



MÚSICA MEXICANA

PARA
PIANO
DEL
SIGLO XIX

POR DULCE SANDOVAL



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Opción de titulación:
Intérprete en la grabación de música mexicana

Que para obtener el grado de :
Licenciada en Piano

Presenta:
Dulce Edith Sandoval Luna

Asesor de tesis:
Dr. Felipe Ramírez Gil

Agradecimientos



A mis padres, Edith Luna y Roberto Sandoval, por brindarme siempre todo su cariño y apoyo; a mi padre por mostrarme el camino de la música con su voz y su guitarra y por obsequiarme hace 14 años el instrumento que se convertiría en lo más hermoso de mi vida; a mi madre por contagiarme su alegría y por las palabras amorosas de consuelo frente a los malos momentos. Gracias a ambos por darme la vida, por su esfuerzo y cuidados.

A mi hermana Samantha por ser también mi mejor amiga, quien conoce y comprende todo sobre mí; por jugar, reír y divertirse junto conmigo. Gracias además, por ser la autora del magnífico diseño de este escrito.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, la Escuela Nacional Preparatoria y la Escuela Nacional de Música, porque en sus aulas recibí la mejor educación posible, donde adquirí consciencia, conocimiento y disciplina.

Gracias a todos mis maestros de carrera; especialmente a mi maestra de piano Ana María Báez Saldaña por su paciencia, comprensión, tolerancia; por tantos años de enseñanzas, por ser mi guía desde el inicio, gracias infinitas. Al Dr. Felipe Ramírez Gil quien me dirigió durante la realización del presente trabajo y cuyos consejos fueron primordiales para concluir este proceso.



A la Licenciada Guadalupe Lozada León quien amablemente me permitió revisar los manuscritos de su bisabuelo Don Tomás León, cuyas composiciones fueron la raíz y motivo de este trabajo.

A mis amigos, con quienes he compartido alegrías y nostalgias; gracias a los que siguen presentes a pesar de todo.

A la familia Román Pompa por el apoyo constante y el cariño que ha marcado una nueva y maravillosa etapa en mi vida.

A Ramiro, mi esposo, mi dualidad. Gracias por este amor que vivimos día a día; por tu música y tu pasión, por tus consejos y ternura. Nuestro cariño también se respira en estas notas y esta grabación, en todo lo que hago, en lo cotidiano y lo trascendental. Gracias porque vamos juntos, y así seguiremos.

Finalmente, a los músicos de mi país, que alzan la voz y su instrumento contra la opresión; a los que saben que es tiempo de gritar nuestra indignación ante las injusticias cometidas por un régimen siniestro, que nos aniquila como artistas y como seres humanos. Gracias a los que luchan y dan el alma y la vida por el otro.



Índice Temático



Introducción		8
1.	- Dame tus ojos - Tómalos chata	Danzas Tomás León (1826-1893)
1.1	Marco histórico	10
1.2	Aspectos biográficos	18
1.3	Análisis de la obra	19
1.4	Sugerencias técnicas e interpretativas	20
2.	No tiene nombre	Danza "
2.1	Análisis de la obra	22
2.2	Sugerencias técnicas e interpretativas	22
3.	La pluma eléctrica	Danza "
3.1	Análisis de la obra	23
3.2	Sugerencias técnicas e interpretativas	24
4.	La azucena	Polka "
4.1	Análisis de la obra	25
4.2	Sugerencias técnicas e interpretativas	26
5.	El desengaño	Vals "
5.1	Análisis de la obra	27
5.2	Sugerencias técnicas e interpretativas	28
6.	Flores mexicanas	Vals "
6.1	Análisis de la obra	29
6.2	Sugerencias técnicas e interpretativas	30

7.	Una ilusión	Schottisch	”	
7.1	Análisis de la obra			31
7.2	Sugerencias técnicas e interpretativas			33
8.	Marcha patriótica		”	
8.1	Análisis de la obra			34
8.2	Sugerencias técnicas e interpretativas			35
9.	L´artiste meurt	Poesía musical	Julio Ituarte (1845-1905)	
9.1	Aspectos biográficos			36
9.2	Análisis de la obra			37
9.3	Sugerencias técnicas e interpretativas			38
10.	Melodía para piano		María Garfias (1849-1918)	
10.1	Aspectos biográficos			39
10.2	Análisis de la obra			39
10.3	Sugerencias técnicas e interpretativas			40
11.	Airam	Canción oriental	Ernesto Elorduy (1853-1913)	
11.1	Aspectos biográficos			41
11.2	Análisis de la obra			43
11.3	Sugerencias técnicas e interpretativas			43
12.	Caracteres:	Danzas	Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941)	
	Bulliciosa			
	Expresiva			
	Retobada			
12.1	Aspectos biográficos			44
12.2	Análisis de la obra			46
12.3	Sugerencias técnicas e interpretativas			46
Conclusiones				48
Bibliografía				50
Anexos				53

Introducción



La música que se desarrolló en México a mediados del siglo XIX, hoy conocida como música de salón, constituye un capítulo un tanto olvidado y opacado en la historia. En aquella época, dichas obras causaron un peculiar furor; la producción de formas tales como nocturnos, mazurcas, polcas, vales y elegías, imperaron en la escena musical; posteriormente, estos géneros evolucionaron y se transformaron, dando paso a nuevas formas que anunciarían el auge del nacionalismo. Considero que es menester dar a conocer el valioso legado musical que constituyen las obras de tantos autores mexicanos del siglo XIX cuya extensa producción musical se desconoce o no se toca al considerarse un periodo en el que se compusieron obras “menores”. Si bien es cierto que la música de salón fue un terreno en el que abundaron una gran cantidad de músicos aficionados, es un género digno de estudio e investigación, en el que figuraron compositores que comenzaron a construir y dibujar el panorama de la música nacionalista.

Entre las figuras más destacadas dentro de la escena musical de este periodo, podemos mencionar a Tomás León, músico oriundo de la Ciudad de México, uno de los principales fundadores del Conservatorio Nacional y quien daría el voto decisivo para la elección de la música de nuestro Himno Nacional; Julio Ituarte, el discípulo predilecto de León, iniciador de una refinada escuela pianística; Ernesto Elorduy, Miguel Lerdo de Tejada y muchos otros compositores que contribuyeron al desarrollo de la música de salón.

Es por lo anterior que decidí enfocarme en el rescate y la difusión de compositores mexicanos que fueron preponderantes en la historia de nuestra música y que desafortunadamente han sido excluidos del repertorio pianístico acostumbrado. Para realizar esto, me he propuesto hacer una selección de obras para conformar un programa de grabación. El material está compuesto de piezas que no han sido grabadas, en algunos casos, ya que algunas de las obras continúan siendo manuscritos inéditos. La mayoría de estas composiciones constituyen archivos musicales ignorados, por ello, me parece necesario mostrar por lo menos una parte del material que ha permanecido guardado en bibliotecas y acervos particulares.



“Trajes mexicanos (El fandango) en México y sus alrededores” 1855-1856, litografía de Casimiro Castro y Juan Campillo.

El disco se enfocará principalmente en música de Tomás León, quien ocupa la mayor parte del programa, como ejemplo de una generación de músicos que actuaron como pioneros de la composición, la difusión y la enseñanza musical, además de otros compositores de la época: Julio Ituarte, Ernesto Elorduy, Miguel Lerdo de Tejada y María Garfías. Cabe mencionar que los manuscritos proporcionados por la familia León, son invaluable piezas históricas que me interesa tocar y dar a conocer, sin embargo no es mi objetivo ni intención adentrarme específicamente en el aspecto de la edición impresa, cuyo trabajo especializado pudiera abordarse posteriormente. Mi objetivo principal se enfoca en interpretar las obras de acuerdo a las indicaciones que refieren los manuscritos, pero considero un objetivo más de la presente propuesta analizar los aspectos estilísticos de la música de salón, a partir del estudio de su contexto histórico; así como indagar en la técnica de la época para poder enriquecer la práctica interpretativa y de esta manera contar con mayores herramientas para enfrentarse a este tipo de obras.

Otra razón de interés que me impulsa a realizar este trabajo es analizar el papel que ejerció el piano durante este periodo en particular, y las causas por las cuales el instrumento fascinó tanto a la sociedad mexicana, apareciendo como el principal actor en la escena musical del país, y acaparando tanto repertorio para sí; haciendo las veces de radio de aquella época al difundir las piezas de moda.



1. Dame tus ojos. Tómalos chata

Tomás León



(1826-1893)

1.1 Contexto histórico y social

México, el nuevo país independiente se encontró falto de los elementos sociales necesarios para construir una nación. Consumada la independencia, quedaba por hacer la obra gigantesca de reforma social y económica. Todo elemento de orden fue destruido por el estado permanente de guerras civiles que parecía conducir al país a su total e inevitable ruina. En un breve periodo de 33 años hubo un Imperio; se dictaron 5 constituciones; se establecieron dos regímenes federales y dos centralistas; ocurrieron dos guerras con el extranjero: la norteamericana, en la cual el país sufrió la mutilación de la mitad de su territorio y la francesa. Además de una guerra civil que terminó con el triunfo de los liberales y el gobierno de Juárez. Durante su régimen se implantaron Las Leyes de Reforma, las cuales planteaban un examen de las bases

históricas y filosóficas de la sociedad mexicana. Entre otras cosas, establecieron la separación entre el Estado mexicano y la Iglesia Católica y anularon los privilegios de las corporaciones. La puesta en marcha de estas leyes dio lugar a un proceso complejo, cuyo desenlace fue la Guerra de Reforma y la Intervención Francesa.¹

Otra complicación para el establecimiento de un nuevo orden radicó en la desigualdad social. Además del traspaso de los bienes del clero, también fueron afectadas las comunidades indígenas y, luego del triunfo de la República en 1867, la concentración de tierras en manos de particulares alcanzó niveles alarmantes.

Tras años de conflictos, se perfilaron las condiciones para lograr un acuerdo fundamental. Este se consiguió a partir de 1876 alrededor de un jefe militar: Porfirio Díaz, quien consolidó su autoridad durante tres décadas. El gobierno de Díaz favoreció la inversión extranjera; en las

décadas finales del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX, los países latinoamericanos fueron absorbidos en grado cada vez mayor por el frenético desarrollo del capitalismo mundial. Millones de dólares de capital extranjero habían inundado las economías latinoamericanas; pero esto en ningún sentido transformó a dichos países en sociedades análogas a Estados Unidos o Europa occidental. Por el contrario, ello sirvió para consolidar la dependencia respecto del extranjero y acentuar las características de subdesarrollo que aún quedaban como herencia del régimen colonial español. La exportación de materias primas baratas, la importación de productos industriales caros, el control de compañías extranjeras sobre algunos de los sectores más importantes de la economía, las enormes diferencias en los niveles de riqueza, la concentración de tierra en manos de un pequeño grupo de latifundistas, un sistema educativo rezagado que daba por resultado un alto grado de analfabetismo: todos estos factores, en diverso grado, prevalecían en la mayor parte de América Latina. En el caso particular de México, como consecuencia de su larga tradición de revueltas y debido a que el país era gobernado por una dictadura autocrática, fue necesaria una revolución para reclamar justicia social.²

La Revolución Mexicana se caracterizó por varios movimientos socialistas, liberales, anarquistas, populistas y agrarios. Aunque en principio era una lucha contra el régimen porfirista, con el tiempo se transformó en una guerra civil. Entre 1910 y 1920 México fue sacudido por una serie de luchas y revueltas que intentaron transformar el sistema político y social creado por Porfirio Díaz. La revolución mexicana, que contribuyó a formar el México contemporáneo, no tuvo un carácter homogéneo, sino que consistió en una serie de conflictos internos, protagonizados por distintos jefes políticos y militares que se fueron sucediendo en el gobierno de la nación. En sus orígenes, las primeras tentativas revolucionarias, inspiradas por Francisco I. Madero, pretendían el derrocamiento de Porfirio Díaz, que se había mantenido en el poder durante más de treinta años. Tras el triunfo de los maderistas, la necesaria reconstrucción del país se vio dificultada por las disputas entre las propias fracciones revolucionarias. Madero propuso una fórmula de compromiso político según la cual Díaz mantendría la presidencia y este, desde la vicepresidencia, iniciaría un proceso de reforma. Tras

el rechazo de Díaz a la propuesta, Madero fue postulado candidato a la presidencia para las elecciones de 1910 por el Partido Anti reeleccionista, que incluía a intelectuales como Filomeno Mata y José Vasconcelos.

Díaz hizo detener a su oponente y se declaró vencedor en las elecciones de junio, pero Madero logró escapar de la prisión y publicó en la localidad texana de san Antonio el Plan de San Luis, en el que denunciaba el fraude electoral e incitaba a la población a tomar las armas contra el gobierno de Díaz el 20 de noviembre de 1910. El conflicto armado tuvo lugar en primera instancia al norte del país con Pascual Orozco y Francisco Villa y en el sur, en Morelos, con Emiliano Zapata. Posteriormente el movimiento revolucionario se expandió a otras partes del territorio nacional. Poco a poco se fue hundiendo el régimen de Díaz, cuyo ejército no supo hacer frente a las guerrillas revolucionarias. En la primavera de 1911, tras la caída de Ciudad Juárez, Díaz se vio obligado a renunciar y se exilió en Francia.

Después de un breve gobierno provisional, Madero fue electo presidente en octubre de 1911. Inicialmente su régimen fue acogido con entusiasmo pero pronto se vio enfrentando el descontento de los campesinos que reclamaban una reforma agraria. En noviembre de 1911 Zapata se rebeló contra Madero en Morelos, a causa del retraso en la restitución de las tierras a las comunidades indígenas, punto que había acordado en el plan de San Luis. Las tensiones llegaron al límite cuando estalló la revuelta de Félix Díaz, sobrino de Porfirio Díaz, que se enfrentó con las tropas federales del general Victoriano Huerta en la ciudad de México. El levantamiento militar conocido como Decena Trágica, terminó con el asesinato de Madero. Huerta asumió la presidencia, lo que ocasionó la reacción de varios jefes revolucionarios.

En el norte, en los estados de Chihuahua, Sonora, Sinaloa y Tamaulipas, se sublevaron Venustiano Carranza y Francisco Villa; y en el sur, Zapata volvía a erigirse líder de la revuelta. La alianza entre ambas fracciones, tras el acuerdo de Guadalupe, llevó a Huerta a exiliarse en julio de 1914.

A partir de ese suceso se profundizaron las diferencias entre los grupos que habían luchado contra Huerta, lo que desencadenó nuevos conflictos. Carranza, jefe de la Revolución de acuerdo con el Plan de Guadalupe, convocó

1.Cue Cánovas Agustín. *Historia Social y económica de México*. Ed. Trillas, México, 1980, p.253

2.Katz Friedrich. *De Díaz a Madero. Orígenes y estallido de la Revolución Mexicana*. Ediciones Era, México, 2004, p. 8



a todas las fuerzas a la Convención de Aguascalientes para nombrar un líder único. En esa reunión Eulalio Gutiérrez fue designado presidente del país, pero las hostilidades reiniciaron cuando Carranza desconoció el acuerdo. Después de derrotar a la Convención, los constitucionalistas pudieron iniciar trabajos para la redacción de una nueva constitución y llevar a Carranza a la presidencia. La lucha entre fracciones estaba lejos de concluir. La designación de Carranza como nuevo presidente el 20 de agosto de 1914, en contra de las ideas de Villa, desató una nueva época de luchas entre los distintos bandos revolucionarios. Villa solicitó la ayuda de Zapata y ambos se enfrentaron a las tropas de Obregón y Carranza, que tenían el apoyo de los Estados Unidos. Los primeros fueron derrotados en 1915 en la batalla de Celaya y decidieron retirarse a sus respectivos estados. Zapata regresó a Morelos y allí fue asesinado en 1919 en una emboscada. Por su parte, Villa reorganizó su ejército en Chihuahua y, aunque fue vencido en Agua Prieta, aún pudo mantener una guerrilla, con la que realizó varias incursiones contra los Estados Unidos.

Al acceder de nuevo a la presidencia, en 1915, Carranza se dedicó a reorganizar el país. Una de sus más importantes labores fue promover la elaboración de la llamada constitución de Querétaro, promulgada en 1917. En 1920, su decisión de dispersar una huelga del sector ferroviario en el estado de Sonora significó el hundimiento de su prestigio personal. Abandonado por sus seguidores, incluido Obregón, quedó solo en el poder; después de que Obregón lo hizo escapar de la ciudad de México, fue asesinado en su huida el 21 de mayo de 1920.

Para muchos historiadores, la fecha de 1920 marcó la finalización de la revolución mexicana. Sin embargo, las revueltas militares y las situaciones de violencia esporádica prosiguieron hasta 1934, cuando llegó a la presidencia Lázaro Cárdenas, quien institucionalizó las reformas que se habían iniciado en el proceso revolucionario y que se legitimizaron con la constitución de 1917.

A grandes rasgos, este es el clima social que preponderaba en nuestro país a mediados del siglo XIX y principios del XX; este periodo conflictivo se vería reflejado en las diversas disciplinas artísticas. México se encontró solo frente a sus propias necesidades y debió autoalimentarse culturalmente, intentando modernizarse; acercándose a los modelos proporcionados por Europa. Se podría definir y resumir los desarrollos estilísticos o formales del siglo XIX mexicano como un intento prolongado de penetrar

en los grandes estilos románticos y códigos culturales europeos considerados como valores universales.³

La música, liberada por fin de las antiguas exigencias estilísticas y sociales de la Colonia, se desenvolvió en un terreno difícil. A los músicos mexicanos no les faltaban, ciertamente, ni el talento, ni la elevada ambición; sin embargo, las iniciativas encaminadas a la creación de una vida artística floreciente se ahogaban en un clima social que frenó en gran medida la cristalización de mayores logros musicales. A pesar de ello, todos los testimonios literarios demuestran una amplia divulgación del arte musical dentro de la sociedad mexicana durante la primera mitad del siglo XIX. Durante estos años hubo una afición al cultivo del piano, que se había generalizado hasta tal punto que la importación y construcción de dicho instrumento constituían un negocio floreciente. En las casas, generalmente de clase media y alta, la moda por tener pianos era casi general, y sus miembros tenían el deseo y la obligación social de saber ejecutar por lo menos algunas piezas sencillas de corte salonesco.⁴ Este furor tuvo como consecuencia la expansión del uso del piano siendo de hecho, casi el único género que se cultivó en México, haciendo que los compositores se dedicaran a crear piezas para este público provocando un verdadero estancamiento en el desarrollo musical y pianístico nacional. Era natural que en un ambiente como el descrito, la producción de obras meritorias fuera más bien la excepción que la regla, lo que condujo a la adopción de una actitud contemporánea despectiva frente a la música del México del siglo XIX.

Aunque existía una amplia divulgación del arte musical, este terreno quedó confinado a los músicos aficionados. Este hecho, de importancia trascendental para el desarrollo moderno de la música en México, determinó casi todos sus aspectos, convirtiéndose en un factor decisivo para la constitución de el clima social que marcaría a las primeras generaciones de compositores mexicanos después de consumada la Independencia.

A pesar de que en el proceso evolutivo de la vida musical del país han intervenido los mismos factores básicos que en Europa, su desarrollo ostenta particularidades muy distintas. El motivo principal se debe al hecho de que en México no pudo haber una tradición musical autóctona que tuviera una continuidad evolutiva; una vez sometido el pueblo indígena, un nuevo arte, traído por numerosos músicos y misioneros españoles comenzó a envolverlos. La enseñanza religiosa de la escritura supeditó por completo

las prácticas musicales indígenas, que se extinguieron con el tiempo, y que sobreviven ahora en forma alterada por las influencias europeas. La música en los templos, durante la época colonial conoció un espléndido florecimiento en sus primeros dos siglos, para decaer paulatinamente en el siglo XVIII debido principalmente, a factores económicos. Este estancamiento coincidió con un desfase en la información de las nuevas técnicas musicales y estilos de uso en Europa. En realidad la vida musical del palacio virreinal no fue muy intensa, la música instrumental como género independiente no había florecido en México, ya sea como interpretación solista o concierto sinfónico hasta que, después de 1840 llegó la primera ola de virtuosos extranjeros, entre ellos Wallace, Bohrer, Vieuxtemps y Henri Herz. A lo largo del siglo XIX, el público estaba acostumbrado a considerar los conciertos como una exhibición de virtuosismo meramente técnico, con programas en los cuales se habían de reproducir en algún instrumento los trozos más conocidos de óperas italianas, aires nacionales, fantasías, o potpourris.

Hasta el último decenio del siglo XIX, el concierto público, floreciente en Europa desde unos cincuenta años antes, no era la forma de organización representativa de la vida musical en México. Los conciertos organizados durante este periodo tuvieron más bien las características de salón musical que de concierto. No existió una continuidad de conciertos sinfónicos; todas las tentativas emprendidas en este sentido, como la Sociedad Filarmónica Mexicana, que organizó los Festivales Beethoven en 1870-71, o la Sociedad de conciertos Sinfónicos, que llegó a organizar dos cortas temporadas en 1892 y 1893, sólo tuvieron un existencia efímera.⁵

La profesión de músico no atraía a muchos adeptos, de modo que los músicos profesionales eran muy escasos. Los únicos campos de actividad del músico eran la iglesia y el teatro, combinados generalmente con la enseñanza. La situación del artista era verdaderamente desastrosa y precaria. He aquí un par de ejemplos de la desalentadora visión con que contaban los artistas de aquella época:

“En México, triste es decirlo, pero es cierto, los artistas son parias; no tenemos ni bastante población, ni bastante cultura para poder ofrecer a un artista un porvenir capaz

de hacerle grata la vida(...)

(...) Un músico eminente, por más grandes que sean sus conocimientos en armonía, se verá forzado a dar lecciones de piano en las casas o en las escuelas de amigas, y recibirá una onza de oro cada mes, cuando más.

Se venderán sus walses, sus polkas, sus danzas; pero sus óperas le producirán poco porque no tenemos, no podemos tener un teatro lírico constantemente en trabajo... Para hacerse no sólo de una gran reputación artística, sino también una fortuna, es necesario volver a Europa y seguir luchando(...) Y todavía en Europa es preciso tener mucha fortuna para conquistar la vida independiente.”⁶

La misma amargura, reflejan las siguientes observaciones del compositor Gustavo E. Campa:

“La situación del artista mexicano no puede ser ni más desastrosa ni más decepcionadora. Así se trabaje con tanta fe como la que han revelado los Pontífices del Arte, con idéntico entusiasmo, con todas las energías que presta la voluntad y con todo el ardor que comunica la más remota esperanza de gloria, hay un fatal *hasta aquí*, una barrera infranqueable, una inscripción aterradora como la que leyó Dante a las puertas del Infierno, que intercepta el paso, que le obliga a retroceder, que le hace desmayar, y que, al fin y al cabo, desgarras todas sus ilusiones y despedaza sus más fervientes ideales... ¿Para qué escribe en México el compositor? ¿Qué ideal persigue y en busca de qué satisfacciones y de cuales utilidades materiales va?”⁷

Así pues, el músico profesional no llegó a conquistar la supremacía en la vida musical del país. Con ello, se prolongó el predominio del aficionado, o como se mencionó anteriormente, el predominio del salón musical sobre el concierto público. No debe extrañarnos que, entre los aficionados, haya habido toda una serie de instrumentistas y compositores hábiles, en condiciones de rivalizar con los profesionales, puesto que, hasta el año 1877, no existió un plantel oficial de enseñanza de la música. Todos los institutos anteriores, como la Academia de Elizaga (1825), la Escuela de Música de Beristain y Caballero (1838), la Academia de José Antonio Gómez (1839), e incluso el conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana (1866), de la cual procede el Conservatorio Nacional de México (1877), reclutaban alumnos casi

3. Moreno Rivas Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la música Mexicana*. UNAM, México 2005, p.55

4. Término utilizado para referirse a la música de salón (Otto Mayer-Serra, Jorge Velazco, Karl Bellinghausen)

5. Mayer-Serra Otto. *Panorama de la Música Mexicana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1941, p. 35

6. Ignacio Manuel Altamirano. *Revista El Renacimiento*, vol. I p. 362.

7. Mayer-Serra Otto. *Panorama de la Música Mexicana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1941, p. 37



exclusivamente entre el elemento femenino de la buena sociedad, y tuvieron, sin excepción, una existencia poco duradera. Las compositoras de polcas, cuadrillas y vales son muy numerosas y llegaron a publicar suplementos musicales de los más acreditados periódicos, semanarios y almanaques de la época, aunque generalmente bajo el velo del anónimo.⁸

Otra posibilidad para el compositor mexicano la constituyó la ópera. Desde el momento en que la ópera italiana, a través de la producción de Rossini, Bellini, Donizetti y, posteriormente, Verdi, se había convertido en un género musicalmente estandarizado y comercializado, de un éxito fabuloso entre todos los públicos del mundo, cada compositor esperaba hacer su fortuna con una ópera; el camino más evidente para lograrlo era imitar los procedimientos operísticos que ya habían triunfado.

La aceptación entusiasta por el público mexicano de las óperas italianas que fueron introducidas en el país por numerosas compañías extranjeras, estimuló a los compositores nacionales a probar fortuna en un género que prometía tanto. En realidad, el público nunca tomó muy en serio los esfuerzos de sus compatriotas ni los valorizó con el mismo criterio que a las creaciones de sus modelos italianos. Las peripecias que sufrió Melesio Morales en su lucha tenaz y desesperada con los empresarios para estrenar sus óperas, son un ejemplo elocuente de las condiciones sumamente precarias que encontraron los compositores mexicanos de óperas en el tercer cuarto del siglo XIX.

De esta manera, ni el concierto, ni la ópera constituyeron un campo de acción propicio para que el compositor mexicano pudiera satisfacer sus ansias artísticas, y mucho menos sus necesidades económicas. Con ello volvemos al círculo social en el cual pudo desplegar sus actividades: el salón musical, donde reinaba la señorita de la casa, discípula en el piano del maestro.

La relación existente entre el músico y la sociedad se manifiesta por un hecho muy sintomático: las dedicatorias en las composiciones de los maestros mexicanos. Las piezas de los compositores mexicanos del siglo XIX, están dedicadas casi exclusivamente a sus discípulas. Sólo después de 1890, con la aparición uno de los primeros concertistas, el compositor Ricardo Castro, va desapareciendo este predominio de la discípula de la buena

8. Moreno Rivas Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la música Mexicana*. UNAM, México 2005, p.38

9. Moreno Rivas Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la música Mexicana*. UNAM, México 2005, p.54

10. Imagen tomada de la colección personal de la Lic. Guadalupe Lozada León.

sociedad en las dedicatorias de los maestros mexicanos. Dicho predominio expone la dependencia económica del músico respecto de su clientela femenina durante el siglo XIX.⁹

A continuación se muestra un ejemplo de esta costumbre; con la portada de la polka “La Azucena” de Tomás León, dedicada a la Sra. Manuela Marmolejo de Godoy.¹⁰



Si se intentara una cronología de la historia de la música mexicana del siglo XIX se tendrán que delimitar tres etapas de su desarrollo.

La primera etapa, caracterizada por su interés en adaptar las técnicas e ideologías románticas a una concepción aún clásica de la composición, se inicia alrededor de 1821, a partir de la consumación de la Independencia.

Dentro de ella colocaríamos a Mariano Elízaga (1786-1842) y a una serie de compositores que también actuaron

como pioneros de la composición operística, la difusión y la enseñanza musical: José Antonio Gómez (1805-1870), Felipe Larios (1817-1880), Joaquín Beristáin (1817-1839), Cenobio Paniagua (1821-1882), Aniceto Ortega (1825-1875), Luis Baca (1826-1855) y Tomás León (1826-1893).

Una segunda generación de compositores, cuya producción surge en la segunda mitad del siglo, inicia una etapa de consolidación formal y estilística que se concentra sobre todo en la composición de óperas. El compositor ya no solo produce para el aficionado sino también para el profesional. Intenta llegar a un público más exigente y con mayor preparación. A esta generación intermedia pertenece Melesio Morales (1838-1908), como introductor de la escuela operística italiana, y Julio Ituarte (1845-1905), como iniciador de una refinada escuela pianística.

Una tercera generación de compositores, se sitúa entre la caída del Imperio de Maximiliano y el fin del gobierno porfirista (1867-1910), se manifiesta con un aumento de la estilización y un mayor dominio compositivo. Felipe Villanueva (1863-1893), Ernesto Elorduy (1853-1913), Ricardo Castro (1864-1907) y Gustavo E. Campa (1863-1934) formaron esta generación de músicos.¹¹

El objetivo del presente análisis es indagar en las características fundamentales de la música mexicana de salón, cuál fue su origen y función, para devolverle la importancia que merece como un capítulo importante en la historia de nuestra música. Por tanto examinaremos a continuación algunos de sus aspectos esenciales.

Para comprender el panorama que ofrece la música durante el siglo romántico en México, basta señalar el hecho de que la nueva burguesía, en todos los países del mundo, se preocupó desde un principio por establecerse como la ideología dominante, no solamente en lo económico y político, sino también en lo espiritual y artístico. El cultivo de la música pasó de los aficionados imperiales, reales o aristocráticos, a los aficionados de la burguesía, es decir: del palacio principesco al salón burgués.

Simultáneamente se inició un florecimiento de una vasta literatura pianística destinada al consumo en el salón

Imagen publicada en el “Instructor Filarmónico. Nuevo método para piano” (1843) José Antonio Gómez. Archivo musical de la Catedral Metropolitana de México.

11. Moreno Rivas Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la música Mexicana*. UNAM, México 2005, pp. 68 y 69

burgués donde se reunieron los restos de la aristocracia destronada, la nueva burguesía financiera, comercial e industrial y la nueva intelectualidad romántica. El exponente más señalado de esta música “de salón” ennoblecida al mismo tiempo por su talento genial, fue Chopin; los años de su vida abarcan la fase de esplendor del salón burgués. El salón burgués había significado la última etapa de una práctica musical secular en la cual el aficionado tomaba parte activa.

Hacia finales del siglo XVIII, la música era primordialmente de consumo inmediato en la iglesia, los palacios feudales, el teatro, la casa y la escuela, es decir, que la producción musical correspondió a las necesidades de su consumo. El liberalismo burgués modificó estas relaciones de un modo radical. Dio al artista romántico una nueva libertad, sin evitar una nueva cadena: la sumisión a las leyes implacables de la competencia y la división del trabajo. La nueva función social de la música pasó de factor colectivo y utilitario a elemento de puro esparcimiento.

La diferenciación entre las clases se dio de manera equivalente en la producción musical; se impusieron dos especies de obras: una de alta categoría, culta, artística y solo accesible a las élites; y la otra, de calidad inferior, barata, producto de fabricación en serie y destinada a clases inferiores. La élite acudiría al teatro de óperas, mientras que la hija de una familia pequeño-burguesa se contentaría con un *potpourri* sobre motivos de la misma ópera. Es decir: la música de salón había nacido como una necesidad social y cultural.



El corto florecimiento del salón burgués como factor cultural no duró más allá del primer tercio del siglo XIX, hasta que fue substituido por la forma comercializada de concierto. Hasta ahora, los investigadores no han prestado la debida atención a esta corriente “salonesca”, cuya repercusión tuvo una importancia extraordinaria para la vida musical moderna. La música de salón, que en el transcurso del siglo evolucionó hacia la música de divertimento en general (con ramificaciones en la música militar, la música en los cafés, la opereta y la zarzuela, la músicaailable, u otros géneros de música popular), constituyó el gusto de la mayoría social.¹²

La música de salón explotó el lenguaje armónico del clasicismo, basado en la fórmula cadencial: tónica (I)–dominante (V)–tónica (I), y sus grados intermedios más próximos; la periodicidad de sus estructuras formales, determinadas por el número de compases de 4 y sus múltiplos; la melodía predominante, su acompañamiento confiado a la mano izquierda, de un esquematismo invariable; el virtuosismo pianístico estereotipado de escalas rápidas, acordes arpegiados, pasajes cromáticos de terceras y sextas, trinos de larga duración, etcétera. Las formas musicales que se conservaron inalterablemente

a lo largo de todo el siglo fueron principalmente: 1. la danza (polcas, mazurcas, schottisch, vales, contradanzas, cuadrillas etc.); 2. el *potpourri* y fantasía sobre motivos de óperas conocidas; 3. la pieza “de carácter” (romanzas, caprichos, nocturnos, serenatas, idilios, etc.); 4. la pieza de colorido “exótico” (orientales, moriscas, etc.); 5. la marcha militar.¹³

Las nuevas fuerzas espirituales, creadas e impulsadas por el movimiento político de vanguardia, no llegaron a invadir el terreno musical; el ambiente social reinante pesaba demasiado sobre la ideología estética y la personalidad de los compositores. La música mexicana fue durante el siglo XIX un universo lleno de significados contradictorios en el interior de un conjunto de costumbres culturales y sociales. De ahí el uso de ciertas convenciones generales y conceptos estéticos venerados por la burguesía mexicana.

La nueva ideología liberal que surgió en las nuevas clases ilustradas quiso expresarse también a través de los grandes temas románticos y patrióticos, hacer referencia a los héroes del pasado mítico indígena, proyectar nuevos valores en una unidad colectiva llamada Patria; pero, con mayor frecuencia que los temas de altos vuelos motivos

como la imitación y la descripción fueron preponderantes en la música mexicana: descripción de paisajes, lugares, climas y pastorales; imitación en lo referente al campo particular de los sentimientos. Esta preferencia temática se encuentra más cerca de la vertiente del romanticismo francés o alemán que podría designarse como “intimista” o “de salón”. Esta corriente recorrió Europa expresándose a través de obras para piano como “hojas de álbum”, “lieder” o “chansons” para las veladas caseras.¹⁴

La doctrina liberal nacionalista, hecha realidad en el último cuarto de siglo, influyó innegablemente en la formación de una nueva sensibilidad de los mexicanos en el arte. Con temas vernáculos, danzas, canciones populares, los remanentes indígenas y los himnos patriotas se podría crear todo un fragmentado que diese la impresión de una unidad sonora. Las series que designaban por medio de melodías los paisajes y regiones populares tuvieron amplia existencia musical y gran demanda de público durante todo el siglo. Unas variaciones sobre un tema del “Jarabe mexicano” de José Antonio Gómez (1841) o un capricho de concierto titulado “Ecos de México” de Julio Ituarte (1880), construido sobre una sucesión de temas tan entrañablemente locales como *El palomo*, *El perico*, *Los enanos*, *El butaquito*, *El guajito*, *El jarabe* y *Las mañanitas*, confirmaban que los afamados sones constituían ya para 1880 un género aceptado y solicitado en todo tipo de salones.

También lo político se inscribió sobre lo puramente afectivo. Toda una elaboración de himnos y marchas cívicas ocupó en la música la función de la poesía heroica. El Himno Nacional del catalán Jaime Nunó, estrenado en 1854, nació como una gala sonora republicana, pero pronto adquirió una carga simbólica independiente de su contenido musical.

Para fines de siglo la producción musical relacionada con los temas y tendencias nacionalistas ya mostraba una evolución definitiva; la enumeración en forma de suites y antologías pasó a derivaciones más complejas como la balada, la rapsodia, o alguna forma más elaborada de la suite.

Una nueva sensibilidad que se aplicó a sí misma el apelativo de “moderna” nació a finales de siglo. Participaba del espíritu aristocrático pero al mismo tiempo compartía los manierismos que caracterizaban a poetas como Luis G. Urbina (1864-1934), Amado Nervo (1870-

1919) o Salvador Díaz Mirón (1853-1928). Al participar de esta sensibilidad, el universo sonoro creado por Felipe Villanueva (1863-1893), Ernesto Elorduy (1853-1913), Ricardo Castro (1864-1907) y el joven Manuel M. Ponce (1822-1948) se colocaban en el extremo opuesto de la obra de sus antecesores.

A principios del siglo XX ya existía una efervescencia creativa y una interacción entre las diversas artes que permitió que la obra de un compositor como Manuel M. Ponce coincidiera en espíritu con la obra de renovación pictórica de Saturnino Herrán (1887-1918) o la poesía de exaltación provinciana de Ramón López Velarde (1888-1921).

La íntima relación con el material folklórico, de esta generación abiertamente mexicanista a la que pertenecieron Manuel M. Ponce y José Rolón; su redefinición de lo mexicano en términos musicales y su participación en la creación de un arte nacional, los sitúa como parte imprescindible de la Escuela Mexicana de Composición.

Al mismo tiempo, en un ambiente cultural que buscaba encontrar y exaltar las raíces nacionales mexicanas, posterior al triunfo de la revolución mexicana, nació una corriente de compositores nacionalistas que crearon con base en temas musicales folclóricos y populares. Los compositores más sobresalientes de este periodo son Candelario Huízar (1883-1970) —que produjo obras de marcado estilo mexicano, pero sin recurrir a la cita textual de temas populares—, Carlos Chávez (1899-1978) —cabeza visible del movimiento nacionalista, creador de la Orquesta Sinfónica de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes, además de formar generaciones de grandes compositores en el Conservatorio Nacional de Música, tales como Daniel Ayala, Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Salvador Contreras, miembros del llamado Grupo de los Cuatro— y Silvestre Revueltas (1899-1940) —considerado frecuentemente como el compositor más representativo de su generación. Así pues, comienzan a desarrollarse estilos, técnicas y lenguajes distintos, con lo cual sobrevino una re significación, más que desaparición, de las formas utilizadas en el siglo XIX. Dichas formas comienzan a transformarse, perfilándose una vigorosa renovación del lenguaje musical frente a los síntomas de disolución y decadencia de las últimas ramificaciones del romanticismo.



Tertulia en Santiago (1840)

12. Mayer-Serra Otto. *Panorama de la Música Mexicana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1941, p. 71

13. Moreno Rivas Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la música Mexicana*. UNAM, México 2005, pp. 72 y 73

14. Moreno Rivas Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la música Mexicana*. UNAM, México 2005, pp. 74



1.2 Aspectos biográficos

Tomás León Ortega nació el 21 de diciembre de 1826, hijo del maestro artesano don José María León y de doña Guadalupe Ortega, su segunda esposa, quien al reparar en las cualidades musicales de su hijo, le daría sus primeras lecciones de piano.

De los estudios maternos Tomás León pasó a ser alumno del organista José María Oviedo quien, a la postre, resultó ser su único maestro. A los catorce años ya era organista en el oratorio de la iglesia de la Profesa de San Felipe Neri, lugar en el que empezó a ser conocido por la alta sociedad mexicana.

Su primera presentación pública tuvo lugar en 1854 cuando apareció al lado del violinista Franz Rooner y del pianista Ernest Lubeck, acompañando a este último en una fantasía de Thalberg, a cuatro manos, sobre temas de Norma. El éxito de León fue inmediato, admirándose particularmente el hecho de que su desempeño estaba al nivel de sus renombrados colegas europeos. Ese mismo año, el gobierno de Antonio López de Santa Anna, lanzó una convocatoria a los músicos y poetas para la composición del Himno Nacional Mexicano.

Una vez elegida la composición poética de Francisco González Bocanegra, se nombró al jurado encargado de seleccionar la música; el cual quedó integrado por Agustín Balderas, José Antonio Gómez y Tomás León. Refería Balderas que él y sus compañeros examinaban cuidadosamente las 15 composiciones que habían entrado al certamen cuando repentinamente Tomás León se puso en pie y exclamó: “¡señores, ya tenemos himno; escuchad!”, y sentándose al piano, interpretó con tal entusiasmo la composición que al concluir, el jurado y algunos concurrentes prorrumplieron en un aplauso, quedando así seleccionada la composición de Jaime Nunó.¹⁵

En 1855 León contrajo matrimonio con doña Dolores Mondragón, con quien tuvo cinco hijos: Alberto, Carmen, Luis, Enrique y Dolores.

Un año más tarde tuvo el honor de tocar al lado de un gran pianista: Oscar Pfeiffer, a quien acompañó en una fantasía de él mismo sobre temas de Ernani.

Sin embargo, la época no le fue propicia para alcanzar fama internacional como concertista; la afición de entonces no era capaz de sostener a un artista, ni él –que carecía de

bienes de fortuna y ya que tenía que sostener a su propia familia– pudo viajar al extranjero para perfeccionar sus dotes y darse a conocer.

Se dedicó pues, a la enseñanza y a la composición. Considerado como uno de los mejores maestros y pianistas de la ciudad de México, se convirtió en el centro de un grupo importante de artistas y melómanos. Particularmente notables fueron las tertulias musicales ofrecidas en su casa. En ellas León y sus alumnos más destacados –tales como Melesio Morales, Julio Ituarte y Manuel Chávez Aparicio– ofrecieron en México por vez primera obras de Chopin y las sinfonías de Beethoven arregladas a cuatro manos. Se leían poemas de los escritores europeos más destacados y con frecuencia los de los mexicanos en voz de su autor. Todo giraba en torno a la música; cantantes, pianistas y compositores hacían escuchar las obras de los músicos mexicanos quienes frecuentemente no contaban con un foro adecuado. Por supuesto que Tomás León jugaba un papel protagónico, por lo que sus obras también eran ejecutadas. Los asistentes a estas reuniones musicales, entusiasmados por las labores de León, establecieron en 1866 la Sociedad Filarmónica de México, la cual contó con eminentes miembros, como Alfredo Bablot, Antonio García Cubas, Julio Ituarte, Eduardo Liceaga, Melesio Morales, Aniceto Ortega y Manuel Payno (por sólo citar a algunos de los más distinguidos entre los fundadores), la Sociedad Filarmónica se impuso un programa ambicioso pero no por ello carente de sentido o irrealizable. Formulado en términos de hoy, tal programa era nada menos que institucionalizar y profesionalizar las tareas de educación, investigación y difusión de la música. A lo anterior se añadía el proporcionar asistencia financiera a los músicos necesitados. De los múltiples logros de la Sociedad Filarmónica cabe destacar la creación del Conservatorio Nacional de Música.¹⁶ Sobra decir que León fue maestro fundador de dicha institución, en la que, enseñó de forma gratuita durante siete años. Durante la ocupación franco-austriaca de México, León ofreció conciertos para Maximiliano de Habsburgo e incluso fue nombrado pianista de la corte imperial.

Como intérprete se le considera el primer gran virtuoso mexicano. Su repertorio –además de Chopin– incluyó composiciones de Hummel, Liszt, Thalberg, Gottschalk, Beethoven y Bach, lo que denota un sentido musical



poco usual para su tiempo. Sus obras –casi todas para piano– reflejan su destreza técnica, una escritura pianística impecable y una influencia notable de los románticos europeos, por ejemplo, en sus Nocturnos donde el modelo de Chopin, resulta decisivo.

Asimismo, fue uno de los primeros compositores mexicanos cuya música se editó en Europa (en las casas Schonenberger y Mayence-Schott).

Tomás León no abordó la música orquestal y sus obras son fundamentalmente para piano y ocasionalmente para voz y guitarra, manejando en ellas la variación como único elemento de desarrollo. Algunas de sus composiciones más importantes son las canciones *La Ilusión* y *Amar sin esperanza* así como los nocturnos *Una flor para ti*, *¿Por qué tan triste?* y *Guarda esa flor*; las habaneras *La reina de las flores*, *La luz eléctrica*, *Yo se lo diré a usted*, *¿Qué le importa a usted?*, *Las dos amigas*; los vales *Flores de Mayo* y *Laura*; las mazurcas *Angélica*, *Diamela* y *Sara*; las polkas-mazurcas *Flor de primavera*, *Catalina*, *La sonorense*, *Azalea* y *La sensitiva*; además de otras piezas como *Elegía a Ignacio Durán*, *Lamentos del corazón* y la romanza *Ilusión y desengaño*.

Murió de una pulmonía fulminante el 18 de marzo de 1893 en la Ciudad de México.

1.3 Análisis de la obra

Danza No 1 “Dame tus ojos”

Es una danza habanera en la forma tradicional **A B**, en compás de 2/4 y en la tonalidad de Sol mayor. La parte **A** consta de 16 compases (dos frases de 8 compases cada una). El material melódico de esta sección se construye de dos motivos, a manera de pregunta y respuesta, por grados conjuntos y adornados por terceras. Cabe destacar que el compositor contrapone una figura rítmica ternaria a una binaria. La parte **B** está en la tonalidad de Mi bemol mayor comenzando en el V grado, se compone de dos frases de 8 compases y resuelve en Mi bemol mayor. La parte **B** se toca Da Capo para finalizar con la parte **A**.

Compases	1-16	17-32
Estructura	II: A :II	II: B :II D.C al fine
Tonalidad	Sol mayor	Mi bemol mayor

Cuadro 1

Danza No 2 “Tómalos chata”

Danza estructurada en la forma **A B**, en compás de 2/4 en la tonalidad de Mi bemol mayor. La parte **A** tiene 8 compases, y el material melódico de esta primer parte, se construye sobre arpeggios. La sección **B** está escrita en La bemol mayor y tiene 16 compases, la melodía se compone de grados conjuntos, terceras y octavas principalmente; se toca Da capo y al igual que la danza no. 1 finaliza con la parte **A**. Se contraponen también en esta danza, las figuras rítmicas binarias y ternarias.

Compases	1-8	9-24
Estructura	II: A :II	II: B :II D.C al fine
Tonalidad	Mi bemol mayor	La bemol mayor

Cuadro 2

15. Lozada León Guadalupe. “Una flor para ti”. Información del material discográfico , p.3

16. Revista La armonía, periódico musical fundado por la Sociedad Filarmónica en el cual también colaboró Tomás León.

Presentación realizada por Juan José Escorza, diciembre 1991. Publicación del CENIDIM.



1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Dame tus ojos

“Dame tus ojos”, “Tómalos chata” son unas danzas que Tomás León dedicó a una de sus discípulas, la señorita Mariana Díaz de León, según la carátula del

manuscrito original.

En primer término consideré adecuado, de acuerdo al estilo de la época y a la forma de las danzas, tocar la parte **A** con repetición. Existen bastantes ejemplos de pequeñas danzas de salón que repiten ambas partes; así pues, habría que añadir casillas de la siguiente forma:

Ejemplo 1

Utilizando el mismo argumento, opté por repetir también la parte B cuyo final se modificaría así:

Ejemplo 2

La parte **B** se toca *Da capo* para finalizar con **A**, esta vez sin repetición. En la danza No 1 destaca el ritmo de habanera cuyo carácter es más bien moderado; preferí tocarlo de esta manera ya que no hay ninguna indicación del tempo. En ambas danzas, el lenguaje armónico se caracteriza por el uso de la tónica (I)-dominante (V)-tónica (I), y sus grados intermedios más próximos. En la

danza “Dame tus ojos” habría que hacer hincapié sobre la doble dominante del compás 5 que hace en la parte **A** y que conduce al segundo grado de la tonalidad. También hay que destacar la inflexión que hace en la parte **B** a fa menor (compás 21), realizando una especie de progresión de dominantes; para resolver hacia mi bemol mayor:

Ejemplo 3

Tómalos chata

Al igual que en la pieza anterior, también sugiero en esta danza repetir A y B añadiendo casillas:

Ejemplo 4

Ejemplo 5

En esta danza, **A** y **B** son contrastantes, la indicación “con expresión” nos hace referencia a este cambio de carácter entre una parte y otra. Destaca como cambio armónico de importancia, la dominante del segundo grado que aparece en el tercer

compás de la parte **A**. La sección **B** nos sugiere un cambio hacia un fragmento más melódico, tranquilo y expresivo, retomando el ritmo de habanera utilizado en la primera danza. Al tocar Da Capo la parte **A** se hace sin repetición.



Vista del Zócalo (Plaza Mayor) de la Ciudad de México tal como lucía el 9 de diciembre del año de 1803, fecha en que fue inaugurada con la estatua en bronce del rey Carlos IV de España, “El Caballito”.



2. No tiene nombre

Tomás León

2.1 Análisis de la obra

Es una danza cuya forma es **A B A'**, en compás de 2/4 y en la tonalidad de Re mayor. La parte A tiene 8 compases con repetición, está en la tonalidad de Re mayor y termina en el acorde del V grado con séptima; la melodía principal se encuentra en la soprano, mientras que la voz media o contralto la acompaña con un bajo

de Alberti. La parte **B** está escrita en Fa mayor con 16 compases (2 frases de 8 compases cada una); la melodía que lleva la voz superior se construye a base de arpeggios. La segunda frase de la parte **B** resuelve en la dominante de Re mayor para después retomar esta tonalidad. En **A'** hay que hacer énfasis en los acordes de dominante de Sol mayor y dominante de La mayor (compases 29 y 30) que realiza para concluir la pieza.

Compases	1-8	9-24	25-32
Estructura	II: A :II	II: B :II	A'
Tonalidad	Re mayor	Fa mayor	Re mayor

Cuadro 3

2.2 Sugerencias técnicas e interpretativas

Sugiero repetir **A** y **B**. Las casillas de repetición de la parte **B** las propongo de la siguiente forma:



Ejemplo 6

Hay que poner especial atención en la melodía escrita en anacrusa, destacando el canto, cuyo carácter es dulce y sutil.



3. La pluma eléctrica

Tomás León

3.1 Análisis de la obra

Danza en la tonalidad de La bemol mayor, en la forma tradicional **A B** en compás de 2/4. La parte **A** va del compás 1 al 8 y tiene casillas de repetición, está en la tonalidad de La bemol mayor y se compone de ocho pequeñas frases escritas a manera de pregunta y respuesta. Utiliza principalmente el I y V grados realizando una inflexión al II grado en el compás 5; este fragmento se distingue por su carácter rítmico marcado por las apoyaturas que acompañan todo el tiempo a la melodía. Encontramos el ritmo de habanera en el acompañamiento

de la mano izquierda, que se mantiene durante la parte **B** en la tonalidad de Re bemol mayor. La primer frase comienza en el V grado de Re bemol mayor y destaca la doble dominante del compás 13 que va al VI grado y posteriormente, en el compás 15 la doble dominante del V grado. El material melódico de la parte **B** se compone de terceras y sextas que forman tresillos los cuales se contraponen con la figura de octavo con puntillo y dieciseisavo de la mano izquierda. Esta sección concluye en Re bemol mayor; en este caso es recomendable repetir también la parte **B**, añadiendo casillas de repetición, como se muestra abajo, en el ejemplo 7.

Compases	1-8	9-24
Estructura	II: A :II	II: B :II D.C al fine
Tonalidad	La bemol mayor	Re bemol mayor

Cuadro 3



Ejemplo 7

Se toca de nuevo la parte A sin repetición, para concluir en la primer casilla, como era costumbre ejecutar este tipo de danzas.



3.2 Sugerencias técnicas e interpretativas

Esta pieza, intenta imitar el sonido de una pluma eléctrica, artefacto inventado por Thomas Alva Edison en 1874; novedoso y peculiar en la época de Tomás León. De hecho, la partitura está escrita con dicho dispositivo y se advierte en la parte inferior de la página con la siguiente nota: “Impreso por el sistema americano llamado pluma eléctrica”. El pensar en el sonido que emite un aparato de tal naturaleza puede servirnos para imaginar cual es la intención que debe imprimirse a la pieza; y considero que las apoyaturas que aparecen en la primera parte imitan con claridad este sonido. La partitura no tiene ninguna indicación del *tempo* ni de las dinámicas; considero que debe

ejecutarse a un ritmo moderado. La manera en cómo se desarrollan las pequeñas frases del principio nos sugiere comenzar *mezzoforte*, de manera que la melodía se destaque, y aumentar el volumen poco a poco hasta llegar al *forte*, para concluir la última frase. La sección **B** es contrastante a la parte **A**; se trata de un fragmento melódico que puede ejecutarse con más tranquilidad. En esta parte encontramos reguladores que dibujan el movimiento que deben seguir las figuras de tresillo y octavos. Es importante destacar la melodía superior y cantar esta melodía de acuerdo al movimiento de las frases. Posteriormente regresa al ritmo de habanera cuya melodía evoca el sonido de la pluma eléctrica; la última frase debe ser un poco más enérgica para anunciar la conclusión de la pieza.



Catedral de Mexico- “Album Mexicano” Coleccion de Paisajes Monumentos y Costumbres 1875-1855



4. La azucena

Tomás León



4.1 Análisis de la obra

Danza en la tonalidad de La bemol mayor, en compás de 2/4; consta de cuatro partes. La parte **A** está en la tonalidad de La bemol mayor, tiene 8 compases con casillas de repetición, que se dividen en dos frases de cuatro compases. Alterna los grados I y V principalmente, exceptuando el segundo tiempo del compás 7, donde utiliza una doble dominante que nos conduce al V grado. El material melódico de esta primera parte se conforma de grados conjuntos, sextas y terceras que construyen motivos a manera de pregunta y respuesta. La sección **B** tiene 16 compases que forman ocho semifrases de dos compases donde destaca la doble dominante del compás 15 así como el acorde de Si doble bemol en el compás

23 que conduce al V grado con séptima y finalmente al primer grado de La bemol mayor.; esta sección tiene casillas de repetición. La parte **C** está en la tonalidad de Re bemol mayor, se compone únicamente de ocho compases divisibles en dos frases de cuatro. Armónicamente transcurre por los grados I y V y utiliza el II grado en el primer tiempo del compás 31. El material melódico se conforma por pequeños fragmentos de escalas, segundas y terceras; este fragmento tiene casillas de repetición. La sección **D** también en Re bemol mayor, tiene ocho compases formando dos frases, cada una de cuatro compases. En el compás 39 destaca un acorde de Mi doble bemol que va al V grado de Re bemol; finaliza con casillas de repetición y se toca Da Capo para ejecutar nuevamente la parte **A** y **B**.

Compases	1-8	9-24	25-32	33-40
Estructura	II: A :II	II: B :II fine	II: C :II	II: D :II D.C. al fine
Tonalidad	La bemol mayor	La bemol mayor	Re bemol mayor	Re bemol mayor

Cuadro 5



4.2 Sugerencias técnicas e interpretativas

Es recomendable atender a las indicaciones de fraseo que son muy claras en la edición. Aunque no hay indicación del tempo, tomando en cuenta de que se trata de una polka, danza que exige movimientos rápidos; debería pensarse en una ejecución con un carácter ligero. Hay que señalar que este tipo de piezas de salón para piano no fueron pensadas precisamente para bailar; es cierto que retoman la forma y rítmica de las danzas,

pero el contexto general de esta música se enmarca en un ambiente de tertulias y reuniones íntimas para dar a conocer y escuchar en los salones las composiciones en boga. En esta pieza también es importarte realizar el fraseo implícito en todas las partes. Aunque no está escrito, me parece que las divisiones entre las frases son muy claras. Las dinámicas también están correctamente señaladas; considero que es posible hacer ciertos cambios cuando se realizan las repeticiones para otorgarle variedad a la pieza.



Litografía de Casimiro Castro. Del álbum “México y sus Alrededores” 1855



5. El desengaño Tomás León



5.1 Análisis de la obra

Es un vals en la tonalidad de Mi bemol mayor; con una introducción y cuatro partes distintas, la estructura es la siguiente:

Compases	1-11	12- 28	29-44	45-60	61-76
Estructura	Introducción	II: A :II	II: B :II	II: C :II	II: D :II D.C al fine
Tonalidad	Mi bemol mayor	Mi bemol mayor	Si bemol mayor	Mi bemol mayor	La bemol mayor

Cuadro 6

La introducción comienza en la tonalidad de Mi bemol mayor, contrasta acordes *forte* y *piano* utilizando acordes de tónica, subdominante y dominante, además de un acorde disminuido (compás 6) que resuelve a Mi bemol mayor. El vals comienza en el compás 12, y la parte **A** abarca de los compases 12 al 28, formando cuatro frases de cuatro compases. La parte **B** está en la tonalidad de Si bemol mayor y la melodía está escrita en octavas y también se conforma por cuatro frases de cuatro compases; se distingue un acorde disminuido en el compás 40 que va al primer grado, este fragmento, al igual que la parte A tiene casillas de repetición. El siguiente fragmento, **C**, vuelve a la tonalidad de Mi bemol mayor

y comienza en elV grado con séptima de esta tonalidad y recorre principalmente el I y V₇ grados, terminando en Mi bemol mayor; este fragmento cuya melodía está escrita en octavas, también es divisible en cuatro frases de cuatro compases o inclusive en ocho semifrases de dos compases, la parte **C** cuenta con casillas de repetición. Posteriormente, encontramos la parte **D** en la tonalidad de La bemol mayor; es un fragmento melódico y dulce, cuyas frases son claramente divisibles en cuatro compases; la estructura armónica se compone de acordes de tónica y dominante principalmente. Esta parte se repite y aquí encontramos el Da capo, para retomar nuevamente el principio (la parte **A**) y concluir la pieza en la parte **C**.



5.2 Sugerencias técnicas e interpretativas

En esta pieza, la introducción es un fragmento que contrapone las dinámicas entre los acordes *fortissimo* y *piano*. En esta sección es posible abordar un tempo más libre y pausado, para posteriormente comenzar con el vals. El carácter sugerido es con gracia, por lo que es necesario ejecutar el vals con ligereza y atendiendo a las acentuaciones marcadas por el compositor. Cabe mencionar que es importante destacar el canto superior de la mano derecha. En la parte **B** la frase comienza *forte* y considero que es factible contraponer las frases entre

forte y piano (haciendo alusión a las dinámicas de la introducción). En la sección **C**, cuya melodía al igual que en la parte **B**, está escrita en octavas, el carácter es distinto; más tranquilo y mesurado. Después, en el fragmento **D** continúa este carácter melódico y tranquilo, pero con sus puntos álgidos señalados por los reguladores. Regresamos *Da Capo* y cada tema se toca una sola vez. Es posible variar las dinámicas que se usaron anteriormente, para que las repeticiones no sean siempre iguales y no se tornen monótonas. La pieza finaliza en la parte **C** y en esta sección sugiero acelerar un poco el tempo para concluir el vals.



José María Velasco, *El Citlaltépetl*, óleo sobre tela, 1897 (Colección Museo Nacional de Arte). Imagen tomada del libro: Xavier Moyssen, José María Velasco. Un estudio sobre su obra, México, SEP, 2004.



6. Flores mexicanas

Tomás León



6.1 Análisis de la obra

Es un vals en la tonalidad de La bemol mayor, con ocho partes distintas y una coda. La introducción está escrita en un compás de 6/8, tiene 16 compases en la tonalidad de La bemol mayor y termina en el acorde de dominante. La parte **A** tiene 32 compases; el tema del vals comprende los primeros 16 y posteriormente se repite una octava arriba y con apoyaturas, está en La bemol mayor y tiene barras de repetición; el movimiento armónico es principalmente a través de la tónica y la dominante, además de el acorde de dominante del II grado en el compás 26. La parte **B** está en la tonalidad de Mi bemol mayor, cuenta con 2 frases de ocho compases cada una y se repite; comienza en el acorde de dominante y termina en Mi bemol mayor, regresando a la tonalidad de La bemol mayor en la parte **C** la cual tiene 16 compases que también se dividen en dos frases de ocho compases; se construye principalmente con los acordes de tónica y dominante, haciendo además una inflexión a si bemol menor en el compás 73, para terminar con la tónica. Posteriormente la parte **D** en Re bemol mayor con 16 compases, comienza en el IV grado y finaliza con la tónica. Es importante destacar de aquí en adelante que todas las partes subsecuentes son de 16 compases con repetición, con dos grandes frases de ocho compases. La parte **E** está en Sol bemol mayor, la melodía está escrita en octavas, esta parte

comienza y termina en la tónica. El vals continúa con la parte **F** en Re mayor, donde hay que destacar la inflexión que realiza en el compás 122 a Mi mayor, después regresa a Re mayor para terminar en el primer grado de esta tonalidad. Continuamos con la parte **G** en Sol mayor, la melodía principal se encuentra en la mano izquierda; resalta un acorde de séptima disminuida en el compas 134 que resuelve hasta el último tiempo del siguiente compás, así como una inflexión a Mi menor en el compás 139. Destaca también la inflexión a Re mayor, tonalidad con la cual comienza la parte **H**; que transcurre en el I y IV grados de esta tonalidad para hacer posteriormente una inflexión a Sol mayor. La parte **H** concluye con el primer grado de Sol mayor.

El puente se conforma de ocho compases, retoma la tonalidad del principio, La bemol mayor, y transcurre principalmente sobre los acordes de dominante; deja la frase abierta para volver al tema del vals, el cual se repite exactamente igual, hasta el compás 199, donde comienza la Coda. Esta parte puede dividirse en dos: del compás 199 al 209 y del 209 al final. La primer parte de la Coda se construye exactamente con los mismos acordes que utiliza el autor en la introducción del vals, destacando la inflexión a fa menor en el compás 204; posteriormente, la Coda concluye con el acorde de dominante con séptima. El final de la pieza alude al tema principal con la indicación de *pianísimo* y termina con los acordes de dominante y tónica *fortísimo*.

Compases	1-11	17-48	49-64	65-80	81-96	
Estructura	Introducción 6/8	II: A :II	II: B :II	II: C :II	II: D :II	
Tonalidad	La bemol mayor	La bemol mayor	Mi bemol mayor	La bemol mayor	Re bemol mayor	
97-112	113-128	129-144	145-160	161-168	169-198	199-226
II: E :II	II: F :II	II: G :II	II: H :II	Puente	Ritornello A	Coda
Sol bemol mayor	Re mayor	Sol mayor- Re mayor	Re mayor- Sol mayor	La bemol mayor	La bemol mayor	La bemol mayor

Cuadro 7



6.2 Sugerencias técnicas e interpretativas

El vals “Flores mexicanas”, como ya hemos visto, consta de una introducción, ocho partes distintas, un puente y un ritornello que conduce a la coda final. Es importante analizar con cuidado cada una de las partes para su correcta interpretación. En primer lugar, la introducción, cuyo tempo es andante, tiene un carácter tranquilo y melódico que conduce al tema del vals, cuya melodía debe ser claramente destacada y ligada. Cuando el tema se repite más adelante, adornado con las apoyaturas, este debe ser ligero, y para lograrlo considero que no es necesario ejecutarlo *fortísimo* como lo indica la partitura, ya que de hacerlo así, perdería la ligereza que se busca. Para la parte **B** consideré adecuado iniciar *piano* la primer frase y crecer poco a poco según la indicación de los reguladores, pero sin llegar al *fortísimo*, que supondría un sobresalto exagerado, contrario al carácter gracioso y juguetón de esta sección. Como se indica en la partitura, en la parte **C** debe destacarse el canto principal, en la mano derecha, cuya melodía dulce y cantáble tiende a interpretarse de una manera sutil y tranquila, en contraste con la parte subsecuente, la sección **D**, más rítmica, cuyas frases crecen paulatinamente hasta llegar al *forte*. En la parte **E** cabe señalar que si bien está escrito que debe comenzar piano y delicado, al tratarse de una melodía

en octavas y de acuerdo al carácter rítmico de la sección, convendría comenzar *mezzoforte* para conducir la melodía claramente hasta el *forte*. En la sección **D** debe destacarse la nota superior de los acordes de la mano derecha, respetando los acentos señalados por el compositor; se trata de una sección evidentemente rítmica y como se señala, alegre. Lo siguiente contrasta totalmente con la parte **D**; ya que es un fragmento melódico y expresivo, cuya melodía grave, debería tocarse tranquilamente, con las debidas respiraciones entre frases e incluso bajando un poco el *tempo*, deteniéndose y remarcando el acorde de séptima disminuía (compas 133) cuya tensión conduce a su resolución en el compas siguiente, decreciendo poco a poco para repetir la frase que termina con un arpeggio de re mayor. Los acordes de la mano derecha deben ser ligeros y ejecutarse *piano*. La parte **H** comienza *fortísimo* y aquí destaca un súbito cambio en la dinámica a *piano* y nuevamente de este *piano* a *fortísimo*; propongo alargar un poco la frase en el *piano* para dar paso al *forte* con todo el volumen necesario. Prosigue el puente comenzando en *piano* para crecer gradualmente, deteniendo los últimos acordes para llegar con fuerza a la octava. En el ritornello, el tema adornado con las apoyaturas es ligero como la primera vez que se presentó, pero no *forte*; considero que es necesario tocarlo *mezzopiano* para comenzar a crecer en la coda y llegar al *fortísimo* final.



Carátula de “La favorita”; partitura de Tomás León. Del archivo particular de la familia León.



7. Una ilusión Tomás León



7.1 Análisis de la obra

El schottisch o chotís es una danza cuyo origen se ha documentado en Bohemia; alcanzó gran fama en Alemania, Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos y España, sobre todo durante los años centrales del siglo XIX. El ritmo es más bien moderado y de movimientos lentos. El schottisch *Una ilusión* proviene del manuscrito original del autor, cuya copia adjunto en la sección de anexos. Esta danza comienza con una introducción en un compás de 4/4 y en la tonalidad de Mi bemol mayor (compás 1 al 8). Tiene cinco pequeñas frases donde utiliza los grados I y V₇ así como una doble dominante que va al V grado (compases 3 y 7). Esta introducción es un coral, con una constante rítmica; en los compases 7 y 8 presenta una variación en la soprano a manera de “llamado”, esta frase termina en una cadencia suspendida sobre el V grado y en el último tiempo encontramos la anacrusa al schottisch que está en compás de 2/4. La parte **A** está en la tonalidad de Mi bemol mayor, se compone de ocho compases que se dividen en dos grandes frases de cuatro compases y recorre principalmente los grados I y V₇ haciendo una inflexión a Do menor en el segundo tiempo del compás 13. El motivo melódico está conformado por un tresillo de dieciséisavo en anacrusa y octavos; esta sección tiene casillas de repetición. La parte **B** también está en la tonalidad de Mi bemol mayor, y al igual que la sección precedente tiene ocho compases que se dividen en dos frases de cuatro compases. Comienza con el V grado de Mi bemol y en esta parte es importante enfatizar la progresión de acordes que realiza a partir del compas 21 comenzando con el disminuido

de Do menor (VI grado menor), luego utiliza elVII disminuido para resolver al K6/4; posteriormente progresa al V grado para resolver a Mi bemol mayor. La sección **C** va del compás 25 al 32 y está en la tonalidad de La bemol mayor; el material melódico es un poco distinto al que aparece en las partes **A** y **B**, encontramos un trino sobre Re bemol (compás 25). La sucesión de acordes abarca simplemente los grados I y V₇ destacando un acorde disminuido (compás 30)que resuelve a La bemol; esta sección se repite. La parte **D** está en la tonalidad de Fa menor, tiene 16 compases divisibles en cuatro frases de cuatro compases cada una. Podemos reconocer dos planos en la melodía, cuya voz intermedia es la principal, compuesta por negras y octavos. La primer frase utiliza los grados I y V₇ y en la siguiente encontramos un acorde de dominante del IV grado que resuelve en el compás 37 y después la dominante del V grado que resuelve al compás 40. En las siguientes dos frases encontramos los mismos recursos armónicos. Esta sección no tiene barras de repetición. Posteriormente, encontramos nuevamente la parte **C**, esta vez sin barras de repetición; y después A y B con sus respectivas repeticiones. Con anacrusa en el compás 72 (2ª casilla) aparece un pequeño puente que llega al compás 79. Esta sección está en la tonalidad de Re bemol Mayor ; comienza con el I grado, alternándolo con el IV hasta el segundo tiempo del compás 78 donde aparece un acorde disminuido que nos lleva al V grado de Mi bemol mayor. La **Coda** comienza en el compás 80, donde encontramos un acorde de Do bemol mayor y su V grado; posteriormente, La bemol mayor seguido de su dominante; esta última frase nos conduce al V grado de Mi bemol mayor que resuelve en el compás 86.



Compases	1-8	9-16	17-24
Estructura	Introducción	II: A :II	II: B :II
Tonalidad	Mi bemol mayor	Mi bemol mayor	Mi bemol mayor

25-32	33-48	49-56	57-64	65-72	73-79	80-88
II: C :II	D	C	II: A :II	II: B :II	Puente	Coda
La bemol mayor	Fa menor	La bemol mayor	Mi bemol mayor	Mi bemol mayor	Re bemol mayor	Do bemol mayor- La bemol mayor- Mi bemol mayor

Cuadro 8



Estación de San Lázaro, 1900

7.2 Sugerencias técnicas e interpretativas

El tema de la introducción es moderado y piano y la voz de la soprano debe marcarse dentro de esta misma dinámica, Es importante destacar la indicación del calderón en el compás 8 haciendo énfasis en la cadencia suspendida sobre el V grado. Las acotaciones del pedal están presentes en toda la pieza con claridad. Cuando comienza el *schottisch*, el *tempo* puede ser ligeramente más movido; la indicación es con *eleganza*. Los acentos que indica el compositor en los octavos, son sutiles, pensando en el carácter *elegante* de este fragmento; pero considero adecuado enfatizar el acento que corresponde al acorde

que realiza la inflexión a Do menor (segundo tiempo del compás 13). En la sección **B** es posible hacer dinámicas contrastantes entre pregunta y respuesta en la primer frase; posteriormente viene el *crescendo*. La siguiente sección, **C** es expresiva y melódica; los reguladores señalan las dinámicas adecuadas que debe seguir la melodía. En la parte **D** es importante destacar la melodía de la mano derecha, que está acompañada por arpegios y octavas las cuales deben ejecutarse con un toque muy ligero; el punto álgido de las frases está marcado por los reguladores. En la parte final, donde comienza la **Coda** es recomendable utilizar el pedal de sordina, para lograr el matiz *pianísimo*.



“Trajes Mexicanos” Casimiro Castro, 1869.

8. Marcha patriótica

Tomás León



8.1 Análisis de la obra

Es una pieza en la tonalidad de Re mayor, en compás de 2/4 y que se compone de ocho partes, como se muestra en el siguiente cuadro:

Compases	1-16	17-32	33-40
Estructura	Introducción	II: A :II	II: B :II
Tonalidad	Re mayor	Re mayor	La mayor-Re mayor

41-56	57-64	65-80	81-96	96-113	114-128
C	II: D :II	C´	Ritornello	Desarrollo	Coda
Sol mayor	Re mayor	Sol mayor	Re mayor	Re mayor-Si bemol mayor-Re mayor	Re mayor

Cuadro 9

La introducción, tiene 16 compases. Comienza anunciando el tema principal basado en un arpeggio de Re mayor, y en la segunda frase utiliza el arpeggio de dominante; este tema hace alusión a un toque militar y en este caso, la mano izquierda hace las veces de los timbales o tambores característicos de la marcha. Posteriormente continúa con un *crescendo* que al final de la última frase (compás 14) realiza un movimiento cromático ascendente que conduce al K64 y concluye la sección sobre el V grado a manera de cadencia suspendida.

El primer tema está en Re mayor, y tiene 16 compases que pueden dividirse en cuatro grandes frases. La primer frase del tema que comienza en el compás 17, consta de cuatro compases, comienza en el primer grado,

y culmina con el II grado de Re mayor (compás 20). La frase siguiente (compás 21) comienza en el II grado y finalmente termina con una cadencia perfecta a Re mayor (compás 24). El fragmento posterior es una repetición del material, pero en un registro más alto y haciendo uso de octavas. Esta parte **A** se repite y concluye en Re mayor. Posteriormente, la parte **B** se compone únicamente de ocho compases que construyen dos frases de cuatro compases cada una. La primer frase comienza en la tonalidad de La mayor, haciendo uso del I y V7 grados; y a partir del compás 37 el acorde de La mayor funciona como dominante de Re mayor concluyendo en esta tonalidad. Este fragmento también tiene barras de repetición.

La parte **C**, está en la tonalidad de sol mayor, cuenta

con dieciséis compases, divisibles en cuatro frases de cuatro compases. Armónicamente destaca el acorde disminuido del compás 48 que va al primer grado; así como la dominante del IV grado, en el compás 51 que resuelve a Do mayor. Esta sección concluye en Sol mayor y no se repite, ya que una variación de la misma aparecerá posteriormente. Luego comienza la parte **D**, en la tonalidad de Re mayor, también se hace notar un acorde disminuido en el compás 62 que resuelve al primer grado. Esta sección concluye con una cadencia perfecta y tiene barras de repetición. A partir del compás 65, nos encontramos con una variación del tema **C**, cuyo material melódico se enriquece con bordados, dándole un carácter distinto debido al cambio de figuras rítmicas. Conserva la misma secuencia armónica. En el compás 81, regresa el tema **A** exactamente igual que como se presentó antes, con 16 compases y su conclusión en Re mayor. A partir del compás 96 se presenta el desarrollo de este primer tema, que comienza alternando los grados I y V7 de Re mayor y con la melodía en octavas en la mano derecha. En el compás 100 comienza una progresión de dominantes; esto es en el tercer tiempo del compás donde aparece una inflexión a Mi menor que resuelve al compás siguiente; después encontramos una inflexión a Fa sostenido menor que resuelve en el compás 102. Esta primer frase, en Re mayor concluye en el compás 104 con un acorde de dominante que no resuelve a Re; a partir de aquí la tonalidad cambia a Si bemol mayor. Utiliza el I y V7 grados de Si bemol hasta el compás 108 donde encontramos una inflexión a Do menor y posteriormente una inflexión a Re menor. Continúa en la tonalidad de Si bemol mayor, destacando el arpeggio sobre un acorde disminuido en el compás 112 que resuelve a Re mayor. En el compás 114 nos encontramos con la Coda, iniciando con acordes que se mueven por cromatismos que desembocan nuevamente en Re mayor. Después aparecerá el primer grado alternándose con la dominante, utilizando los recursos melódicos de la introducción y repitiendo el toque marcial del inicio en octavas. La marcha finaliza con una alusión al primer tema con acordes *fortísimos*.

8.2 Sugerencias técnicas e interpretativas

La Marcha Patriótica evoca la música militar mediante el tema que aparece en la introducción y que

deriva en una serie de variaciones del mismo. El toque marcial nos hace pensar en instrumentos como el clarín y el acompañamiento de tambores, que en este caso los encontramos en el registro grave, en la mano izquierda. La melodía compuesta por arpeggios debe ser muy marcada y crecer poco a poco hasta que culmina en el acorde de La mayor.

El tema **A** comienza *mezzoforte*; es preciso mencionar que el último acorde de la frase (compás 20) debe ejecutarse con suficiente sonido, pensando en que se trata de una pieza marcial fuera del contexto íntimo e introspectivo que caracteriza al romanticismo. Cuando el tema se repite una octava más arriba (compás 25) se toca con mayor énfasis y volumen; sin embargo decidí no llegar al *fortísimo* indicado en la partitura ya que me pareció suficiente y lógico de acuerdo al movimiento y desarrollo de las frases alcanzar solamente el *forte*. La parte **B** comienza *forte*; es necesario marcar los tresillos ubicados en la mano izquierda. Como sugerencia propongo ejecutar el final de esta frase comenzando con un piano (compás 37) y aumentar después el volumen. En la parte **C**, en la tonalidad de sol mayor, los reguladores anotados en la partitura nos indican la correcta ejecución de las dinámicas, se trata de un fragmento con un carácter melódico y hay que destacar que esta sección no se repite, ya que después de la parte **D** nos encontraremos con una variación del mismo. En la parte **D** es importante señalar el contraste entre el *piano* con el que comienza y el *forte* que prosigue en octavas y en un registro agudo. La siguiente parte se trata de una variación del tema **C**, y en este caso comienza *piano* y va creciendo conforme lo indican los reguladores, concluye con los acordes de Sol mayor en *forte*. Continuamos con el *ritornello* que llega al compás 96 donde comienza el desarrollo; la tonalidad es Re mayor y la indicación es *piú vivo*. A partir del compás 100 realiza una serie de dobles dominantes y hace un crescendo hasta el compás 103. Continúa con una modulación a Si bemol mayor con el mismo orden armónico. En el compás 114, donde comienza la **Coda**, es posible acelerar el tempo durante esa secuencia de acordes que concluyen en Re mayor, el punto álgido llega en el compás 120 con los acordes de I y V grados de Re mayor en *forte*. Posterior a esto retoma el toque marcial de la introducción y me parece conveniente tocarlo *piano* para realizar un contraste con el fragmento final *fortísimo*.



9. El artista muere

Julio Ituarte



(1845 -1905)

9.1 Aspectos biográficos

Julio Ituarte nació en la Ciudad de México en 1845. Compositor y pianista mexicano, estudió bajo la dirección de José María Oviedo y Agustín Balderas. Posteriormente fue alumno de Tomás León (piano) y Melesio Morales (armonía y contrapunto). Su capacidad lo llevó a convertirse en pianista poco antes de los quince años, cuando siendo alumno de Tomás León tocó en 1859 en un concierto celebrado en el Teatro Nacional, a beneficio del entonces renombrado compositor de ópera Cenobio Paniagua. Poco después lo hallamos en una gira de conciertos en Veracruz y la Habana, todavía como estudiante de la academia particular de Tomás León. Ituarte logró dominar rápidamente el enfoque virtuosístico de las escuelas de Thalberg y Gottschalk y

una de las grandes especialidades de su repertorio eran las *fantasías* sobre temas operísticos de Liszt, tal vez afines a su gusto personal de operómano, condicionado en parte por su trabajo como director de coros, tanto para la Compañía de Ángela Peralta como para la sociedad Filarmónica Mexicana, de la que fue miembro fundador.¹⁷ Sus zarzuelas *Sustos y gustos* y *Gato por liebre* alcanzaron un notable éxito, debido tanto a la emotividad lírica de su música como al hecho de ocuparse de escenas de la vida cotidiana en la ciudad de México. Realizó asimismo una cantidad notable de arreglos de canciones y bailes de zarzuela, los cuales editó bajo el seudónimo de *Jules Ettonart* (*Jules*=Julio, *et*=I, *art*=arte).¹⁸ Fue maestro de piano del Conservatorio desde su fundación hasta 1885. Entre sus discípulos se cuentan Felipe Villanueva, Ricardo Castro y Rafael J. Tello.

17. Velazco Jorge, *El pianismo musical del siglo XIX*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México 1982, p. 216.
18. Material discográfico *Ecos de México*, pág. 23.

En 1877, el director de orquesta de la compañía de Ángela Peralta dirigió sin partitura el estreno mexicano de *Aída* de Verdi. La gran emoción que ello produjo en el público impresionó aún más profundamente a Ituarte, quien decidió ejecutar todos sus conciertos de memoria, convirtiéndose en el primer pianista mexicano en realizar la entonces tremenda audacia en público.¹⁹ Es reconocido también por poseer una técnica a la altura de los virtuosos europeos del siglo XIX –en la que sobresalía su manejo de los pedales– además de una singular musicalidad.

Una de sus obras más importantes es *Ecos de México*, una de las primeras creaciones del repertorio mexicano que utiliza temas populares como *El palomo*, *las mañanitas*, *el guajito*, *el perico*, *el murciélago*, *el jarabe tapatío*, (entre otros) cuya importancia estética es muy grande como antecedente del nacionalismo y refleja de manera fiel los alcances de su autor como pianista, pues la obra requiere de una destreza técnica nada común y de un dominio del piano que sirven para transformar a las melodías populares en pasajes de virtuosismo en los que el pianista debe utilizar los recursos técnicos a su alcance. Entre sus composiciones se encuentran las zarzuelas *Sustos y gustos* y *Gato por liebre*, diversas transcripciones de óperas como *La primavera* (Joaquín Beristáin), *Ruy Blas* (F. Marchetti), *Marina* (E. Arrieta), *El Guarany* (Antonio Carlos Gomes) y *Gino Corsini* (Melesio Morales), además de varias obras para piano como *La aurora*, *La ausencia*, *Perlas y flores*, *Las auras de Anáhuac*, *L’artiste meurt* (poesía musical inspirada en Lamartine) y la polka-mazurka *Rompe-pianos*.

Julio Ituarte falleció en la Ciudad de México, el 15 de mayo de 1905.

9.2 Análisis de la obra

Poema musical en la tonalidad de Fa sostenido menor que se compone de siete partes. Esta pieza lírica está inspirada en el poema *L’Automne* (La Caída) de Alphonse de

Lamartine, escritor francés del periodo romántico. La obra comienza con una introducción, con largos acorde graves en *pianissimo* que simulan el sonido de una campana y un canto expresivo a manera de recitativo en la mano derecha. Posteriormente continúan una serie de arpeggios sobre acordes de séptima que desembocan en un arpeggio del V grado con séptima de Fa sostenido menor, rallentando y *pianissimo*. Después comienza el *Adagio* donde encontramos el tema principal en Fa sostenido menor, a partir del segundo compás hasta el compás 9. El tema está escrito en 4/4 y se compone principalmente de dos frases de cuatro compases; el acompañamiento de la mano izquierda está escrito en tresillos y la armonía transcurre por los grados principales; el tema comienza y concluye en Fa sostenido menor. A continuación encontramos una variación del tema **A** escrita en compás de 12 /8, donde el tema principal se ubica en la voz superior y está escrito en octavas. Esta variación del tema abarca del compás 10 al 17; el acompañamiento se construye por octavas y fragmentos de escalas cromáticas. En el fragmento siguiente encontramos la parte **B** en la tonalidad de La mayor, construido por dos grandes frases de cuatro compases donde destaca una inflexión a Mi mayor en el compás 21; posteriormente en el compás siguiente, en 6/8 el acorde de Mi mayor funciona como dominante para retomar el tema en La mayor, que utiliza los mismos giros armónicos anteriores y termina en Mi mayor. A continuación se presenta un pequeño puente de dos compases donde retoma la tonalidad de Fa sostenido menor para proseguir con la segunda variación del tema **A** en compás de 12/8 donde la melodía se ubica en la voz intermedia, acompañado por acordes de dieciséisavos en la mano derecha; el acompañamiento utiliza notas largas y arpeggios. Este fragmento va de los compases 29 al 36. A partir del compás 37 encontramos la Coda, cuyo dibujo melódico utiliza elementos del puente y con la cual finaliza la pieza en la tonalidad de Fa sostenido menor.

Compases		1-9	10-17	18-26	27-28	29-36	37-43
Estructura	Introducción	A	A'	B	Puente	A''	Coda
Tonalidad	Fa sostenido menor	Fa sostenido menor	Fa sostenido menor	La mayor- Mi mayor	Mi mayor- Fa sostenido menor	Fa sostenido menor	Fa sostenido menor

Cuadro 10

19. Velazco Jorge, *El pianismo musical del siglo XIX*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México 1982, p. 217.

9.3 Sugerencias técnicas e interpretativas

El artista muere es una pieza lírica y expresiva, con posibilidad de realizar una interpretación un tanto libre. Es importante considerar en la introducción el uso del pedal de sordina para lograr los *pianísimos* que exige el compositor. En la parte de los arpeggios se hace alusión al sonido de un arpa, y deberá ejecutarse con una velocidad moderada. El tema principal es un *Adagio*, el canto es expresivo y considero que las frases deben separarse por respiraciones pausadas. Las indicaciones de dinámica y agógica son bastante claras, así como las indicaciones del pedal. El autor utiliza referencias muy específicas para darnos una idea de la interpretación; por ejemplo en la parte siguiente, que es una variación del tema **A** sugiere marcar el canto en octavas, pero no demasiado, mientras la mano izquierda se desenvuelve en cromatismos como

si estuviera “murmurando”. En la parte **B** la dinámica cambia completamente, de un estado introspectivo y melancólico a un movimiento fuerte y apasionado. Es importante destacar el canto en octavas de la mano derecha con firmeza y detener poco a poco esta marcha para regresar al carácter anterior. En el puente es posible ser flexibles con el fraseo, por ejemplo, en las apoyaturas de la mano izquierda que suponen saltos muy extensos. La idea es regresar al estado triste y melancólico del tema principal. Así, continuamos con la segunda variación, donde es importante destacar el canto de la voz intermedia, dentro de la misma dinámica del *pianísimo*; los acordes de la mano derecha que acompañan al canto deberán ejecutarse con un toque muy ligero y preciso. Proseguimos con la misma dinámica, y en la **Coda** el canto va tornándose cada vez más lánguido, hasta concluir la pieza con un *pianísimo*.



“Jardin del Zócalo” Álbum Mexicano. Coleccion de Paisajes Monumentos y Costumbres 1875-1855.



10. Melodía para piano

María Garfias



(1849 -1918)

10.1 Aspectos biográficos

María Garfias respondía al nombre real de: María Rita de la Presiosa (sic) Sangre García Malabear, hija de José García Garfias y María Refugio Malabear y Anyano. Citando como referencia la investigación realizada por el compositor y musicólogo mexicano Fernando Carrasco es posible referir de una forma concisa los años de nacimiento y muerte de María Garfias. Fue bautizada el 22 de mayo de 1849 en la Iglesia de Santa Veracruz en México, Distrito Federal (actualmente ubicada en Av. Hidalgo N° 33, colonia Guerrero), esta información es tomada de la siguiente página (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/NDS3-SMY>). El nacional del 14 de marzo de 1918 en la página 3, señala: “En días pasados dejó de existir la señora María G. viuda de Garfias en su residencia de las calles de Donceles. Sus funerales tuvieron lugar en el panteón Español habiendo concurrido muchas de las amistades de la desaparecida dama.” Con estos datos se disipan las dudas sobre su fecha de muerte, mencionada erróneamente en otras fuentes en el año de 1920.

Fue discípula de Cenobio Paniagua, Agustín Balderas y Octaviano Valle. El 18 de noviembre de 1862 hace su debut como pianista interpretando una Fantasía sobre Lucia de Lamermoor de Émile Prudent en el Gran Teatro Nacional y como compositora con su Fantasía para piano sobre temas de Martha; un mes después estrena su plegaria *Dios Salve a la Nación* en el mismo lugar. El sábado 9 de noviembre de 1867 en el Teatro Nacional estrena su gran Marcha republicana en una función dedicada a Benito Juárez, además en este concierto interpretó una Paráfrasis de concierto sobre Ernani, de Liszt; otra obra no especificada de Joseph Ascher a dos pianos a cuatro manos cada uno, junto con: Victoria Bustillos, Aniceto Ortega y el sobrino de éste, Fermín; y después, acompañó al piano al clarinetista José Salot.

20. Información tomada de <http://musicologiacasera.wordpress.com/2013/03/06/una-revision-al-panteon-musical-mexicano-del-siglo-xix-maria-garfias-el-misterio-resuelto-por-f-carrasco-v/> investigación de Fernando carrasco.
21. Orta Velazquez Guillermo, *Breve historia de la Música en México*, Porrúa, México, p. 332.

María Garfias es probablemente la primera directora de orquesta en nuestro país, refiriéndonos al estreno de su obra *Dios Salve a la Nación*. El estreno de esta obra el 18 de diciembre de 1862 en el Gran Teatro Nacional constituyó un importante acontecimiento, ya que se trataba de una niña compositora. Su maestro Cenobio Paniagua la presentaba con gran orgullo, anunciándola como una hábil pianista y precoz compositora de tan sólo 13 años de edad.²⁰

Guillermo Orta Velázquez cita lo siguiente en su libro *Breve historia de la música en México*:

“Entre las curiosidades de ese año (1862) está la introducción del saxofón en nuestro país; el nombre de la niña María Garfias que llamaba la atención, a los trece años, como ejecutante y compositora; siguiendo la costumbre de componer himnos para cualquier ocasión se hicieron algunos, entre ellos el de José Valadez sobre versos de D. Guillermo Prieto”²¹

Entre su catálogo de obras podemos mencionar las siguientes: *Melodía para piano*, dedicada a su maestro Agustín Balderas; *Gratitud* (1860) dedicada a Paniagua; *Marcha republicana*, dedicada a Juárez *La Campana del Alba*, dedicada a Octaviano Valle, *Bacanal*, *El triunfo de la libertad*, *¡Huy que pico!*, *La frontera*, *Marcha guerrera 2 de abril*, dedicada a Porfirio Díaz, *El trovador*, *Fantasía sobre temas de Verdi*, *Marcha fúnebre para piano* (instrumentada para banda de alientos), *Sé feliz*, *¡Oh Ilusión mía!* Dedicada a su esposo Ignacio Garfias.

10.2 Análisis de la obra

Es una obra que consta de siete partes, en compás de 4/4. La introducción de seis compases, comienza en la tonalidad de Do menor y transcurre por sus grados más próximos, destacando la secuencia de acordes mayores (compás 5) que a manera de cromatismos desembocan en un acorde de Sol mayor; para dar paso al primer tema en Do menor, el *Andante amoroso*.

Este tema **A** se construye sobre arpeggios que acompañan



al material melódico que comienza en Do menor, realizando posteriormente una inflexión al VI grado (La bemol mayor) en el tercer tiempo del compás 12, concluyendo de esta manera este primer tema con un acorde de La bemol (compás 15). La siguiente parte tiene un carácter más rítmico y está en la tonalidad de Mi bemol mayor; comienza alternando el I y V grados así como la dominante del II grado y su resolución en Fa menor (compases 19-21). En el tercer tiempo del compás 21 hace una inflexión a Sol mayor y esta frase culmina para dar paso a la repetición del material precedente, adornado por segundas y terceras que se intercalan con la melodía, ubicada en la voz superior. La progresión armónica es idéntica a la que se presentó por primera vez y concluye con un acorde de sol mayor que anuncia una pequeña cadenza que asciende y desciende cromáticamente y por terceras. El fragmento siguiente es una variación del primer tema, en Do menor.

Compases	1-6	7-15	15-31	31	32-39	39-47	48-66
Estructura	Introducción	A	B, B´	Cadenza	A´	B´´	Coda
Tonalidad	Do menor	Do menor	Mi bemol mayor		Do menor	Mi bemol mayor	Mi bemol mayor

Cuadro 11

10.3 Sugerencias técnicas e interpretativas

Esta obra nos ofrece una serie de materiales contrastantes y expresivos interesantes; considerando sobre todo que la compositora tenía solo doce años cuando realizó esta pieza. En primer lugar, la introducción es brillante y majestuosa, por ello hay que respetar el contraste entre los acordes *fortísimo* y *pianísimo*. El tema, *Andante amoroso* es melódico e introspectivo; hay que tener especial cuidado con la contraposición de ritmo entre ambas manos y dejar fluir la melodía de manera que suene ligada y cantáble. Debe hacerse énfasis en la inflexión a La bemol mayor (tercer tiempo del compás 12), que alcanza un punto álgido en el compás 13 y desciende hasta culminar con el primer tema. La parte **B** contrasta totalmente con el material anterior; está en una tonalidad mayor y tiene un carácter distinto. La melodía superior debe destacarse con énfasis teniendo cuidado de ligar correctamente las frases; posteriormente en su repetición propongo acelerar ligeramente el tiempo conforme la frase se va desarrollando, ya que la indicación es interpretarla con gracia. La cadencia que viene comienza *piano* hasta crecer al *fortísimo*. Es recomendable hacer esta escala cromática con un toque ligero, para lograr respetar las dinámicas indicadas por la compositora. En el fragmento siguiente, como se advierte en la partitura, debe destacarse el canto superior de la mano derecha, la cual realiza dos voces. En esta sección debe haber un correcto manejo del volumen para separar los tres planos

En esta variación melódica y cantáble se alternan el I y V grados hasta el compás 36 donde destaca un acorde de quinta disminuida que conduce al V grado de la tonalidad de Do menor; posteriormente en el compás 38, aparece una doble dominante que desemboca en el V grado. Prosigue con una variación del tema **B**, adornada por un trémolo y acompañada por los arpeggios de la mano izquierda. Sigue la misma secuencia armónica con la que se presentó por primera vez este tema concluyendo con un acorde de Sol mayor (compás 47) y un fragmento de escala cromática. Por último, la Coda, comienza con un acorde de Do mayor con séptima que en este caso se trata del VI grado de Mi bemol mayor. La melodía en octavas cuyo ritmo binario se contrapone con el acompañamiento de seisillos, presenta un dibujo parecido al tema A; este material se repite a partir del compás 56 y concluye con los acordes en *fortísimo* de Mi bemol mayor.

que se escuchan. Al finalizar esta parte, conviene retardar un poco las tres notas en corcheas (primer tiempo del compás 39) para anunciar la variación del tema **B**. Es importante enfatizar el canto y tocar el trémolo muy piano y ligero, así como los seisillos de dieciseisavo de la mano izquierda. La relajación de ambas manos y particularmente de la derecha, es indispensable para lograr destacar la melodía acompañada con el trémolo. Luego de la escala cromática, entramos a la parte final, por lo que es necesario enfatizar estas séptimas que se destacan en el material melódico de la mano derecha. Para lograr destacar los acordes finales, sugiero colocar el pedal un poco antes de tocar el primer acorde.



Mercado de Las Flores al poniente de la Catedral Metropolitana ,1887.



11. Airam Canción Oriental Ernesto Elorduy



(1853 -1913)

11.1 Aspectos biográficos

Ernesto Elorduy nació en diciembre de 1853 en el seno de una acaudalada familia de origen vasco, dueña de minas y tierras en Zacatecas. Hijo de don Rafael María de Elorduy y doña Josefa Medina Contreras, matrimonio que le dio la mejor educación concebible en la época. A la edad de dieciocho años tuvo la mala fortuna de quedar huérfano, así que permaneció al cuidado de su hermano mayor, Edmundo Elorduy, quien decidió que deberían dedicarse a viajar por el mundo a fin de recuperarse de la muerte de sus padres. Sin embargo, el viaje duró nada menos que veinte años. Durante este periodo continuó los estudios musicales que había iniciado en México. Residió por varios años en Hamburgo donde estudió piano con

Joachim Raff y Clara Schumann. En esa misma ciudad conoció a Anton Rubinstein de quien recibió algunas clases y a quien está dedicada su primera composición, el vals *A orillas del Elba* publicado en Hamburgo; también acudió a cursos impartidos por Carl Reinecke, socio de Mendelssohn y Schumann. Esta variedad de maestros fue posible gracias a que él y su hermano viajaban constantemente, visitando museos, exposiciones, conferencias, bibliotecas y personalidades de la cultura, además de oír conciertos, recitales y funciones de ópera en los centros musicales más importantes de Europa.

Después de siete años en Alemania, Elorduy viajó al oriente, en donde estuvo en Grecia, Creta, diversos lugares de la península arábiga y un buen tiempo en Turquía, empapándose con todo tipo de experiencias e imágenes



que se iban a reflejar posteriormente en su obra. Estos viajes encontraron en el exotismo propio del movimiento modernista una coincidencia con otros artistas notables como José Juan Tablada o Rubén Darío y una excusa perfecta para recrear una y otra vez imágenes de Oriente.

Tras de su viaje oriental, Elorduy se fue a vivir a París entre 1880 y 1884 donde se inscribió en el Conservatorio y en la clase del entonces director, George Mathias, quien ostentaba como enorme mérito haber sido alumno de Chopin. Posteriormente trabajó como diplomático, siendo Cónsul de México en Marsella (1884-1888), Santander (1888-1890) y Barcelona (1890-1891). Fue precisamente en su calidad de cónsul en el puerto francés que Elorduy entró en contacto con el entonces embajador Manuel Panyo con cuya hija Trinidad contrajo matrimonio en 1889.

Regresó a México en 1891 e inmediatamente ofreció tres recitales ejecutando sus propias obras. Fue el primer autor-intérprete mexicano en llevar a cabo una empresa semejante obteniendo un éxito inmediato.

Elorduy fue maestro del Conservatorio entre 1901 y 1906. Asimismo, formó parte del círculo de intelectuales que trabajaron en la *Revista Moderna*; también fue amigo cercano del historiador Nicolás Rangel, de Luis G. Urbina y Manuel M. Ponce. Publicó prácticamente todas sus obras y muchas de ellas alcanzaron un notable éxito. Cuando el Esquilón de San José –símbolo de la

independencia mexicana, mejor conocido como la campana de Dolores– fue colocado en el Palacio Nacional, Elorduy tuvo a su cargo la composición de la marcha heroica “*La Campana de la Independencia*” que amenizó dicha ceremonia.²² Otro hito en su carrera fue el estreno de *Zulema*, zarzuela en dos actos que le significó un alto nivel de popularidad y que llevó al repertorio de zarzuela mexicano a uno de sus mejores momentos; con libreto escrito por Rubén M. Campos, cuya instrumentación fue realizada primero por Ricardo Castro y luego por Eduardo Vigil y Robles. Elorduy falleció el 6 de enero de 1913 y durante muchos años –por iniciativa de Manuel M. Ponce– la comunidad musical de México solía reunirse en esa fecha para visitar el panteón del Tepeyac donde reposan sus restos.

Entre los principales títulos de su catálogo se cuentan las canciones *Airam*, *Alma* (J. Sobreira) y *El beso* (Luis G. Urbina); las obras para piano *Bolero capricho*, *Divagación*, *Huichis* (Berceuse), *La Campana de la Independencia*, *Pensamiento árabe*, *Pensamiento oriental*, *Recuerdo de Sevilla*, *Romanza sin palabras*, *Serenata árabe*, *Sevillanas*; las danzas *Brisas costeñas*, *Caprichosas*, *Cariñosas*, *Estivales*, *Flores silvestres*, *Oaxaqueñas*, *Potosinas*, *Sonorenses*, *Tapatías*, *Tropicales* y las mazurcas *Elsa*, *María Luisa*, *Mazurca apasionada*, *Mazurca en Fa menor*, *Mignon*, *Ojos negros*, *Polaca* y *Rosita*.



“El jarabe” Manuel Serrano, 1858.

22. Velazco Jorge, *El pianismo musical del siglo XIX*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México 1982, p. 220.



11.2 Análisis de la obra

Es una danza binaria en la tonalidad de Do menor, con la forma **A B** y la repetición de estas partes. Los primeros dos compases están escritos a manera de introducción; la parte **A** comprende el compás 3 al 9, en la tonalidad de Do menor, haciendo uso del I y V grados. Es importante señalar el uso de la escala de do menor armónica, cuyo intervalo de segunda aumentada se hace presente imprimiendo el carácter “oriental” a la pieza. La parte **B**

Compases	1-2	3-9	10-21	22
Estructura	Introducción	A	B	A D.C al Segno
Tonalidad	Do menor I, V ₇	Do menor	La bemol mayor- Do menor	Do menor

Cuadro 12

11.3 Sugerencias técnicas e interpretativas

Airam, es una pieza expresiva con un canto que evoca elementos de la música oriental; en este caso, el uso de la escala menor armónica nos recuerda un cierto aire arábigo. Es fundamental marcar el canto principal y conducir las frases de acuerdo a las dinámicas indicadas por el compositor. En los primeros dos compases debe destacarse el sol de la voz superior, y posteriormente en el tema que comienza, el canto debe de marcarse de una forma natural y dentro de la dinámica del *mezzoforte*. A mi parecer, hay varias frases que se prestan a realizar una agógica un tanto libre, como es el caso del término de la

va del compás 10 al 21 y comienza en la tonalidad de La bemol mayor, destacando el acorde de séptima disminuida (compás 13) que resuelve a Do menor. Posteriormente encontramos en el compás 15 un acorde de dominante de Mi bemol mayor, que resuelve a esta tonalidad en el compás siguiente y retorna a Do menor. En el compás 18 hace un acorde de Re menor con séptima y utiliza este mismo como material melódico a manera de arpeggio. Posteriormente, retoma los compases de introducción al tema **A** para hacer la repetición de **A** y **B**.

primer frase de **A**, en el compás 5, donde precisamente hay dos calderones; o al final de la frase en el compás 16, en el arpeggio *pianissimo* que resuelve en un acorde de Do menor. La parte **B**, tiene un carácter distinto al de **A**, es un pasaje contrastante, con *fortes* enérgicos que conducen luego a *pianísimos* sutiles. Es preciso mencionar que conviene hacer todos los adornos con un toque ligero; en el caso del compás 18, es posible detener un poco el tiempo para realizar claramente el adorno que acompaña al arpeggio en octavas. Cabe la posibilidad de hacer algún cambio en las dinámicas al hacer las repeticiones de modo que las partes no suenen igual al repetirse.



“Un pequeño volcán”
José María Velasco, 1887.



12. Caracteres: Bulliciosa, Expresiva y Retobada

Miguel Lerdo de Tejada



(1869 -1941)

12.1 Aspectos biográficos.

Nació el 29 de Septiembre de 1869 en Morelia, Michoacán y murió el 25 de Mayo de 1941 en la Ciudad de México. Era sobrino de Sebastián Lerdo de Tejada quien asumió la presidencia del país de 1872 a 1876, y de Miguel Lerdo, político liberal que ocupó altos puestos públicos en el gobierno durante el siglo XIX. Su padre, que era primo hermano de ambos, y nativo de Veracruz, se trasladó a Morelia a mediados del siglo XIX, y residió en Michoacán durante varios años. Ahí nació Miguel, en la calle de la Columba, en Morelia. Al quedar huérfano de padre desde muy corta edad; su madre decidió que siguiera la carrera eclesiástica, por lo que lo inscribió en el Seminario de Morelia y posteriormente en el Seminario Conciliar cuando se trasladó a la ciudad de México. Desde que Miguel Lerdo estudiaba en el Seminario, demostró

sus habilidades musicales, componiendo pequeñas piezas que tocaba al piano para sus compañeros. Cuando ya estaba en la ciudad de México, decidió no seguir estudiando la carrera eclesiástica; así pues dejó el Seminario y se inscribió de interno en el Colegio Militar, donde permaneció dos años. Sirvió en el Octavo Regimiento de Caballería como oficial durante tres años. Al margen de su incipiente carrera militar, contaba con una preparación como músico “lírico”, así que encontró trabajo principalmente en el campo de la música popular; se decidió a ejercer como pianista en locales nocturnos, actuó durante seis años en los cabarets “Capellanes” y “Tívoli Central”.

Lerdo de Tejada fue de singular importancia en la conformación de la música popular en nuestro país, no solo en sus estructuras musicales sino en la creación de agrupaciones musicales como la Banda Típica de

Cuerpos Rurales de la que fue director. Algunas de sus obras, si bien mantienen su cuño popular, son de aspiraciones cultas.²³ En 1895 compuso “*Esther*”, que fue su primera mazurca, a la que siguieron canciones y piezas que fueron muy populares en su tiempo, como “*Consentida*”, “*Las Violetas*”, “*Yo Soy Feliz*”, “*Tè Amo*” y “*Perjura*”. Esta última la compuso en 1901, y la estrenó con su Orquesta Típica. Fue amigo de casi todo el grupo de integrantes de la Revista Moderna²⁴, entre ellos, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela, Julio Ruelas, Rubén M. Campos, José Juan Tablada, Ciro B. Ceballos y otros, así como de los mejores músicos de su época, como Ernesto Elorduy, Manuel M. Ponce, Teófilo Pomar, Salvador Pérez, Ángel J. Garrido, entre otros. En 1910 compuso su danza “*Amparo*”, la cual dedicó a la esposa del vicepresidente de la República, Don Ramón Corral. En 1916 se dedicó a tocar con su Orquesta Típica en restaurantes y con ella logró realizar una gira a Estados Unidos tocando en Laredo, San Antonio, San Luis Missouri, Filadelfia, Pittsburg y el Carnegie Hall de Nueva York. Una vez en México y con la ayuda de Adolfo de la Huerta transformó esta agrupación en la Orquesta Típica Presidencial, e hizo giras por Centro y Sudamérica.²⁵ Hizo además una gira entre 1928 y 1929, en la que recorrió las más importantes ciudades de los países de América. A su regreso a México en 1929, fue designado por el Presidente Emilio Portes Gil, Director de la Orquesta Típica de Policía, con la que participó en varios eventos internacionales, como la exposición de Chicago de 1933 y 1934 y en Washington. Además de las obras ya mencionadas, compuso “*México Bello*”, “*Beata*”, “*El Faisán*”, “*Vas Diciendo*”, “*Tú Bien lo Sabes*”, etc. A Miguel Lerdo se le adjudica la introducción en México a finales del siglo XIX de la denominada canción moderna, considerada el antecedente del bolero mexicano.

La edad y el cansancio lo obligaron a disminuir sus actividades y murió el 25 de Mayo de 1941, fue sepultado en el Panteón Francés de la Ciudad de México.²⁶



Carátula de la Revista Moderna, México 1902.

23. *Más música mexicana de salón*, información del material discográfico, pág 5.

24. *Revista Moderna de México, continuadora de la Revista Moderna (1898-1903)*, se publicó en la Ciudad de México entre los años de 1903 y 1911, lo que la convierte en una de las publicaciones periódicas literarias de mayor longevidad en la escena porfiriana.

Alrededor de su artífice, Jesús E. Valenzuela, se congregaron, principalmente, Amado Nervo, Jesús Urueta y Emilio Valenzuela; además de los autores ya antes convocados por Revista Moderna (escritores como José Juan Tablada y pintores como Julio Ruelas).

25. Información tomada del material discográfico *Posromanticismo mexicano. Antología de obras para voz y piano*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009

26. Fuente: Sociedad de Autores y compositores de México (SACM) <http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08046&offset=-1>



BULLICIOSA

Danza en la tonalidad de Sol mayor y en compás de 2/4 con la forma **AB**. La combinación de dos tresillos y tres cuartos da la sensación de un compás sesquiáltero y este ritmo es lo que define y caracteriza a la pieza. La parte **A** se compone de ocho compases que se dividen en dos frases de cuatro compases, con casillas de repetición. Utiliza el I y V₇ grados, y destaca el I grado con séptima, así como el I grado con quinta aumentada que conduce al IV grado de la tonalidad (compás 5), para resolver con una cadencia perfecta. La parte **B** va del compás 9 al 29 y puede dividirse en cinco frases de cuatro compases cada una. Transcurre por I y V₇ grados, hasta el compás 23 cuyo acorde de I con séptima nos lleva al IV grado para concluir con una escala cromática en octavas.

Compases	1-8	9-29
Estructura	II: A :II	B
Tonalidad	Sol mayor	Sol mayor

Cuadro 13

EXPRESIVA

Danza escrita en compás de 2/4, con la forma **AB**; comienza en La menor y concluye en La mayor. La primer parte tiene ocho compases que son divisibles en cuatro frases de dos compases. Comienza en anacrusa con el I y V₇ grados de La menor; para utilizar posteriormente, en el compás 3 su homónimo mayor que se dirige al IV grado. Esta sección termina con una cadencia perfecta. La parte **B** va del compás 9 al 25; y está en la tonalidad de La mayor; también se divide en cuatro pequeñas frases con cuatro compases cada una. Utiliza principalmente el I y V grados, exceptuando el compás 19, donde utiliza un acorde de dominante que nos conduce a Si menor en el compás 20. La danza resuelve con los acordes de V₇ y I *fortísimos*.

Compases	1-8	9-25
Estructura	II: A :II	B
Tonalidad	La menor	La mayor

Cuadro 14

RETOBADA

Danza con la forma **AB** en compás de 4/4. La parte **A** está en la tonalidad de La menor y se compone de ocho compases divisibles en dos frases. La primera frase comienza con el V grado con séptima; posteriormente, la frase siguiente comienza con el I grado y desemboca en un pequeño puente que va del compás 9 al 15; comienza en La menor, hasta el compás 12, donde utiliza un acorde de La mayor como dominante de Re. La parte **B** está en Re mayor, el material melódico se compone de tresillos adornados con apoyaturas; primordialmente utiliza el I y V grados de Re mayor.

Compases	1-8	9-15	16-31
Estructura	II: A :II	Puente	B
Tonalidad	La menor	La menor-La mayor	Re mayor

Cuadro 15

12.3 Sugerencias técnicas e interpretativas

Estas tres danzas poseen características muy específicas. La primera “Bulliciosa”, como lo indica el título, es una pieza alegre y con movimiento. El compás que nos da la idea de sesquiáltero debe ser correctamente destacado, marcando los peculiares acentos en los tresillos de cuarto. En la primer parte que comienza *pianísimo*, debe destacarse la línea melódica superior; a partir del compás 5 la frase crece poco a poco y resuelve al *piano*. En la parte **B** los acordes son marcados, y en la segunda frase de esta sección (compás 13) donde comienza la melodía, es importante destacar la voz superior. Recomendando comenzar la siguiente frase forte, marcando de la misma manera las notas superiores para que pueda distinguirse el canto. La última presentación de la melodía en tresillos debería comenzar piano, de tal manera que haya un contraste entre las frases. Esta última comienza en el compás 21 y crece hasta el compás 24 culminando con el acorde de Do. Para finalizar, en la escala cromática in crescendo, que constituye una especie de codeta a partir del compás 25; puede acelerarse un poco el tiempo.

La siguiente danza “Expresiva”, contrasta con la anterior. El canto que comienza es *piano*, las pequeñas frases

de dos compases crecen poco a poco hasta concluir en el acorde de La menor, que no llega precisamente al *forte*. En la repetición de este tema puede hacerse un pequeño retardo al final de la sección, para dar paso al siguiente, escrito en La mayor y con un carácter rítmico, pero que conserva el toque de introspección que enmarca a toda la pieza. Es importante enfatizar los octavos acentuados, dentro de la dinámica del *pianísimo*. Hay que poner especial atención en realizar correctamente el ritmo binario contra el ternario de la mano izquierda, que se presenta en algunos compases de la segunda sección.

La tercer danza “Retobada”, es una pieza con mucho movimiento, eufórica y rítmica. Comienza con acordes

en *fortísimo* y acentuados; donde la nota superior debe hacerse notar. Me parece que la primera frase no debe hacerse *fortísimo*, para permitir que en la segunda frase aumente el volumen. El contraste viene con el puente que se toca *pianísimo* y donde es posible detener un poco el tiempo; el canto principal se ubica en la mano izquierda. La parte **B** es ligera y con un carácter juguetón, de tal manera que aquí se retoma el tiempo inicial e inclusive puede acelerarse un poco. El canto no se ubica siempre en la nota superior; como es el caso de los compases 19, 20 y 22 donde la melodía que debe marcarse está en la voz intermedia. La última frase crece hasta llegar a los acordes conclusivos que llegan al *forte*.



Portada de la Revista Moderna, México, 1.ª quincena de junio de 1903, año VI, n.º 1 Carátula y «Máscara de Amado Nervo» por Julio Ruelas



Conclusiones



Indagar sobre la música mexicana de salón resulta una tarea un tanto complicada, pero a su vez interesante y sobre todo gratificante. Lo complejo reside en el hecho de que la información proporcionada en algunas fuentes bibliográficas es insuficiente o errada y existen casos en los que se subestima la capacidad de los músicos mexicanos de ésta época en particular, utilizando adjetivos descalificativos contra los compositores, comparándolos con los exponentes europeos del romanticismo. Es de suma importancia para mí exponer en este trabajo que la música de este periodo, y la música en general, está supeditada al contexto histórico y social en el que es creada. El hecho de que nuestro país se encontrara en un periodo difícil, en medio de guerras civiles y conflictos económicos, se reflejó en todos los ámbitos sociales y de la misma forma en todas las disciplinas artísticas. Considerando esto, es comprensible que las técnicas de composición no se hayan desarrollado de la misma forma que en la música europea y que los músicos de esta época tuvieran que adaptarse con dificultad al agitado ritmo de vida de un nuevo país independiente, con incontables problemas por resolver.

Así pues, considero necesario reivindicar el trabajo de nuestros músicos mexicanos, dando a conocer algunas de sus obras. En el caso particular de Tomás León, quien ocupó gran parte del repertorio, me enfrenté con la tarea de revisar algunos de sus manuscritos, los cuales afortunadamente se encuentran en perfecto estado. Aún así quise transcribirlos para obtener una lectura más fácil y clara. Me encontré con una interesante variedad de obras, desde pequeñas danzas, hasta un vals extenso y brillante; todas ellas piezas inéditas que no habían sido grabadas. La dificultad de la interpretación radicó en el hecho de que la gran mayoría de las piezas carecen de indicaciones del tempo y dinámicas; en algunos casos fue necesario añadir repeticiones (necesarias de acuerdo al estilo de la época). En casos así, simplemente recurrí a los textos que hablan de las formas como el schottisch, la polca o las danzas habaneras, y de esta manera obtener

un panorama válido para su interpretación. En las obras de los compositores posteriores a León no me enfrenté a este problema, ya que son obras ya editadas y con claras indicaciones para su interpretación.

Quisiera mencionar que el encontrarme con la obra de María Garfias fue una atractiva experiencia. Hubo gran cantidad de mujeres compositoras durante el siglo XIX, debido a que las lecciones de piano eran una actividad a la que las señoritas eran asiduas. A pesar de ello, los nombres de las compositoras que figuran en los libros son realmente escasos. También creo imprescindible dar a conocer y ejecutar obras de compositoras mexicanas tan importantes como María Garfias, de quien se presume, compuso la primer obra orquestal escrita en nuestro país, a la edad de catorce años. Encontré poca información sobre la vida de esta compositora, lo cual representa un estímulo para indagar aún más sobre ella y otros personajes femeninos que contribuyeron a la vida musical de nuestro país.

La grabación del disco se realizó en un piano vertical, y el objetivo fue lograr un sonido que evocara de cierta forma las tertulias y reuniones de salón, sin pretender asemejar la brillantez de un piano de concierto. Las obras fueron acomodadas cronológicamente (con respecto al año de nacimiento del compositor). Es cierto que el contexto en el que actualmente se escuchan y ejecutan estas obras es totalmente distinto, pero creo que es válido intentar devolverle a la música algo de su esencia primordial.

Mi pretensión en dicho fonograma, fue llevar a cabo un trabajo interpretativo que se adecuara al estilo de la música de salón. El deseo de conocer, valorar y difundir parte de la música mexicana del siglo XIX fue el motor que me impulsó a realizar este proyecto y fue de gran utilidad para mi ejercicio interpretativo todo este proceso de investigación que me llevó finalmente a la realización de la presente grabación.



Las principales batallas en México a mediados del siglo XIX, contra el ejército francés, dibujadas por Constantino Escalante entre 1862 y 1963, reunidas en el álbum “Las glorias nacionales.”



Bibliografía



- **Cue Cánovas Agustín.** *Historia Social y económica de México.* Ed. Trillas, México, 1980.
- **De Olavarría y Ferrari Enrique,** *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911,* México, Porrúa/ Ed. Moderna, 1965.
- **Gómez José Antonio. Instructor Filarmónico.** *Nuevo método para piano.* México, 1843. Archivo musical de la Catedral Metropolitana de México.
- **Katz Friedrich. De Díaz a Madero.** *Orígenes y estallido de la Revolución Mexicana.* Ediciones Era, México, 2004.
- **Mayer-Serra Otto.** *Panorama de la Música Mexicana.* Fondo de Cultura Económica, México, 1941.
- **Moreno Rivas Yolanda.** *Rostros del Nacionalismo en la música Mexicana.* UNAM, México 2005.
- **Orta Velazquez Guillermo.** *Breve historia de la Música en México,* Porrúa, México.
- **Velazco Jorge.** *El pianismo musical del siglo XIX.* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México 1982.

MATERIALES DISCOGRÁFICOS

- “*ECOS DE MÉXICO. Música para piano del siglo XIX*”. Silvia Navarrete. CONACULTA. México, 1998.
- “*MÁS MÚSICA MEXICANA DE SALÓN*”. Raúl Herrera. LUZAM. México, 1993.
- “*POSRRROMANTICISMO MEXICANO.* Antología de obras para voz y piano”. Verónica Murúa. UNAM. México, 2009.
- “*UNA FLOR PARA TI.* Música de Tomás León”. María Teresa Frenk. CONACULTA. México, 1994.



OTROS

- *Revista La armonía.* Presentación realizada por Juan José Escorza. México, 1991. Publicación del CENIDIM.
- Karl Bellinghausen, notas al programa del concierto *Bicentenario del natalicio de Benito Juárez.* México, Marzo 2006

- **Sitio web: Sociedad de Autores y compositores de México (SACM)**
<http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08046&offset=-1>

Imágenes tomadas de:

- http://cetecna.com/NuevasTecnologias/artemexico/?page_id=95
- <http://www.mexicomaxico.org/zocalo/zocalo.htm>
- <http://es.paperblog.com/la-pintura-del-siglo-xix-en-latinoamerica-483713/>
- <http://lasclasesdehistoriademexico.blogspot.com/>
- <http://mexicodemis-recuerdo.mexico-foro.com/t14-la-vida-en-mexico-en-el-siglo-xix>
- <http://www.odisea2008.com/2010/11/albumes-de-mexico-siglo-xix.html>
- http://www.bicentenario.gob.mx/acces/index.php?option=com_content&view=article&id=374:la-agonia-de-un-imperio&catid=10:reforma&Itemid=27
- <http://www.museoblaisten.com/v2008/hugePaintingFondo.asp?numID=5917>



Anexos



A moi adorable épouse le jour.

Amour mon amour.

n° 1

« Mon tas des »

n° 2

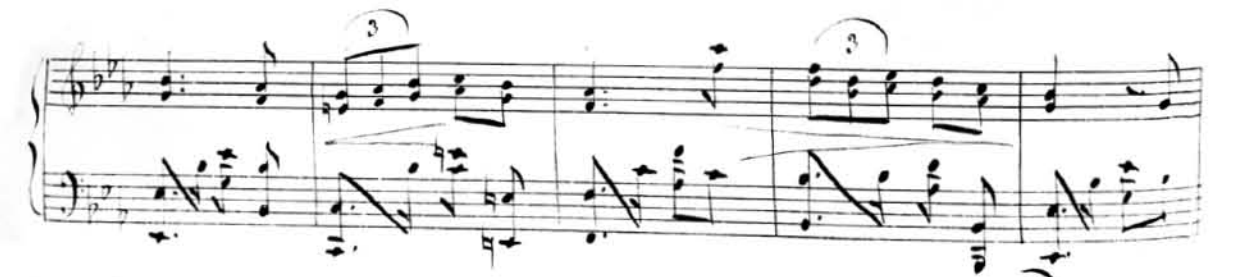
« Mon tas des »

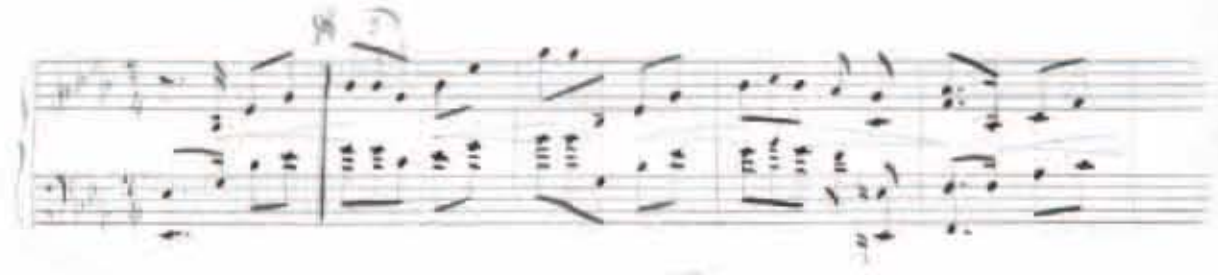
de

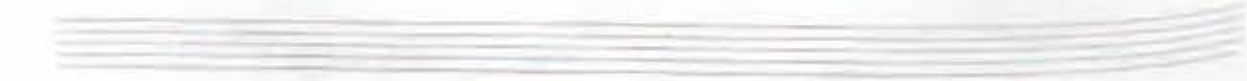
Mon tas des

par

Mon tas des







A mi hijo ALBERTO

No tiene nombre.

DANZA.

TOMÁS LEÓN.

marcando el canto

LA PLUMA ELECTRICA

DANZA

FOR

TOMAS LEON.

The musical score is written on five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. There are several triplets marked with a '3' and a slur. The word 'FIN.' is written in the second system, and 'D. C.' is written at the end of the fifth system.

Composo por el sistema Americana llamado
"Pluma electrica."



LA AZUCENA

POLKA

Compuesta y dedicada
à la Señora

D. MANUELA MARMOLEJO DE GODOY

POR

TOMAS LEON

Propiedad de su Autor.



1^a 2^a

fin *con gracia*

1^a 2^a

1^a 2^a

D.C.

EL DESENGAÑO.

VALS

Compuesto y dedicado

al Sr. D.

V. A. ESTEBAN

por

T. LEON

*Publicado por
M. Murguía*

Precio 1/2 r.^s

*Int.^a Brecha al Portal
de Agustinas N.º 22*

EL HUISEÑO N.º 10.

71.

Int. on

ff *pp* *ff* *pp*

p *f* *p* *f* *p*

Tempo di Vals

con gracia

cres *f*

1^a *2^a*

f *p*

Handwritten musical score for "The Rose Tree" by J. S. Zerkow. The score is written on ten systems of grand staves (treble and bass clef). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "f". The piece is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score concludes with a double bar line and the instruction "D.C." (Da Capo).

A mi discípula la Sr. D. Juana A. G.

de D. J. Gutiérrez

Para la familia

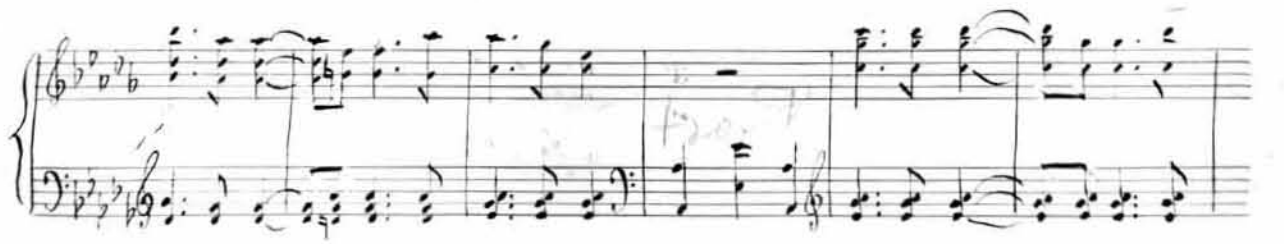
por

Conrad. S. P.

Introducción
Andante









Handwritten musical score, first system. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). The system includes a repeat sign and a fermata. A handwritten note "molto espressivo" is written above the bass staff. A circled number "3" is written below the bass staff.

Handwritten musical score, second system. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). The system includes a repeat sign and a fermata.

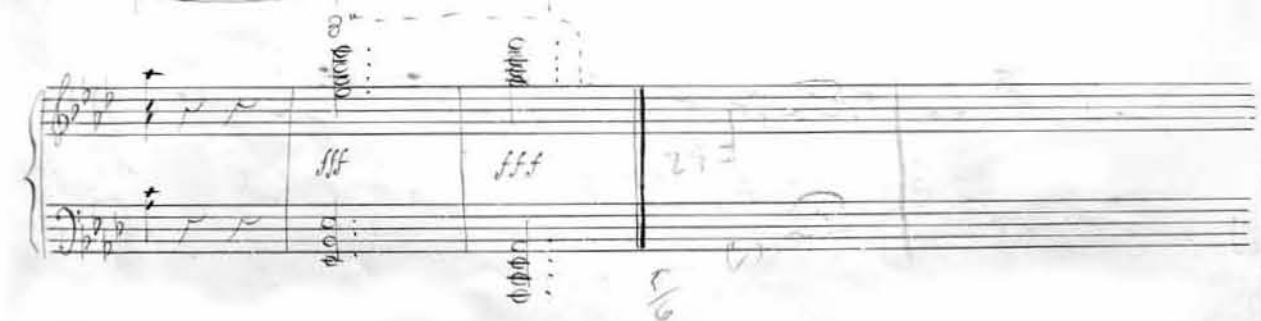
Handwritten musical score, third system. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). The system includes a repeat sign and a fermata. A handwritten note "sforzando" is written above the bass staff.

Handwritten musical score, fourth system. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). The system includes a repeat sign and a fermata.

Handwritten musical score, fifth system. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). The system includes a repeat sign and a fermata. A handwritten note "crescendo" is written above the bass staff. A circled number "4" is written below the bass staff.

Handwritten musical score, sixth system. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). The system includes a repeat sign and a fermata. A handwritten note "crescendo" is written above the bass staff. A circled number "5" is written below the bass staff.





Wm. Thum.

M. S.

Schottische.

Introduction.

Moderato.

The first system of musical notation for the Introduction, Moderato section. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a series of chords and single notes, with a 'ped.' (pedal) marking under the first measure. The notation is handwritten and includes various musical symbols like beams, slurs, and accidentals.

The second system of musical notation for the Introduction, Moderato section. It continues the piece with similar chordal textures. A 'ped.' marking is present under the first measure. The notation is handwritten and includes various musical symbols like beams, slurs, and accidentals.

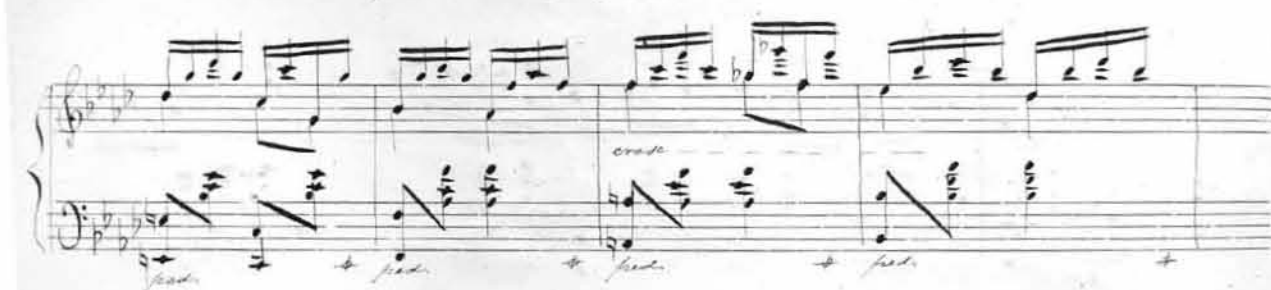
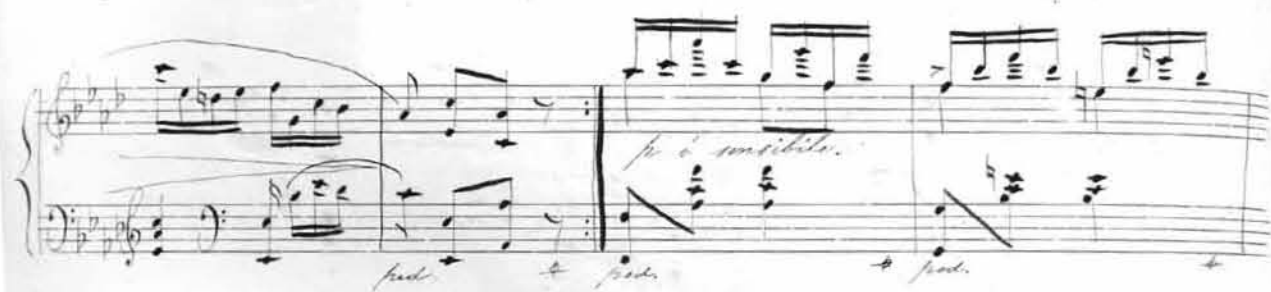
Schottische.

con allegrezza.

The third system of musical notation for the Schottische section. The key signature remains two flats, but the time signature changes to 2/4. The music is more rhythmic and dance-like, featuring eighth and sixteenth notes. A 'con allegrezza.' (with cheerfulness) marking is present. The notation is handwritten and includes various musical symbols like beams, slurs, and accidentals.

The fourth system of musical notation for the Schottische section. It continues the rhythmic dance piece. The notation is handwritten and includes various musical symbols like beams, slurs, and accidentals.

The fifth system of musical notation for the Schottische section. It concludes the piece with a final cadence. The notation is handwritten and includes various musical symbols like beams, slurs, and accidentals.



Handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The first system contains two staves with complex melodic and harmonic lines, including triplets and slurs. The second system continues the composition with similar notation. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for piano, consisting of a single system of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The system contains two staves with simple harmonic lines, including chords and single notes. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of empty staves. Each system contains two staves, one for the treble clef and one for the bass clef. The staves are empty, with no notation present. The handwriting is in ink on aged paper.

Amigo el Sr. Sr.

D. Manuel Diaz Miriaga.

Marcha Patriótica.

for

Com's Leon.

Mexico.

Introduzione.

The first system of the 'Introduzione' section consists of two grand staves. The right-hand staff features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left-hand staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues this musical texture, ending with a double bar line. The notation is in a cursive, handwritten style.

Marcia.

The 'Marcia' section is composed of five systems of grand staves. It begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The music is characterized by a steady, rhythmic march pattern, with the right-hand staff often containing triplets and the left-hand staff providing a solid harmonic base. The notation is consistent with the 'Introduzione' section, maintaining a handwritten aesthetic. The section concludes with a final double bar line.





Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The score is written in a single system across six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key features of the notation include:

- Dynamic markings:** *ff* (fortissimo) appears in the first, second, and sixth systems. *cresc.* (crescendo) is written in the fourth system. *f* (forte) appears in the fifth system.
- Articulation:** Slurs and accents are used throughout the piece to indicate phrasing and emphasis.
- Tempo/Character:** The tempo marking *And. viv.* (Andante vivace) is present in the fourth system.
- Structure:** The piece is divided into six systems, each containing two staves (treble and bass clef).

Handwritten musical notation, first system. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical notation, second system. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical notation, third system. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and accidentals. Includes a *ff* dynamic marking.

Handwritten musical notation, fourth system. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and accidentals. Includes a *ff* dynamic marking.

Handwritten musical notation, fifth system. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical notation, sixth system. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns and accidentals. Includes a *ff* dynamic marking and a *ritardando* instruction.

L'ARTISTE MEURT!!! (EL ARTISTA MUERE.)

Poésie musicale.

Terre, soleil, vallons, belle et douce nature,
Je vous dois une larme aux bords de mon tombeau!
L'air est si parfumé! la lumière est si pure!
Aux regards d'un mourant le soleil est si beau!

La fleur tombe en livrant ses parfums au zéphire;
A la vie, au soleil, ce sont là ses adieux:
Moi, je meurs; et mon âme, au moment qu'elle expire,
S'exhale comme un son triste et mélodieux.

Alf. de Lamartine.

Julio Ituarte.

come recit. *come prima*

campana lugubre *espressivo* *lungo* *m.d.* *lungo* *p*

ppp *m.d.* *2^a ed. m.g.* *8^{va}ssu.*

ppp *come arpe* *non tanto vivo*

2^a ed. *8*

sempre pp

ppp *pppp* *rall.* *lento. molto rall.* *rall. più* *quasi niente*

Adagio molto.

con molta espressione. molto sentito. > un poco

First system of the musical score. The right hand (treble clef) features a melody with a fermata on the first measure and a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand (bass clef) plays a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of chords. Dynamics include *pp* and *pp*. Performance instructions include *cantando* and *l'accompagnamento. simil. pel pedale*.

Second system of the musical score. The right hand continues the melody with a fermata on the first measure. The left hand plays a series of chords. Dynamics include *pp*.

Third system of the musical score. The right hand features a melody with a fermata on the first measure and a series of chords. The left hand plays a series of chords. Dynamics include *f* and *rit.*. Performance instructions include *piangendo*.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melody with a fermata on the first measure. The left hand plays a series of chords. Dynamics include *a tempo* and *marcato il canto ma pochissimo*. Performance instructions include *mormorando* and *simil.*.

Fifth system of the musical score. The right hand features a melody with a fermata on the first measure. The left hand plays a series of chords. Dynamics include *pp*.

DEUTSCHLAND

14

5

16

piangente

Red. *

17

Red. *

18

forte. solenne. armonioso.

Red. *

20

con anima marcato e rall ff

Red. *

Handwritten measure numbers 23, 27, 28, and 29 are present above the staves.

Measure 23: *forte. con passione* (written above the staff). *marcato* (written above the staff). *Ad.* (written below the staff).

Measure 27: *cresc* (written above the staff). *molto rall* (written above the staff). *fff disperato* (written above the staff). *più rall.* (written above the staff). *piano tempo* (written above the staff). *Ad.* (written below the staff).

Measure 28: *mesto* (written above the staff). *Ad.* (written below the staff).

Measure 29: *languido* (written above the staff). *una corda* (written above the staff). *pp* (written above the staff). *marcate queste note ma pochissimo* (written above the staff). *Ad.* (written below the staff). *simile* (written above the staff).

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass clef, in G major (one sharp). The tempo is marked "Allegretto". The key signature is G major (one sharp). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 8. The second system contains measures 9 through 16. The music features a melody in the Treble clef and a bass line in the Bass clef. The melody is characterized by a series of eighth notes and sixteenth notes, often beamed together. The bass line consists of a simple harmonic accompaniment. The score is marked with a "cresc." (crescendo) in measure 10. The piece ends with a double bar line in measure 16.

lacrimoso

Handwritten notes: 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 8

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score includes a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *dim.*, *pp*, and *p*. There are also handwritten annotations in red ink, including "Rev." and "xv.".

8

pp *smorz.* *ppp* *pppp estinto*

* Ped. ten.

Melodia

PARA
PIANO

por la niña

M. CARFIAS.



DE EDAD DE DOCE AÑOS.

MEXICO.

de J. Rivera e hija

C^a del Coliseo n.º 4.

Melodia

All's maestoso

Piano

ff *pp* *f*

pp *f* *cres.*

Andante amoroso

ff *P*

ff *cres.*

ff *f*

2.

f *un poco animato con grazia.*

cres

ff *cres* *rall:*

ben marcato il canto.

50

8va

Loco

trémolo

sf

cres

This musical score page contains 12 measures of music for a string ensemble. The notation is arranged in four systems, each with two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first system (measures 1-2) includes a *string.* marking. The second system (measures 3-4) includes a *rallant.* marking. The third system (measures 5-6) includes another *string.* marking. The fourth system (measures 7-8) includes another *rallant.* marking. The final system (measures 9-12) includes a *morendo* marking, a *P* (piano) dynamic marking, and a triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

A I R A M .

Cancion Oriental.

ERNESTO ELORDUY.

Lento. *El canto marcado.*

mf *p* *mf*

con dos pedales

tr *p*

pp *p m. g.* *pp*

mf *cresc.*

1945
J.C.
A5W
R-852

13

f *p* *m.f.*

16

p *m.f.*

18

f *m.f.*

20

m.f. *p*

22

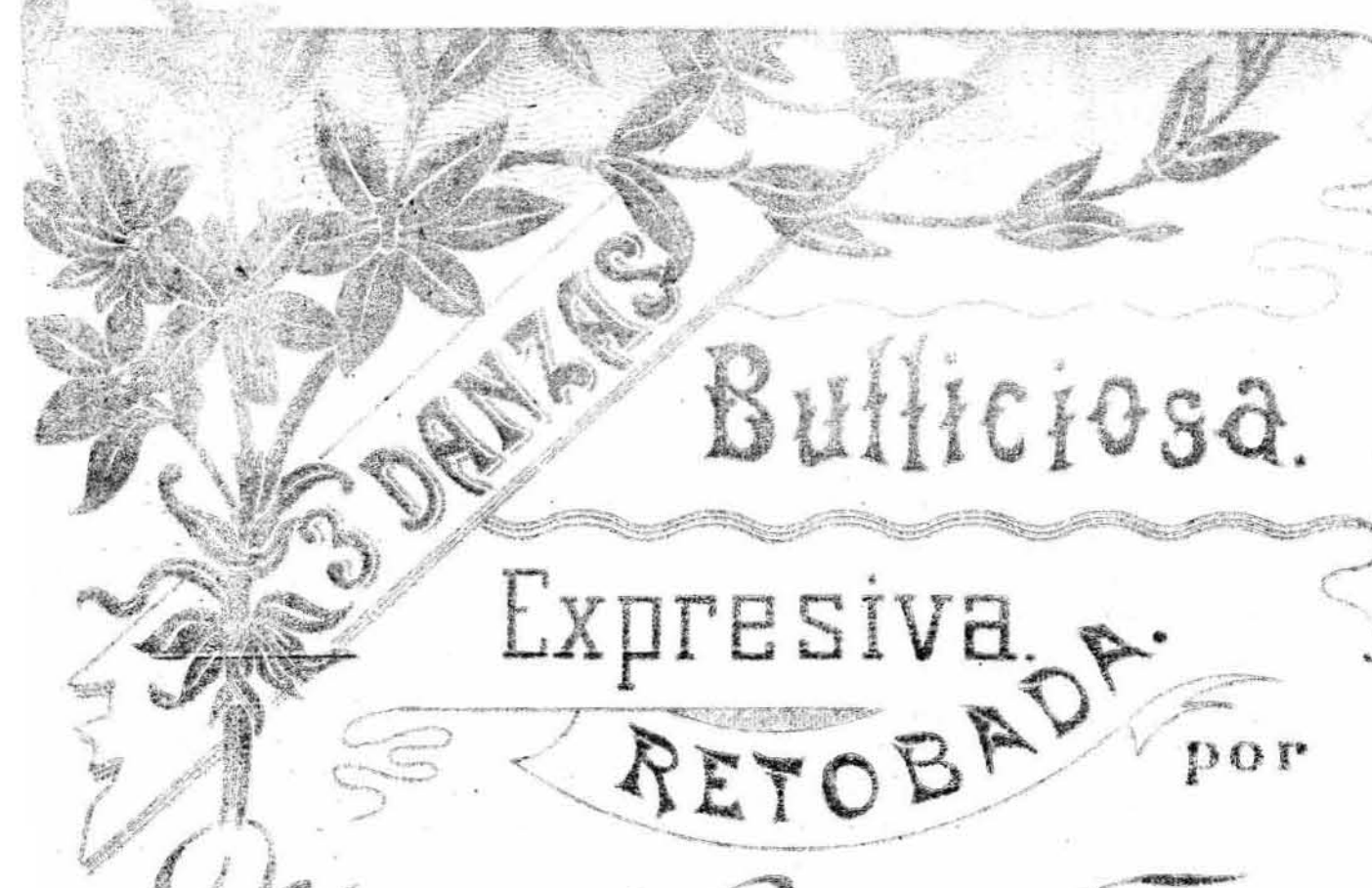
m.f. *p* *m.f.*

D.C. al §

pp Fin.



CARACTERES



3 DANZAS

Bulliciosa.

Expresiva.

RETOBADA.

por

Miguel Lerdo de Tejada.

Bulliciosa.
Danza.

Miguel Lerdo de Tejada.

Handwritten musical score for piano, featuring five systems of music. The score includes various annotations and fingerings:

- System 1:** Starts with *pp staccato*. Includes triplets and accents. Handwritten annotations include *I*, *V7*, *I*, and *I7*.
- System 2:** Includes a first ending marked *1.* and a second ending marked *2.* with *marcato* marking. Handwritten annotations include *IV*, *V7*, *I*, and *V7*.
- System 3:** Includes *mp* marking. Handwritten annotations include *I*, *V7*, *I*, and *V7*.
- System 4:** Includes *f* marking. Handwritten annotations include *V7*, *I*, and *V7*.
- System 5:** Includes *cresc.* and *m.d.* markings. Handwritten annotations include *IV* and *m. i.*

The score is written for piano and includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

A la Señorita Maria Rosa Busson.

Expresiva.

Danza

Miguel Lerdo de Tejada.

The musical score is written for piano and consists of five systems. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations and dynamics:

- System 1:** Starts with a piano (*pp*) dynamic. The bass staff has handwritten chord symbols: I, V7, I, A, A, and (IV).
- System 2:** Features a crescendo (*cresc.*) and a first ending marked '1.' leading to a second ending marked '2.'. The instruction *una corda* is written above the second ending. Handwritten measure numbers 5 and 10 are present.
- System 3:** Marked *pp espressivo*. It contains triplets in both staves. Handwritten measure number 10 is at the beginning.
- System 4:** Continues with triplets. A crescendo (*cresc.*) is marked at the end. Handwritten measure number 15 is at the beginning.
- System 5:** The final system, marked *ff*. It includes tempo markings *rall.* and *a tempo*. Handwritten measure numbers 20 and 25 are present.

Handwritten annotations throughout the score include measure numbers (5, 10, 15, 20, 25), chord symbols (I, V7, A, IV), and performance instructions like *una corda*, *rall.*, and *a tempo*.

Retobada.

Danza.

Miguel Lerdo de Tejada.

Handwritten annotations: *ff*, *pp*, *pp scherzando*, *cresc.*, *sf*, *seco*. Roman numerals: V, I, V, I, IV, I, II, V, I. Circled letters: A, D. Measure numbers: 1, 7, 9, 10, 12, 15, 19, 25, 31.

