similar, los cuales forman una frase. Como ya se indicó, se manejan dos elementos básicos: una o dos melodías cantantes y motivos que imitan el sonido del agua. Esos elementos se van transformando a través de toda esta parte hasta llegar al mayor punto climático de la pieza,



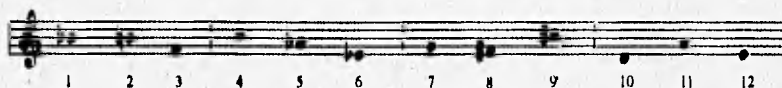
CJM La Fuente Armoniosa (22-23)

que se desvanece rápidamente para enlazar a la segunda parte.

La SEGUNDA PARTE (B), que se inicia con la indicación *Andante cantabile*, es la sección con un tratamiento polifónico más evidente ya que presenta hasta cuatro o cinco voces. La melodía principal y uno de los contracantos surgen de la serie original sobre si bemol (una cuarta justa superior de la serie inicial):



CJM La Fuente Armoniosa (24-27)



Serie original a la cuarta justa ascendente

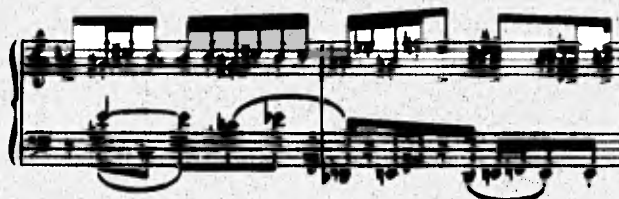
El *Andante cantabile* está formado por dos frases de cuatro compases, la segunda de las cuales es una repetición de la primera en contrapunto invertible: la melodía principal, primero en la voz superior, aparece después como voz intermedia.

El *Andante cantabile* desemboca en un *Più mosso* parecido a algunos trozos de la parte A. Las frases están hechas prácticamente de motivos con la estructura a + a (el segundo motivo puede estar variado muy ligeramente). Es frecuente en la música de Jiménez Mabarak, el insistir en las ideas a través de repeticiones.



CJM La Fuente Armoniosa (32-33)

Al final de B, se llega al segundo punto climático, que se enlaza de inmediato con la REPRISA (A'), que comúnmente en Jiménez Mabarak es una recapitulación de A, y en la cual se dan algunas modificaciones como la inversión de las voces, recurso muy empleado en las primeras obras:



CJM La Fuente Armoniosa (42-43)

La CODA se compone de un *Adagio - Presto - Meno mosso*. El *Adagio* es sumamente sensual, donde predominan los acordes de séptima mayor, lo cual indica otra aproximación a contextos tonales.

Se puede decir que en esta obra el manejo del dodecafonismo es un tanto amable; a diferencia de trabajos posteriores, donde se volverá por momentos áspero, más propio de nuestro tiempo.

En el *Adagio* la serie se presenta modificada. Por razones armónicas no aparecen todos los sonidos originales pues el fin principal es mantener ese ambiente atractivo producido por las séptimas mayores armónicas.



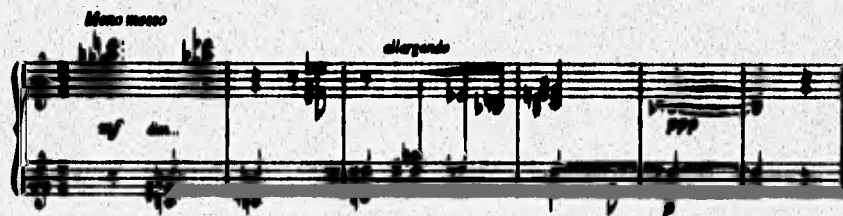
CJM La Fuente Armoniosa (50-53)

El *Presto* es un pasaje a una voz, nuevamente el chisporroteo del agua. Esta parte está construida por elementos de tres sonidos transportados de la serie original y sus variantes (I, R y RI).



CJM La Fuente Armoniosa (54-55)

El *Meno mosso* final, con acordes también cercanos a un contexto tonal, sirve como conclusión en un ambiente relajado.



CJM La Fuente Armoniosa (62-67)

COMENTARIO PEDAGÓGICO. Uno de los aspectos básicos y más importantes de esta pieza es lograr un toque que permita dar los efectos tímbricos que sugieran sonidos acuáticos.

Por esa razón, se recomienda trabajar diversos matices, así como diversos toques desde *legato* hasta *staccato*, para ir buscando el más adecuado para la pieza.

Un trozo quizá con dificultades para la memoria es el del *Presto* del final. Una recomendación es ejecutarlo simultáneamente con el sonido inmediato:



Este mismo pasaje puede estudiarse con diversos ritmos como en el caso del *Pequeño Preludio*, para preparar una ejecución veloz, cuidando de no perder la claridad ni la fluidez.

Nivel de dificultad: 4º año (1er año del nivel licenciatura en la Escuela Nacional de Música).

SONATA (1989)

Luego de haber incursionado en el dodecafonismo durante largo tiempo (1956-1976), Carlos Jiménez Mabarak retoma el lenguaje que utilizó durante su primera época de compositor. Es la ópera *La Güera* (1982) la que inaugura el tercer periodo del autor. Respecto a la música para piano, la *Sonata* (1989) es la única obra que se ubica en el tercer periodo.

La *Sonata* está construida con elementos tradicionales: estructuras clásicas (forma sonata, rondó), modulaciones frecuentes, armonía cromática. En muchos aspectos, la *Sonata* es una obra más lograda: se nota unidad y redondez de los temas; el ritmo, las líneas melódicas, la armonía y la estructura forman un todo orgánico. Al mismo tiempo, en los rasgos se percibe claramente el sello característico de Jiménez Mabarak.

La *Sonata* consta de tres movimientos: *Allegretto*, *Adagio* y *Allegro*.

PRIMER MOVIMIENTO (Allegretto)

El primer movimiento tiene un aire romántico, afín a las primeras piezas del compositor (*Allegro Romántico* y *Pequeño Preludio*), estilo que evoca la niñez de Jiménez Mabarak: su madre, doña Magdalena, ejecutaba al piano piezas del romanticismo mexicano. Seguramente de manera subconsciente, el autor retoma ese estilo en los años recientes.

El discurso musical con líneas melódicas amplias, entrecortadas por silencios, modulaciones constantes, armonía cromática y una ejecución que pide libertad, le dan ese ambiente romántico al movimiento.

ESTRUCTURA. Forma sonata, con el siguiente esquema:

EXPOSICIÓN	Primer tema	(1-10)
	puente modulante	(11-23)
	Segundo tema en dominante	(24-48)
	coda	(49-52)
DESARROLLO		(53-72)
REEXPOSICIÓN	Primer tema	(73-82)
	puente modulante	(83-95)
	Segundo tema en tónica	(96-121)
	coda	(122-125)

En el primer tema o grupo de primeras ideas, hecho a base de dos motivos complementarios, se desarrolla un pensamiento completo con claridad y lógica.

Allegretto

CARLOS JIMÉNEZ MABARAK *Sonata 1er Mov. (1-10)*

El puente modulante es una extensión del primer tema pues sus elementos derivan de él. Su función de puente se cumple por medio de la tonalidad, al recorrer fugazmente varios tonos, principalmente no vecinos:

CJM *Sonata 1er Mov. (11-13)*

Del segundo tema o grupo de segundas ideas (24-48) destaca, además de un inicio muy melódico como en el primero, un pasaje chispeante donde se trata fundamentalmente de crear atmósferas, a manera de contraste:



CJM Sonata 1er Mov (39-42)

A semejanza del *Concierto en Do* (1944), hay un cambio de *tempo* durante todo el desarrollo (53-72) del primer movimiento. Se emplean pocos elementos y es más corto que las otras partes para darle equilibrio a la forma sonata, pues el segundo tema es extenso.

La reexposición se presenta con muy pocos cambios, sólo algunos mínimos en el puente modulante y en lo que respecta al tono del segundo tema (ahora en la tónica).

ARMONÍA. Carlos Jiménez Mabarak utiliza exactamente los mismos recursos armónicos de sus primeras obras, pero ahora se percibe la armonía más consubstancial a la expresión y al desarrollo de las ideas. Estos son:

a) Movimientos cromáticos de las voces. Hay que tomar en cuenta también una polifonía oculta:



CJM Sonata 1er Mov. (1)



Eaquetna armónico del ejemplo

b) Empleo del acorde homónimo:



CJM Sonata 1er Mov (48)

c) Progresiones, las cuales permiten ampliar mucho la tonalidad durante trozos cortos.



CJM Sonata 1er Mov (5-7)

d) Modulaciones constantes y fugaces para imprimir un mayor colorido armónico.

SEGUNDO MOVIMIENTO (Adagio)

En el segundo movimiento se logra un dramatismo poco común en las obras para piano del autor.

Respecto a su estructura, también se emplea la forma sonata. Aunque esporádicamente, compositores como Mozart y Beethoven emplearon la forma sonata en los movimientos no rápidos: Mozart, en el segundo movimiento del *Concierto para piano en Fa mayor N° 19 K 459*; Beethoven, en el "Largo e con brio" de la *Sonata para piano en Re mayor Op. 10 N° 3*.

ESTRUCTURA. Forma sonata.

EXPOSICIÓN	Primer tema	(1-5)
	puente modulante	(5-12)
	Segundo tema en dominante	(13-18)
DESARROLLO		(19-27)
REEXPOSICIÓN	Primer tema	(28-32)
	puente modulante	(32-37)
	Segundo tema en tónica	(38-43)
CODA		(43-52)

El carácter doloroso y desolador se logra esencialmente a través de una línea melódica principal austera, de un rango relativamente corto, una figura en el bajo que expresa estatismo (pedal armónico), y la insistencia de la segunda menor melódica (intervalo punzante y doloroso) en la voz del tenor.



CJM Sonata 2º Mov. (1-4)

Un buen manejo de recursos pianísticos: acordes, arpeggios fugaces y el silencio usado expresivamente, sirve para transmitir exaltación y luminosidad al desarrollo del Adagio.



CJM Sonata 2º Mov. (24)

TERCER MOVIMIENTO (Allegro)

La Sonata concluye de manera jocosa, alegre y despreocupada. El tercer movimiento tiene un aire de danza popular veracruzana, particularmente de «La Bamba».

ESTRUCTURA. Forma de rondó con el siguiente esquema:

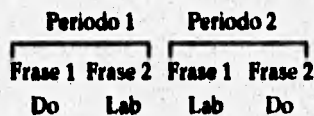
Estrillo	(1-16)
Primer episodio	(17-46)
Estrillo	(47-62)
Segundo episodio	(63-115)
Estrillo	(116-131)
Coda	(132-157)

El tema principal (estribillo) se compone de un periodo repetido,



CJM Sonata 3er Mov Primera Frase (1-4)

con un entrecruzamiento de tonos (do mayor y la bemol mayor) de la siguiente manera:



Ese cambio súbito del tono principal al sexto grado descendido, lo emplea en otras obras. Muestra una de las maneras en que Jiménez Mabarak utiliza, mediante un cambio repentino a un tono lejano, el color también cambia, en las mismas frases.

Los episodios tienen la función de efectuar un contraste con el estribillo. La pianística en los episodios crea un efecto más bien de atmósferas que melodía.



CJM Sonata 3er Mov (80-82)

COMENTARIO PEDAGÓGICO. Como esta obra es para pianistas avanzado que las piezas anteriores, en este apartado sólo se darán algunas indicaciones.

En primer lugar, hay que tomar en cuenta el ambiente de romanticismo que gran parte de la Sonata, particularmente el primero y segundo movimientos, su interpretación con libertad (*rubato*) es apropiada para esta Sonata.

Respecto a las frases entrecortadas por silencios, hay que considerar que éstos cumplen una importante función expresiva. Por ejemplo, en el inicio los silencios sugieren suspiros. De cualquier manera el impulso de la frase no debe interrumpirse en su continuidad.



CJM Sonata 1er Mov (1-4)

El segundo movimiento tiene una escritura parecida al Adagio de la *Sinfonía Concertante*: una línea melódica principal y otras complementarias. En la interpretación se destacará la primera, pero sin perder el carácter polifónico del pasaje; esto es, se requiere dar cierto relieve al bajo y a la voz intermedia que está insistiendo sobre el intervalo de segunda menor. De esta manera la música adquiere mucha riqueza.

En el tercer movimiento, abundan pasajes que evocan más bien atmósferas. Pese a todo, hay que descubrir las tramas que están ocultas, para darle coherencia y continuidad. No perder de vista la secuencia de cada voz o elemento musical. Detrás de ese tipo de trozos suele haber un coral desglosado.



CJM Sonata 3er Mov. (80-82)



Esquema armónico del pasaje anterior

Nivel sugerido: 5º año de la carrera (2º año del nivel licenciatura en la Escuela Nacional de Música).

**ANÁLISIS Y COMENTARIO PEDAGÓGICO DE
LAS OBRAS DE MÚSICA DE CÁMARA CON PIANO**

Variaciones Sobre la Alegría

Concierto para Piano y Percusiones

VARIACIONES SOBRE LA ALEGRÍA (1952)

La importancia de las *Variaciones sobre la Alegría*, en el marco de la obra de Carlos Jiménez Mabarak, radica en que se expone de manera muy clara uno de los aspectos más característicos del autor: la concepción de la música como un juego, la manifestación de un espíritu lúdico, lleno de candidez.

El manejo en este caso de las variaciones se asemeja al de la época clásica, particularmente las variaciones de Mozart y Beethoven. Esto es, las variaciones se dan a partir de un mismo esquema estructural y armónico, y al final de la obra hay una elaboración o desarrollo del material temático. Dicho de otra manera, cada variación tiene prácticamente la misma estructura y el mismo modelo armónico que el tema original, más una elaboración al final.

La diferencia entre las variaciones de la época clásica (a su vez derivadas de la chacona y la *pasacaglia* barrocas) y estas *Variaciones sobre la Alegría*, radica en que en las primeras cada variación se va encadenando una a la otra a manera de eslabones, mientras que en Jiménez Mabarak cada variación constituye un movimiento muy diferente a los otros respecto al carácter, la densidad y la agógica. La última variación *sobre la Alegría* es una fuga, cuyo tratamiento contrapuntístico rompe con la forma de construcción de las otras variaciones, pues la fuga cumple la función de desarrollo del material temático.

Respecto al empleo de ambos pianos, su aprovechamiento es a través de múltiples recursos para dar interés instrumental a las *Variaciones*, pero siempre en el marco de la sencillez y candidez propios de la obra.

Algunos ejemplos, de las posibilidades de ambos pianos son:

- a) Mayor amplitud de sus tessituras
- b) Imitaciones
- c) Fondo armónico de uno de ellos (*ripieno*)
- d) Polifonía armónica, predominio de una melodía
- e) Polifonía contrapuntística
- f) Complementación entre los dos pianos

Las piezas que constituyen la obra son: Introducción, Tema, Doble, Aria, Scherzo, Marcha Nupcial y Fuga.

INTRODUCCIÓN

La Introducción está concebida para establecer la ambientación instrumental, tonal y caracterológica en la que se desarrollará la obra.

Los principales recursos utilizados son: duplicaciones en la misma tesitura o a la octava aprovechando la mayor amplitud sonora que ofrecen los dos pianos, imitaciones y complementación de ambos pianos a base de elementos contrastantes.

ARMONÍA. La estructura tonal de la Introducción es relativamente sencilla. Va de la tónica (re mayor) a la dominante (la mayor); a su paso aparecen el relativo menor (si) y algunos acordes alterados que enriquecen el encadenamiento armónico.

Un aspecto curioso es el caso del primer acorde:



CARLOS JIMÉNEZ MABARAK *Variaciones sobre la Alegría* Introducción (1)

que es el resultado de una superposición de quintas justas (re, la, mi, si), caso aislado e insólito en la obra de Carlos Jiménez Mabarak. Sin duda, el bajo le da función de dominante. Siguiendo esa idea, el acorde también podría ser el resultado de dos apoyaturas insertas.



Esquema armónico

Pero como no sólo no se da una resolución sino que el acorde se aísla más gracias al silencio, la sensación auditiva es la de un acorde formado mediante la superposición de quintas.

TEMA

Un análisis detallado del Tema nos dará la pauta para comprender toda la obra, ya que es el modelo a partir del cual se elaboran las variaciones.

La sencillez que caracteriza a la obra se manifiesta también en su construcción regular. El Tema consta de dos periodos de ocho compases, a su vez constituidos cada uno por dos frases de cuatro compases. Además hay una variante o repetición variada intercalada después de cada periodo. Así pues desde el punto de vista formal, cada periodo constituye una parte de la pieza. De manera que el esquema de la estructura del Tema es:

Primera parte	A	(1-8)
Repetición variada	A'	(9-16)
Segunda parte	B	(17-24)
Repetición variada	B'	(25-32)

El primer periodo, a cargo únicamente del segundo piano, consta de una melodía principal más un bajo que realiza fundamentalmente una función de sostén armónico, si bien en la segunda frase participa junto con la melodía principal en un juego rítmico muy sencillo.

Moderato

CJM Variaciones sobre la Alegría Tema (1-4)

En la segunda parte (B), hay una mayor relevancia del aspecto armónico que del melódico, merced al empleo del acorde de sexta napolitana (mi bemol) y otros acordes alterados.

CJM Variaciones sobre la Alegría Tema (17-20)

La última frase de la segunda parte, consiste simplemente en una escala de re mayor enriquecida armónicamente con un acorde de séptima de dominante secundaria del IV grado. En esta frase se suma el otro piano para reforzar el acompañamiento.

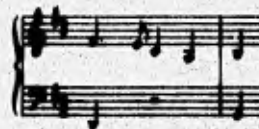


CJM Variaciones sobre la Alegría Tema (21-23)

Las partes A' y B' cumplen la función de reforzar las ideas originales y darle juego a la interacción de los dos pianos. Las variantes consisten en apenas unos retoques a las líneas melódicas, pero el ambiente, la armonía y el carácter permanecen intactos. Esas variantes son prácticamente repeticiones de cada una de las partes.

ARMONÍA. La marcha armónica mantiene la claridad y sencillez del discurso. El enlace armónico de la primera frase es: I - IV - V - I.

Hay que observar que en el primer compás se forma melódicamente el acorde de la dominante, sin embargo el fuerte predominio armónico del bajo ubica a todo ese primer compás como función de primer grado (I).



Ese mi y el do sostenido, notas ajenas al acorde, se pueden considerar como notas de paso, partiendo de un supuesto esquema armónico:



Esquema armónico del ejemplo anterior

En la segunda frase (5-8) hay una modulación al sexto grado descendido (si bemol mayor), con la función IV - V - I. La modulación, muy lejana, se da de una manera súbita y pasajera, pues inmediatamente se dirige a un tono vecino (la dominante). Este mismo procedimiento, es decir el paso en una tonalidad mayor al sexto grado descendido, lo emplea Jiménez Mabarak en el tercer movimiento de la Sonata y en el Presto del Concierto en Do.

El aspecto armónico de la segunda parte del Tema ya se mencionó en párrafos anteriores.

A partir del esquema estructural y armónico del Tema se efectuará cada una de las variaciones, excepto la Fuga, la cual utilizará parte de la melodía principal como sujeto.

DOBLA

La melodía original apenas está esbozada por el motivo inicial a cargo de la mano izquierda del primer piano. El segundo piano actúa prácticamente como *ripieno*. La armonía está enriquecida con acordes de séptima, pero con base en el mismo esquema del Tema.

Allegretto

CJM Variaciones sobre la Alegría Dobla (1-4)

En el caso de la Dobla, las repeticiones no son variadas, sino literales; por lo tanto, están indicadas con el signo :||.

ARIA

El eje de la pieza es una melodía principal, que como su nombre lo indica tiene una configuración de línea de canto. A esta melodía la acompañan otras dos líneas secundarias que se mueven paralelamente. Como sostén armónico, una cuarta melodía en el bajo se mantiene casi siempre sobre las fundamentales de los acordes.



CJM Variaciones sobre la Alegría Aria (1-3)

Las repeticiones variadas aprovechan la participación de ambos pianos. La esencia de cada parte permanece igual en esas repeticiones, realizando un cambio en la distribución de las voces. Además se añade una quinta voz, la cual efectúa una melodía de adorno.

Por otro lado hay que resaltar el carácter polirrítmico del Aria, pues la división del compás de 5/4 se da de manera diferente en las voces. Los acentos prosódicos de las diversas divisiones están indicados por las ligaduras y los agrupamientos de figuras de octavo.

SCHERZO

En el Scherzo resaltan los rasgos de una pieza de virtuosismo instrumental. Pese a la gran densidad que predomina en la variación, la construcción es relativamente sencilla.

La estructura armónica es la misma del Tema, pero ahora en modo menor. En este sentido tiene una equivalencia con el *minore* de las variaciones de la época clásica. Además, en algunas partes en donde originalmente se empleaba un acorde por compás, hay ahora un enriquecimiento armónico al incluir más acordes, todo ello sin alterar el esquema armónico primigenio.



CJM Variaciones sobre la Alegría Scherzo (1-3)

MARCHA NUPCIAL

En la penúltima pieza, la Marcha Nupcial, el primer piano es el que lleva el papel protagonista, pues a su cargo está la melodía principal (enriquecida con acordes) y el bajo. El segundo piano prácticamente actúa como *ripieno*, a base de acordes; su función además de enriquecimiento sonoro, es la de sostener el ritmo de marcha a través de sus figuras rítmicas.



CJM Variaciones sobre la Alegría Marcha Nupcial (1-4)

Hay un enriquecimiento armónico mediante el uso de acordes alterados, como consecuencia de movimientos melódicos cromáticos:



Esquema armónico

CJM Variaciones sobre la Alegría Marcha Nupcial (10)

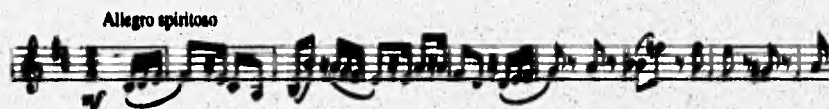
FUGA

La última variación es una fuga, la cual obviamente tiene un tratamiento completamente diferente a las otras piezas.

El empleo del contrapunto, en el sentido estricto del término, es una excepción en el período tonal de Jiménez Mabarak, pues aunque en sus obras varias voces simultáneas efectúan el discurso, frecuentemente una de ellas es la relevante y las demás están confeccionadas de acuerdo a un esquema armónico. Tal es el caso de las piezas anteriores, especialmente el Aria.

La fuga es a cuatro voces. El primer piano ejecuta las voces extremas, soprano y bajo; el segundo tiene a su cargo las voces intermedias, contralto y tenor; distribución que excepcionalmente se cambia.

La melodía del tema, hasta la modulación a la mayor, es el sujeto de la fuga, en donde los valores y el compás están reducidos a la mitad respecto al original.



CJM Variaciones sobre la Alegría Fuga (1-7)

Las partes que constituyen la fuga son:

Exposición	(1-30)
Desarrollo	(31-102)
Conclusión	(103-130)
Coda	(131-144)

EXPOSICIÓN (1-30). Aquí cada voz va presentando el tema (I - V - I - I). El primer contrasujeto tiene una configuración rítmica de dieciséisavos, sin duda evocando a las fugas de J. S. Bach.



CJM Variaciones sobre la Alegría Fuga tenor (8-11)

DESARROLLO (31-102). Durante el desarrollo aparece el tema en las regiones de la submediante y la subdominante (si menor y sol mayor). También hay una parte (56-63) elaborada con fragmentos del tema, con entradas sucesivas, que presagian el *stretto*. Además, en esta misma sección aparecen algunos trozos con predominio armónico (acordes):



CJM Variaciones sobre la Alegría Fuga (41-43)
m.d. del primer piano y m.i. del segundo

CONCLUSIÓN (103-130). Esta parte la constituye fundamentalmente un *stretto* en donde las voces modifican sus intervallos melódicos,



CIM Variaciones sobre la Alegría Fuga (103-109)

Con la CODA (131-144), sección que casi nunca falta en las obras de Jiménez Mabarak, termina La Fuga en un ambiente alegre y festivo.

COMENTARIO PEDAGÓGICO. Uno de los objetivos más importantes a alcanzar, en la interpretación de las *Variaciones sobre la Alegría*, es resaltar la gran riqueza que contiene. Podría decirse que tiene un tratamiento netamente orquestal. Por ello, el trabajo a realizar como música de cámara debe ser muy meticuloso para poder destacar la multitud de detalles de los que está constituida la obra.

Para desglosar las diversas dificultades, se hace necesario un estudio a partes o voces separadas, o a manos separadas, o combinando la mano derecha del primer piano con la izquierda del segundo y viceversa, y así las demás combinaciones...

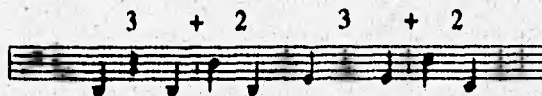
Por una parte hay que cuidar la sincronía absoluta, aspecto que se evidencia por la sencillez y claridad del discurso en muchos trozos; especialmente los pasajes que contienen la misma métrica en los dos pianos como en la Introducción.

Asimismo, el balance sonoro es otro de los aspectos más relevantes y en el que se debe tener uno de los mayores cuidados para hacer una buena interpretación de la obra. Particularmente, hay que ser muy puntillosos en trozos aparentemente muy fáciles donde hay acordes de *ripieno*, como los que realiza el segundo piano en la Marcha Nupcial. También hay que tomar muy en cuenta la relación sonora entre ambos pianos y probar diversas posibilidades dinámicas, sin descuidar tampoco las melodías que está realizando el segundo piano aunque sean muy sencillas y pertenezcan a un plano secundario.

El *Aria* plantea el problema de la división del compás de 5/4, pues no hay un patrón definido para todas las partes.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

En donde aparece el bajo con la figura

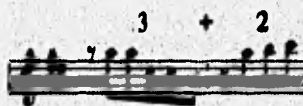


CJM Variaciones sobre la Alegría Aria (1-2)

dividir en tres cuartos y dos cuartos le da más realce al intervalo de octava que frecuentemente aparece al final del compás.

En las otras voces hay que guiarse por las ligaduras, que incluso en ocasiones atraen el acento prosódico, con mayor prioridad que el primer tiempo del compás.

También el agrupamiento de octavos da la pauta para la división del compás.



CJM Variaciones sobre la Alegría Aria (9)

Por otro lado, hay que tomar en cuenta el discurso que efectúan ambos pianos en las partes que se repiten sucesivamente, como en el Tema o la Fuga, ya que siempre hay que relacionar el antecedente con el consecuente.

Nivel sugerido: 4º año de la carrera (1er año de licenciatura en la Escuela Nacional de Música).

CONCIERTO PARA PIANO Y PERCUSIONES (1961)

La renovación del lenguaje de Carlos Jiménez Mabarak a raíz de su viaje a Europa en 1956, también se reflejó en el aspecto instrumental. A partir de entonces compuso una serie de obras de cámara con una dotación propia de nuestro siglo, de lo cual son buenos ejemplos el *Traspié entre dos Estrellas* (1957) para recitante, trompeta, percusiones, piano, dos violines y contrabajo; el *Concierto para piano y percusiones* (1961), la *Primera Invención* para clarinete y trompeta (1970), y la *Segunda Invención* para oboe, trombón y piano (1971).

Siendo Jiménez Mabarak un orquestador hábil, también despliega su destreza en el manejo de pequeños grupos instrumentales, como en el *Concierto para piano y percusiones*, cuya dotación consta de xilófono, carrillón, timbales y batería de percusiones: dos tarolas, platillo y bombo.

En la mayor parte del concierto, la escritura pianística es diferente a todo lo que anteriormente Jiménez Mabarak había compuesto para el instrumento. En esta ocasión al piano se le encomiendan generalmente dos melodías -una por mano- a veces enriquecidas, de saltos amplios y completamente atonales. Ese manejo pianístico se va a aproximar al de los otros instrumentos de teclado que intervienen en el concierto: el xilófono y el carrillón, los cuales van a contrastar con el resto de los instrumentos: timbales, tarolas, platillo y bombo. En los solos de piano de los movimientos lentos, la escritura evoca un coral.

En este concierto se emplea básicamente un sistema de construcción que consiste en encadenar los motivos de las frases, siendo enunciado cada uno por un instrumento diferente; de esta manera se logra un efecto multicolor. Cada sección de la obra consta de una frase principal o generadora que se repetirá rítmicamente una o varias veces cambiando su melodía y su reparto instrumental, y posteriormente en cada sección se explotará un elemento importante de la frase o, al contrario, se introducirá material diferente que sirva de contraste.

Desde otra perspectiva, la obra también se puede contemplar como un juego entre las dos subdivisiones fundamentales, la binaria y la ternaria, ya sea sucesiva o simultáneamente.

Por otro lado, el manejo del dodecafonismo no es del todo transparente para el analista. Da la impresión que una vez enunciado el primer impulso de cada sección, efectuado por las frases generadoras, todo se desarrolla a partir de la idea musical establecida. Lo que se logra percibir son fragmentos de tres o cuatro sonidos de la serie o sus transformaciones.

ESTRUCTURA. La obra consta de dos partes básicas: A (Molto Allegro) y B (Molto Adagio), que se repiten sinópticamente, es decir, a manera de resumen que recuerda lo anteriormente expuesto. Y la coda.

El esquema es el siguiente:

A	(Molto Allegro)	(1-91)
B	(Molto Adagio)	(92-142)
A'	(Allegro)	(143-178)
B'	(Adagio)	(179-206)
Coda	(Vivace)	(207-235)

PRIMERA PARTE A (Molto Allegro). A su vez consta de dos secciones la primera en compás de 4/4 (1-44) y la segunda en 6/8 (45-91)

En la primera sección, la frase generadora es:

CARLOS JIMÉNEZ MABARAK *Concierto para piano y percusiones* (1-3)

Por ser la frase inicial de toda la obra se presenta de manera clara, unívoca y aislada, gracias al *trattuto* y al calderón del tercer compás.

Esta primera frase también contiene la serie dodecafónica de la que se sirve la sección.

Se aprecia en esta serie la formación de acordes de séptima de dominante con los sonidos 4-5-6 y 7-8-9 y séptima disminuida con 10-11-12. Son algunas aproximaciones a un lenguaje tradicional, que sin embargo no contrarrestan el fuerte predominio atonal de la obra.

Luego la frase se repite cinco veces, pero comprimiéndose cada vez más, de manera que finalmente queda reducida a un solo compás:

The image shows a musical score for the first phrase of 'Concierto para piano y percusiones'. It consists of five staves. The top two staves are for the piano, the middle two for the percussion, and the bottom one for a solo instrument. The music is written in a single system and includes various rhythmic values and dynamics.

CJM *Concierto para piano y percusiones* (12)

Del compás 20 al 25 aparece una variante de la primera frase. Sus elementos rítmicos son los mismos que los del ejemplo anterior.

The image shows a musical score for the second phrase of 'Concierto para piano y percusiones'. It consists of five staves. The top two staves are for the piano, the middle two for the percussion, and the bottom one for a solo instrument. The music is written in a single system and includes various rhythmic values and dynamics. The word 'ritmo' is written in the bottom right corner of the score.

CJM *Concierto para piano y percusiones* (20-22)

Cabe hacer notar en el compás 21, la duplicación entre el piano y la batería (tarolas y platillo) motivo que después repite el xilófono a manera de imitación. Esa riqueza tímbrica y rítmica es lo que le da mucho atractivo a la obra.

La segunda sección de la primera parte está indicada con el compás de 6/8. Así en estas dos secciones de la primera parte, el compositor realiza un contraste mediante un cambio en la subdivisión rítmica, de binaria a ternaria.

La frase generadora de esta sección es

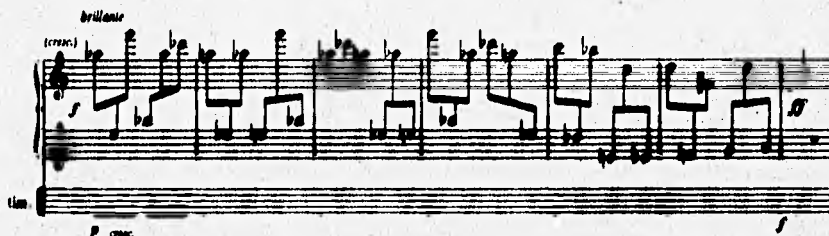
Lo stesso tempo $\text{♩} = \text{♩}$

CJM Concierto para piano y percusiones (45-53)

la cual sigue el mismo principio de construcción ya mencionado, es decir repetirse rítmicamente, sufriendo la transformación de su melodía y de su reparto instrumental.

Desde el punto de vista melódico se emplea una variante de la serie original, medio tono más alta:

Esta frase, de una amplitud mayor, consta de una serie de elementos cortos (motivos) que sirven como coloquio, como un juego discursivo entre los instrumentos, sobre todo los melódicos. El piano participa en la mayor parte de la sección aportando una sola voz u ocasionalmente dos. El desarrollo de la sección (77-87) consiste en un solo de piano a una voz, durante el cual se agrega el timbal efectuando un *ostinato* de dieciséisavos (aquí se observa como en muchas partes ese juego entre la subdivisión binaria y la ternaria) poco antes del final del *Molto Allegro*, en donde aparecen nuevamente los diálogos sobre elementos cortos en los diferentes instrumentos (87-91).



CJM Concierto para piano y percusiones (81-87)

La pujanza y el carácter robusto de todo el Molto Allegro sugiere una música marcial.

SEGUNDA PARTE B (Molto Adagio). Esta parte tiene un mayor relieve de acuerdo a su duración; es un pasaje de una expresión muy íntima e intensa.

Está construida mediante el mismo proceso que las secciones precedentes; es decir, a partir de una frase generadora que se repite varias veces cambiando su melodía y su instrumentación. La diferencia es que para completar cada trozo ahora no sólo se utiliza un elemento característico anteriormente escuchado, también se recurre a elementos nuevos a manera de contraste.

La frase generadora es



CJM Concierto para piano y percusiones (92-96)

Aquí se pueden apreciar dos notas largas a manera de pedal, la segunda con un trino, efecto que se utiliza para prolongar el sonido de los instrumentos que se apagan con relativa rapidez. Posteriormente este trino va a adquirir una importancia efectista, pues se empleará con frecuencia gracias a su expresión de cierto misterio.

Como punto culminante del movimiento aparece un pasaje de escritura coral a cargo del piano, mientras que otros instrumentos efectúan unos insistentes motivos cortos en tresillos:

CJM Concierto para piano y percusiones (112-115)

Las partes sintéticas tanto de A como de B, como ya se ha mencionado, son secciones a manera de recapitulación en donde se repite lo anteriormente expuesto en forma resumida. Es una de las características del pensamiento musical de Carlos Jiménez Mabarak, independientemente de los estilos y lenguajes que maneje. Por un lado no prescinde nunca de la repetición de secciones o partes completas, pero por otro sus recapitulaciones son siempre más breves que las primeras secciones o partes.

En el caso de A' se unifican las dos secciones que las forman: la de 4/4 y la de 6/8. De manera que se escucharán los motivos cortos que componían la parte en seis octavos y por otra parte a la frase inicial de la primera sección se le añadirán motivos en tresillos.

Respecto a B', también es una reiteración transformada del Molto Adagio escuchado anteriormente, solamente que la parte del primer solo del piano se encuentra un poco más desarrollada.

La CODA (Vivace) está elaborada con material de la primera parte (A). Primero con los motivos del 6/8, y luego el tema inicial pero muy reforzado para terminar apoteósicamente en un gran crescendo.

COMENTARIO PEDAGÓGICO. Respecto a la interpretación de la obra, aunque el piano alterna y dialoga con instrumentos de percusión y a pesar de lo moderno de la escritura, hay que concebir las melodías como líneas de canto, lo cual también es extensivo para el xilófono y el carrillón. Eso le da una mayor musicalidad a la obra.

En la formación de pianistas, uno de los objetivos a alcanzar consiste en tocar sin ver el teclado, o mejor dicho, sin depender mucho de la vista al teclado. El *Concierto para piano y percusiones* en gran parte obliga a ello, ya que tiene una escritura pianística en donde hay frecuentes cambios de registro o saltos, al tiempo que no es posible mantener siempre la visión sobre el teclado, pues hay que atender también al director y a la partitura. De suerte que el concierto ofrece la oportunidad de acrecentar la habilidad de tocar sin ver el teclado, o apenas verlo.

Para esto se puede practicar un estudio por pasajes completamente sin ver el teclado. Se sugiere comenzar desde ejercicios muy sencillos, como ubicar táctilmente las teclas correspondientes. Por ejemplo, la primera frase se puede estudiar de la siguiente manera:



Luego ejecutándolo con el ritmo escrito, primero lentamente y luego incrementando la velocidad.

Otro aspecto a considerar se refiere a la acentuación. Cuando en un pasaje aparece el mismo signo varias veces, es importante reconocer que la intención de cada uno varía según el lugar que ocupa en la frase. Por ejemplo en el inicio se observan dos «esforzandos» (*sforzandi*) en la parte del piano.



CJM *Concierto para piano y percusiones* (1-3)

En este caso, el segundo pide la mayor fuerza, pues es el punto culminante de la frase. La mayor intención va hacia ese lugar, además de ser nota larga (frecuentemente la que atrae la mayor fuerza rítmica).

Nivel sugerido: 4° ó 5° año de la carrera (1° ó 2° año del nivel licenciatura en la Escuela Nacional de Música).

**ANÁLISIS Y COMENTARIO PEDAGÓGICO DE
LAS OBRAS PARA PIANO Y ORQUESTA**

Concierto en Do

Sinfonía Concertante

CONCIERTO EN DO (1944)

El *Concierto en Do* se ubica en la primera época del compositor, caracterizada por el empleo de elementos tradicionales. Es la primera obra de relativa amplitud en el catálogo del autor, si no se consideran las creaciones del mismo periodo destinadas al teatro. En algunos aspectos, el *Concierto* está emparentado con las piezas compuestas por Jiménez Mabarak en los años 30: rasgos melódicos sencillos, modulaciones frecuentes pero manteniendo los centros tonales básicos. El encadenamiento de las ideas todavía no cristaliza una gran consistencia, pero el *Concierto en Do* prepara el camino, junto con la *Sinfonía en Mi bemol* (1945), a las *Baladas* de los años siguientes.

Las obras concertantes de Carlos Jiménez Mabarak se caracterizan por una participación protagónica tanto del solista como de la orquesta, de tal suerte que son como diálogos con dos actores principales: el solista y la orquesta. En el *Concierto en Do*, Jiménez Mabarak utiliza la misma dotación que empleó en su música para teatro infantil (1942-1946), evidentemente para facilitar su presentación en público: flauta, dos clarinetes, trompeta, corno, trombón, batería de percusiones, tres violines y contrabajo. Esta combinación le imprime a la obra una densidad de música de cámara. En la orquestación radican los mayores logros de la obra. En general, el compositor agrupa los instrumentos por familias: maderas, metales y cuerdas. En el segundo movimiento, por el contrario, destacan partes de «solos». Hay una segunda versión del *Concierto en Do*, para orquesta de cuerdas, elaborada en 1976, la cual no tiene el mismo encanto y variedad que la original.

De la primera indicación en la partitura del *Concierto en Do* (*Con grazia*) se puede deducir el ambiente general de la obra. Predominan los temas y giros de ligereza y despreocupación, indudablemente también por influencia de la música para teatro infantil que el autor hacía por esa época.

Desde el punto de vista de la estructura, el compositor utiliza esquemas tradicionales del concierto: por ejemplo, la forma sonata.

El *Concierto en Do* consta de tres movimientos: Allegretto, Sostenuto y Presto.

PRIMER MOVIMIENTO (Allegretto)

ESTRUCTURA. Forma sonata, con el siguiente esquema:

EXPOSICIÓN		Primer tema	(1-10)
		puente modulante	(10-24)
		Segundo tema en dominante	(24-49)
		coda	(49-60)
DESARROLLO			(60-77)
REEXPOSICIÓN		puente modulante	(77-112)
		Segundo tema en tónica	(112-137)
		coda	(137-148)
CODA FINAL			(148-156)

EXPOSICIÓN. El primer tema o grupo de primeras ideas (1-10) es claro y corto. Lo inicia el piano solo, algo casi inusitado en este tipo de obras.

Allegretto
no grazia

CARLOS JIMÉNEZ MABARAK *Concierto en Do* 1er Mov. (1-6)

El puente modulante (10-24) es más extenso que el primer tema; pero donde se efectúa un mayor énfasis en el discurso es en el segundo tema (o grupo de segundas ideas) dada su gran amplitud y densidad tanto de sus elementos temáticos como instrumental.



CJM *Concierto en Do* 1er Mov. (24-27)

La coda de la exposición, a cargo del solista, tiene una función de *cadenza*, por su carácter virtuosístico.



CJM *Concierto en Do* 1er Mov (49-52)

DESARROLLO. Dado el extenso desglose del segundo tema, el desarrollo es corto, en un intento por mantener el equilibrio de la forma sonata. Todos los elementos del desarrollo provienen del primer tema.

El motivo inicial



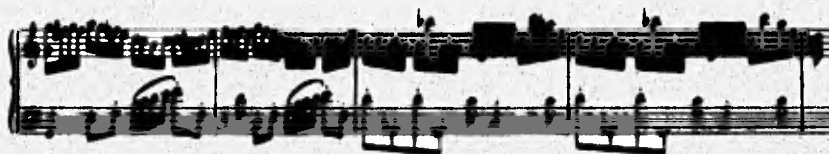
se transforma en



Además, el autor emplea un elemento de contraste al indicar el cambio de *tempo*, más lento, durante todo el desarrollo.

REEXPOSICIÓN. El final del desarrollo se enlaza directamente con el puente modulante, es decir, se omite el primer tema, pues ya se destacaron sus elementos durante el desarrollo.

El puente modulante tiene una mayor amplitud, en donde se incluyen en la parte solista pasajes de virtuosismo, para darle brillo a la obra.



CJM Concerto en Do 1er Mov (89-92)

El segundo tema y la coda de la reexposición se presentan casi idénticos que en la exposición, con la diferencia que ahora se encuentran en la tónica.

La CODA FINAL de sólo 9 compases tiene la función de dar conclusión al movimiento. Utiliza material del segundo tema.



CJM Concerto en Do 1er Mov (148-152)

ARMONÍA. A pesar de que el autor mantiene los polos tonales clásicos de la forma sonata (primer tema en la tónica, segundo tema en la exposición en la dominante y en la reexposición en la tónica), el aspecto de la tonalidad se torna complejo pues las modulaciones se presentan continuamente durante todo el movimiento, creando una sensación de inestabilidad tonal.

El modo más frecuente de pasar de un tono a otro es por medio de las funciones armónicas V-I del nuevo tono. También se utiliza la progresión armónica, en donde en un trozo corto hay un amplio recorrido tonal.

SEGUNDO MOVIMIENTO (Sostenuto)

El segundo movimiento (Sostenuto) del *Concierto en Do* mantiene obviamente un fuerte contraste con los movimientos extremos (I y III). Por una parte está el cambio de carácter (tranquilo), por otra, una mayor transparencia en el lenguaje melódico y tonal.

Respecto al uso de la orquesta, no sólo se emplearán los instrumentos agrupados por bloques (como en el movimiento anterior), sino que destacarán individualmente, dotando así al Sostenuto de una mayor delicadeza.

ESTRUCTURA. En este movimiento se emplean dos temas que se repiten con algunas variantes: A + A' + B + B' + A'' + B'' + Coda.

Una visión de quién enuncia cada sección, mostrará el estilo concertante de Jiménez Mabarak:

A	(1-12)	orquesta
A'	(13-24)	piano
B a	(25-32)	orquesta
b	(33-48)	piano
B' a'	(49-56)	piano y orquesta
b'	(57-72)	orquesta
A''	(73-84)	piano
B'' a''	(85-92)	piano y orquesta (sucesivamente)
b''	(93-108)	piano y orquesta
Coda	(109-124)	piano y orquesta

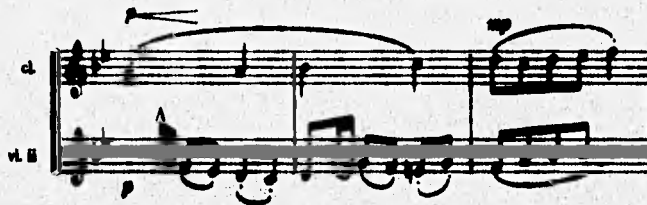
Nótese que cada parte (o sección en el caso de B) es enunciada de manera diversa ya sea por el solista o la orquesta o los dos juntos. La única excepción la constituyen las partes A' y A'', las cuales son interpretadas ambas por el piano solo.

La primera parte A consiste básicamente en una línea melódica muy clara, sobre un fondo de acordes:



CJM *Concierto en Do 2º Mov (1-5)*

Por el contrario en B -que consta a su vez de dos secciones- se dan una serie de melodías simultáneas (polifonía armónica).



CJM *Concierto en Do 2º Mov (25-27)*

ARMONÍA. A diferencia del movimiento anterior, el aspecto tonal en el Sostenuto no es complicado. Aunque aquí también hay los constantes movimientos tonales característicos de la obra de Carlos Jiménez Mabarak, los ejes tonales están claramente establecidos:

A y A'	Tónica (sol menor)
B y B'	Relativo mayor (si bemol)
A''	Tónica
B''	Tónica

En la primera parte (A), donde una melodía se desenvuelve sobre un acompañamiento de acordes, si bien pueden establecerse sus funciones, también la formación de éstos obedece a movimientos polifónicos cromáticos, dando como resultado una mayor riqueza armónica.

El esquema armónico de esa parte es el siguiente:



Nótese el empleo de la escala compuesta de sol menor del primero al tercer compás. Cuando la dirección es hacia abajo, el séptimo grado no se altera, por lo que el acorde resultante es de un sabor modal. Ese mismo acorde, que al oído da un efecto como de novena sobre la tónica, se forma por la agregación del fa y el la, que son notas de paso en un movimiento polifónico al tercer acorde.



Otro aspecto de movimientos polifónicos que provocan acordes alterados, consiste en usar notas de adorno cromáticas, como se da en el cuarto acorde en donde el la bemol es una nota de paso, ajena a la tonalidad, entre el sol y el la natural.



Otro recurso de este *Concierto*, es resolver el acorde de séptima de dominante al sexto grado (cadencia rota), como se hace del quinto al sexto acorde. En este caso está claro el contexto en sol menor, sin embargo en otras partes se realiza como un intento de modulación, enlazando la séptima de dominante de un nuevo tono al sexto grado pero sin aparecer nunca la tónica, por lo que el resultado es de una cierta ambigüedad tonal a cambio de un mayor colorido armónico, tal como se hace en el compás 39 y 40.



CJM *Concierto en Do* 2º Mov (38-40)

El acorde del compás 39 (la, do sostenido, mi becuadro, sol) presagia una modulación a re menor, sin embargo resuelve al sexto grado (si bemol mayor) sin aparecer nunca el acorde de tónica.

Otro recurso, ya mencionado en otras obras, es realizar cambios armónicos utilizando un acorde o una tonalidad homónimos (mayor por menor, o viceversa). Así se da el caso en compás 43. En un contexto de si bemol mayor, se modula al cuarto grado menor (mi bemol), creando así una mayor variedad cromática y tonal.



CJM *Concierto en Do 2º Mov* (42-43)

Este cambio también se realiza contemplando la obra en su totalidad. El tono principal es do mayor (establecido en el primero y tercer movimientos), mientras que el segundo se encuentra en sol menor, que es el homónimo de la dominante.

TERCER MOVIMIENTO (Presto)

El tercer movimiento es el más alegre y despreocupado. El compás de 3/8, naturalmente llevado a un pulso, le da fluidez, además -como en el movimiento anterior- los temas son más redondos y la armonía más estable.

ESTRUCTURA. Se trata de un rondó-sonata:

EXPOSICIÓN		A	(1-24)
		A	(25-44)
		puente	(45-70)
DESARROLLO		B	(71-140)
		A	(141-172)
		C	(173-266)
REEXPOSICIÓN		A	(267-290)
		A	(291-312)
		B'	(313-374)
		puente	(375-400)
		coda	(401-430)

Vale aclarar que el estribillo (A) nunca se presenta exactamente igual, sino con ligeros retoques, pero sin alterar su expresión y carácter.

La forma es un rondó-sonata porque B se encuentra en la región de la dominante, mientras que B' en la tónica, de tal suerte que A (primer tema) y B (segundo tema) se contemplan como exposición de la forma sonata; A y C, una especie de desarrollo, y A y B', la reexposición.

PRIMER TEMA A (Estribillo). El estribillo juega un papel de suma importancia porque además de repetirse varias veces, le va a dar el sello característico a la pieza. En el caso de este Presto, el estribillo posee características que encajan apropiadamente para ocupar este lugar. Por una parte el tema es muy al estilo de Carlos Jiménez Mabarak: sencillo, cándido, sin complicaciones; además, se mantiene la unidad, a pesar de sus elementos de contraste.

El estribillo está constituido por tres periodos de ocho compases. Cada periodo a su vez se divide en dos frases de cuatro compases. Aquí el compositor maneja una estructura muy regular, lo cual dará una mayor transparencia.



CJM *Concierto en Do* 3er Mov (1-8)

Por otra parte el aspecto tonal también es claro. Al final del primer periodo se dirige a la dominante. El segundo periodo se encuentra en mi menor (el relativo de la dominante) y en dominante. Finalmente, en el tercer periodo hay uno de esos súbitos cambios tonales, propios del autor, sobre el acorde de séptima de dominante (mi bemol - sol - si bemol - re bemol) del sexto grado descendido (la bemol) sin llegar a cuajar como modulación, pues nunca aparece la tónica, sino sólo se da para enriquecer el color armónico. Al final de ese tercer periodo (compás 22) aparece el acorde arpegiado de la dominante de do mayor (sol - si - re).



CJM *Concierto en Do* 3er Mov (17-24)

Otro elemento de contraste radica en que en los dos primeros periodos, hay una escritura de varias voces, con la relevancia de una de ellas; mientras que en el tercer periodo, las voces se presentan al unísono.

El estribillo nunca aparecerá exactamente igual. Tendrá pequeños cambios, unas veces lo interpretará el solista (como al inicio) y otras, la orquesta; a veces estará ausente el tercer periodo, pero no se alterará su esencia. También se modificarán sus finales, para poder ligarlo a las secciones siguientes.

El PUEBTE, a cargo del solista, tiene pasajes de virtuosismo. Son trozos de lucimiento instrumental que comúnmente aparecen en las obras para piano y orquesta, para darles brillo.



CJM *Concierto en Do* 3er Mov (45-48)

SEGUNDO TEMA (B). Esta sección, que quizá sería mejor llamarla grupo de segundas ideas dada la naturaleza de sus elementos, es de gran transparencia, candidez y ternura, debido sobre todo a sus rasgos melódicos.

CJM *Concierto en Do* 3er Mov (71-78)

CJM *Concierto en Do* 3er Mov (83-86)

La parte C tiene un carácter dancístico. Aparecen algunas hemiolas:



CJM *Concierto en Do* 3er Mov (173-177)

Las últimas presentaciones de A y B' (lo que en el rondó-sonata constituye la reexposición) se dan con algunas modificaciones, desde luego B' en la tónica, pero sin alterar su esencia.

La CODA, principalmente a cargo del solista y elaborada con material del puente, da conclusión al *Concierto*.

COMENTARIO PEDAGÓGICO. Como este concierto es para pianistas de un nivel más avanzado que las primeras piezas, este comentario versa sobre algunas ideas de interpretación.

El *Concierto en Do* se recomienda para pianistas que han abordado algún concierto de la época clásica (de Haydn, Mozart o Beethoven).

Quizá lo más importante sea considerar el carácter del concierto. De ahí se van a derivar muchas cosas. En general se debe tocar jocosamente, sin preocupación. El segundo movimiento nostálgico, siempre con mucho lirismo.

La música de Carlos Jiménez Mabarak invariablemente pide una interpretación con idea de canto, por tanto se pueden tomar libertades respecto al *tempo*, no temerle al *rubato* (desde luego coherentemente, tomando en cuenta otros aspectos musicales), principalmente en las partes muy líricas como en el segundo movimiento o los segundos temas de los otros movimientos.

El sonido que pide el concierto es casi siempre chispeante, con brillo.

Por otra parte hay que enunciar claramente las líneas melódicas simultáneas, no empalmarlas.

Por ejemplo, en el inicio:



no hacer:

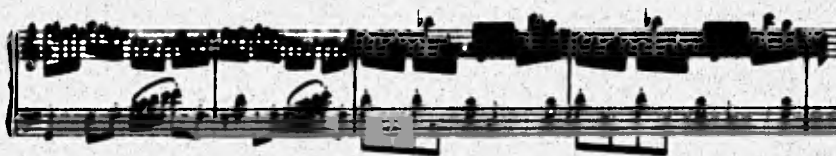


Cuando entre la frase aparecen silencios, pensar que es una sola línea discursiva, que no se interrumpe por los silencios. Por ejemplo en:



CJM *Concierto en Do* 3er Mov (1-8)

También pensar en grandes líneas cuando hay motivos que se encadenan. Como en:



CJM *Concierto en Do* 1er Mov (89-92)

Al respecto de cómo interpretar este trozo, se puede hacer una comparación con el lenguaje habitual. Por ejemplo: No enunciarlo todo seguido ni de-le-tréar / ca-da / pa-la-bra / sino darle continuidad al mismo tiempo que se expresan con claridad sus componentes internos.

Nivel sugerido: 5º ó 6º año de la carrera (2º ó 3er año del nivel licenciatura en la Escuela Nacional de Música).

SINFONÍA CONCERTANTE (1968)

La obra para piano de mayor alcance de Carlos Jiménez Mabarak es sin duda la *Sinfonía Concertante*. Este título implica una misma importancia entre el piano solista y la orquesta. Este concepto instrumental tiene como antecedente el *concerto grosso* del siglo XVIII, en donde un pequeño grupo de solistas se contraponía a una orquesta, derivándose como consecuencia un tanto a sonoridad, además de que se crea un concepto espacial: *forte* (cerca) - *piano* (lejos). Esta concepción espacial, a su vez originada en la música coral, también ha sido muy usada en la música para órgano, pues hay obras cuyos pasajes se alternan entre el *grande organo* (teclado principal) y el *positivo* (teclado de respuesta).

En el caso de la *Sinfonía Concertante* de Carlos Jiménez Mabarak, además del contraste de volúmenes, que va a existir entre una gran orquesta y el piano, llama mucho la atención los elementos tímbricos diferentes, pues el sonido del piano va a contrastar con la multitud de colores de la orquesta. Así pues, esta *Sinfonía* además de concertante será muy contrastante, no sólo por los aspectos tímbrico y sonoro ya mencionados sino también por su contenido dramático.

La *Sinfonía Concertante* pertenece al periodo dodecafónico del autor, y junto con la ópera *Minibambuco de Sís* (1961) y la *Sinfonía en un Movimiento* (1962), constituyen las creaciones de mayor importancia de esa época. En la partitura de la *Sinfonía Concertante* aparece como fecha de composición el año de 1968, pero en notas elaboradas por el propio Jiménez Mabarak, el autor aclara que es una desviación de las obras que más tiempo le llevó componer, concluyéndola en 1968.

La impresión que la técnica dodecafónica se maneja al inicio de la obra con cierta serie es presentada en su forma original y luego con sus variantes. Ese inicio crea un ambiente que va a servir como impulso para el resto de la obra, pero ya el manejo posterior de la serie es lo esencial, al menos para los intérpretes.

La *Sinfonía Concertante* consta de cuatro movimientos: Allegretto, Scherzando, Adagio y Allegro.

PRIMER MOVIMIENTO (Allegretto)

Aquí se emplean dos temas básicos a partir de los cuales se desarrollará todo el movimiento. La estructura de este Allegretto no contiene una forma claramente definida. Sin embargo el hecho de utilizar dos temas principales y contrastantes nos da cierta luz para considerar una especie de forma sonata, en este caso sin reexposición. Ya se comentó anteriormente que Carlos Jiménez Mabarak utiliza las formas ya sea de manera típica o modificada, de acuerdo a sus necesidades expresivas. En la *Sonata del Majo Enamorado*, por ejemplo, la forma sonata sólo esbozada. En el primer movimiento del *Concierto en Do*, no aparece el primer tema en la reexposición.

ESTRUCTURA. Forma sonata sin reexposición.

EXPOSICIÓN		Primer tema	(1-9)
		Segundo tema	(10-22)
DESARROLLO		Primer tema	(23-33)
		Segundo tema	(34-46)
CODA			(63-70)

EXPOSICIÓN. El primer tema (1-9) se caracteriza por la amplitud de sus intervallos melódicos.

CARLOS JIMÉNEZ MABARAK *Sinfonía Concertante* 1er Mov (1-9)

Está elaborado a partir de la serie original:

Serie original de la *Sinfonía Concertante*

Otro de los atractivos de esta sección, cuando la presenta la orquesta, es su variada instrumentación: cada motivo del tema es enunciado por un instrumento diferente.

A semejanza de la otra obra para piano y orquesta (el *Concierto en Do*) el piano solista inicia el discurso, aunque enuncia únicamente un motivo, para ser relevado inmediatamente por otros instrumentos.

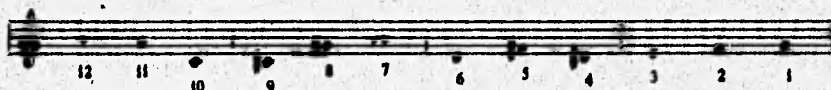
Luego de la presentación del segundo tema, vuelve a aparecer el primero (compases 23-33) casi todo a cargo del solista. Esos cambios en la presentación de los mismos temas, ya sea a cargo de la orquesta o del solista, le dan variedad y contraste a la obra. Procedimientos semejantes utiliza el autor en el *Concierto en Do*.

El segundo tema, o grupo de segundas ideas, (compases 10-22) se distingue por su configuración rítmico-melódica, de un carácter *cantabile*.



CJM *Sinfonía Concertante* 1er Mov (10-13)

Está elaborado a partir del retrógrado de la serie original.



En esta primera presentación del segundo tema, el piano lleva la actuación principal. La orquesta realiza algunas intervenciones dialogando:



CJM *Sinfonía Concertante* 1er Mov (13) parte orquestal

También se repetirá este segundo tema con algunas modificaciones (compases 34-45) cambiando asimismo su distribución orquestal.

DESARROLLO. El desarrollo (compases 47-62) se va a caracterizar por la exuberancia de su material temático. En varias frases destaca el inicio del segundo tema:



CJM *Sinfonía Concertante* 1er Mov (47)

Aunque cambien los intervallos melódicos, lo que resalta del motivo es su configuración rítmica. Esas frases serán enunciadas sucesivamente por el piano, las cuerdas y las maderas, para luego desembocar en un *tutti* que enlaza a la coda.

CODA. Esta parte se inicia con un solo de piano (63-66) de carácter virtuosístico que cumple una función de *cadenza*, pero con material nuevo, antes del remate final, a cargo del mismo piano, más las cuerdas, trompetas y percusiones.

SEGUNDO MOVIMIENTO (Scherzando)

Uno de los aspectos más característicos de la obra de Carlos Jiménez Mabarak, es su espíritu jocosos y chispeante que se manifiesta incluso en sus trabajos atonales. Tal es el caso del segundo movimiento (Scherzando) de la *Sinfonía Concertante*.

La orquestación se encuentra sensiblemente reducida. Este movimiento prácticamente tiene una dotación instrumental de cámara: cuerdas (sin contrabajos) y quinteto de maderas (flauta, oboe, cornos inglés, clarinete y fagot) además del piano solista. En ese sentido, el segundo movimiento es menos espectacular, pero a cambio cuenta con un gran número de sutilezas, principalmente de ritmo. Por otro lado, hay que considerar que esas diferencias de *tempo*, carácter y densidad orquestal entre los movimientos, le imprimen a toda la obra un mayor contraste.

En el Scherzando destacan una gran variedad de recursos rítmicos que le dan su atractivo al movimiento:

- a) síncopas
- b) hemiolas
- c) juego entre la subdivisión binaria y ternaria
- d) ritmo punteado al estilo de la obertura francesa
- e) cambios de acentuación con respecto al compás, creando como consecuencia una riqueza polirrítmica.

ESTRUCTURA. Forma ternaria A + B + A' + coda.

Primera parte	A	(1-28)
Segunda parte	B	(29-78)
Reprisa	A'	(79-106)
Coda		(106-124)

PRIMERA PARTE A. El papel principal de la primera parte, lo lleva el piano, a quien se le asigna un discurso lúdico y chispeante, mediante una variada mezcla de recursos rítmicos. Asimismo llama la atención la escritura pianística, en la que predominan figuras arpegiadas y melodías semicultas.

The image shows a musical score for a Scherzando movement. It consists of two staves. The top staff is for the piano (p) and the bottom staff is for the violin (vcl.). The tempo is marked 'Scherzando'. The piano part features arpeggiated figures and rhythmic patterns. The violin part has a melodic line with some slurs. There are dynamic markings like 'p' and 'cl.' (crescendo) and a 'ritmo marc.' (marked rhythm) section. The score is labeled 'vln.' and 'vcl.' at the bottom.

CJM Sinfonía Concertante 2º Mov (1-5)

Mientras tanto, los demás instrumentos (las cuerdas casi siempre en *pizzicato*) realizan una serie de contracantos, generalmente cortos y fugaces, lo que le da ese carácter juguetón.

SEGUNDA PARTE B. La parte central (B) consta a su vez de dos secciones. La primera sección (29-40), a cargo de las cuerdas, mantiene ese carácter amable y chispeante, aprovechando el ritmo punteado.

CJM Sinfonía Concertante 2º Mov (29-32)

La segunda sección, a cargo del piano solo, (41-48) sirve de contraste tanto tímbrico como temático.

CJM Sinfonía Concertante 2º Mov (45-48)

Estas dos secciones se repiten con algunas modificaciones, sobre todo en la primera sección, en donde se emplea un contrapunto imitativo:

CJM Sinfonía Concertante 2º Mov (49-54)

REPRISA. Es una repetición de la primera parte con pocos cambios. El principal radica en el transporte de los últimos compases.

En la CODA hay un solo de piano a manera de *cadenza*, cuyo material temático procede de la primera parte:

TERCER MOVIMIENTO (Adagio)

El tercer movimiento, Adagio, está constituido desde el punto de vista estético por el constante antagonismo de dos fuerzas:

1- Lo tranquilo, impasible, simple y regular.

2- Lo angustioso, agitado, complejo e irregular.

Esa incesante confrontación de dos opuestos se va a manifestar durante gran parte del movimiento de manera sucesiva o simultánea.

Por otro lado hay un procedimiento contrario al de muchas obras de Jiménez Mabarak, en donde luego de la aparición de las partes principales de la obra, se enfatizan las ideas por medio de un resumen. En esta ocasión se parte de dos trozos concentrados para realizar de ahí ampliaciones de ellos.

ESTRUCTURA. A dos partes más una variante de cada una, más la coda: A + B + A' + B' + coda.

Primera Parte A	(1-8)
Segunda Parte B	(9-18)
Variante de A	(19-32)
Variante de B	(33-42)
Coda	(43-52)

PRIMERA PARTE A. Un examen más detallado de ciertos trozos del movimiento nos revelará algunos aspectos interesantes del periodo atonal del compositor. La primera parte consta de dos frases de cuatro compases cada una, la segunda de las cuales está elaborada a partir de la primera. Cada frase a su vez está compuesta por dos incisos de dos compases cada uno.

En el primero se observa un fondo de valores rítmicos de cuarto a cargo del xilófono, duplicado con los clarinetes, cuyos timbres se funden con el del primero, creando un efecto especial. Además hay que considerar que el sonido del xilófono se apaga pronto, mientras que los clarinetes se mantienen con valores largos, y aunque la dinámica no escrita de éstos pueda variar sutilmente (crece hacia el centro de la nota y decrece hacia el final de la misma), se sostiene el matiz marcado. El sonido predominante de la madera (xilófono) y los valores rítmicos de cuarto dan un cierto efecto de metrónomo: lo imposible. Sobre ese fondo, los violines (I y II) duplican una melodía de sólo unas cuantas notas, en el registro agudo.

CJM *Sinfonía Concertante* 3er Mov. (1-2)

El segundo inciso expresa lo complicado, a pesar de que sólo intervienen las cuerdas (sin contrabajos), por dos factores:

- 1.- El empleo del contrapunto.
- 2.- El empleo de figuras rítmicas complejas.

La textura de este inciso es netamente contrapuntística. Cabe aclarar que en su época dodecafónica, Jiménez Mabarak se vale más a menudo de este procedimiento, de un contrapunto puro. Otros ejemplos claros de esta escritura se encuentran en sus *Invenções* (1970-71).

CJM *Sinfonía Concertante* 3er Mov. (3-4)

La segunda frase está construida a partir de la primera. En el primer inciso, clarinetes y xilófono enuncian el mismo inciso de la primera frase, sobre ellos ahora los instrumentos de arco graves (violas y violonchelos). Esta melodía está derivada de la primera a partir de sus intervalos en movimiento contrario.

CJM *Sinfonía Concertante* 3er Mov. (5-6)

En el segundo inciso, a partir de la primera frase, hay una inversión de las voces. La melodía del violín I pasa al violonchelo, la del violín II a la viola y viceversa, pero en movimiento contrario.

CJM *Sinfonía Concertante* 3er Mov (7-8)

SEGUNDA PARTE (B). El piano solo enuncia el tema (9-18), el cual consta de una melodía muy lírica en ocasiones duplicada o reforzada, un bajo que cumple la función de sostén sonoro y una melodía secundaria en donde se enfatiza el intervalo de segunda menor (lo que imprime cierto dolor al pasaje) con valores rítmicos de octavo; aquí otra vez esa marcha inexorable y constante del tiempo (lo que al inicio hacía el xilófono).



CJM Sinfonia Concertante 3er Mov (9-10)


Al final de la frase el discurso se torna un tanto improvisado, se incluyen valores irregulares: lo complicado, lo angustiante, un poco desesperado.



CJM Sinfonia Concertante 3er Mov (15-16)

Una vez expuestos las dos partes principales, se elaboran dos variantes a partir de cada una de ellas.

La primera variante (19-32) va a contener de manera constante y simultánea los dos elementos de contraste ya descritos: lo simple y lo complejo.

La parte de lo simple está representada por el motivo , tomado del segundo tema. Dicho motivo es repetido en diferentes alturas (lo importante son los intervalos) por diversos instrumentos.

Lo complejo se situará principalmente en la parte del piano a través de subdivisiones irregulares. Para hacer más gráfica la subdivisión, el piano tiene compás de 12/8 en lugar de 4/4.

La segunda variante (B') consiste fundamentalmente en la orquestación del segundo tema (B), además del transporte de algunos trozos. Aquí se destaca asimismo el procedimiento ya descrito de fundir los timbres de los instrumentos para crear nuevos, incluso con atmósferas especiales, como hace el piano:



CJM *Sinfonía Concertante* 3er Mov (33)

que es una transformación de la melodía secundaria, la cual ejecutarán sucesiva y simultáneamente una gran variedad de instrumentos.

La melodía principal se expone con un procedimiento similar, a base de duplicaciones. Al principio a través de cuernos y violas. Posteriormente a través de los trombones y luego un *tutti*, donde el movimiento alcanza su punto culminante.

Finalmente la CODA, elemento estructural prácticamente infaltable en las obras de Jiménez Mabarak, evoca la frase inicial casi con la instrumentación primigenia, apenas enriquecida con el piano, el oboe y algún otro instrumento.

A musical score for orchestra, showing multiple staves for various instruments. The staves are labeled: ob. (oboe), cl. (clarinet), al. (alto), vn. I (violin I), and vn. II (violin II). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo), and features a complex texture with multiple voices and a prominent melodic line in the strings.

CJM *Sinfonía Concertante* 3er Mov (43-46)

CUARTO MOVIMIENTO (Allegretto)

El cuarto y último movimiento de esta obra : ser una síntesis de los tres anteriores. Aquí el autor aglutina prácticamente todo lo esencial anteriormente expuesto; aunque desde el punto de vista del carácter, el cuarto movimiento es un desbordamiento de furia. Ya vimos que es característico del autor que presente en sus estructuras una sección que sintetiza las ideas antes expuestas. En cierto modo, es la función de este movimiento.

El eje del cuarto movimiento está constituido por los temas característicos de los primeros movimientos, si bien ahora se presentan con una mayor exuberancia y riqueza orquestal. El piano, a diferencia de sus anteriores participaciones, prácticamente se integra a la orquesta, constituyendo una sección más de ella. Esto es, su participación va a desenvolverse dentro del discurso tormentoso de la orquesta, teniendo a su cargo acaso algunos pequeños trozos de «solo».

ESTRUCTURA. Las partes están divididas por los cambios de *tempo*: Allegretto, Adagio, Scherzando y barras dobles.

ALLEGRETTO. Aquí el tema principal es el segundo tema del primer movimiento. El piano lo enuncia casi completo. La orquesta lo enriquece. Posteriormente, sólo subsistirá el motivo inicial en las entradas sucesivas de los instrumentos como los violines II, I, el piano nuevamente y la duplicación de la flauta y el oboe, a manera de *stretto*.

Subsistirá el motivo secundario



El tema modificado:



Aunque también se integra el motivo tomado del tercer movimiento.



ADAGIO. La melodía principal es ejecutada al unísono por una gran cantidad de instrumentos, algunos de los cuales se desligan de dicha melodía. El piano crea atmósferas especiales, a partir de voces secundarias, como en el tercer movimiento.

A pesar de algunos rasgos tomados de su movimiento homólogo, este trozo Adagio apenas tiene que ver con el anterior, pues es de una gran densidad orquestal.

El *più mosso* posterior es una prolongación del Adagio, la cual a su vez une a la siguiente sección.

SCHERZANDO. En sus primeros compases se presenta el mismo tema que el principal del segundo movimiento, aunque cambiando su distribución orquestal y a una tercera más baja. Posteriormente continúa su propio desarrollo temático, pero utilizando los mismos elementos rítmicos del movimiento homólogo, si bien con mayor riqueza.

Después del *un poco meno mosso*, que es una prolongación del Scherzando, sigue un trozo, indicado por una BARRA DOBLE, en donde se enfatiza el motivo:



CJM *Sinfonía Concertante* 4º Mov (128)

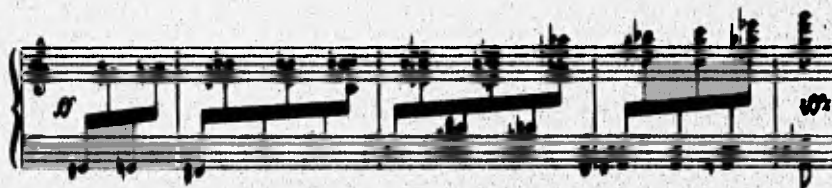
el cual es una variante del primer motivo del segundo tema del primer movimiento.

Finalmente y a manera de coda, el piano expone el primer tema del primer movimiento prácticamente intacto, antes del remate final a cargo de toda la orquesta.

COMENTARIO PEDAGÓGICO. En este apartado se expresan algunas ideas sobre la interpretación de la *Sinfonía Concertante*.

No hay que perder de vista que, pese a lo moderno del lenguaje, el discurso mantiene elementos que siguen una tradición, tanto en lo referente al ritmo como a las líneas melódicas, las cuales tienen una calidad cantante. Asimismo, los acordes hay que timbrarlos muy bien, para resaltar su atractivo sonoro.

En las partes en donde se alternan las manos, como en el siguiente pasaje:



CJM *Sinfonía Concertante* 2º Mov. (118-122)

hay que cuidar que cada mano lleve la misma intención (no una más débil que la otra). Intentar ligar una a la otra, no pensar en hacer *staccato*, para que el trozo no pierda fuerza ni carácter.

En el Adagio, diferenciar muy bien los planos sonoros, especialmente en el segundo tema, que es presentado únicamente por el piano. En esa misma parte, los octavos piden una interpretación expresiva, no hacerlos métricamente iguales.

Nivel sugerido: 6º ó 7º año de la carrera (3º ó 4º año de la licenciatura en la Escuela Nacional de Música).

LENGUAJE, ESTILO E INFLUENCIAS

Apego a lo Tradicional

Circunstancias

Diversidad de Estilos

La Modernidad

Vuelta a la Primera Época

LENGUAJE, ESTILO E INFLUENCIAS

El examen de toda la obra para piano de Carlos Jiménez Mabarak muestra gran parte de su línea evolutiva como creador, la cual está marcada por factores tanto psicológicos como circunstanciales.

Respecto a los primeros los más importantes son su temperamento independiente y su apego a lo tradicional. Este último factor se va a traducir en una visión que parte de la academia. Asimismo, el autor incursionará en una diversidad de estilos, que afinarán su oficio como compositor

Respecto a las circunstancias hay que citar las labores que desempeñó en sus inicios (autor y director de música para teatro, profesor en el Conservatorio) así como la resolución de su inquietud ante la modernidad (el ser favorecido por una beca de la UNESCO y su estancia en Europa en 1956).

Apego a lo tradicional

En una de las últimas entrevistas que concedió, Carlos Jiménez Mabarak definió la academia como el espíritu de la disciplina, la cual el mismo artista se impone, con determinadas reglas del juego. El compositor sostenía que un arte sin reglas del juego no es arte, sino caos. Argumentaba que el arte tiene que sujetarse a una convención, tácita o expresa, es decir, a una serie de reglas.

Ese punto de vista denota una postura estética rígida más propia del maestro de composición que del compositor mismo. Desde luego el manejo de la destreza académica no es suficiente para la creación de una obra de arte; hace falta experiencia y sobre todo tener algo que decir. Varias de las primeras composiciones de Jiménez Mabarak fueron retiradas de su catálogo por él mismo, otras denotan un periodo de juventud. El propio compositor refiere su inexperiencia cuando compuso y presentó su drama *Erigona* dirigido por Silvestre Revueltas. En realidad el academicismo de Jiménez Mabarak actuó -sobre todo al principio- como brújula, indicándole rumbos, dándole seguridad. Posteriormente, una vez asimilados sus conocimientos académicos, se liberó de toda rigidez.

Circunstancias

Uno de los sucesos más importantes en la evolución de Carlos Jiménez Mabarak como creador es cuando aborda obras asociadas a artes conceptuales o con un argumento conceptual, como es el caso tanto de la música vocal como de la música para danza, teatro o cine.

Periodo clave en la vida del compositor, durante el que progresó notablemente, fue la década de 1937 a 1947, etapa en la que Jiménez Mabarak compone canciones así como la música para teatro infantil. Cuando la música va a estar aleada a (o ser aliada de) *ideas conceptuales* por medio de los textos de las canciones y con el argumento de las obras de teatro, es lo que permitirá a Carlos Jiménez Mabarak desarrollar su imaginación sonora; el autor va a intentar hallar (o lograr) con música determinados *moods* (ambientes o estados de ánimo).

El compositor era consciente de ello al explicar que cuando hacía una canción lo más importante era el texto, quería que quedara en relieve. Relataba que era un músico de teatro y con música modificaba el texto, como los reflectores modifican el escenario.

Las canciones, dada su corta extensión, también le permitirían contemplar fácilmente una idea global.

Estos hechos además de afinar su limpieza de escritura, dejarán surgir su sentido dramático, el cual distinguió varias de sus obras más importantes.

Otra circunstancia favorable, es que Jiménez Mabarak tendrá a su disposición una orquesta de cámara, por lo que además de desarrollar su sentido orquestal, podrá verificar mediante el sonido vivo lo trabajado en el escritorio.

De esta manera queda preparado el camino para las obras que lo sitúan ya como un compositor de trascendencia: *la Balada del Pájaro y las Doncellas* (1947) y *la Balada del Venado y la Luna* (1948). Estas obras fueron creadas como ballets al igual que como obras sinfónicas. En las baladas, Jiménez Mabarak se enfrenta técnica y estéticamente a un planteamiento encarando las cosas más allá de modelos establecidos. El mismo compositor comenta que empleó una serie de temas, los menos posibles para no divagar, desarrollados en forma cinematográfica que al mismo tiempo que ayudan a la secuencia coreográfica, se encadenan con una lógica musical adecuada, de manera que se obtiene una obra musicalmente aceptable. El autor aclara que la materia sonora y su estructura formal nada tenían que ver con lo académico, y al deshacerse de conocimientos rígidos, emergieron recuerdos de su infancia en Guatemala, de la soledad en la selva. Esa idea expresa que ha asimilado subcientemente los conocimientos primigeniamente escolásticos, entonces cuenta con elementos para expresarse él mismo, en otras palabras *plena musicalmente*.

Diversidad de estilos

Además de esa trayectoria para alcanzar la madurez, otro aspecto notorio en la carrera de Carlos Jiménez Mabarak, es su incursión por diversos estilos; pasa tranquilamente de uno a otro, ejercitándose mientras en la habilidad de escritura. Su obra pianística muestra sus incursiones en dominios del postromanticismo, el estilo español, el clasicismo. Estas obras fueron compuestas paralelamente a un periodo en que otros autores tuvieron una actitud semejante, corriente que se denominó neoclasicismo, cuya figura más relevante fue Igor Stravinsky (1882-1971).

Sin embargo un aspecto muy importante en Jiménez Mabarak es que prácticamente no recurre a giros o rasgos de otras épocas -si acaso muy poco, sobre todo en las primeras piezas- lo cual le da a su música un semblante propio. Es quizá la fisonomía de sus rasgos melódicos (sencillos, de unos cuantos trazos) lo que más imprime a su música su sello característico.

Por otro lado, se percibe en las estructuras de sus obras para piano un insistir en las ideas volviendo a presentar partes anteriormente escuchadas. Pero tales repeticiones se dan casi siempre más cortas a manera de resumen. Ya sea que utilice la forma ternaria (ABA') o la bitemática con variantes (ABA'B'), siempre elaborará las repeticiones sucintamente, a manera de recapitulación.

La modernidad

Otra cuestión de importancia que marcará una época de su obra, es la manera como encara la modernidad, cómo reacciona a un arte en acelerada transformación, cómo le afectarán las vanguardias musicales.

Gracias a una beca de la UNESCO, otorgada en 1956, decide asimilar una nueva técnica: el dodecafonismo, que pese a ser creado entre 1921 y 1923, es a partir de la segunda posguerra cuando se difunde ampliamente. Jiménez Mabarak estudia el serialismo con René Leibowitz (1913-1972), maestro, crítico, compositor y director musical, quien fue discípulo de Arnold Schoenberg (1874-1951).

Para cuando Jiménez Mabarak emprende el estudio del serialismo, a los 40 años, es ya un compositor maduro. Asimila el dodecafonismo con rapidez; la prueba más evidente de ello es la creación de *La Fuente Armoniosa* (1957), obra que muestra unidad, fluir de las ideas, coherencia musical. Su fecundidad en el dodecafonismo se manifestará en otras dos obras importantes para piano: el *Concierto para piano y percusiones* (1961) y la *Sinfonía Concertante* (1968), además de la *Sinfonía en un Movimiento* (1962) y la ópera *Misa de Seis* (1961).

De esta manera, Carlos Jiménez Mabarak es uno de los principales precursores de la renovación musical en México durante la década de los cincuenta, cuando es rebasado el nacionalismo. Fue el primer compositor mexicano en incluir recursos magnetofónicos en sus obras.

Aparte de poner en práctica como compositor técnicas modernas, Jiménez Mabarak mostró esos conocimientos en la cátedra y la conferencia. Pero ante todo, el autor mantiene una postura honesta ante las corrientes vanguardistas. Creía que el fenómeno de la creación musical no estaba disociado del entorno social, por lo que era necesario llegar a conocer bien tanto las nuevas técnicas como sus implementos. Así, los nuevos lenguajes servirían para expresarse con mayor claridad. Deploraba que se usaran para apantallar o para sumarse al último grito de la moda.

Vuelta a la primera época

Pero el aspecto más curioso de su desarrollo es la vuelta a estilos que fueron característicos en él durante su primera época de compositor, un estilo tradicional. Ya en 1963 había compuesto la *Oberatura para Orquesta de Arcos*. Y como reacción a la mala acogida que tuvo en 1962 su ópera *Misa de Seis* por parte del sector conservador de la crítica y el público, veinte años después compuso *La Gilels* en un estilo verdiano.

A *La Gilels* siguieron otras obras importantes entre las que destaca la *Sonata* para piano (1989). Se percibe que no hay rompimiento en su línea evolutiva, pese a la diversidad de estilos y de técnicas. Hay una gran asimilación de los elementos musicales, de la construcción, del manejo dramático aun en sus creaciones no conceptuales, fluir de las ideas e incluso un empleo muy funcional de los recursos instrumentales.

Este regreso confirma su postura de independiente; una vez superados los más diversos obstáculos a los que se enfrentó durante toda su carrera, crea estas obras con oficio y gusto pleno.

APÉNDICE

Ficha Biográfica

Catálogo General

Bibliografía

Hemerografía

Fonografía

FICHA BIOGRÁFICA

Carlos Jiménez Mabarak nació el 31 de enero de 1916 en Tacuba, Distrito Federal. Fue su madre la escritora veracruzana, hija de un inmigrante libanés, Magdalena Mabarak; su padre, Antonio Jiménez Rojo, inspector ferroviario.

Siendo Carlos todavía chico, de cuatro años, murió su padre, quedando doña Magdalena Mabarak al cuidado y formación de los hijos (Carlos y María). Su niñez y juventud las vivió en diversos países, pues su madre trabajaba en el servicio diplomático.

La familia se trasladó a Guatemala cuando Carlos contaba con 6 años. Vivieron cerca de dos años en Quetzaltenango y aproximadamente tres años en la capital de aquel país centroamericano. En el colegio Minerva de Quetzaltenango inició sus estudios de piano con el profesor guatemalteco Jesús Castillo.

Posteriormente radicaron alrededor de cinco años en Santiago de Chile, en donde el futuro compositor cursó humanidades (bachillerato) en el Liceo de Aplicación y continuó sus estudios musicales.

En 1932, la familia Mabarak (doña Magdalena y sus dos hijos: Carlos y María) se trasladó a Bélgica, luego de una estancia de cuatro meses en Holanda. Mientras el resto de la familia viajó a Cuba, Carlos permaneció solo cerca de cinco años en Bruselas, donde estudió la carrera de Ingeniería Técnica en Radiotelefonía.

En 1933, Carlos Jiménez ingresó al Instituto de Altos Estudios Musicales de Ixelles, en Bruselas, efectuando estudios con Mme. Jacobi (piano) y Mlle. Nellie Jones (armonía). En 1936 obtuvo su diploma, además de haber ganado un primer premio en piano.

Durante su estancia en Bélgica también asistió a los siguientes cursos:

- Canto Coral, con Gaston Peellaert, en el Círculo Coral y Sinfónico de Bruselas.
- Historia de la Música, con Charles van den Borren, profesor universitario.

Pero los estudios más importantes que hizo fueron de armonía y análisis con la notable maestra Marguerite Wouters, catedrática del Conservatorio Real de Bélgica. Habiendo hecho un severísimo examen, Mlle. Wouters lo aceptó como alumno particular.

Ya para su regreso a México, a principios de 1937, había decidido dedicarse por completo a la música.

Su maestro de Orquesta fue Silvestre Revueltas, en el Conservatorio Nacional de Música.

Al poco tiempo del retorno a su país natal, obtuvo un puesto de compositor y acompañante en la Escuela Nacional de Danza. Pocos años después fue llamado por Benito Coquet, titular de la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética de la Secretaría de Educación Pública, para encargarle hacer la música de una obra destinada al teatro infantil. El resultado fue «La muñeca Pastillita», la cual obtuvo mucho éxito durante sus presentaciones en el Palacio de Bellas Artes. Por consecuencia le siguieron encargando obras del mismo género, así como la dirección de la orquesta, compuesta de 12 músicos.

En 1942 fue nombrado profesor de armonía en el Conservatorio Nacional de Música; anteriormente impartió en éste la cátedra de Pedagogía, y con el director de teatro Fernando Wagner la materia de Prácticas Escénicas, además de ser bibliotecario. A partir de 1957, en la misma institución impartió asimismo la cátedra de Composición.

En 1945, por encargo de Carlos Chávez, director de la Orquesta Sinfónica de México, escribió la *Sinfonía en Mi bemol*, estrenada en julio de ese año, bajo la dirección del mismo Chávez.

En 1947, el recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes lo comisionó para hacer un viaje de observación en materia folklórica enfocada a la danza. En la sierra y costa de Oaxaca, Jiménez Mabarak recogió importantes experiencias que fueron decisivas en sus siguientes obras para danza.

A fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, el Instituto Nacional de Bellas Artes le encargó varias obras destinadas al ballet. Es la época de sus baladas para orquesta.

En 1953 realiza un nuevo viaje a Europa. En Roma asiste a los cursos del maestro De Nino (armonía) y de Guido Turchi (composición).

En 1956 recibe una beca de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Decide replantear su lenguaje musical empleado hasta entonces. En París, estudia dodecafonismo con René Leibowitz; asimismo observa de cerca las músicas concreta y electrónica. En agosto del mismo año, en Salzburgo, participó activamente en el Congreso Internacional de Ópera en la Radio, la Televisión y el Cine.

A su regreso a México dio varias conferencias sobre la música concreta. Luego continuó dando muchas conferencias acerca de las tendencias más novedosas en la música, con variados ejemplos, como la música electrónica.

A partir de entonces incluye la técnica dodecafónica como parte de su lenguaje musical. También se vale de algunos recursos magnetofónicos para crear determinados efectos en sus obras.

Hasta mediados de la década de los sesenta fue maestro en el Conservatorio Nacional de Música. En la segunda mitad de esa década radicó en Villahermosa, Tabasco. A partir de 1969 vive en Acapulco, Guerrero.

Mediante concurso, en 1968 su *Fanfarria* fue elegida como tema para los Juegos Olímpicos de México.

De 1972 a 1974, estuvo en Europa desempeñando el cargo de consejero-agregado cultural, adscrito a la embajada de México en Viena, Austria.

En 1974 le fue entregada su jubilación por sus más de 30 años de servicio público.

Desde 1989 es maestro de composición en la Escuela Nacional de Artes de la UNAM.

En 1991 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes lo comisionó para componer música destinada a ampliar el repertorio de la Orquesta Sinfónica de Carlos Chávez.

En 1993 es nombrado Creador Emérito y recibe una beca del Consejo de Cultura. A fines de ese mismo año regresa a Bélgica, donde se ejecuta su *Balada de los Quilates*, en el marco del festival Europalia.

En enero de 1994 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes (Premio Nacional de Bellas Artes) correspondiente a 1993.

Falleció el 21 de junio de 1994.

CATÁLOGO GENERAL

Elaborado de acuerdo al *Catálogo de Obras de Carlos Jiménez Maberak* editado en Viena y al *Apéndice del Catálogo* del propio compositor, además de otros trabajos. La lista de editores se encuentra al final.

**AÑO DE
COMPOSICIÓN**

TÍTULO

OBRAS PARA ORQUESTA

1945

Sinfonía en Mi Bemol
Allegro ma non troppo
Nocturno
Allegro con spirito

Orquesta:(picc.) 22 (c.i.) 22 -
4 2 3 1 - timb.,
perc. - cuerdas
(MS)

1947

Balada del Pájaro y las Doncellas
Introducción
Danza de las Doncellas
Danza del Pájaro
Los Hombres-Caballos
Danza de la Muerte
Danza de Amor
Final

Orquesta:(picc.) 2 2 2 (cl.b.) 2 (cf.) -
4 3 3 1 - timb., perc., 2 arpas,
piano - cuerdas
(RA)

1948

Balada del Venado y la Luna
Introducción
Danza de la Luna
Danza del Venado
Las Nubes (canon)
Final

Orquesta:(picc.) 2 2 2 (cl.b.) 2 (cf.) -
4 3 3 1 - timb., perc., xil., 2 arpas,
piano - cuerdas
(UNAM)

- 1951 **Balada Mágica
o Danza de las Cuatro Estaciones**
Introducción
El Verano
El Otoño
El Invierno
La Primavera
- Orquesta: (picc.) 2 2 (c.l.) 2 (cl.b.) 2 (c. f.) -
4 3 3 1 - timb., perc., arpa,
piano - cuerdas
(MS)
- 1952 **El Nahual Herido (preludio)**
- Orquesta Sinfónica a 2
(MS)
- 1953 **Balada de los Quetzales**
Introducción
Allegro
Scherzino
Finale
- Orquesta: 2 2 2 2 - 4 2 3 1 -
timb., perc., xil., piano -
cuerdas
(RA)
- 1962 **Sinfonía en un Movimiento**
- Orquesta: (picc.) 2 2 2 2
4 2 3 1 - timb., perc.,
piano - cuerdas
(UNAM)
- 1968 **Balada de los Ríos de Tabasco**
El río que nace
Juegos de adolescentes al borde del río
Nocturno
Danza final
- Orquesta Sinfónica a 2
(MS)

1992 **Sala de Retratos**
Introducción
María Asúnsolo
Pablo Neruda
María Izquierdo
José Revueltas
Ninfa Santos
José Clemente Orozco
Conclusión

Orquesta Sinfónica a 2
(MS)

1994 **Cantos de Vida y Esperanza**
(MS)

OBRAS PARA ORQUESTA Y CORO

1947 **Los Niños Héroes**
Cantata sobre un poema de Amado Nervo
(MS)

1958 **Homenaje a Juárez**
Cantata para solistas, coro y orquesta.
Texto de Rubén Bonifaz Nuño

Orquesta: (picc.) 2 2 2 2 - 4 2 3 1 -
timb., perc., piano - cuerdas
(MS)

1983 **Simón Bolívar**
Elegía Ditirámica de Carlos Pellicer
para solistas, coro y orquesta

Orquesta: (picc.) 2 2 2 2 - 4 2 2 0 -
timb., perc., xil - cuerdas
(MS)

OBRAS PARA SOLISTA Y ORQUESTA

- 1938 **Concierto del Abuelo** para piano y orquesta de cuerdas
(MS)
- 1944 **Concierto en Do** para piano y pequeña orquesta
Allegretto
Sostenuto
Presto

Flauta, clar., cl. b.,
trompeta, corno, trombón,
perc., piano solista,
3 violines y contrabajo
(RA, versión para dos pianos)
Hay una versión para piano y orquesta de cuerdas (1976)
- 1968 **Sinfonía Concertante** para piano y orquesta
Allegretto
Scherzando
Adagio
Allegretto

Orquesta: (picc.) 1 1 (cl.) 2 2 -
4 2 1 1 - timb., perc.,
xilófono, campanelli - cuerdas
(RA, versión para dos pianos)
- 1975 **El Retrato de Lupe** para violín y orquesta de cuerdas
transcripción de la versión original para violín y piano
(MS)

OBRAS PARA ORQUESTA DE CUERDAS

- 1963 **Obertura para Orquesta de Arcos**
(RA)

OBRAS PARA CONJUNTOS DIVERSOS

- 1937 **Preludio y Fuga**
para clarinete y piano
(MS)
- 1938 **Erígona** Texto de María Jiménez Maharak
Monodrama radiofónico
para soprano y conjunto instrumental
(MS)

- 1947 **Cuarteto en Re (Homenaje a Sor Juana)**
Animato
Molto adagio
Allegro giusto
Allegro vivo
(RA)
Hay una versión para orquesta de cuerdas
- 1946 **Marcha Nupcial**
para cuarteto de arcos y armonio
(MS)
- 1953 **El Retrato de Lupe (elegía)**
para violín y piano
(MS) Hay una versión para violín y orquesta de cuerdas
- 1957 **Traqué Entre dos Estrellas**
Poema de César Vallejo
para recitante y 6 instrumentos:
trompeta, perc., piano,
2 violines y contrabajo
(MS)
- 1961 **Concierto para piano y percusiones**
(Concierto para piano, timbales,
campanelli, xilófono y batería de percusiones)
(EM)
- 1965 **Cinco piezas para flauta y piano**
Alegoría del perejil
La imagen repentina
Nocturno
El ave prodigiosa
Danza mágica
(EM)
- La Ronda Junto a la Fuente**
para flauta, oboe, violín,
viola y violonchelo
(MS)
- 1966 **Dos piezas para violonchelo y piano**
Paisaje con jacintos
Nana
(MS)
- 1968 **Fanfarría Olímpica**
Versión para banda
(MS)

- 1970 **Primera Invención**
para clarinete y trompeta
(MS)
- 1971 **Segunda Invención**
para oboe, trombón tenor y piano
(MS)
- 1985 **Concierto para tres trompetas**
timbales y orquesta de arcos
(MS)
- 1987 **Divertimento**
para flauta, oboe, clarinete, como y fagot
(MS)

OBRAS PARA PIANO

- 1933 **Allegro Assai**
(MS)
- 1935 **Allegro Romántico**
(EB)
- Pequeño Preludio (la menor)**
(EB)
- 1936 **Danza Española N° 1**
(SF)
- Danza Española N° 2**
(EB)
- Sonata del Majo Enamorado**
(Adagio, Presto rítmico y Vivace)
(EB)
- 1952 **El Retrato de Mariana Sánchez**
(MS)
- 1957 **La Fuente Armoniosa (Toccata)**
(JW)
- 1989 **Sonata**
Allegretto
Adagio
Allegro
(MS)

OBRAS PARA DOS PIANOS

- 1936 **El Torero Gris**
Ballet para dos pianos
(MS)
- 1938 **Pastoral**
(MS)
- 1952 **Variaciones sobre la Alegría**
Introducción
Tema
Dobla
Aria
Scherzo
Marcha Nupcial
Fuga
(MS) Hay una versión instrumental

OBRAS PARA CANTO Y PIANO

- 1937 **Tres Pequeños Poemas de Amado Nervo**
Buscando
Quedamente
Impaciencia
(MS)
- 1939 **Dos Españoladas** Texto de Federico García Lorca
Sevillana (Hay una versión para canto y conjunto instrumental, 1940)
Saeta
(MS)
- 1941 **Tres Canciones Breves** Texto del compositor
Queja
Nocturno
Canción de Primavera
(MS)
- 1942 **Poema del Río** Texto de Elías Nardino
(MS)
- 1946 **Des Canciones Arcaicas** Textos de
Puse la vida en poder... Juan de la Encina
Por mirar su fermosura... El Marqués de Santillana
(MS)
- 1947 **La Canción de la Pilamama** Texto de Alfonso Cravioto
(MS)

1947	¡Ayl (MS)	Texto de Federico García Lorca
1950	Tres Poemas de Jorge González Durán Sueño Tango Canción Desesperada (JW)	
1951	Canción Banal (MS)	Texto de Anacreonte
1952	Estancias Nocturnas (MS)	Texto de Xavier Villaurrutia
1956	Dos Lieder sobre una Serie Dodecalónica (MS)	Textos de Rafael Solana y Emilio Prados
1958	Seis Canciones para Cantar a los Niños Din don La Casa La Vieja Inés Ron ron El Niño Azul El Alacrán (RA)	Textos de Carlos Luis Sáenz
1963	Dos Poemas de Nicolás Guillén En el campo (elegía) Ronda (MS)	
1968	Estudio para Voz de Bajo (MS)	Texto de Carlos Pellicer
1969	Epitafio (MS)	Texto de Elías Nandino
1990	Décimas Mortales (MS)	Texto de Elías Nandino
1991	Tema para un Nocturno (MS)	Texto de Carlos Pellicer
1992	Vivo un Miedo... (MS)	Texto de Elías Nandino

OBRAS CORALES A TRES VOCES A CAPELLA

1944-62	Un Pastorcito Solo (SEP)	Texto de San Juan de la Cruz
	Ven conmigo al Bosque Ameno (SEP)	Texto de G. de Gil Polo
	Zarzamora (SEP)	Texto de Federico García Lorca
	Jugaba en la Mañana (MS)	Texto de Rubén Borifaz Nuño
	Toque de Alba (SEP)	Texto de Luis de Góngora
	Este Niño se Lleva la Flor (SEP)	Texto de Lope de Vega
	Nunca le Temí al Espanto (SEP)	Texto de Carlos Augusto León
	La Novia (SEP)	Texto de Rafael Alberti
	Agua ¿Dónde vas? (SEP)	Texto de Federico García Lorca
	Pastoral (SEP)	Texto de Juan Ramón Jiménez
	Nana (SEP)	Texto de Rafael Alberti
	Canciones con Textos de	
	Carlos Luis Sáenz	
	Canción Bajo el Limonero	(EM) (SEP)
	Los Caballos de la Luna	(EM) (SEP)
	Lorita Real	(EM) (SEP)
	La Niña de Plata	(EM) (SEP)
	La Sapa	(SEP)
	Canon	(SEP)
	Colorín Colorado	(SEP)
	Ronda	(SEP)

OBRAS CORALES A CUATRO VOCES A CAPELLA

1944	Dos Cantos con texto de Federico García Lorca Cazador Amanecía en el Naranjal (EM)	
	Dos Cantos Nocturno Huida (MS)	Texto de Jorge González Durán
1946	Soneto de González Durán (MS)	
1947	Homenaje a Gil Vicente Andante y Fuga (MS)	Texto de Gil Vicente
1948	Muerto se Quedó en la Calle (DB)	Texto de Federico García Lorca
1949	Cinco Nanas Nana de la Cigüeña Nana del Niño Malo Nana del Niño Muerto Nana de la Tortuga Nana del Capirucho (RA)	Textos de Rafael Alberti
1954	Dos Cantos Si mi voz Muriera en Tierra (MS) ¡Quién Cabalgará el Caballo! (DB)	Textos de Rafael Alberti
1955	El Pescador sin Dinero (dos cantos) ¡Me Digo y me Redigo! Pez Verde y Dulce del Río (MS)	Textos de Rafael Alberti
1957	Canción Rústica (DB)	Texto del compositor
1958	Te Doy mi Amistad Rendida (DB)	Texto de Carlos Augusto León

1959	Fregón (DB)	Texto de Rafael Alberti
1960	Rosa del Mar (DB)	Texto de Carlos Lleras
1988	Noche en el Agua (MS)	Texto de Carlos Lleras
1990	Canto de Muerte (MS)	Texto de Carlos Lleras

ÓPERAS

1961	Misa de Seis, ópera en un acto. 5 Personajes, comparsas y pequeña orquesta Libreto de Emilio Carballido (AH, reducción para piano)
1982	La Güera, ópera en 3 actos y 4 cuadros Libreto de Julio Alejandro (UNAM, reducción para piano)

BALLETS

1945	El Amor del Agua Trompeta, perc., piano y contrabajo (MS)
1949	Danza Fúnebre Orquesta: 22(c.l.) 22-4231 - timb., perc. - cuerdas (MS)
1950	Recuerdo a Zapata, ballet-cantata para solistas, coro y orquesta Orquesta: 1011-1110 - timb., perc., piano - cuerdas (MS)

- 1951 **Pastillita, ballet infantil**
Orquesta: 1 1 2 1 - 1 1 1 0 -
timb., perc., campanelli, piano,
6 violines y contrabajo
(MS)
- Retablo de la Anunciación**
Orquesta de arcos
(MS)
- 1952 **La Maestra Rural**
Orquestación de Eduardo Hernández Moncada
(MS)
- 1955 **El Ratón Pérez, ballet infantil sobre un cuento popular**
Voces de soprano y barítono; clar.,
trompeta, perc., piano, 2 violines
y contrabajo
(MS)
- 1960 **El Paraíso de los Ahogados**
Ballet basado en el mural «Tlalocan»,
perteneciente a la cultura teotihuacana
Escena de pesca
Escena de tormenta
Camino del Paraíso
Cuatro danzas paradisiacas
Música para cinta magnética
- 1961 **La Llorona, ballet sobre la obra
teatral de Carmen Toscano**
Orquesta: 1 1 1 1 - 2 1 0 1 -
timb., perc., oscilador electrónico,
piano - cuerdas
(MS)
- 1964 **La Pertinosa Vida de la Muerte**
ballet tomado de un relato de
José T. Cuéllar.
Música para cinta magnética
- 1966 **Pitágoras Dijo..., ballet sobre un
texto griego atribuido a Pitágoras.**
Voz de barítono, 2 clarinetes,
2 trombones, campanelli, xilófono,
timb., gong, perc., piano y contrabajo
(MS)

MÚSICA PARA TEATRO

- 1939 **Música de escena y canciones para "El Sastrecillo y el Duende", obra para teatro de títeres de Graciela Amador.**
(MS)
- 1942 **Música de escena y canciones para "La Muñeca Pastillita", comedia infantil de Miguel N. Lira**

**Orquesta: 1020-1110-
campanelli, perc., piano, 3 violines
y contrabajo**
(MS)
- Música de escena y canciones para
"Pirrimplín en la Luna",
comedia infantil de Ermilo Abreu Gómez**

**Orquesta: 1020-1110-
campanelli, perc., piano
3 violines y contrabajo**
(MS)
- 1944 **Música de escena para
"Los Empeños de una Casa"
comedia de Sor Juana Inés de la Cruz.**
(MS)
- 1944 **Música de escena y canciones para la comedia
"El Hombre que Casó con Mujer Muda",
de Anatole France**

**Flauta, clarinete, fagot,
2 violines y violonchelo**
(MS)
- 1946 **Música de escena y canciones para
"Marujilla", comedia infantil de
Alfredo Mendoza Gutiérrez**

**Orquesta: 101 (cl.b.)0-1110-
campanelli, perc., piano,
3 violines y contrabajo**
(MS)

- 1947 **Música de escena para
"Calígula", de Albert Camus**

Flauta, clar., corno, trompeta,
perc. y arpa
(MS)
- 1950 **Música de escena para "Una Viuda Difícil",
comedia de Conrado Nale Roxlo**
(MS)
- 1951 **Obertura seguida de Dos Danzas
Italianas para el "Volpone"
de Ben Jonhson**

Flauta, fagot y clavecín
(MS)
- 1952 **Música de escena para
"Nerón"**

Orquesta: flauta, oboe, clar.,
fagot, perc., arpa y cuerdas
(MS)
- 1958 **Música de escena, cantos y danzas para
"La Llorona",
drama de Carmen Toscano**
(MS)
- Música de escena para
"La Leña está Verde",
drama histórico de
Celestino Gorostiza**
(MS)

MÚSICA PARA CINE

- 1950 **"Decada"**
(Director: Roberto Gavaldón)
Colaboración de Eduardo Hernández Moncada
- Orquesta: 2 (picc.) 12 (cl.b.) 1 -
3 2 2 1 - timb, perc., xil.,
camp., vib., piano - cuerdas

- 1953 **"Pito Pérez"**
(Argumento de J. Rubén Romero,
Director: Roberto Gavaldón)
- Orquesta: (picc.) 2021 - 2111 -
timb., perc., órgano, piano -
cuerdas
- 1954 **"El Cristo Negro"**
(Director: José Baviera)
- 1959 **"Paraiso Escondido"**
(Director: Mauricio de la Serna)
- Orquesta: (picc.) 1121 - 3211 -
timb., perc., xil., vib., arpa,
celesta, piano - cuerdas
- 1961 **"El Tejedor de Milagros"**
(Argumento de Hugo Argüelles,
Director: Francisco de Villar)
- Coro de niños; 2 flautas (picc.)
2 clarinetes, 2 cornos, trombón,
timb., perc., guitarra, arpa,
celesta - cuerdas
- 1962 **"Los Signos del Zodiaco"**
(Argumento de Sergio Magaña,
Director: Sergio Véjar)
- Orquesta: (picc.) 1121 - 2211 -
timb., perc., xil., vib.,
celesta, piano - cuerdas
- 1965 **"Tiempo de Morir"**
(Argumento de Gabriel García Márquez,
Director: Arturo Ripstein)
- Guitarra, fagot, clarinete, corno
trompeta, trombón y percusiones
- 1968 **"Recuerdos del Porvenir"**
(Argumento de Elena Garro,
Director: Arturo Ripstein)
- Orquesta: 2121 - 2210 -
timb., perc., vib., piano - cuerdas

- 1970 **"Rosario"**
(Director: Alejandro Galindo)
Piano concertante, timbales,
campanelli y cuerdas
- 1971 **"Las Vírgenes Locas"**
(Argumento de Miriam Salinas de González,
Director: Rogelio González)
Flauta, 2 clarinetes, fagot,
2 cornos, trombón, timbales
y cuerdas
- 1972 **"Triángulo"**
(Argumento de Max Aub,
Director: Alejandro Galindo)
Guitarra solista y cuerdas
- 1976 **"El Pacto"**
(Argumento y Dirección de Sergio Véjar)
Voz de soprano, timbales,
campanelli y cuerdas
- 1979 **"Las Mariposas Disecadas"**
(Argumento y Dirección de Sergio Véjar)
2 clarinetes, trompeta, timb.,
perc., campanelli, clavecín solista,
piano y cuerdas
- 1984 **"Veneno para las Hadas"**
(Argumento y Dirección de Carlos Enrique Taboada)
Piano y cuerdas

EDITORES

AH	Verlag Dr. Alfred Hiller Viena, Austria
DB	Departamento de Bellas Artes Gobierno del Estado de Jalisco
EB	Éditions J. Buyst Bruselas, Bélgica
EM	Ediciones Mexicanas de Música
JW	Josef Weinberger, Bühnen- und Musikalienverlag Viena, Austria
RA	Ricordi Americana Buenos Aires, Argentina
SEP	Secretaría de Educación Pública
SF	Schott Frères Bruselas, Bélgica
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México Dirección General de Publicaciones
MS	Manuscrito

BIBLIOGRAFÍA

- ALCARAZ, José Antonio**
1975 *La obra de José Pablo Moncayo*
México: Difusión Cultural, UNAM
Cuadernos de música, nueva serie / 2
- 1987 *"...en una música estelar"*
México: Cenidim-Dida
- CAMPODÓNICO, Luis**
1971 *Falla*
París: Édition du Seuil
- EISENBERG, Abel**
1990 *Entre violas y violines*
México: Edamex
- ESTRADA, Julio, Ed.**
1984 *La música de México*
México: UNAM
- GOLÉA, Antoine**
1967 *La música de nuestro tiempo*
México: Era
- LEIBOWITZ, René**
1946 *Schönberg et son école*
París
- 1949 *Introduction à la musique de douze sons*
París
- 1957 *La evolución de la música*
De Bach a Schönberg
Buenos Aires: Nueva Visión
- 1990 *Historia de la ópera*
Madrid: Taurus Humanidades
- LIVERMORE, Ann**
1974 *Historia de la música española*
Barcelona: Barral
- MALMSTRÖM, Dan**
1977 *Introducción a la música mexicana del Siglo XX*
México: Fondo de Cultura Económica

MELO, Juan Vicente
1990

Notas sin música
México: Fondo de Cultura Económica

MORENO RIVAS, Yolanda
1989

Rostros del nacionalismo en la música mexicana
México: Fondo de Cultura Económica

1994

La composición en México en el Siglo XX
México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

SALAZAR, Adolfo
1972

La música de España / 2
Desde el siglo XVI a Manuel de Falla
Madrid: Espasa-Calpe

TIBOL, Raquel
1982

Pasos en la danza mexicana
México: Difusión Cultural, UNAM

HEMEROGRAFÍA

ALCARAZ, José Antonio

1961 *El Paraíso de los Ahogados*
(Entrevista)
Cuadernos de Bellas Artes
Año II N° 3 1961

1994 a *Carlos Jiménez Mabarak: 1916-1994 (I)*
Proceso
N° 922 4/VII/94

1994 b *Carlos Jiménez Mabarak: 1916-1994 (II)*
Proceso
N° 923 11/VII/94

1994 c *Mabarak de nuevo*
Proceso
N° 924 18/VII/94

MELO, Juan Vicente

1961 *Semblanza de un creador solitario*
México en la Cultura
Suplemento cultural de Novedades 11/VI/61

1962 a *Concierto para piano y percusiones*
La Cultura en México
Suplemento cultural de Siempre! 18/VII/62

1962 b *Misa de Seis*
La Cultura en México
Suplemento cultural de Siempre! 1/VIII/62

1962 c *Jiménez Mabarak: La música como creación
y la crítica como sordera* (Entrevista)
La Cultura en México
Suplemento cultural de Siempre! 5/IX/62

(Artículos recopilados en MELO *Notas sin música*)

PULIDO, Esperanza

1961 *Bodas de plata del compositor*
Carlos Jiménez Mabarak
Cuadernos de Bellas Artes
Año II N° 3 1961

RAMÍREZ, Luis Enrique
1994

Mabarak: la franqueza, algo ignorado en México
(Entrevista)
La Jornada 25/1/94

SANDI, Luis
1961

Carlos Jiménez Mabarak
Cuadernos de Bellas Artes
Año II N° 3 1961

TIBOL, Raquel
1956 (?)

Vida y actitud de Carlos Jiménez Mabarak
(Entrevista)
Diorama de la Cultura
Suplemento cultural de Excelsior 12/VIII/56 (?)

Esta fecha está señalada en el libro de Raquel Tibol «Pasos en la danza mexicana», sin embargo el artículo no aparece en el periódico de ese día. Es muy poco probable el año de 1956, debido a que Carlos Jiménez Mabarak se encontraba en Europa.

1971

Mabarak: La Fanfarría Olímpica y setenta opus más
(Entrevista)
Diorama de la Cultura
Suplemento cultural de Excelsior 10/1/71

1976

Carlos Jiménez Mabarak
Para celebrar sus sesenta años de vida
y los cuarenta de compositor
(Entrevista)
Revista de Bellas Artes
N° 26 marzo-abril 1976

(Artículos reelaborados en TIBOL. *Pasos en la danza mexicana*)

FONOGRAFIA ▲

Algunas grabaciones de la música de Carlos Jiménez Mares Mabarrak.

MÚSICA PARA ORQUESTRA

Concierto en Do

Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. Director: Héctor Quintanar
Piano: María Elena Barrientos
Disco Compacto Universidad de Guanajuato

Sinfonía en Mi bemol

Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional. Director: Salvador Carballeda
casete IPN

Balada del Pájaro y las Doncellas

Orquesta Sinfónica de la UNAM. Director: Armando Zamora
LP RCA Victor

Balada del Venado y la Luna

Orquesta Sinfónica de la UNAM. Director: Eduardo Mena
LP RCA Victor

Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Director: Fernando Lozano
LP Forlane

Sinfonía en un Movimiento

Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Director: Juli Herrera de la Fuente
DC Spartacus

Orquesta Sinfónica «Carlos Chávez». Director: Fernando Lozano
DC Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Balada de los Ríos de Tabasco

Orquesta Sinfónica «Carlos Chávez». Director: Fernando Lozano
DC CNCA

Sala de Retratos

Orquesta Sinfónica «Carlos Chávez». Director: Fernando Lozano
DC CNCA

MÚSICA DE CÁMARA

El Retrato de Lupe

Violín: Michael Meisner. Piano: Tere Frenk
DC Cendim

Concierto para piano y percusiones

Orquesta de Percusiones de la UNAM. Director: Julio Viguera
Piano: Martha Pinoda.
Percusionistas: Alfredo Bringas, Alonso Mendoza, Javier Rivera,
Antonio Segura y Juan José Sepúlveda.
LP UNAM, Serie Voz Viva

Cinco piezas para flauta y piano

Flauta: Danilo Lozano. Piano: Althea Waites.
DC CNCA, INBA, SACM

ÍNDICE

<i>Notas de agradecimiento</i>	I
<i>Dedicatoria</i>	IV
Capitulado	1
Prefacio	3
I Panorama de la música de Carlos Jiménez Mabarak	5
Introducción, 6. Ubicación, 6. Formación, 7.	
Panorama de su Música, 8.	
1- Primer periodo (1935-1955), 8. Primeras piezas para piano, 8. <i>Erigona</i> , 9. <i>Música para teatro infantil</i> , 9. <i>Sinfonía en Mi Bemol</i> , 10. <i>Canciones</i> , 11. <i>Baladas</i> , 11.	
2- Periodo dodecafónico (1956-1976), 12. <i>El Paraíso de los Ahogados</i> , 13. <i>Misa de Seis</i> , 14. <i>Obertura para Orquesta de Arcos</i> , 15. <i>Paraíso Escondido</i> , 15.	
3- Tercer periodo (1977-1994), 15. <i>La Güera</i> , 16. <i>Balada de los Ríos de Tabasco</i> , 16. <i>Sala de Retratos</i> , 16.	
II La obra para piano	17
Primer periodo, 18. Algunos aspectos de las primeras piezas, 19. a) Armonía, 19. b) Rasgos españoles, 20.	
Otras creaciones, 23.	
Periodo dodecafónico, 24.	
Tercer periodo, 27.	
Otras obras con piano, 27. En las canciones, 27. En la música de cámara, 28. En la música orquestal, 28.	
III Análisis y comentario pedagógico de las obras para piano solo	32
1- Primer periodo	
<i>Allegro Romántico</i>	33
<i>Pequeño Preludio</i>	36
<i>Danza Española N° 1</i>	40
<i>Danza Española N° 2</i>	44
<i>Sonata del Majo Enamorado</i>	48
2- Periodo dodecafónico	
<i>La Fuente Armoniosa</i>	55
3- Tercer periodo	
<i>Sonata</i>	62

IV Análisis y comentario pedagógico de las obras de música de cámara con piano	69
<i>Variaciones sobre la Alegría</i>	70
<i>Concierto para piano y percusiones</i>	80
V Análisis y comentario pedagógico de las obras para piano y orquesta	88
<i>Concierto en Do</i>	89
<i>Sinfonía Concertante</i>	101
VI Estilo, lenguaje e influencias	115
Apego a lo tradicional, 116. Circunstancias, 116. Diversidad de estilos, 117. La modernidad, 118. Vuelta a la primera época, 119.	
Apéndice:	
Ficha biográfica	121
Catálogo general	124
Obras para orquesta, 124. Obras para orquesta y coro, 126. Obras para solista y orquesta, 127. Obras para orquesta de cuerdas, 127. Obras para conjuntos diversos, 127. Obras para piano, 129. Obras para dos pianos, 130. Obras para canto y piano, 130. Obras corales a tres voces <i>a capella</i> , 132. Obras corales a cuatro voces <i>a capella</i> , 133. Óperas, 134. Ballets, 134. Música para teatro, 136. Música para cine, 137. Editores, 140.	
Bibliografía	141
Hemerografía	143
Fonografía	145
Índice	147