



MÚSICOS DE LA ESCUELA SUPERIOR DE

MÚSICA SAGRADA

COORDINADORES

ALFREDO HERNÁNDEZ CADENA • JESÚS GUTIÉRREZ GUZMÁN

MÚSICOS DE LA ESCUELA SUPERIOR DE

MÚSICA SAGRADA



COORDINADORES

ALFREDO HERNÁNDEZ CADENA • JESÚS GUTIÉRREZ GUZMÁN

Músicos de la Escuela Superior
de Música Sagrada
Primera edición, 2025

© Centro de Documentación e
Investigación de las Artes

Imagen de portada:
"Mrs. Billington as St Cecilia"
obra de Sir Joshua Reynolds

ISBN: 978-607-2630-11-6

El presente ejemplar fue revisado bajo la
categoría de doble par ciego

Coordinadores:

Jesús Gutiérrez Guzmán
Alfredo Hernández Cadena
Estancia posdoctoral realizada gracias
al Programa de Becas Posdoctorales
en la UNAM (POSDOC).

Comité dictaminador y cuidado de la edición:

Carlos F. Márquez
Jaime Martínez Ochoa
Alma Sandra Sánchez Segura

Diseño editorial:
Alexia Chacón/ Cuarta República

Secretaría de Cultura de Michoacán
Boulevard García de León 753,
Chapultepec Sur
CP. 58260, Morelia, Michoacán
www.cultura.michoacan.gob.mx

Hecho en México

PRESENTACIÓN

En 1541 en el antiguo Valle de Guayangareo, -más tarde Valladolid-hoy Morelia, se emprendió la construcción de templos, conventos y su catedral, esto marcó el comienzo de la institucionalización de la enseñanza musical sacra. Fue en ese contexto, aunado al talento de sus habitantes, cuando comenzó a gestarse el legado sonoro en Michoacán.

Surgieron maestros de capilla, cantores e instrumentistas en el trayecto de los años. Un caso relevante fue Don Mariano Elizaga. A partir de la fundación de la Escuela Superior de Música Sacra en Roma por el papa Pío X en (1910-1911), se hicieron réplicas en diferentes latitudes del mundo y fue en 1933 cuando finalmente se estableció la Escuela Superior de Música Sagrada en la capital michoacana, bajo la dirección del padre José Villaseñor. Entre sus primeros alumnos se encontraba el maestro Miguel Bernal Jiménez, figura emblemática de Michoacán y cuyo legado musical trasciende fronteras hasta este día.

La presente obra que las personas lectoras tienen en sus manos, muestra a través de diferentes visiones de investigadoras e investigadores, las trayectorias de exponentes destacados en el ámbito de la música sacra y discípulos de Miguel Bernal Jiménez.

Mediante esta publicación de acceso gratuito, la Secretaría de Cultura de Michoacán refrenda su compromiso con el rescate, la preservación, y difusión del patrimonio musical sacro de la entidad.

MTRA. TAMARA SOSA ALANÍS
Secretaria de Cultura del Estado de Michoacán

CONTENIDO

Prólogo	7
<i>El Motu Proprio Tra le sollecitudini</i> de Pío X (1903)	
Elda Nelly Treviño Flores	12
Campos culturales-musicales en la obra de Paulino Paredes Pérez (1913-1957)	
Jesús Gutiérrez Guzmán Alfredo Hernández Cadena	34
El legado del maestro Bonifacio Rojas Ramírez (1921-1997)	
Alonso Hernández Prado	54
Guillermo Pinto Reyes (1920-1997). Acercamiento analítico al compositor	
Hilda Esther Sandoval Mendoza	70
Delfino Madrigal Gil (1924-2016). Influencia cultural y formación musical	
María Guadalupe Ramírez Rodríguez	101
José de Jesús Carreño Godínez (1928-2021) Breve cronología de su vida profesional	
Alfredo Hernández Cadena Anastasia Krutitskaya Roberto Barnard Baca	123
Semblanzas	179

PRÓLOGO

La historia de la música sacra en México durante el siglo XX encuentra uno de sus capítulos más significativos en la ciudad de Morelia, Michoacán, donde la fundación de la Escuela Superior de Música Sagrada en 1921 marcó un punto de inflexión en la formación musical religiosa del país. El volumen colectivo *Músicos de la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia, Michoacán, México*, coordinado por Alfredo Hernández Cadena y Jesús Gutiérrez Guzmán, representa la primera aproximación sistemática a la trayectoria de esta institución educativa y a la obra de los músicos que se formaron en sus aulas, quienes contribuyeron de manera decisiva en el panorama musical mexicano del siglo pasado.

El libro surge de la necesidad de documentar y analizar un patrimonio musical que hasta ahora había permanecido disperso en archivos, bibliotecas y en la memoria de quienes fueron testigos de una época fundamental para la cultura musical michoacana. A través de seis estudios especializados, se traza un recorrido que abarca desde los antecedentes normativos que propiciaron el surgimiento de la Escuela hasta las trayectorias individuales de compositores, pedagogos y directores que definieron su identidad artística y pedagógica.

El capítulo inicial “El *Motu Proprio* ‘Tra le sollecitudini’ de Pío X (1903). Repercusiones en la composición y práctica de la música sacra en la primera mitad del siglo XX y su implementación en México”, escrito por Elda Nelly Treviño Flores, establece, en un repaso histórico, el punto de partida para el desarrollo de la música religiosa en la ciudad de Morelia, Michoacán, durante el siglo XX en la publicación del *Motu Proprio* “*Tra le sollecitudini*”, promulgado por el papa Pío X en 1903. Sin duda fue uno de los documentos más importantes para la historia de la música sacra, pues buscaba restaurar el carácter sagrado de la música en el culto divino, promoviendo el uso del canto gregoriano, la polifonía y el órgano por encima de cualquier tendencia operística, así como la participación de los feligreses en el canto litúrgico. El vehículo sustantivo para poder llevar a cabo las reformas fue la fundación de las escuelas de canto, o *scholae cantorum*, para así promover las actividades musicales de carácter formativo. El Arzobispado de Michoacán tomó una postura activa respecto al *Motu Proprio* en un contexto histórico complejo, lo que condujo a la fundación de la Escuela Oficial de

Música Sagrada en 1921, en la que destacó la figura de Miguel Bernal Jiménez (1910-1956).

Jesús Gutiérrez Guzmán y Alfredo Hernández Cadena en el texto “Campos culturales y musicales en Michoacán, México, en la creación de las obras *Estampas* (1940) y *Danza del Loco* (1941) del compositor Paulino Paredes Pérez (1913-1957)” abordan la historia de la Orquesta de Cultura Estética de la Dirección de Educación Pública de Morelia, en la que eventualmente participó Paulino Paredes Pérez (1913-1957), el primer alumno de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia que recibió el Magisterio de Composición en 1940. Dentro del programa de este último examen recepcional estaba la obra “*Estampas Campestres*”, cuya copia manuscrita autógrafa se conserva en la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas y cuyas características se describen a detalle en el capítulo. Cierra el apartado la presentación de otra obra profana de Paulino Paredes, la “*Danza del Loco*”, que fue dedicada al Mtro. Ignacio Mier Arriaga y la Orquesta del Departamento de Educación, la primera que perteneció al gobierno estatal de Michoacán en el siglo XX.

El legado del maestro Bonifacio Rojas Ramírez, importante compositor michoacano del siglo XX, es recordado por Alonso Hernández Prado por su invaluable aportación a la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán y el papel docente en la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana y el Conservatorio de las Rosas. El recorrido por los recuerdos y testimonios de sus alumnos y colegas destaca la apertura, los sólidos conocimientos y la capacidad para transmitirlos del maestro. Además, Bonifacio Rojas destacó como compositor y arreglista que comulgaba con el movimiento del nacionalismo mexicano; entre sus obras cuentas tanto misas, oficios menos e himnos, por su cercanía con Miguel Bernal Jiménez, como obras profanas cercanas a la música purépecha.

Otra importante figura en el escenario de la música moreliana fue Guillermo Pinto Reyes (1920-1997), egresado también de la Escuela Superior de Música Sagrada y compañero de Miguel Bernal Jiménez, a quien se acerca Hilda Esther Sandoval Mendoza a través de sus obras *Salve I*, *Marcha fúnebre* y *Tata Cristo de paja* que revelan a un compositor que está en la etapa del esplendor. Este autor, organista y pedagogo mexicano dejó una huella importante en el escenario sonoro de México del siglo XX, cuyas características esenciales fueron la modalidad y el ritmo libre del canto gregoriano,

así como la incorporación de elementos del folclore nacional, con total apertura a las vanguardias de su tiempo. Así, por ejemplo, el *Salve I*, como afirma Sandoval, “fue elaborada a partir de un esquema de improvisación”; la *Marcha fúnebre*, dedicada a la memoria de Miguel Bernal Jiménez, se construyó a partir de temas del canto gregoriano, mientras que *Tata Cristo de paja* se compuso sobre poemas de Alberto Ruiz Gaitán dedicados al pueblo de Tzintzuntzan en Michoacán con “elementos gregorianos, españoles y mexicanos articulados por medio de la técnica serial”, invención de Guillermo Pinto, como manifestación de un profundo sincretismo.

María Guadalupe Ramírez Rodríguez dedica su estudio al músico michoacano Delfino Madrigal Gil (1924-2016), originario de Erongarícuaro, Michoacán. Destaca, así, en la vida de Delfino Madrigal el papel de una orquesta tradicional dirigida por Crispián Tinajero que aportó en su obra los sonidos originarios de la zona lacustre de Michoacán. De niño formó parte del Coro de Infantes de la Catedral de Morelia y más tarde se formó en la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia, en la que obtuvo la licencia en canto gregoriano en 1946 y el magisterio en composición en 1951. La formación profesional en la música sacra definió el otro perfil del maestro.

Finalmente, la cronología de la vida profesional y compositiva de José de Jesús Carreño Godínez (1928-2021) como director coral, compositor, organista y docente a cargo de Alfredo Hernández Cadenas cierra este volumen. Originario de Tarimoro, Guanajuato, tal como lo hicieron otros músicos descritos en este libro, Jesús Carreño realizó sus estudios en la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia y aprendió el piano de Ignacio Mier Arriaga, la armonía y el contrapunto de Paulino Paredes y la composición de Miguel Bernal Jiménez. Fue, sin duda, uno de los directores más destacados del coro polifónico “Miguel Bernal Jiménez”. Como compositor, ha sido autor de música a capela y de obras para orquesta sinfónica y coro. Uno de los aportes fundamentales de este trabajo es el catálogo de obras autógrafas de Jesús Carreño que se conservan actualmente en la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas.

Los estudios reunidos en este volumen revelan la complejidad y riqueza de un fenómeno cultural que trasciende el ámbito puramente musical para insertarse en las dinámicas sociales, educativas y artísticas de Michoacán durante el siglo XX. La Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia no fue únicamente una institución

formativa, sino un verdadero semillero creativo donde convergieron tradiciones musicales diversas: el canto gregoriano, la polifonía, el folclore purépecha y las corrientes vanguardistas de la música contemporánea.

El legado de esta institución se manifiesta tanto en la calidad técnica de sus egresados como en su capacidad para desarrollar un lenguaje musical propio, caracterizado por el sincretismo cultural que define gran parte del arte mexicano del siglo pasado. Desde las reformas litúrgicas promovidas por el *Motu Proprio* de Pío X hasta las búsquedas estéticas del nacionalismo musical mexicano, los músicos formados en Morelia supieron articular influencias múltiples en propuestas creativas originales.

Este libro constituye, por tanto, no solo un registro histórico necesario, sino una invitación a redescubrir un repertorio musical que forma parte fundamental del patrimonio cultural de México. Los catálogos de obras, los análisis estilísticos y los testimonios biográficos aquí presentados ofrecen las herramientas indispensables para futuras investigaciones y para la valoración crítica de una tradición musical que merece ocupar un lugar prominente en la historiografía musical mexicana.

La recuperación de esta memoria musical es, en última instancia, un acto de justicia histórica hacia quienes, desde las aulas de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, contribuyeron a enriquecer el panorama sonoro de México y a establecer las bases de una tradición pedagógica cuya influencia perdura hasta nuestros días.

ANASTASIA KRUTITSKAYA



EL MOTU PROPRIO TRA LE SOLLECITUDINI DE PÍO X (1903). REPERCUSIONES EN LA COMPOSICIÓN Y PRÁCTICA DE LA MÚSICA SACRA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX Y SU IMPLEMENTACIÓN EN MÉXICO

ELDA NELLY TREVIÑO FLORES.¹

Resumen

Las tendencias musicales europeas en la segunda mitad del siglo XX, cuyo uso en la música sacra era considerado decadente por la Iglesia Católica, llevó al papa Pío X a la promulgación del *Motu Proprio Tra le sollecitudini* en 1903 con el propósito de reglamentar la composición y práctica de la música sagrada. El objetivo de este trabajo de investigación documental con enfoque cualitativo es analizar los lineamientos del *Motu Proprio Tra le sollecitudini* sobre composición y práctica de música sacra, su influencia posterior y describir el estilo compositivo de Giovanni Pierluigi da Palestrina establecido como modelo a seguir por el Papa Pío X.

Abstract

The European musical tendencies prevailing on the second half of the XX century, which use was considered decadent by the Catholic Church, led Pope Pius X to the enactment of the *Motu Proprio Tra le sollecitudini* in 1903 with the goal of ruling the composition and practice of sacred music. The objective of this documental research of qualitative approach is to analyse the guidelines related to composition and practice of sacred music according to the *Motu Proprio Tra le sollecitudini*, its influence in later decades, and the compositional style of Giovanni Pierluigi da Palestrina which was established as model by Pope Pius X.

Contexto sociopolítico en México y el mundo

El quehacer musical es una actividad propiamente humana, que está presente en la humanidad desde la prehistoria en sus expresiones más simples. Los quehaceres y productos musicales definen, encar-

¹ Doctora en Filosofía con orientación en Psicología (Universidad Autónoma de Nuevo León), doctora en Armonía modal y atonal (Universidad Tito Puente), Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad Panamericana, eldanelly@gmail.com; ORCID:0000-0001-5000-047X

nan y reflejan los valores y necesidades psicológicas de una cultura (Elliot & Silverman, 2017, pp.51-52)

En el caso de Latinoamérica, la implantación del sistema colonial produjo impactos culturales distintos en cada región según su propia configuración social y sus vicisitudes históricas, creando un proceso de transculturación, según lo define el etnólogo y antropólogo cubano Fernando Ortiz, en el cual las culturas latinoamericanas en este caso sobreviven a la hegemonía europea, generando nuevas formas culturales a manera de resistencia y sobrevivencia (Marrero, 2013).

En el entorno musical, fue imposible para España reproducir en Latinoamérica sus condiciones naturales, culturales, económicas y sociales y trasladar o insertar de forma orgánica el conjunto de valores simbólicos y capacidades inherentes a su cultura musical, a pesar de que en las ciudades latinoamericanas se asimilaban estilos, formas de hacer y comunicar como se hacía en España. Por tal motivo, la cultura musical europea fue trasplantada a Latinoamérica de una forma inorgánica, en un proceso de adaptación continua y retrasada de los modelos en cuestión (Córdova, 2011, pp. 180-190).

Dentro de las manifestaciones del quehacer musical, las prácticas musicales religiosas conforman una expresión esencial en todas las civilizaciones. Por tal motivo, la composición musical ligada a la religión constituye una parte muy importante de la cultura musical de los pueblos. Dentro del cristianismo y específicamente dentro de la Iglesia Católica se encuentra la categoría específica de música sacra o música sagrada (Domínguez & Calavia, 2020).

En Europa Occidental la Iglesia Católica ha jugado un papel determinante en la producción artística en general y en particular en la producción de obras musicales desde la Edad Media hasta nuestros días. Asimismo, la música fue un vehículo decisivo en la evangelización de los pueblos nativos en las colonias latinoamericanas. La llegada de los españoles al continente americano, aunado al florecimiento económico de sus colonias y a la implementación de una compleja estructura de evangelización de los pueblos nativos para lograr su conversión al catolicismo, propició el florecimiento de la actividad musical ligada a este proceso.

Es a raíz del proceso de evangelización que realizaron las órdenes religiosas en la colonia, que se gestó la simbiosis entre la música autóctona y la europea. Más aún, el factor hispánico de

nuestro criollismo musical fue el canto llano difundido por los monjes entre los indígenas mexicanos durante este proceso (Romero, 1930). Aunado a lo anterior, la disposición de los indígenas para participar en actividades musicales, como la fabricación de instrumentos, ejecución y composición de obras, fue posible gracias a la ya existente cultura musical que prevalecía en México antes de la conquista (Barwick, 1993).

Entre los centros culturales musicales más importantes del periodo colonial temprano en México durante el siglo XVI se encuentran las catedrales de la Ciudad de México, Puebla de los Ángeles y Oaxaca, además de Morelia (antes Valladolid), cuya sede catedralicia fue trasladada de Pátzcuaro a esta ciudad a fines del siglo XVI (Barwick, 1993). En Valladolid, al igual que en el resto de las ciudades coloniales en México, la música fue ampliamente utilizada por las órdenes religiosas como medio de evangelización; por ende, el servicio musical religioso se convirtió en la principal manifestación artística en Michoacán. Debido a esa circunstancia histórica, Valladolid se convirtió en un centro importante de producción musical sacra hasta la primera mitad del siglo XX (Guzmán, 1993).

En la segunda mitad del siglo XIX el papel de la Iglesia Católica y su influencia en la sociedad mexicana se debilitó mucho después de las Leyes de Reforma de 1857. En paralelo la música profana estuvo ligada a conflictos sociales y, al igual que en Europa, gradualmente se formó una identidad musical nacional (Mercado, 2009). Desde el inicio de su dictadura en 1876 Porfirio Díaz asumió una política de conciliación entre la Iglesia y el Estado para garantizar la paz y evitar agresiones externas. No obstante, en los años subsecuentes, nuevamente tomó fuerza el grupo liberal con la proclamación de la Constitución de 1917 bajo la presidencia de Venustiano Carranza (Olivera, 2019).

En los primeros años del siglo XX, la ideología del imperialismo se centró en la grandiosidad, con exotismo dentro de la cultura oficial europea, la cual exalta a la ciencia y la técnica, gestando de esta forma una psicología de masas (Salvetti, 1999). Durante estas décadas, la producción artística se caracterizó por una búsqueda continua de nuevas formas de expresión y, en particular, en la música por la búsqueda de nuevos lenguajes, como una forma de rechazo del mundo (Grout & Palisca, 1980, pp. 636-38).

En México, en los albores del siglo XX, durante el porfiriato (1876-1911) proliferaron espectáculos de teatro, ópera, y bailes públicos que estaban vinculados a las festividades del carnaval previas a la Cuaresma; por lo tanto, se incrementó la actividad musical fuera de la Iglesia (Zavala, 2013). En las actividades musicales en Morelia ajenas a la Iglesia Católica, las bandas de música conformadas por instrumentos de cuerdas, alientos y percusión desempeñaron un papel fundamental debido a que su música era atractiva para la mayoría de la población (Mercado, 2015). Más aún, las décadas posteriores al término de la dictadura fueron muy convulsas debido a que el país se vio envuelto en un sangriento conflicto armado revolucionario que duró once años (1910-1921) y dejó a la mayoría de la población sumida en la miseria y el analfabetismo. El gobierno, en su ambición por legitimar el régimen gubernamental, promovió y proyectó una retórica artística nacionalista para crear una identidad nacional basada en el mito de las culturas precolombinas y aztecas (Madrid, 2008).

Como factor determinante para consolidar un pacto hegemónico musical a nivel nacional encabezado por Carlos Chávez se encuentra el Primer Congreso Nacional de Música celebrado en 1926, en el que los principales músicos, artistas e intelectuales del país, negociaron desde arriba, al conjuntarse en el congreso como espacio de convivencia, entre diversas posturas ideológicas (Madrid, 2008, p. 140). Más aún, este congreso constituyó el espacio idóneo para consolidar alianzas que tuvieran una incidencia positiva en políticas culturales y educativas y en la producción de conocimiento musical y cultural en los años posteriores (Aguirre-Lora, 2016).

En paralelo, en el año 1926 estalla la primera guerra cristera o cristiada (1926-29) con la promulgación de la Ley Calles, misma que refleja los cambios económicos, políticos, sociales e ideológicos que se gestaron alrededor del mundo y que modernizaron a las naciones (Olivera, 2019). Asimismo, dichos cambios tuvieron una influencia directa en la producción artística del país tales como la escritura y musicalización de múltiples corridos, que dieron voz a los actores silenciados por el régimen oficial. Entre las voces de resistencia durante esta época, a nivel artístico, se encuentra la producción de música sacra por compositores mexicanos.

Es importante hacer notar que de manera subyacente a los aspectos socio-políticos que dieron lugar a las guerras cristeras (1926-29 y 1934-41), existen presupuestos de índole filosófica y

ontológica que la sustentan y los cuales explican los profundos cambios sociales que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XX en México; éstos están relacionados con la manera de concebir el mundo heredada por los aztecas, entrelazada con el catolicismo de la clase dominante, los cuales explican, a su vez, a nivel filosófico, las características de la producción musical y artística en general de la época (Elorza, 2012).

En el siguiente apartado se esboza una breve reseña acerca de la evolución de la música sacra en México, desde la colonia hasta la primera mitad del siglo XX, la cual, junto con las condiciones sociopolíticas del país, crearon un ambiente propicio para su florecimiento.

Música sacra en México

De acuerdo con lo mencionado en la sección anterior, el canto llano fue fácilmente asimilado por los indígenas durante el proceso de evangelización en la Colonia, debido a la similitud de su construcción entre la música indígena y éste, mediante el uso de escalas pentatónicas (Romero, 1930). Asimismo, durante el virreinato se gestaron algunas obras de música litúrgica que incorporaban algunos rasgos propios de la música ritual ancestral, entre ellos el idioma náhuatl, utilizado en los textos con música de lenguaje europeo, principalmente italiano (Brennan, 1993). Además de la similitud meramente musical entre la construcción melódica del canto llano y las melodías indígenas, en las sociedades prehispánicas existía una constante necesidad de contacto con lo sagrado y en este caso la música cumplía una función vital: ser el medio para garantizar esta comunicación (Sánchez, 1990).

Es pertinente hacer notar que la Iglesia Católica europea durante siglos de la colonia hizo el intento de trasladar a Latinoamérica todo su conjunto de valores y diseñó una serie de acciones para lograrlo, entre las que destaca el intento por reconstruir la experiencia y tradición del canto litúrgico iniciada en Roma. Una de las acciones para lograr tal propósito fue el envío de maestros de capilla europeos, ajenos a la cultura local, que vinieron a radicar al continente americano y quienes formaron músicos entre los indígenas y criollos. Además, dentro de este último grupo hubo criollos que fueron a formarse a Europa para después regresar a Latinoamérica. Sin embargo, la experiencia y

tradición del canto litúrgico, como muchas otras expresiones musicales europeas, no pudo ser insertada de manera idéntica al modelo original porque el contexto latinoamericano carece del soporte histórico-cultural que le da sentido a la conservación, desarrollo y continuidad de la práctica. Por lo tanto, la continuidad en el proceso de transculturación, como lo llama Fernando Ortiz, se logra mediante un proceso de asimilación creativa en el que, en este caso, se genera una nueva manifestación musical (Córdova, 2011, pp. 184-190).

Durante el siglo XIX la Iglesia Católica en México generó un movimiento musical dirigido a rescatar obras del pasado y producir nuevas con efectos propagandísticos debido al conflicto con el Estado desatado en 1860 con la promulgación de la Ley Lerdo, que ordenaba la amortización de los bienes del clero y limitaba la injerencia de la iglesia en asuntos políticos. Para tal efecto, se rescataron antiguas devociones, manteniendo presencia en la conciencia religiosa del pueblo. Derivado de este movimiento, fue cada vez fue más común la producción de versillos para grupos instrumentales, en un afán por enriquecer la sonoridad de la música litúrgica y como resultado de la influencia de la música teatral en la música religiosa (Bellinghausen, 1992).

Los versos son oraciones de la liturgia católica que consisten en la alternancia entre una parte central o medular de la oración y un comentario o meditación en torno a ella. Los primeros versos escritos en México datan de mediados del siglo XVIII. No obstante, ya para fines del siglo XIX, existían composiciones de versos para ensambles de metales, percusiones, cuerdas y para órgano solista.

Es precisamente esta tendencia musical presente en México y en Europa, considerada decadente por la alta jerarquía de la Iglesia Católica, lo que llevó al papa Pío X a la promulgación del *Motu Proprio Tra le sollecitudini* en 1903, con el propósito de reglamentar la composición y práctica de la música sacra. A raíz de la publicación del *Motu Proprio*, la tradición de música sacra sufrió cambios importantes en los primeros años del siglo XX.

Con el propósito de hacer cumplir dichas normas, el arzobispado de Morelia se dio a la tarea de promover una serie de acciones que fomentaran la apropiada formación musical de los feligreses y músicos sacros. Es importante entender estas acciones como una medida de resistencia ante el anticlericalismo imperante en México tras el

fin del porfiriato (Duarte, 2023), las cuales finalmente se consolidaron con la Escuela Oficial de Música Sagrada del Arzobispado de Michoacán en 1921 (Guzmán, 1993).

Entre los alumnos y directivos más importantes de la escuela antes mencionada destaca Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), quien fue maestro y rector de la institución (1933-1953) y principal promotor y ejecutor de las normas establecidas en el *Motu Proprio* de Pío X en esos años. Más aún, esta escuela fue nombrada Escuela Superior de Música Sagrada por Bernal Jiménez y se convirtió en el principal centro formador de músicos sacros en la primera mitad del siglo XX de México. En paralelo Bernal Jiménez formó a una generación completa de músicos compositores sacros, quienes a su vez se mudarían a diferentes zonas geográficas del país. Entre ellos destaca Paulino Paredes Pérez (1913-1957), originario de Santiago de Tuxpan, Michoacán y quien, tras formarse en la escuela antes mencionada en Morelia, cambió su residencia a Monterrey, N.L. en 1948, donde permanecería hasta su muerte en 1957 (Villarreal, 2003).

Bernal Jiménez, quien obtuvo una formación musical sacra a nivel superior en la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra en Roma (1928-1933), implementó las normas establecidas en el *Motu Proprio* de Pío X de manera rigurosa a su regreso a Morelia, primero como maestro directamente en sus cátedras, a través de sus textos teórico-pedagógicos y posteriormente como director de la Escuela Superior de Música Sagrada en esta ciudad. Dichas normas fueron puestas en práctica y transmitidas a todos los alumnos de la institución a través de textos pedagógicos (Solorio & Capistrán, 2020).

***Motu Proprio Tra le sollecitudini* (entre los cuidados), Pío X**

Desde los orígenes del cristianismo, los jerarcas eclesiásticos reconocieron el valor educativo y emocional de la música en la interpretación de los textos litúrgicos. En un inicio las congregaciones participaban activamente en el canto litúrgico improvisando sus cantos. No obstante, a partir del siglo V aproximadamente, se eliminó el canto congregacional para impedir la influencia de corrientes ajenas a la política de los papas y las influencias paganas. Con el propósito de mantener las tradiciones musicales y formar cantores profesionales para interpretar la música litúrgica, se estableció la primera *Schola Cantorum* en Roma, la cual se consolidó durante el papado de Gregorio Magno, ente 590 y 604 (Córdova, 2011, pp. 122-25).

Doscientos cincuenta años después del papado de Gregorio Magno se consolida el mito de atribuirle la autoría indiscutible del canto litúrgico y la transmisión del canto gregoriano bajo la creencia de que éste fue inspirado por el Espíritu Santo y por lo tanto no puede ser modificado. De esta forma el canto gregoriano se constituye como el factor estabilizador de la unificación política y religiosa de Europa en el siglo IX, finalizando el regionalismo religioso (Corno, 2022).

Dada la necesidad de uniformizar la música litúrgica para preservarla y protegerla, surgió entonces la notación musical y se tomaron medidas para uniformar y extender la liturgia romana en los territorios del occidente cristiano, dando origen a la transmisión letrada (en documentos) de la música (Córdova, 2011, p. 132).

Siglos después, tras la evolución de la composición y práctica musical, se fueron agregando modificaciones al estilo de Palestrina, conocido como “stile antico”, entre las que dieron origen al auge de la música instrumental en siglos posteriores. Palestrina fue el representante musical del movimiento de Contrarreforma, con el que la Iglesia Católica reacciona ante las medidas tomadas por la Reforma de Martín Lutero en 1517, las cuales tuvieron influencia en la práctica de la música sacra dentro de la Iglesia Católica, propiciando el uso de himnos basados en melodías populares a los que se les modificaba la letra para adaptarla a los textos litúrgicos. De esta manera, se fomentaba la participación activa de los feligreses (Duarte, 2023).

Entre esos cambios en la práctica musical en general destacan el auge del virtuosismo vocal e instrumental, el uso de orquestas sinfónicas en la iglesia y, por consiguiente, la composición de misas sinfónicas, la ornamentación excesiva en detrimento del texto litúrgico y la incorporación de secciones para solistas a manera de arias de ópera, entre otros aspectos (Duarte, 2023). Por tal motivo, la música sacra fue objeto de una importante reforma que traería consigo la reafirmación y normalización del uso del canto gregoriano, considerado el ideal católico de pureza y sencillez, plasmado en la polifonía renacentista (Salinas & Zavala-Arnal, 2022).

En 1903, Giuseppe Sarto fue elegido papa con el nombre de Pío X (1903-1914) y desde sus inicios dentro de la Iglesia Católica, fue considerado como un reformador conservador. Pío X, desde su formación como seminarista, fue practicante y promotor del canto gregoriano, por lo que ante el creciente uso de la música escénica como

parte de la liturgia católica, y en un intento de recobrar la dignidad de los espacios sagrados, emite el *Motu Proprio Tra le sollecitudini* en 1903, a pocos meses del inicio de su papado (Farley, 2020).

De acuerdo con Rodilla León (2012), el Concilio de Trento (1545-1563) y los concilios provinciales posteriores derivados de éste, solamente se ocuparon de la música dentro de la iglesia de manera muy general y sus observaciones se centran en aspectos disciplinarios dentro del templo concernientes a los feligreses y el coro, al igual que al cuidado de la claridad del texto sagrado por encima de la música, mas no en aspectos técnicos de composición; por tal razón, el Concilio Tridentino no fue determinante en la evolución de la composición musical sacra en años posteriores.

En un intento por recobrar la pureza del canto llano y unificar su práctica, el monje Prosper Guéranger, en la abadía de Silos, en Francia, inició un movimiento de reforma para vivificar su práctica, a través de la recopilación y transcripción de melodías gregorianas. Dicho movimiento culminó en la publicación del *Liber gradualis* en 1883, el cual se convirtió en referencia para la práctica del canto llano en siglos posteriores (Gagnon, 2021).

A fines del siglo XIX, con el auge de las ideologías liberales, tanto en Europa como en Latinoamérica, la Iglesia Católica, en un intento por recobrar su influencia en la sociedad y subsanar las deficiencias de la educación pública, fomentó la formación de asociaciones de voluntarios de distintos tipos. Dentro de la dimensión educativa, la música tuvo un papel muy importante a través de su enseñanza y la formación de ensambles instrumentales y orfeones, otorgando una gran importancia al canto colectivo (Salinas & Zavala-Arnal, 2022).

Es importante hacer notar las similitudes entre el contenido del texto que resultó del Concilio de Trento y el *Motu Proprio Tra le sollecitudini* (1903) en relación con la composición y práctica musical de la música sagrada dentro de la Iglesia Católica. A pesar de que existen alrededor de trescientos cincuenta años de diferencia entre el Concilio de Trento y la promulgación del *Motu Proprio*, el espíritu de sus documentos respectivos es el mismo: enmendar la relajación en la práctica musical litúrgica y de la música sacra en general.

La música sagrada, según el papa Juan Pablo II en su carta de 2003, en conmemoración del centenario del *Motu Proprio Tra le sollecitudini* emitido por el papa Pío X en 1903, recuerda la función de esta modalidad musical como medio de elevación del espíritu a

Dios, teniendo como fin la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles (2020, pp. 1-2). No obstante, el *Motu Proprio* va más allá en el establecimiento de normativas específicas en relación con la composición de obras musicales dentro de la categoría de música sacra en la Iglesia Católica, exhortando a los compositores sacros a tener como modelo a seguir el estilo del compositor italiano Giovanni Pierluigi de Palestrina (1525-1594) (Gagnon, 2021).

El *Motu Proprio Tra le sollecitudini* hace referencia a la queja por parte de la Iglesia en torno a los siguientes aspectos: a) al uso de música secular dentro de los espacios sagrados, b) al uso de instrumentos ruidosos, c) a la actitud irreverente de los cantantes y coros, y d) a la falta de seriedad y respeto con que debe abordarse tanto la composición como la práctica de la música sagrada. De forma similar, en el área referente a la música en el Concilio de Trento, se observan quejas similares, entre las que destacan el uso de *cantus firmi* seculares (Grout & Palisca, 1980, pp. 260-61).

Contenido del documento *Motu Proprio Tra le sollecitudini*

El término *Motu Proprio* en el caso del documento en cuestión es un rescripto o instrumento jurídico con el que la Iglesia Católica comunica leyes, órdenes o normas a sus fieles, como respuesta a una petición o consulta, en este caso sobre el tema de la práctica de la música sagrada, en particular a su uso en la liturgia.

Este tipo de documento, *Motu Proprio*, consta de tres partes: (1) narrativa, (2) motiva, (3) dispositiva. La primera parte se centra en enfatizar la importancia de que en el templo nada debe ocurrir que “ofenda directamente al decoro y la santidad de los sagrados ritos... como el abuso en todo lo concerniente a la música sagrada” (El Vaticano, 2020, p.1). En la segunda parte, el documento menciona “las muchísimas quejas que de todas partes se han dirigido” en relación con la relajación en la práctica de la música sagrada en los templos, por lo que “nuestro primer deber es levantar la voz sin más dilaciones en reprobación y condenación...” (El Vaticano, 2020 p.2) de dichas prácticas. Por consiguiente, la tercera parte del documento se publica como código jurídico de la música sagrada (Fernández, 2004) en el que “queremos con toda plenitud de nuestra autoridad apostólica se reconozca fuerza de ley imponiendo a todos por estas letras de nuestra mano, la más escrupulosa obediencia” (El Vaticano, 2020, p.2).

Dentro del documento del *Motu Proprio* se pueden distinguir los siguientes principios generales: (a) la música agrega eficacia al texto; (b) la música debe expresar bondad en las formas, debe ser universal; en este sentido el papa enfatiza el uso del latín en los textos de música sacra para garantizar su entendimiento en cualquier parte del mundo (Farley, 2020); (c) la música debe ser santa y excluir todo lo profano; por esta razón, se exhorta a los compositores a tener como modelo el estilo de composición de Palestrina y a simplificar su música para promover la eficacia de la música clásica como parte de la liturgia (Farley, 2020); (d) la música debe ser arte verdadero “porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la iglesia al admitir en su liturgia el arte de los sonidos” (El Vaticano, p. 3).

Las formas musicales del ordinario de la misa deben respetar la estructura del texto y quedan prohibidos los salmos de concierto, por ser una forma musical con uso excesivo de ornamentación y preponderancia de solistas. Más aún, el coro de feligreses tiene papel litúrgico haciendo respetar la claridad del texto por encima de la música. Por esta razón y por considerar la simplicidad en la música litúrgica como expresión de devoción, el *Motu Proprio* prohíbe la participación de mujeres en el coro; la idea detrás de esta prohibición es que las voces femeninas estaban asociadas al uso de ornamentación en las misas sinfónicas, por lo que el documento exhorta a la sustitución de voces femeninas por voces de niños (Farley, 2020).

En relación con la composición de obras, el *Motu Proprio* promueve la síntesis de la creatividad y accesibilidad de éstas para la congregación y así exaltar su experiencia en la celebración litúrgica (Farley, 2020). Según la interpretación que monseñor Valentí Miserachs, presidente del Pontificio Instituto de Música Sacra en Roma, en 2003, año de conmemoración del centenario del *Motu Proprio* de San Pío X, hace del documento, el canto gregoriano contiene los principios indispensables de santidad, bondad de formas y universalidad debido a su personalidad, fuerza artística y espiritualidad y debe ser tomado como modelo supremo para la composición de música litúrgica nueva, conservando ésta el “espíritu” del canto gregoriano. Asimismo, afirma que Pío X da libertad al uso de otras músicas propias de cada cultura, siempre y cuando conserven las características de la música sacra (Miserachs, 2004).

La promulgación del *Motu Proprio Tra le sollecitudini* en 1903 coincidió con el surgimiento del movimiento neoclásico, en el que los compositores vuelven su mirada a compositores de épocas anteriores con un enfoque austero en el manejo de las formas y las sonoridades. Tal es el caso de Igor Stravinsky y Ralph Vaughan Williams, quienes compusieron obras maestras de música sacra incorporando un lenguaje contemporáneo dentro de los límites del *Motu Proprio*. En paralelo, en Sevilla, España, las misas de Vicente Repollés Pérez, maestro de capilla de la catedral de Sevilla de 1903 a 1909, son un claro ejemplo del conflicto estético del compositor en su afán de continuar con la tradición compositiva y ritual de su entorno y al mismo tiempo asimilar los lineamientos de composición señalados en el *Motu Proprio*.

Carácter magisterial del *Motu Proprio*

Uno de los puntos importantes presentados en el *Motu Proprio* es el matiz de magisterio en lo que se refiere a la formación del pueblo y los clérigos. Dentro del documento se expone la clarificación acerca de los términos música sagrada, con sus variantes de música litúrgica y música religiosa. La música litúrgica la conforman los textos litúrgicos cantados en latín por el celebrante, el coro y la asamblea, con posible acompañamiento de órgano y otros instrumentos aprobados por la iglesia. La música religiosa, no litúrgica, ligada a la universalidad, queda sujeta a los caracteres generales de la música sagrada (Gutiérrez, 2004).

Como se mencionó anteriormente, dentro de los aspectos abordados en el *Motu Proprio* se encuentra la orden que da el papa para que se establezcan actividades formativas para la práctica de la música sacra. En el párrafo 28 del documento, se hace un exhorto que dice:

Sostener y promover del mejor modo donde ya existan las escuelas superiores de música sagrada y concúrrase a fundarlas donde aún no existan porque es muy importante que la Iglesia misma provea a la instrucción de sus maestros, organistas y cantores conforme a los verdaderos principios del arte sagrado (El Vaticano, 2020, p.7).

En referencia a la participación activa (*participatio actuosa*) de los feligreses en la liturgia, se alienta al nombramiento de comisiones de personas capacitadas especialistas en música, a la formación

musical en seminarios y a la formación de *scholae cantorum* en todas las iglesias, en particular en las catedrales (Aviñoa, 2004; Nommick 2004). El significado original del término *participatio actiosa*, en referencia a la participación del pueblo en el canto litúrgico, se fue modificando y expandiendo con el paso del tiempo desde la emisión del *Motu Proprio* de Pío X hasta la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II (1962-65) (Novak, 2015).

El mandato para formar *scholae cantorum* en las iglesias y fomentar la participación de la feligresía en el canto, presentó retos importantes tanto para los compositores de música sagrada como para los directores de las *scholae* debido a que, en el documento, Pío X concibe el canto como una herramienta para instruir en la liturgia y, en este caso, el coro adquiere función ministerial, como ha sido mencionado anteriormente (Langarita, 2004).

Sin embargo, para que las actividades formativas musicales en la iglesia sean efectivas es necesario abordarlas desde las esferas eclesial, artística y litúrgica, tomando en cuenta aspectos (a) históricos: para entender el contexto en que esta normativa se gestó; (b) teológico: para entender la relación entre la liturgia y el dogma; (c) jurídico: la legislación de la iglesia; (d) antropológico: para entender la parte artística y cultural de la música litúrgica (Gregori y otros, 2004).

En cuanto a la práctica coral dentro de los templos, a pesar de que en el *Motu Proprio* se prohíbe la participación de las mujeres, la realidad era que las voces femeninas fueron una contribución importante a la actividad musical litúrgica en la primera mitad del siglo XX, al igual que la incorporación de bandas y pequeñas orquestas dentro de las celebraciones en los templos (Duarte, 2023).

El uso del órgano en la música sagrada

El *Motu Proprio* surgió en un contexto histórico musical iniciando el siglo XX, en el que, de acuerdo con Gutiérrez Viejo (2004), coexisten dos categorías de música para órgano: la música funcional y la música artística. En relación con el uso del órgano, el *Motu Proprio* enfatiza que la música de la iglesia es principalmente vocal, idea ya presente desde los inicios del cristianismo y que el órgano sirve meramente para acompañar, no para opacar el texto; por lo tanto, se opone claramente al uso de interludios en medio de los textos sagrados. A pesar de que en el *Motu Proprio* se menciona la funcionalidad del órgano, la Iglesia Católica no le dio la suficiente im-

portancia a la formación de organistas debido a que el documento no expresa con claridad el manejo del instrumento en la liturgia.

A continuación, se presenta una breve aproximación acerca del papel que jugó la Escuela Superior de Música Sagrada en la formación de músicos sacros en México en la primera mitad del siglo XX.

El Pontificio Instituto de Música Sacra fue fundado por Pío X en 1910, con la denominación de “Escuela Superior de Música Sacra”, con el propósito de formar músicos sacros de acuerdo con los lineamientos del *Motu Proprio Tra le sollecitudini*. En 1914 adquirió la facultad de otorgar grados académicos y fue declarada pontificia, con dependencia de El Vaticano.

En el Pontificio Instituto de Música Sacra los alumnos reciben formación en las disciplinas litúrgico-musicales desde una perspectiva teórico-práctica, en un afán de conservar el patrimonio musical de la iglesia. Los papas sucesores de Pío X hasta el día de hoy han continuado apoyando este centro formativo en música sacra (El Vaticano, 2020).

A pesar del profundo clima anticlerical prevaleciente en las primeras décadas del siglo XX, causado por la Revolución iniciada en 1910 y posteriormente por la crisis de la primera guerra cristera entre 1926 y 1929, la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia, Michoacán se convirtió en el centro formativo de músicos sacros más importante de México. Asimismo, se convirtió en la institución de formación musical superior transmisora y ejecutora de las normas establecidas por el *Motu Proprio Tra le sollecitudini* emitido por el papa Pío X en 1903, teniendo a Miguel Bernal Jiménez como su principal promotor.

A pesar de que el *Motu Proprio Tra le sollecitudini* fue emitido en 1903 e implementado por la iglesia en todo el mundo, en México su implementación no pudo hacerse libremente hasta 1939, año en el que cambiaron las condiciones sociopolíticas debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial (Díaz, 2003).

Por haber sido formado musicalmente en la institución romana antes mencionada (1928-1933), en los años en que Bernal Jiménez fue director y maestro de la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia, se logró hasta cierto punto replicar el modelo de escuela de El Vaticano en México, implementando un plan de estudios similar al de su contraparte romana (Hernández, 2021) a través de la dirección de la escuela, las cátedras que impartía y la producción

de textos teórico-pedagógicos de uso obligatorio para el alumnado, teniendo como punto de referencia las normas del *Motu Proprio Tra le sollecitudini* (Díaz, 2000).

Ahora bien, en la siguiente sección se ofrece una breve descripción acerca aspectos técnicos musicales en las partes de la misa católica.

La música en la misa católica

La misa es un género musical sacro que consiste en musicalizar los textos fijos de la liturgia, generalmente escritos en latín, la lengua oficial de la Iglesia Católica. Las primeras misas surgen de la tradición establecida por el emperador Gregorio Magno I; de ahí que el canto llano también se le conoce como canto gregoriano. Posteriormente, a partir del siglo XIII aproximadamente, las misas son escritas en textura polifónica y están basadas en una melodía gregoriana usada a manera de canto firme o *cantus firmus*. Las misas escritas por Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) han sido reconocidas como las obras que reflejan la perfección absoluta del estilo de la Iglesia Católica, como se menciona en las secciones anteriores (Salazar, 1983, pp. 323-26).

Las partes de la misa se dividen en dos categorías: 1) Ordinario y 2) Propio. El ordinario lo conforman las partes invariables de la misa, entre las cuales excepcionalmente algunas no están presentes en las misas de difuntos y durante Semana Santa: a) Kyrie, b) Gloria (fuera del Adviento y del periodo entre la Septuagésima semana del Tiempo ordinario y Pascua), c) Credo, d) Sanctus, e) Benedictus, f) Agnus Dei.

El Propio son las partes variables de la misa, cambian según la festividad litúrgica y la conforman: a) Introito, b) Gradual, c) Versículo aleluyático, d) Tracto (sustituye al versículo aleluyático durante el tiempo de Cuaresma y en las misas de réquiem, e) Ofertorio, f) Comunión, e) Secuencia (Bas, 1947).

Como se ha mencionado la normativa de estilo composicional del *Motu Proprio Tra le sollecitudini* hace referencia explícita al estilo palestriniano (de Giovanni Pierluigi da Palestrina) en lo referente al manejo de la polifonía. De acuerdo con Julio Bas (1947) todas las partes del ordinario de la misa en la tradición palestriniana tienen una base temática presupuesta (la cual constituye el *cantus firmus*) en alguna de las siguientes categorías: a) una melodía gregoriana;

b) una canción conocida ya existente; c) una melodía creada por el autor especialmente para esa composición; d) una melodía perteneciente a otras composiciones. Asimismo, en cada parte de la misa, el tratamiento temático de la melodía es a manera de motete, en la que el *cantus firmus* se desarrolla de forma novedosa. Más aún en las partes más extensas como Gloria, Credo y Secuencia el *cantus firmus* se repite varias veces en alternancia entre episodios homofónicos y polifónicos.

El tipo de motete que se toma como referencia para este trabajo es el utilizado en el siglo XVI, época de Palestrina. El motete es una forma de composición cuyos motivos utilizados en cada frase son derivados del *cantus firmus*, para ser desarrollarlos durante la pieza mediante imitaciones o como fugas; la unidad de la pieza se mantiene a través de las cadencias armónicas, modulaciones y la melodía del coro.

En la misa con estilo palestriniano la unidad se mantiene mediante el uso de los mismos temas en toda la obra, conservando el mismo orden y, por otro lado, la variedad se logra a través del tratamiento silábico o polifónico de cada parte de la misa (Bas, 1947). A continuación, se describen de manera general los rasgos compositivos propios del estilo de Palestrina.

El estilo compositivo de Palestrina

El *cantus firmus* es una melodía gregoriana (o secular) que se usa como base para la composición de una obra más grande. En esa época el efecto esencial que causó el Concilio Tridentino en lo referente a la música, fue el reconocer y sancionar las tendencias estilísticas de música sacra ya establecidas, particularmente en Roma hacia la mitad del siglo XVI. No obstante, como lo menciona Rodilla y León (2012), estas sanciones no fueron determinantes en los años subsiguientes. Ahora bien, en el apartado siguiente, se presentan los rasgos distintivos del estilo de composición de Giovanni Pierluigi da Palestrina, agrupados por categorías (Grout & Palisca, 1980, pp. 263-70):

- 1) Textura: a) manejo del contrapunto imitativo heredado de la escuela franco-flamenca; b) escritura mayormente en una textura a cuatro voces.

- 2) Ritmo: a) flujo de las voces en un ritmo uniforme con un motivo distinto para cada frase del texto; b) ritmo individual de voces y ritmo colectivo resultante del contrapunto y armonía; c) desplazamiento de acentos rítmicos en las diferentes voces para evitar monotonía.
- 3) Melodía: a) uso de melodías, espíritu y procedimientos técnicos de canto llano; b) pureza de líneas melódicas (diatónicas).
- 4) Armonía: a) evitación de uso de cromatismo; b) yuxtaposición de melodías para formar acordes; c) movimiento del bajo por cuartas o quintas para definir centros tonales mediante cadencias.

Consideraciones finales

Después de hacer un breve recorrido histórico sobre la evolución de la música sagrada y vislumbrar la importante influencia que tuvo el contexto sociopolítico y religioso católico europeo en la práctica y composición musical en México, resulta evidente que desde la época colonial hasta antes del Concilio Vaticano Segundo, la Iglesia Católica, en un afán de mantener su hegemonía en Europa Occidental y sus colonias, adoptó medidas de control social desde los primeros años de la conquista y México no fue la excepción.

Como ya se ha explicado, las medidas de control ejercidas por la Iglesia Católica alcanzaron también a las bellas artes, en particular a la música. No obstante, por ser un arte temporal que cobra vida solamente cada vez que se ejecuta, la práctica musical dentro de las iglesias fue muy difícil de regular debido a la creciente influencia de los géneros populares en la comunidad religiosa y, en el continente americano, además, por la lejanía geográfica.

Es importante resaltar que uno de los factores más importantes en la adopción del catolicismo a gran escala en México fue la asimilación de elementos de las culturas y religiones prehispánicas en la fe católica y los acuerdos tácitos o explícitos que la Iglesia Católica ha tenido con el gobierno mexicano en turno tras la independencia de España. Aunado a lo anterior, la fe católica se ha convertido en parte de la identidad mexicana.

Aunque la Iglesia Católica hubiese luchado por establecer escuelas especializadas en música sacra, el auge de los centros for-

madores de músicos sagrados en México (cuyo propósito era formar profesionales capaces de crear música, según el *Motu Proprio* de Pío X), no hubiese sido posible sin un compromiso y dedicación de vida de músicos notables, quienes también fueron católicos fervientes y trabajaron por mantener viva la tradición musical de la Iglesia Católica, apegándose a las normas del papa Pío X.

Hoy en día el panorama de la música sacra católica no es muy alentador debido a que con el paso de los años existen menos vocaciones en los jóvenes para formarse en el área de música de concierto y menos aún en la música sacra. No obstante, a pesar de la aridez del entorno, la Iglesia Católica sigue en espera de verdaderas vocaciones comprometidas en salvaguardar y hacer crecer su invaluable legado musical para gloria a Dios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguirre-Lora, M.-E. (2016). Revolución entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926, 28). *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 7(20), 79-93. Obtenido de <http://ries.universia.net>

Aviñoa, X. (2004). Los congresos del "Motu Proprio" (1907-1928). Repercusión e influencias. *Revista de Musicología*, 27(1), 381-99. doi:10.2307/20797857

Barwick, S. (1993). Mexico. En C. Price (Ed.), *Music and Society. The Early Baroque Era. From the late 16th century to the 1660s*. (págs. 349-60). Englewood Cliffs, New Jersey, Estados Unidos: Prentice Hall.

Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. (N. Lamuraglia, Trad.) Buenos Aires: Ricordi.

Bellinghausen, K. (Julio-Diciembre de 1992). El verso: la primera manifestación orquestal de México. *Heterofonía*, 107, 4-10.

Brennan, J. A. (Enero-Junio de 1993). La magia perdida en la música de México. *Heterofonía*, 108, 9-14.

Córdova de la Paz, M. (2011). *Música y memoria histórica. Fernando Ortiz. In Memoriam*. La Habana, Cuba: Ediciones Cúpulas. Instituto Superior de Arte.

Corno, A. (2022). Il canto gregoriano: uniformità versus pluralità. *Revista telematica. Stato, Chiese e pluralismo confessionale*, 14. Obtenido de <https://www.statoechiese.it>

Díaz Núñez, L. (2000). *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales*. Ciudad de México: CENIDIM, CONACULTA-INBA, Conservatorio de las Rosas.

Díaz Núñez, L. (2003). *Como un eco lejano... La vida de Miguel Bernal Jiménez*. Ciudad de México: Teoría y Práctica del Arte. Ríos y Raíces. CONACULTA.

Domínguez, J. L., & Calavia, E. (21 de Diciembre de 2020). *Música y Liturgia*. Obtenido de musicaliturgia.wordpress.com

Duarte, F. L. (2023). A materialidade do “tesouro de inestimável valor”: salvaguarda e potencialidades do património arquivístico-musical católico. *ANNALES FAJE, BELO HORIZONTE-MG*, 8(6), 20-29.

El Vaticano. (30 de Diciembre de 2020). *Música Sacra Vaticano*. Obtenido de www.vatican.va

Elliot, D. J., & Silverman, M. (2017). Identities and musics: reclaiming personhood. En R. Macdonald, D. J. Hargreaves, & D. Miell (Edits.), *Handbook of Musical Identities* (págs. 46-70). Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.

Elorza Vázquez, M. (Diciembre de 2012). La filosofía cristera. Una reconstrucción filosófica de las religiosidades en México. *Tesis de Maestría en Filosofía*. Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana.

Farley, L. (2020). In Pursuit of the Sacred: The Idealistic Alignment of Arvo Pärt and Pope Pious X. Obtenido de https://digitalcommons.trinity.edu/music_honors?utm_source=digitalcommons.trinity.edu%2Fmusic_honors%2F9&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages

Fernández De la Cuesta, I. (2004). La reforma del canto gregoriano en el entorno del “Motu Proprio” de Pío X. *Revista de Musicología*, 27(1), 43-75. doi:10.2307/20797839

Gagnon, R. (2021). An Analysis of the Relationship between Catholic and Secular Music throughout the Ages. Obtenido de https://scholarworks.gvsu.edu/honorsprojects/830?utm_source=scholarworks.gvsu.edu%2Fhonorsprojects%2F830&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages

Gregori Cifré, J., Blanquet, M., Jarne, J., Miserachs, V., Alonso, M., Pérés, M., & Pérez, J. (2004). ¿Se puede legislar sobre el arte? *Revista de Musicología*, 27(1), 467-519. doi:0.2307/20797862

Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1980). *A History of Western Music* (3a ed.). Nueva York: W.W. Norton & Company, Inc.

- Gutiérrez Viejo, A. (2004). El órgano en el Motu Proprio y las tendencias estéticas en su contexto histórico. *Revista de Musicología*, 27(1), 295-311. doi:10.2307/20797853
- Guzmán Ávila, N. (Ed.). (1993). *El Conservatorio de las Rosas*. Morelia: Fernández Cueto Editores.
- Hernández Cadena, A. (Octubre de 2021). Paulino Paredes Pérez (1913-1957). Contexto histórico y musical de su obra. Tesis para obtener el grado de doctor en artes. Guanajuato, Guanajuato, México: Universidad Autónoma de Guanajuato.
- Juan Pablo II. (20 de Diciembre de 2020). *Vatican*. Obtenido de http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/2003/documents/hf_jp-ii LET_20031203_musica-sacra.html
- Langarita, M. J. (2004). De Tra Le Sollecitudini (1903) a Musicam Sacram (1967). *Revista de Musicología*, 27(1), 423-433. doi:10.2307/20797859
- López, D. (2011). La guerra cristera (México 1926-29). Una aproximación historiográfica. *Historiografías*, 1, 35-52.
- Madrid, A. L. (2008). *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario 1920-1930*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Marrero León, E. (2013). Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz. *Tabula Rasa. Revista de Humanidades*, 19, 101-117.
- Mercado Villalobos, A. (2009). La educación musical en Morelia 1869-1911. En *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación: 1880-1911* (págs. 149-176). México: UNAM. Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental. Obtenido de https://www.ciga.unam.mx/publicaciones/images/abook_file/morevallado.pdf
- Miserachs, V. (2004). La polifonía clásica, punto cardinal de la reforma del Motu Proprio de San Pío X y la música. *Revista de Musicología*, 27(1), 257-272. doi:<https://doi.org/10.2307/20797850>
- Moreno Rivas, Y. (1995). *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: UNAM, Escuela Nacional de Música.
- Nommick, Y. (2004). Sobre las implicaciones del “Motu Proprio” de San Pío X en materia de composición musical. *Revista de Musicología*, 27(1), 125-136. doi:10.2307/20797843
- Novak, M. (2015). “Providing for the Active Participation of the Entire Assembly”. Petr Eben’s Liturgical Musica with Congregational Participation. *Musicologica Olomusencia*, 22, 79-96.

- Olivera Sedano, A. (2019). *La guerra cristera. Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodilla León, F. (2012). Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del siglo XVII. *Revista de Musicología*, 35(1), 103-127. doi:10.2307/41959396
- Romero, J. C. (1930). Nuestra música colonial. "Música". *Revista Mexicana*, 1(1), 20-26.
- Salazar, A. (1983). *La música en la sociedad europea*. Madrid: Alianza Música.
- Salinas, J.-R., & Zavala-Arnal, C. (2022). El método de enseñanza musical Ward y su recepción en España. Entre la cuestión social y el Motu Proprio (c. 1873-1965). *Historia y Memoria de la Educación*, 16, 491-532.
- Salvetti, G. (1999). *Historia de la música. A cargo de la Sociedad Italiana de Musicología. El siglo XX. Primera parte* (Vol. 10). (A. Ruiz Tarazona, Ed., & C. Alonso, Trad.) México, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Turner Libros S.A.
- Sánchez, R. V. (1990). El aspecto sagrado de la música indígena. *Heterofonía*, 102-103, 24-29.
- Solorio Farfán, H., & Capistrán Gracia, R. W. (2020). Los textos derivados de la Escuela de Música Sagrada de Morelia. Aportaciones a la pedagogía musical y relaciones de poder. *MAGOTZI. Boletín Científico de Artes de la IA*, 8(15), 27-38. Obtenido de <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/issue/archive>
- Villarreal Rodríguez, G. (2003). *Paulino Paredes Pérez. Datos históricos, cronología y documentos*. Monterrey, Nuevo León, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Zavala García, M. (2013). "El jolgorio". Los toritos de petate y la música, Morelia en la época porfiriana. En Y. Bernal Astorga, *Boletín Rosa de los Vientos 4. La música a través de sus instrumentos, espacios y actores y expresiones culturales* (págs. 47-57). Morelia: H. Ayuntamiento de Morelia. Dirección General del Archivo General, Histórico y Museo de la Ciudad.



...de al consilio de la muerte, y se pidiendo morir el Voto por la gloria eterna, se le lebanza el cuerpo y Caridad por el pr...

CAMPOS CULTURALES-MUSICALES EN LA CREACIÓN DE LAS OBRAS “ESTAMPAS” (1940) Y “DANZA DEL LOCO” (1941) DEL COMPOSITOR PAULINO PAREDES PÉREZ (1913-1957) ²

JESÚS GUTIÉRREZ GUZMÁN.³
ALFREDO HERNÁNDEZ CADENA.⁴

Resumen

El objetivo que se persigue consiste en investigar cuáles fueron los campos culturales-musicales que formaron parte en el proceso creativo de las obras “Estampas” y “Danza del Loco”, del compositor Paulino Paredes Pérez. La importancia de la investigación adquiere relevancia por ser un compositor michoacano educado en la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, y con ello se muestran parte de los alcances logrados por la educación impartida en dicha institución en México. La metodología utilizada consistió en la búsqueda de documentación en el Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas, el Archivo Histórico Municipal de Morelia y el Archivo Histórico del Poder Ejecutivo de Michoacán, así como el análisis de la bibliografía especializada en el tema. Como resultado final se obtuvo la información que confirma los campos culturales-musicales que permearon en el proceso creativo de las obras en cuestión, que fueron el Instituto Nacional de Bellas Artes, en México, la Dirección General de Educación, en Michoacán y la Sociedad Amigos de la Música.

Abstract

The objective is to investigate which were the cultural-musical fields that were part of the creative process of the works Estampas and Danza del Loco by the composer Paulino Paredes Pérez. The importance of the research acquires importance because he was a composer from Michoacán educated at the Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, and with it, part of the achievements of the education imparted at that institution in Mexico are shown.

² Estancia posdoctoral realizada gracias al Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM (POSDOC).

³ Doctor en artes (Universidad de Guanajuato), Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM, jesucic2@hotmail.com, ORCID 0000-0002-8154-8937.

⁴ Doctor en artes (Universidad de Guanajuato), Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM, cadena0973@yahoo.com.

The methodology used consisted of a search for documentation in the Archives of the Library of the Conservatorio de las Rosas, the Municipal Historical Archives of Morelia and the Historical Archives of the Executive Power of Michoacán, as well as the analysis of specialized bibliography on the subject. As final results, information was obtained that confirms the cultural-musical fields that permeated the creative process of the works in question: the National Institute of Fine Arts in Mexico, the General Directorate of Education in Michoacán and the Friends of Music Society.

Comisión del Instituto Nacional de Bellas Artes

La Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo abrió sus puertas en el año de 1919 (Mijangos, 2017, p. 35). Al mismo tiempo lo hizo la Academia de Bellas Artes, como parte de la propia universidad (Gutiérrez, 2002, p. 53). Ahí se forjaron músicos guiados por el profesor Ignacio Mier Arriaga. Juntos forjaron la idea de fundar una orquesta sinfónica para bien de la sociedad michoacana. Un primer intento con auspicio gubernamental se remonta al año de 1923, y, por cierto, con gran éxito se fundó la Orquesta Sinfónica Municipal de Morelia (Gutiérrez, 2018, p. 8). Es decir, apenas a cuatro años de fundación de la universidad, sin lugar a duda se dieron resultados inmediatos en cuanto a música se refiere.

Muy a pesar de la vida breve de la Orquesta Sinfónica Municipal, el ánimo y deseo del filarmónico local no desapareció y posteriormente se aprovecharon momentos esporádicos para reunirse y hacer conciertos sinfónicos aislados. No obstante, para finales de los cuarenta ocurrieron una serie de acontecimientos que beneficiaron al movimiento sinfónico moreliano. Uno de ellos fue la llegada a la capital michoacana de dos grandes músicos mexicanos: el compositor y violinista Felipe de Jesús Daniel Ayala Pérez y su esposa la cantante Margarita Lagos Beltrán (Gutiérrez, 2020, p. 50). El matrimonio llegó a Morelia, al Departamento de Cultura y Estética, dependiente de la Dirección General de Educación del Gobierno del Estado de Michoacán. El objetivo era cumplir una comisión del Instituto Nacional de Bellas Artes (en adelante INBA).

A la llegada de los músicos Daniel y Margarita, de inmediato el gremio musical local se puso en contacto e hicieron proyectos trascendentales para el bien musical de la capital michoacana. Se

organizaron conciertos, clases, formación de orquesta, entre otras cosas. A continuación, se describe un ejemplo de las actividades realizadas en dicha estancia.

Se preparó para el sábado 12 de noviembre de 1938 a las 21 horas en el Teatro Ocampo la actuación de una agrupación musical bajo el nombre de Orquesta de Cámara del Departamento de Música de Cultura Estética. En esta ocasión, interpretó el estreno mundial de la “Suite infantil”, del compositor Felipe de Jesús Daniel Ayala Pérez, como número final dirigido por el mismo compositor. Los integrantes de dicha orquesta de cámara fueron los siguientes músicos: Ignacio Mier Arriaga, Manuel Arceo, Francisco Rivas, Diego Hernández Topete, Enrique Soto Mayor, Luis Vázquez, Salvador Morales, Zacarías Rivas, Francisco Tovar, Cipriano Arévalo, y Luis Servín (Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas, Ignacio Mier Arriaga: “Testimonios del movimiento musical de Morelia”, volumen III, 1930-1939).

Este es sólo un caso, no obstante, así como ese concierto se desarrollaron otras actividades igual de beneficiosas gracias a la comisión que realizaron en Morelia Daniel Ayala y su esposa Margarita Lagos. No queda duda que el programa emprendido por el INBA fue de gran impacto en México en esos años y Morelia resultó beneficiado.

Director general de Educación en Michoacán, 1939

Ahora el tema se enfocará hacia la figura del titular de la Dirección General de Educación, el profesor Diego Hernández Topete. Este elemento es de suma importancia para el destino sinfónico en Michoacán. Se tiene pues que el profesor Diego, además de pertenecer a la educación básica en Morelia, compartía su vida profesional con la música. Fue un destacado violinista que se conjuntó con los elementos más importantes de Morelia y en comunión erigieron un destino sinfónico en su localidad.

El profesor Diego Hernández Topete, aparte de ser violinista, fue un político que trabajó en el equipo del general Lázaro Cárdenas del Río y formó parte de la fundación de la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo (CMRDT) en 1929. Dentro de la confederación, el profesor Diego fue parte de la comisión para impartir los seminarios sobre la “Educación Socialista” (Maldonado, 1995, pp. 26, 120, 121).

Aquí la importancia del funcionario Diego radica en que justamente en la dirección que estaba a su cargo, fue donde pudo sentar las bases de la primera célula de músicos para formar una orquesta auspiciada por el gobierno del estado michoacano. No cabe alguna duda que sin ese elemento angular las cosas hubieran tomado otro rumbo.

Para sellar un agradecimiento a este político en la educación, el gremio docente le ha reconocido su labor, dándole su nombre a diferentes escuelas situadas en Michoacán. En la música, sírvase estas letras para sumarse al reconocimiento por su aporte a la fundación de la orquesta al servicio del gobierno del estado michoacano que hoy lleva por nombre Orquesta Sinfónica de Michoacán.

“Sociedad Amigos de la Música”

La “Sociedad Amigos de la Música” tuvo una vida activa entre los años 1938-1940 (Mier, 2010, p. 90). Los socios consejeros fueron los siguientes músicos distinguidos: Ignacio Mier Arriaga, J. Encarnación López, Felipe Aguilera Ruiz, Salvador Guerrero Monge y Miguel Bernal Jiménez, quienes “se encargaban de dirigir y organizar personalmente todos los asuntos relacionados con la sociedad” (Gutiérrez, 2017, p. 35).

La sociedad realizó un total de 22 conciertos, en los cuales destaca la participación de músicos internacionales, nacionales y locales. La sociedad formó una orquesta con los siguientes elementos: Violines primeros: Daniel Ayala Pérez, Manuel Arceo, profesor Diego Hernández Topete y Enrique Soto Mayor. Violines segundos: Francisco Rivas, Zacarías Rivas y Rafael Mendez. Violas: Luis Vázquez y Nicolás Elguero. Violoncellos: J. Encarnación López y Leonardo Rivas. Contrabajo: Damián Sosa. Flauta: Salvador Morales. Clarinete: Manuel Orosco. Trompetas: Florentino Arévalo y Rafael Ochoa. Piano: Ignacio Mier Arriaga. Trombón: Luis Servín. Timbales: Florencio Guízar. Piano: Ignacio Mier Arraiga. Director Miguel Bernal Jiménez (Gutiérrez, 2017, p. 49).

Es importante destacar que parte de los músicos de esta orquesta posteriormente formaron parte de la Orquesta de la Dirección de Educación. También es importante señalar que algunos músicos eran profesores en las escuelas de música de Morelia. Una vez ubicados los músicos de esta orquesta, se puede afirmar que fueron los más destacados en su periodo con un único sueño en la vida: hacer música.

Orquesta de la Dirección de Educación, 1939-1944

La Orquesta de la Dirección de Educación se funda en Morelia en enero de 1939. El primer vestigio contundente encontrado al respecto data del año de 1939. Aparece por primera vez en el Presupuesto de Egresos del Estado de Michoacán una primera nómina de sueldos de músicos integrantes de una orquesta, adscritos a la Dirección General de Educación. No obstante, no se hizo en su momento ningún decreto que nos indicara el marco jurídico bajo el cual se aprobó, mucho menos un acta constitutiva de nueva creación de la orquesta que se publicara como es adecuado en el Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Michoacán. Ello se debió a que sólo se dieron plazas vitalicias del nivel más bajo a trabajadores que desempeñarían una actividad como músicos, pero no se estaba creando un organismo nuevo en el gobierno.

El gobernador constitucional del Estado de Michoacán en turno fue el general Gildardo Magaña, quien apoyó la creación de esta primera orquesta.⁵ Dentro del organigrama del gobierno michoacano se encontraba en el Ramo XVI la Dirección General de Educación, esta a su vez tenía un Departamento de Cultura Estética. Dicho departamento, para el año de 1939 se conformó con el siguiente personal: Un jefe con sueldo de \$6.00 diarios; un inspector con \$5.00; un oficial con \$4.00; un mecanógrafo con \$1.50; siete pianistas para las secciones de jardines de niños con \$1.50 cada uno; un director pianista para la orquesta con \$3.50; un violinista concertista con \$3.00; seis ejecutantes para diversos instrumentos con \$2.00 para cada uno; un ejecutante de percusión con \$1.50; un instrumentista con \$2.90; un copista con \$2.90; un compilador de música folklórica con \$2.00; diez maestros de música y canto con \$2.00 para cada uno; un pianista para el jardín de niños “Emilio Carranza” con \$2.00; dieciséis maestros de música y coros foráneos con \$2.00 para cada uno; cuatro solistas con \$2.90 para cada uno; cinco cantantes populares con \$1.50 para cada uno; cuatro ayudantes de danza, artes plásticas y literatura con \$1.50 para cada uno; y por último un conserje con \$1.75. (Archivo Histórico del Poder Ejecutivo de Michoacán, Presupuesto de Egresos, suplemento al Periódico Oficial del 5 de enero de 1939).

⁵ En este mismo año en el mes de noviembre el General renunció a su precandidatura como presidente de la república y falleció en el mes de diciembre de 1939 (Aguilar, 1950, p. 120).

Como se puede verificar, en esta nómina del Departamento de Cultura Estética no está definida una orquesta como tal. En ella se mezcla personal artístico de varias áreas y, además, no se especifica el tipo de instrumentistas. Se sabe que el maestro pianista y director fue sin duda alguna el profesor Ignacio Mier Arriaga. Por otro lado, los hermanos Rivas definitivamente eran parte de las cuerdas, pero la identidad de otros músicos se desconoce, aunque algunos formaran parte de la orquesta de la “Sociedad Amigos de la Música”.

De esta manera, se deduce que por falta de presupuesto gubernamental no se dieron plazas a muchos músicos. Así mismo, se otorgaron salarios bajos, pertenecientes a plazas del nivel más bajo en el organigrama del Gobierno Estatal, no obstante, se dio origen al auspicio de la primera orquesta al servicio del Estado de Michoacán en el siglo XX, con un total de nueve músicos.

La primera presentación encontrada a la fecha de la Orquesta de Cultura Estética de la Dirección de Educación Pública, ya dependiente del Gobierno del Estado de Michoacán, es el día 18 de julio de 1939 en el Teatro Ocampo (de ninguna manera significa que haya sido la primera oficial). Dentro del marco del LXVII Aniversario de la muerte de Don Benito Juárez, en un acto cívico a las 11:00 horas a.m., con el siguiente programa: “Adagio” de Gluck. Orquesta de Cultura Estética, dependiente de la Dirección de Educación Pública. Discurso: Jesús Ramírez. Canto: Soprano Ana María Zamudio. Canto elegíaco: Juan B. Fuentes. Orquesta de Cultura Estética. Alocución: Jesús Domínguez. “Andante”. Schubert. Manuel Arceo: violín; piano: Ignacio Mier Arriaga. “El Diluvio”, Saint-Saëns. Orquesta de Cultura Estética. Ofrenda Floral. Himno Nacional. Banda de Inspección General de Policía (Archivo Histórico Municipal de Morelia, siglo XX, caja 223, expediente 17).

Como se puede verificar, no es un concierto formal, donde el objetivo haya sido ir a escuchar puramente música. En realidad, la orquesta se usó de ornato sonoro para los políticos y sus actos cívicos. Por supuesto que fue un logro ser trabajador del estado como músico. El gremio sinfónico fincaba una piedra angular para el futuro de lo que años mas adelante será la Orquesta Sinfónica de Michoacán.

Paulino Paredes Pérez, 1913-1957



Imagen 1. Paulino Paredes al órgano y alumnos en Monterrey, Nuevo León.

Fuente: Archivo fotográfico de María del Pilar Paredes Chávez.

Paulino Paredes Pérez fue un compositor originario de Tuxpan, Michoacán, con fecha de nacimiento del 22 de junio de 1913 (Villareal, 2003, p. 31). Su acercamiento a la música se dio dentro del templo de su localidad, de nombre iglesia de Santiago Apóstol. Para el periodo en que comenzó su aprendizaje en la música, en Michoacán ya permeaba la encíclica *Motu Proprio, Tra le Sollecitudini*, sobre la música sagrada, publicada por el papa Pío X el 22 de noviembre de 1903. Curiosamente eligieron la fecha en el día en que se festeja actualmente la santa patrona del músico.

El *Motu Proprio* expresa la formación de *Schola Cantorum*, con el propósito de formar coros de infantes para la ejecución de la polifonía sagrada y buena música litúrgica. Este importante documento también contempla el establecimiento de Escuelas de Música Sagrada y el acopio de maestros, organistas y cantores, a cargo de la misma Iglesia (Pío X, *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, Santa Sece, 1903, p. 7). El objetivo de esas formaciones corales en las iglesias consistió en nutrir las escuelas de música con niños de buena naturaleza musical, instruirlos y convertirlos en músicos pro-

fesionales al servicio de la iglesia y enviarlos a los diferentes templos de las arquidiócesis del país.

Paulino Paredes participó entre 1925 y 1929 en el coro de la iglesia de Santiago Apóstol, bajo la dirección del maestro Vicente Ortiz Carrillo.⁶ Su propio maestro Ortiz lo recomendó para que fuera a estudiar a la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, becado por la misma iglesia, de igual forma también recibió recomendación del párroco Margarito Bautista (Villareal, 2003, p. 57).

Ya en Morelia, Paulino recibió instrucción de diferentes maestros, entre los que se puede mencionar a los siguientes: José Urbina y Ortiz en solfeo; J. Jesús Treviño Tapia en piano; don Ricardo Perea en escritura musical; el barítono Felipe Aguilera Ruiz en canto gregoriano; don Ignacio Mier Arriaga en piano; el Sr Pbro. don Ezequiel Iriarte y el R.P.J. Guadalupe Treviño la clase de órgano; don J. Jesús Campos idioma francés, el Pbro. Marcelino Guisa en sagrada liturgia, castellano y latín, (curso preparatorio) (Villaseñor, 1949, pp. 18, 19). Posteriormente, a la llegada de Miguel Bernal Jiménez de Roma (1933), este fungió como su maestro de composición hasta su graduación en 1940.

Es importante mencionar que tanto para el maestro Paulino y su compañero de aula J. Jesús Arcos Chávez se abrió la posibilidad de estudiar en París, Francia. Ambos serían “enviados por la escuela a perfeccionar estudios” y realizaron el viaje, pero no lograron salir de México (Villaseñor, 1949, p. 19). Lamentablemente al estallar la Segunda Guerra mundial, esta oportunidad se vio truncada. Después del fallido intento, el joven Paulino y su compañero regresaron a Morelia. Paulino retomó sus estudios para convertirse históricamente en el primer alumno en recibir el Magisterio de Composición en 1940. Sus sinodales fueron los maestros Manuel M. Ponce, el Pbro. Manuel Anzures y J. Jesús Estrada. Además, sus padrinos fueron el canónigo José María Villaseñor, el maestro Ignacio Mier Arriaga, el profesor Salvador Guerrero Monje y don Isidoro Santoyo (Hernández, 2020, p. 40).

⁶ El maestro Vicente Ortiz fue de los primeros exalumnos en recibir la Licencia Gregoriana, lo cual les permitía dedicarse a la dirección coral, la composición sagrada y la ejecución del órgano. No hay mucha información sobre el maestro Ortiz, quien también se desempeñó como organista en la iglesia de San José en Ciudad Hidalgo. Para revisar el año en que obtuvo la licencia gregoriana en 1927 (Villaseñor, 1949, p. 35).

Parte del aprendizaje en el área de composición en el que Paulino se enfocó era escribir obras no litúrgicas (profanas) para reconocer que no era litúrgico (Villaseñor, 1949, p. 25). Este aprendizaje le permitió componer en los dos ámbitos: el religioso y el profano. Esto se demuestra en las obras compuestas para su graduación, las cuales se podrán verificar a continuación en el programa:

Pruebas recepcionales

I. Presentación de obras musicales litúrgicas.

Tota pulchra

Motete a cuatro voces en estilo palestriniano.

“Kyrie”.

De la misa en honor de la Inmaculada Concepción. Tres voces y órgano, en estilo moderno.

“Invitatorio”.

De los maitines de la visitación. Tres voces y órgano en estilo moderno.

“Elevación”.

“Ofertorio”.

Para órgano solo.

Santa Iglesia Catedral. Martes 3, a las 12 horas.

II. Presentación de obras musicales religiosas y profanas

“Stabat Mater”.

Cantata para coro, solos y orquesta.

“Preludio y mazurca”.

Piano solo.

“Romance”.

Violín y piano.

“Estampas campestres”

“Camino de la sierra”.

“En el rancho”.

“Mi querencia”.

“Baile indio”.

Suite para Orquesta de Cámara y Piano.

Teatro Ocampo, lunes 2 de septiembre de 1940, a las 21 horas

(Fuente: Archivo familia Paredes Chávez).

A lo largo de su vida el maestro Paulino compuso obras para voces y piano y órgano, teatro infantil, música de cámara, ballet, órgano, piano, conciertos y obras sinfónicas con y sin coro (Hernández, 2020, pp. 132-146).

Estampas, 1940

“Estampas Campestres”, fue la última obra del programa que presentó Paulino en su examen recepcional para recibir el Magisterio en Composición en el año 1940. La obra que presentó en dicha ocasión es la segunda versión de una llamada solamente “Estampas pequeña suite para cuerdas con piano” que se encuentra en la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas en Morelia, Michoacán y que se puede verificar en la imagen 2. Lo particular de esta versión es su instrumentación: violín 1, violín 2, violoncello, contrabajo y piano, sin parte de viola. Todas las partes son manuscritos del maestro Paredes. Curiosamente, dentro de las *particellas* sí se encuentra la parte de viola y por supuesto los demás instrumentos.

La característica de elaborar hasta dos versiones de algunas de sus obras fue un rasgo particular de Paulino. Sobre “Estampas” hay una tercera versión que incluye más instrumentos (Hernández, 2020, p. 145).⁷

⁷ Cuando se elaboró el catálogo de la obra del maestro Paredes, se desconocía esta primera versión resguardada en el Conservatorio de las Rosas.



Imagen 2. Score de "Estampas", versión 1 de "Estampas Campestres" de Paulino Paredes.

Fuente: Archivo Biblioteca del Conservatorio de las Rosas.

Otro detalle verificable, se encuentra en que en la primera versión de "Estampas", Paulino no escribe los nombres de los movimientos. Para su titulación, evolucionó y ya anota en la partitura I: "Camino de la sierra", II. "En el rancho", III. "Mi querencia", IV. "Baile indio", como aparece en su programa de titulación. Aunado a lo anterior, cada movimiento tiene descrito un carácter *Andantino mosso* para el primero, *Allegro con moto* el segundo, *Poco lento*, *espressivo* el tercero y *Vivo* el cuarto, como se puede ver a continuación en la imagen 4.



Imagen 3. Primera página de la obra "Estampos Campestres" de Paulino Paredes con la que se tituló en 1940.

Fuente: Archivo de la familia Paredes Chávez

El primer registro del estreno de la obra mencionada fue el 25 de febrero de 1939 bajo la dirección del propio autor, en un concierto de la “Sociedad Amigos de la Música” (Gutiérrez, 2022, p. 118). Posteriormente, se hizo una segunda interpretación como parte del concierto de su titulación el día 2 de septiembre de 1940. Aquí no se menciona a los instrumentistas en el programa de mano.

Sobre “Estampas Campestres” se realizó un reestreno el 17 de marzo de 1997 en Monterrey, Nuevo León, por el cuadragésimo aniversario luctuoso del maestro Paredes, que fue organizado por Elda Nelly Treviño y Guillermo Villarreal (Hernández, 2020, p. 145).

Por último, es destacable mencionar que recientemente se realizó una grabación de “Estampas Campestres” por Guillermo Villarreal, con la orquesta de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Con respecto a la circulación en la capital michoacana de esta obra, es muy probable que no se haya vuelto a interpretar desde su estreno y examen recepcional.

“Danza del Loco”, 1941

Antes de entrar en materia, es nuestro deseo señalar un hecho histórico que coincide con el tema principal. Se trata del compositor mexicano Silvestre Revueltas. La Orquesta de Cámara de la Secretaría de Educación Pública, dirigida por el maestro Guillermo Orta Velázquez, encargó una obra a Silvestre, la cual sería estrenada y transmitida por radio. Silvestre se encontró con una orquesta muy pequeña, con solamente 8 elementos. A Revueltas no le quedó de otra, e hizo concretamente la solicitud y escribió justamente para esos ocho instrumentistas que tocarían por la radio. El compositor rápido encontró la inspiración para ponerle título a esa obra y se decidió por “8 X Radio” (Contreras, 2003, p. 42). Este hecho, con sus propias particularidades y diferente naturaleza, también pasó en Morelia con el compositor Paulino Paredes y su obra “Danza del Loco”. Sin más que decir, vayamos a los hechos.

H. 355
Par.

DANZA

del

= LOCO =

Pequeña Orquesta y Piano.

Paulino Paredes P.

Para el Mtro. Ignacio Mier D.
y la Orquesta que él dirige
efectivamente

Partitura de Piano Conductor.

oct. 9 de 1944
Moravia

Imagen 4. Portada de "Danza del Loco" de Paulino Paredes Pérez.

Fuente: Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas.

Con la imagen pasada, se pueden verificar varias cosas que se irán abordando a continuación. Lo primero es el título: “Danza del Loco”. En definitiva, no tiene nada que ver con una obra litúrgica. Con esta composición se puede verificar que a pesar de la formación del culto musical a Dios que se inculcaba en la formación de alumnos de la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia, la creatividad no se limitaba en su totalidad y abría sus horizontes a la música profana, sin que ello ocasionara una falta.

Como segundo punto, verifíquese en la imagen la dedicatoria de la obra que a continuación citaremos de manera textual: “Para el Mtro. Ignacio Mier Arriaga y la Orquesta que él dirige. Afectuosamente (firma de Paulino Paredes Pérez)” (ABCR, 1941 p. 1). Es aquí donde se entrelazan varias cosas: el maestro Ignacio Mier, como profesor de la Escuela Superior de Música Sagrada; el maestro Mier, como director y pianista de la Orquesta del Departamento de Educación, orquesta a la que es dedicada la obra; la admiración del joven Paulino hacia el maestro Mier, que como resultado le otorga la inspiración al compositor de escribir una obra especialmente hecha a la medida de la orquesta de su entorno musical.

También es importante mencionar la fecha que aparece en la imagen, del 9 de octubre de 1941. Recordemos que la orquesta se fundó en enero de 1939, eso quiere decir que solamente habían pasado dos años y nueve meses. A continuación, se hará una comparación de la instrumentación de la obra “Danza del Loco”, con la dotación instrumental de la Orquesta del Departamento de Educación para verificar la correspondencia.

En la imagen se puede apreciar que dice “para pequeña orquesta y piano”. Después de la portada de inmediato aparece el piano, esto nos indica la jerarquía que el compositor Paulino otorgó al maestro Mier, quien era el pianista y director de la orquesta. Seguidamente está el violín I, violín II, viola, violoncello, contrabajo, flauta, clarinete en Si b, trompeta en Si b, trombón y timbales (ABCR, *particellas* “Danza del Loco”).

Ahora, verifíquese los elementos de la Orquesta del Departamento de Educación para el año de 1941: director y pianista, un concertino, seis cuerdistas, cuatro alientos y un percusionista, un total de trece elementos (Gutiérrez, 2017, p. 107). Con la información recabada, es fácil deducir que la cuerda de la orquesta se conformó por un quinteto de cuerdas completo, más un violín y un

concertino. En cuanto a los alientos, no hay mucho que decir, corresponde al número de instrumentación en la obra con la cantidad de elementos en la orquesta, prácticamente solamente confirma los tipos de instrumentos.

Ahora, con respecto de la misma obra en sí, se puede decir que es una danza de dimensiones pequeñas, consta de 180 campases, escrita en la tonalidad de Do mayor, inicia en un compás de 2/4, no obstante, hay un intercambio constante con 3/4, lo que hace novedosa la obra y rompe cánones de danzas antiguas. La exigencia técnica-interpretativa para los instrumentistas no es de grandes complicaciones, bien puede resolverse de manera tranquila.

Para terminar con este tema, se señala que la música es un manuscrito original del maestro Paulino localizado en el Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas; no se tiene el conocimiento de alguna publicación formal de la obra, como tampoco se sabe si verdaderamente fue estrenada por la Orquesta del Departamento de Educación, ya que no se logró localizar información al respecto, aunque resultaría casi un imposible que no la haya ejecutado.

Consideraciones finales

La formación musical de Paulino Paredes fue estrictamente religiosa, correspondiente a la línea educativa ofrecida por la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia, no obstante, esto no significó un obstáculo para escribir música de carácter profana, como lo hiciera su mismo mentor, el ilustre Miguel Bernal Jiménez y todos los alumnos pertenecientes a esta institución educativa.

Los campos culturales-musicales que permearon en el periodo en el que Paulino Paredes escribió las obras “Estampas” (1940) y “Danza del Loco” (1941) fueron fundamentales agentes dentro del proceso creativo del compositor. Un primer elemento significativo tiene que ver con las comisiones que generó el Instituto Nacional de Bellas Artes en México, ello permitió que Daniel Ayala y Margarita Lagos se instalaran en la ciudad de Morelia y con ello se contribuyera al desarrollo musical de los músicos de la capital michoacana, caso particular del joven Paulino.

Otro campo cultural-musical fue la participación político musical del director general de Educación en Michoacán en el año de 1939, don Diego Hernández Topete, colaborador íntimo del general

Lázaro Cárdenas del Río y violinista de corazón. Este personaje fue fundamental para la fundación de la Orquesta de la Dirección de Educación en Michoacán (1939-1944), primera en ser auspiciada por el gobierno estatal en el siglo XX. La agrupación adquiere relevancia e impacto profundo en el compositor Paulino para escribir y dedicarle una de sus obras titulada “Danza del Loco”. Con este hecho se consagra una conjunción entre la mano inspiradora musical de un compositor y una orquesta michoacanos. No pudo haber existido esta obra en las condiciones como fue concebida sin la existencia de dicha agrupación, que además estaba dirigida por el maestro Ignacio Mier Arriaga, justamente profesor de piano del propio Paulino Paredes, a quien con esta acción simbólicamente le hacía un homenaje.

El último campo cultural-musical corresponde a la “Sociedad Amigos de la Música”, que marcó la vida musical de Morelia y con ello al propio Paulino Paredes. En esta sociedad participaron los más destacados músicos del periodo, incluidos los propios profesores del joven Paulino Paredes. Para fortuna del compositor su obra titulada “Estampas”, fue estrenada en uno de los recitales de la “Sociedad Amigos de la Música” el día 25 de febrero de 1939. Para cualquier compositor presenciar en vida el estreno de sus obras es vital e inspirador en el continuo trabajo creador.

En la actualidad estas dos obras de Paulino Paredes “Estampas” y “Danza del Loco”, no tienen una circulación en la programación de las orquestas mexicanas, es posible que la razón sea que no existe un conocimiento de su existencia. Con la presente investigación, se tiene el deseo de que sean tomadas en consideración para su posible programación como parte del patrimonio cultural musical mexicano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Ferreira M. (1950). *Los Gobernadores de Michoacán*. México: Talleres Gráficos del Estado de Michoacán.
- Contreras Soto E. (2003). *Silvestre Revueltas. Baile, Duelo y Son*. México: CONACULTA, INBAL, Dirección General de Publicaciones.
- Gutiérrez Guzmán J. (2017). *Orquesta Sinfónica de Michoacán, Orígenes*. México: Secretaría de Cultura.
- Gutiérrez Guzmán J. (2018). Vida breve de la Orquesta Sinfónica Municipal de Morelia, Primer cuarto de siglo XX. *Revista El Artista*, No. 15, 1-12. <https://www.redalyc.org/journal/874/87457958001/87457958001.pdf>
- Gutiérrez Guzmán J. (2020). Micaela Margarita Lagos Beltrán: aportación artística al desarrollo musical de la localidad de Morelia, Michoacán (1938-1940). *Revista Música Cultura y Pensamiento*, No. 9, 41-64. <https://mixtli.conacyt.mx/s/bWZYjD3TNYS8sQM/download>
- Gutiérrez Guzmán J. (2022). *Orquesta Sinfónica de Michoacán y Origen de las Instituciones Administradoras de Cultura en el Estado. Historia y Desarrollo como parte de la Cultura en México, 1961-2011*, tesis doctoral, Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, Universidad de Guanajuato.
- Gutiérrez López M. A. (2002). *Los Estudios musicales en la Universidad Michoacana 1917-1940*. México: UMSNH, Archivo Histórico.
- Hernández Cadena A. (2020). *Paulino Paredes Pérez (1913-1957), contexto histórico y musical de su obra*, tesis doctoral, Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, Universidad de Guanajuato.
- Maldonado Gallardo A. (1995). *La Educación Socialista en Michoacán. Historia de una experiencia pedagógica*. México: UMSNH, Coordinación de la Investigación Científica, Morevallado Editores.
- Mier Suárez R. (2010). *Un Quijote de la Música, Ignacio Mier Arriaga y el Movimiento musical en Morelia 1897-1972*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Mijangos Díaz E. N. (2017). *La fundación y los primeros años de vida universitaria*. En J. N. Guzmán Ávila (coord.), *Iconografía Universitaria* (27-49). México: Instituto de Investigaciones Historicas, UMSNH y Cámara de diputados LXIII Legislatura.
- Villareal Rodríguez, G. R. (2003). *Paulino Paredes Pérez, datos históricos, cronología y documentos*. México: UANL.

Villaseñor J. M. (1949). *La Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia*. México: Beatriz de Silva Editores.

ARCHIVO

Archivo Histórico Municipal de Morelia (AHMM).

Archivo Histórico del Poder Ejecutivo de Michoacán (AHPÉM).

Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas (ABCR).



EL LEGADO DEL MAESTRO BONIFACIO ROJAS RAMÍREZ, COMPOSITOR, DIRECTOR Y PEDAGOGO MICHOACANO

ALONSO HERNÁNDEZ PRADO.⁸

Resumen

A veintisiete años de su muerte, el legado del maestro Bonifacio Rojas Ramírez está presente a través de la trayectoria de sus alumnos, de la presencia artística y cultural de la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán y de las clases de solfeo en el Conservatorio de las Rosas, de Morelia. El presente capítulo del libro *Música y músicos de la Escuela Superior de Música Sagrada*⁹, en Morelia, Michoacán, México tiene como objetivo evidenciar la trascendencia del maestro Rojas, a partir de entrevistas realizadas a sus alumnos y la información recabada sobre el presente de las instituciones anteriormente mencionadas, para convertirlo en una conclusión general de mi libro *El maestro Bonifacio Rojas Ramírez, compositor, director y pedagogo michoacano*, publicado en el 2022, por la editorial INFINITA.

Abstract

Twenty-seven years after his death, the legacy of Bonifacio Rojas Ramírez remains ongoing through his students' trajectory, the State of Michoacan's Symphony Orchestra's artistic and cultural presence, and the solfege courses in the Conservatory of the Roses in Morelia, Michoacán. The following chapter of the book "Música y músicos de la Escuela Superior de Música Sagrada, en Morelia, Michoacán, México" aims to show Rojas's significance through interviews with students and information regarding the aforementioned institutions,

⁸ Doctor en Artes (Universidad de Guanajuato), profesor de tiempo completo de la Universidad Autónoma de Querétaro y asesor de trabajos de titulación en la Universidad Internacional de la Rioja, España. ORCID: 0000-0001-5485-4421

⁹ Las Escuelas de Música Sagrada fueron instituciones de educación musical propuestas por la Iglesia a partir de la publicación de la encíclica *Motu Proprio* del Papa Pío X en 1903, cuyo objetivo fue producir músicos con un perfil religioso para cubrir las necesidades musicales de las celebraciones litúrgicas en las iglesias. La Escuela Oficial de Música Sagrada de Morelia se fundó en 1921 a partir del respaldo de y con el consentimiento del arzobispo Leopoldo Ruiz y Flores y asumió la dirección de esta escuela el Mtro. Miguel Bernal Jiménez en 1933, a su regreso de Roma, donde obtuvo "los títulos de Doctor en Canto Gregoriano, Maestro de Órgano y Composición Sagrada del Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma." Fuente: Hernández, Alfredo. (2023) "Las obras de música de cámara de Paulino Paredes Pérez": Morelia, Michoacán y Monterrey, Nuevo León, México (1938 – 1957). Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanísticas, Vol. 416.

ultimately using this chapter as the overall conclusion of my 2022-published book “El maestro Bonifacio Rojas Ramírez, composer, headmaster/conductor, and pedagogue” through INFINITA publishing house.

Introducción

Hablar del maestro Bonifacio Rojas Ramírez¹⁰ nos remite a uno de los compositores michoacanos más relevantes del siglo XX y a un trascendente gestor cultural y pedagogo musical. Esto le permitió traspasar las fronteras de su natal Michoacán, ya que también enseñó el solfeo en Querétaro, Aguascalientes y el Estado de México, incluso para impartir sus clases utilizaba, y se siguen utilizando, los métodos de solfeo y teoría musical que él mismo escribió.

El legado del maestro Bonifacio está presente en el panorama de la música en México gracias a sus composiciones y arreglos musicales, del recuerdo que de él guardan algunos colegas y alumnos que le sobreviven y a la actividad de la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán.

Este capítulo se sustenta en el testimonio de quienes tuvieron la fortuna de aprender música bajo su tutela y colaborar musicalmente con él. Como preámbulo transcribo textualmente lo que el maestro Juan Alzate Núñez¹¹ escribió como prefacio de mi libro titulado *El Maestro Bonifacio Rojas Ramírez, compositor, director y pedagogo michoacano*, publicado en el 2022 por la editorial INFINITA, mismo que se puede consultar gratuitamente a través de la página de internet www.academia.edu¹²

Los métodos [de Bonifacio], los cuales, sin duda, dieron una formación musical muy sólida a quienes los estudiamos, ya que constituían parte sustancial de los textos escolares, tanto

¹⁰ n. Santa María Guido o de Los Altos, Michoacán., 4 nov. 1921; m. Morelia, Michoacán., 12 jun. 1997. Organista, compositor y director de coro. Muy joven se trasladó a Morelia, donde estudió en la Escuela Superior de Música Sacra. Entre sus maestros estuvieron Felipe Aguilera Ruiz, Miguel Bernal Jiménez, Ignacio Mier Arriaga, Gerhart Muench y Paulino Paredes Pérez. Fue director artístico de la Escuela de Música Sacra de Aguascalientes; director de la Escuela Popular de Bellas Artes de Morelia; profesor en el Conservatorio Libre de Música de Querétaro, en la Universidad Michoacana y en el Conservatorio de las Rosas de Morelia. Fuente: Pareyón, G. (2007) Diccionario enciclopédico de la música en México, Vol. 2. Universidad Panamericana, página 905.

¹¹ n. Morelia, Michoacán., 1965. Saxofonista. Comenzó su formación musical en la Escuela Popular de Bellas Artes de Morelia y sus estudios de clarinete y saxofón en el Conservatorio de las Rosas de Morelia. Trasladado a EU estudió saxofón con Jerry Bergonzi, Keith Underwood, Darryl Winsman, Jonathan Worrell y en el Berklee College de Boston con Bill Pierce, entre otros profesores. Dirigió el Quinteto de Jazz de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, así como el ensamble Jazzteto. Ha tocado con la Orquesta Sinfónica de Michoacán, el grupo Solistas de Venezuela, la Orquesta Sinfónica de Venezuela, la Orquesta Filarmónica Nacional de Venezuela y la Banda Filarmónica Moisés Moilero, de ese mismo país. Fuente: Pareyón, G. (2007) Diccionario enciclopédico de la música en México, Vol. 1. Universidad Panamericana, página 60.

¹²https://www.academia.edu/82074119/El_maestro_Bonifacio_Rojas_Ram%C3%ADrez_compositor_director_y_pedagogo_michoacano

El maestro Bonifacio Rojas fue el continuador del legado que dejó inconcluso el maestro Miquel Bernal Jiménez¹³, princi-

MÚSICOS DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA SAGRADA

palmente en el aspecto pedagógico, al que le dio una importancia fundamental. En este sentido, el maestro Rojas llenó un gran vacío que había en nuestro país. Asimismo, él y otros músicos que habían sido alumnos del maestro Bernal, como el compositor José de Jesús Carreño y el organista Alfonso Vega Núñez, enriquecieron la vida musical de Morelia a partir de la segunda mitad del siglo xx.

La presencia del maestro Bonifacio Rojas Ramírez en la cultura musical michoacana es muy importante, y podemos encontrarla de muchas maneras, ya sea por sus métodos, como por su principal legado: la Orquesta Sinfónica de Michoacán, producto de su labor como gestor ocupado en que se abrieran más espacios para la música. Su presencia se encuentra también en muchos alumnos que como yo estudiamos con él, tanto el solfeo como la teoría y armonía en la entonces Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana (ahora Facultad). En gran medida, ese legado ha moldeado y forjado mucha de la actividad musical en Morelia y en el interior de Michoacán, dejando además su influencia en el resto del país y de manera señalada en el Bajío.

El “maestro Boni”, como todos nos referíamos a él de manera cariñosa, tenía un gran compromiso con la pedagogía, hacía analogías interesantes para que se comprendieran los conceptos más difíciles de la teoría, la armonía o el solfeo. Recuerdo bien ver al maestro “Boni” muy temprano por la tarde en Bellas Artes, como nos referíamos a la escuela, en su aula trabajando con los niños; desde los pasillos escuchábamos los xilófonos infantiles sonar y las voces de los alumnos solfeando. El maestro no faltaba a sus clases y terminaba usualmente a las nueve de la noche algunos días, cuando él daba la última sesión, que por lo general era la de armonía.

Leer algunos aspectos de la vida y obra del maestro Bonifacio Rojas nos permite darnos cuenta de cómo fue el desarrollo de la música mexicana a través de la visión michoacana presente en la obra del maestro Rojas, a través de su influencia de las particularidades melódicas y rítmicas de la música purépecha, su prolífica música de corte religioso, así como lo

que se menciona en este libro, en el claro y puntual análisis del doctor Beltrán a la obra *Suite dominical* para órgano de 1947. (Hernández, 2022, pp. 106 – 117).

Testimonios de colegas y alumnos

En 1979 el maestro ya mencionado, Juan Alzate, comenzó a estudiar saxofón en la Escuela Popular de Bellas Artes, de la Universidad Michoacana. Bonifacio era quien prácticamente impartía todas las materias y Alzate fue su alumno en la clase de solfeo y en el tercero de cuatro años del programa educativo; también le impartió las materias de armonía y contrapunto, que era a lo más que llegaba el programa en lo referente a teoría musical. El impacto natural de Alzate, como alumno del maestro Bonifacio es muy amplio, el solfeo que de él aprendió es el que ha aplicado a lo largo de su trayectoria musical.

Alzate utilizó los métodos de solfeo del maestro Bonifacio, tanto en la Escuela Popular de Bellas Artes como posteriormente en el Conservatorio de las Rosas. En su percepción son libros de estudio muy bien diseñados y pedagógicamente muy bien fundamentados, por lo que le fue fácil aprender solfeo en la manera en que Bonifacio lo estructuró. En el tercer año del programa educativo en la Escuela Popular de Bellas Artes, Alzate ya tuvo otro maestro de solfeo, quien se encaminó más al entrenamiento auditivo, con otros métodos, ya no con el del maestro Bonifacio. En su vida profesional lo que aprendió de solfeo por parte de Bonifacio sigue vigente y tiene una importancia fundamental, incluso en la manera en que él enseña saxofón a sus alumnos.

Con respecto a la armonía, Bonifacio le dio bases sólidas para entender mejor el concepto armónico; en ese sentido el maestro Bonifacio estaba muy apegado al sistema del maestro Miguel Bernal Jiménez, que incluso también utilizó Alzate en el Conservatorio de las Rosas cuando estudió composición, antes de la reforma de la institución.

En la Escuela Popular de Bellas Artes, que ahora ya es facultad, también reformaron el programa educativo, ya no utilizan los métodos de Bonifacio, ya quedaron relegados en aras de utilizar otros más modernos. Sin embargo, Bonifacio ha sido fundamental en el desarrollo de Alzate como músico; en las cuestiones teóricas y en la armonía y contrapunto le sirvió de base para poder aprender los conceptos que hoy utiliza.

Posteriormente a su aprendizaje con Bonifacio, Alzate estudió composición de manera privada con Gerardo Cárdenas, quien fue también uno de los alumnos mas destacados de Bonifacio, por lo que continuaron en esa línea y con Gerardo ya vio conceptos de la escuela formal francesa; todo eso le abrió un mundo, tanto lo que aprendió con Bonifacio como con Cárdenas, para estudiar con mayor comprensión e interés las cuestiones que le gustan, como el jazz y la música contemporánea. En conclusión, Bonifacio Rojas fue la base fundamental de lo que hoy es Juan Alzate Núñez.

El maestro Raul Olmos¹⁴, rector del Conservatorio de las Rosas¹⁵, nos comparte sus impresiones sobre Bonifacio Rojas y su legado: “El maestro Bonifacio Rojas, músico, compositor y pedagogo, maestro de muchas generaciones de estudiantes de música, es un personaje que sin duda alguna es importante en la época de oro en el Conservatorio de las Rosas de Morelia. Heredero de la tradición de grandes maestros, como Miguel Bernal Jiménez, misma que le permitió hacer una remarcada labor en el campo de la composición. Los estudios y conocimiento de Bonifacio en torno a la enseñanza del solfeo y de la teoría musical, han sido piedra angular para grandes músicos en la actualidad. Su método de solfeo y otros de armonía siguen siendo un referente para la consulta y aplicación de la enseñanza de la teoría musical. En el Conservatorio de las Rosas tenemos un lugar especial de reconocimiento para este gran maestro, incluso actualmente en la Casa Mier un aula lleva su nombre,

¹⁴ Guitarrista y rector del Conservatorio de las Rosas. Estudió en Bellas Artes, en la Universidad Michoacana y en el Conservatorio Nacional de Música, ha tomado cursos de perfeccionamiento guitarrístico en España, Francia y Cuba, también ha sido Coordinador de Diplomados Artísticos PROCREA-SEE, director de Cultura de Morelia y director de Promoción y Fomento Cultural del Estado de Michoacán.

¹⁵ Recinto de estudios musicales fundado en Valladolid (hoy Morelia), en 1743, por don Francisco Pablo Mathos Coronado, vigésimo obispo de Michoacán (1743- 1746). Nació bajo el auspicio del Colegio de Niñas de Santa Rosa María a partir de la organización de una “escoleta de música diaria” en un principio exclusiva para muchachas huérfanas de origen español. [...] En 1767 don Francisco Xavier Vélez de Guevara, albacea del primer vicario superior del Conservatorio, entregó al instituto un fondo para adquirir nuevos instrumentos. [...] Las cátedras que se impartían eran solfeo, canto coral (religioso y profano), violín, clavicordio y arpa. Llegó a tener gran prestigio social y académico en los últimos años del siglo XVIII y se crearon plazas especiales para alumnas supernumerarias, no residentes e integrantes de familias de alta solvencia económica. La más célebre de esas alumnas fue Ana María Huarte, discípula de José Mariano Elízaga quien casaría con Agustín de Iturbide. [...] La prosperidad del Conservatorio de Morelia declinó con el conflicto de la Independencia y su actividad académica disminuyó a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Finalmente, a consecuencia de la Ley de Desamortización de los Bienes de la Iglesia, sufrió una severa crisis que llevó a cerrar sus puertas. El Gobierno del Estado lo clausuró el 21 de febrero de 1862; pero el 2 de diciembre de 1863 reabrió gracias a la gestión del emperador Maximiliano, no obstante, el 22 de enero de 1865, volvió a cerrar. Sólo hasta 1939, reconstituido por completo a iniciativa de Bernal Jiménez, funcionó una vez más, y sobrevive hasta ahora bajo el amparo de un patronato formado por la iniciativa privada. [...] Fuente: Pareyón, G. (2007) *Diccionario enciclopédico de la música en México*, Vol. 1. Universidad Panamericana, p. 265.

nuestros maestros y alumnos siguen interpretando sus obras y en la biblioteca del Conservatorio de las Rosas tenemos parte del acervo musical de éste importante músico mexicano”, opina el maestro Olmos.

Diego Lázaro Hernández¹⁶ recuerda al maestro Bonifacio Rojas como un hombre “bonachón”, quien se dirigía a las personas como “mi amigo”. Diego era un joven de cabellos largos cuando entró a estudiar en el Conservatorio de las Rosas, ahí se percató de lo “conservadora” que era la institución por la enseñanza de la música sacra y su hermetismo, al no permitir a sus alumnos abordar otros géneros musicales como el rock. Fue en el Conservatorio que Diego escuchó por primera vez hablar de Bonifacio, quien en ese momento ya no enseñaba en la institución por estar en desacuerdo con el desempeño de ésta, pero de algún modo seguía presente, ya que los maestros de solfeo y armonía utilizaban sus métodos de enseñanza musical.

Debido a un conflicto con los alumnos del internado, que incluso involucró la intervención de la policía local, Diego fue expulsado del Conservatorio de las Rosas, por lo que ingresó a la Escuela de Bellas Artes, en la que Bonifacio era maestro. Ahí se conocieron y a partir de entonces, hasta su muerte, se detonó un fuerte vínculo entre los dos.

Bonifacio lo invitó a participar en un taller de teoría musical, en el que participaban siete alumnos originarios de Morelia y otras partes de la República; ahí estudiaron armonía y composición, no con un plan de estudios, sino al ritmo en que el grupo iba avanzando, más acelerado que el del programa que llevaban en Bellas Artes.

Algo que a Diego le llamó la atención y lo dejó marcado en su proceso de aprendizaje con Bonifacio, fue la apertura con respecto al análisis musical, incluso con géneros como el rock. Recuerda que junto con un compañero se acercaron a Bonifacio, planteando que en las piezas de grupos como Led Zeppelin o Queen, identificaban quintas y octavas paralelas, intervalos que generalmente se evitan en la música académica. El maestro con toda seriedad interpretó en el piano las partituras de algunas piezas que los jóvenes habían

¹⁶Guitarrista, compositor y flautista. Estudió en el Conservatorio de las Rosas y en la Escuela Popular de Bellas Artes de Morelia, Michoacán. Sus principales maestros fueron: Bonifacio Rojas y Carmen Saucedo (composición), Helen Wolf (flauta) y David Flores (dirección orquestal y orquestación). Fundador del grupo “Tarex”, flautista de los ensambles “Divertimento”, “Inter-cámara” y “Ensamble da Chiesa”. Arreglista y bibliotecario de la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán. Nota del autor.

comprado de estos grupos y discutió con ellos el lenguaje musical que utilizaban, sin menospreciar *per se* ese género musical. ¿Cómo era posible que el Conservatorio menospreciara y prohibiera el rock y Bonifacio, toda una fuente de saber, se adentrara en el análisis de sus obras sin el menor recelo?

Otro indicador respecto a la apertura que Bonifacio tenía hacia otros géneros musicales, más allá del académico, fue cuando asistió a una fiesta en la que sus alumnos estaban tocando música popular, pero lejos de reprimirlos los alentó diciéndoles que le gustó escucharlos. Estas anécdotas, que nos remiten a tiempos pasados, siguen presentes; un alumno me platicó que fue reprendido en una institución de enseñanza musical queretana, cuando lo “sorprendieron” tocando boleros. Juan Alzate me cuenta que por décadas ha sido una lucha constante que instituciones como el Conservatorio de las Rosas o la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán den cabida al jazz en sus planes de estudio y en sus programaciones.

Diego también recuerda el cariño y paciencia que Bonifacio tenía a los niños en general y a sus pequeños alumnos de música. Ellos lo querían y sin saberlo tuvieron la fortuna de aprender “bien” los fundamentos de la teoría musical desde temprana edad.

Para concluir, cabe señalar la importancia respecto a los métodos de solfeo y armonía de Bonifacio y la repercusión que han tenido en varias generaciones de músicos. Si bien en Bellas Artes utilizaban el método de composición de Miguel Bernal Jiménez, complementaban los otros aspectos de la teoría musical con los métodos de Bonifacio, incluso, como lo señalo en mi libro, Diego conserva los manuscritos originales de dos métodos que el maestro no publicó.

Músicos como Diego son relevantes en el panorama de la música en México, en lo personal puedo decir que en gran medida gracias a él pude realizar mi investigación sobre Bonifacio, que concluyó en la publicación del libro y cuando por invitación de Juan Alzate tuve la oportunidad de tocar jazz con la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán, Diego en todo momento estuvo atento a lo que iba necesitando, en cuanto a la impresión de partituras y espacios para ensayar. Diego es un ejemplo de la actitud que Bonifacio tenía respecto al quehacer musical.

Para concluir, en la actualidad los jóvenes se acercan a Diego para que les comparta sus conocimientos sobre teoría musical y

composición, lo que él hace con agrado, evocando la disposición de Bonifacio. El estar en contacto con las nuevas generaciones, en algunos casos, permite a Diego percatarse de que se ha perdido rigor en la enseñanza musical, ya que los jóvenes que no fundamentaron sus conocimientos a partir de los métodos de Bonifacio presentan algunas carencias, que Diego tiene que resolver.

La Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán

El apartado en la página web de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México¹⁷ referente a la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán dice lo siguiente:

[...] es una institución de hondo arraigo social, producto del entusiasmo y esfuerzo de músicos michoacanos, cuyos orígenes se remontan al año de 1939.

Con más de 75 años de existencia [...] se ha consolidado como la institución musical más representativa del Gobierno del Estado, y sigue siendo a la fecha una de las orquestas sinfónicas del país con mayor arraigo y representatividad de la cultura musical local, cuya presencia a nivel nacional adquiere cada vez mayor relevancia.

Sus orígenes efectivamente se remontan a los años en que Ignacio Mier Arriaga¹⁸, maestro de Bonifacio, formó la orquesta. Posteriormente, como director titular, Bonifacio tuvo la visión de ampliar la sección de cuerdas y añadir las secciones de alientos, madera, metal y percusiones, para conformar la que hoy conocemos como Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán, nombre de la agru-

¹⁷ https://www.cultura.gob.mx/estados/actividades_detalle.php?id=160914

¹⁸ (n. y m. Morelia, Mich., 31 jul. 1881-11 oct. 1972). Pianista y pedagogo. Discípulo de Francisco Navarro, José Franco y Juan B. Paulín. Desde 1904 enseñó piano y solfeo en la Universidad de San Nicolás de Hidalgo. En 1908 se trasladó a París para perfeccionarse en su instrumento y allí permaneció hasta 1910, pensionado parcialmente por el gobierno de Michoacán. En la capital francesa estudió con Cecile Meudt, Marcian Thalberg y Alfredo Casella. Nuevamente en Morelia retomó su antiguo empleo en la Universidad de San Nicolás y enseñó también en la Academia de Niñas. Entre sus alumnos estuvieron Josefina Aguilar, Celia García y Miguel Bernal Jiménez. En 1919 fundó la Escuela de Bellas Artes, donde impartió la cátedra de piano hasta su jubilación, en 1956. Por mucho tiempo fue maestro de piano de la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Morelia. Organizó y dirigió la Orquesta de Educación, transformada luego en Orquesta de Acción Cívica y más tarde en Orquesta Sinfónica de Morelia. Junto con Bernal Jiménez estableció la Sociedad Amigos de la Música, en 1939. Ofreció numerosas actuaciones como pianista en diversas ciudades de la República Mexicana. Fuente: Pareyón, G. (2007) *Diccionario enciclopédico de la música en México*, Vol. 2. Universidad Panamericana, páginas 674 y 675.

pación que incluso Rojas gestionó. La publicación del doctor Jesús Gutiérrez titulada “Orquesta Sinfónica de Michoacán, orígenes”¹⁹ documenta la evolución de ésta. Gutiérrez apunta:

La segunda participación de la Orquesta, en esta ocasión la encontramos bajo el nombre de Sexteto de Cultura Estética, fue en un concierto conmemorativo del día de la raza; [...] el día 12 de octubre de 1939. [...] En el programa participaron el Sexteto de Cultura Estética bajo la dirección del Prof. Ignacio Mier Arriaga (Gutiérrez, 2017, pp. 85-86).

Posteriormente la agrupación adoptó el nombre de “Orquesta de Acción Cívica”. Gutiérrez comenta respecto al cambio de batuta de Ignacio Mier a Bonifacio Rojas:

El día exacto en el cual tomó la batuta de la Orquesta de Acción Cívica el Mtro. Bonifacio Rojas Ramírez, el cual fue el día 8 de febrero de 1956 por órdenes del Gobierno del Estado (Gutiérrez, 2017, p. 208)

Cabe destacar que el 14 de septiembre de 1961 se ha tomado como el inicio de la OSIDEM, y se ha olvidado sus orígenes y el pasado de la orquesta del gobierno del Estado de Michoacán, cosa que no debe seguir pasando, ya que se mutila la historia de la agrupación. Por este motivo a partir de aquí deberá tomarse en cuenta su antigüedad justa, [...] la cual data del año de 1939. (Gutiérrez, 2017, p. 307)

Actualidad de la Osidem

Una vez revisados los antecedentes de la agrupación, cabe ahondar en su situación actual, con base en información recabada por internet y datos que tanto el maestro Diemecke como Diego, hicieron el favor de facilitarme:

A la Comisión de Cultura y Artes, se turnó el Cuarto Informe del estado que guarda la Administración Pública Estatal, presentado por el ciudadano Silvano Aureoles Conejo, Gobernador Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo, el 25 de septiembre de 2019: La Orquesta Sinfónica de Mi-

¹⁹ Gutiérrez, J. (2017) Orquesta Sinfónica de Michoacán, orígenes. Secretaría de Cultura de Michoacán.

choacán contó con una inversión federal de 478 mil 360 pesos; ofreció 21 conciertos, con la asistencia de 32 mil 265 personas, y se realizaron seis conciertos para seleccionar al nuevo director entre 32 candidaturas.²⁰

Cuarenta y seis músicos tienen plaza como trabajadores del Gobierno del Estado de Michoacán, la orquesta, para completar la dotación que requieren las obras que interpreta, recurre a músicos invitados, además cuenta con cinco elementos de staff técnico, dos bibliotecarios y siete administrativos. El maestro Enrique Diemecke²¹ es su director titular. Ensayan cinco días por semana en el teatro Ocampo, sede oficial de la orquesta para ensayos y conciertos. Presentan un concierto por semana, en la temporada regular de conciertos de la orquesta, el sueldo por músico oscila entre 14 y 15 mil pesos mensuales. El presupuesto anual de la orquesta es variable y la Secretaría de Cultura del Gobierno de Michoacán lo administra.

²⁰ <http://congresomich.gob.mx/file/DICTAMEN-GLOSA-4TO-INFORME.pdf>

²¹ (n. cd. de México, 9 jul. 1955). Violinista y director de orquesta. Comenzó su instrucción musical en la Academia de Música Diemecke, donde cursó solfeo, piano y violín bajo la supervisión de sus padres, Carmen y Emilio Diemecke. En 1966 ingresó como violinista a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato y en 1971 pasó a la OSEM. Discípulo de Henryk Szeryng en el CNM, donde obtuvo el diploma como violinista profesional. Becado por la OEA para estudiar en la Escuela de Música de la Universidad Católica de Washington, donde se perfeccionó en dirección de orquesta con Maurice Abravanel, Carlo Maria Giulini, Jorge Mester, Mstislav Rostropovich, Max Rudolf, Leonard Slatkin y David Zinmann, y obtuvo la maestría en música. Asistió a los cursos de verano (1976-1979) dictados por Charles Bruck en la Escuela Pierre Monteux, para directores de orquesta; y a cursos magisteriales ofrecidos por Max Rudolf en Chicago. En 1980 ganó el concurso convocado por la Exxon Foundation (EU) y fue contratado para dirigir como invitado la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles. Becado por el gobierno de Austria, en 1983 cursó dirección de ópera y de grupos musicales en Viena. Después, en el Lincoln Center y en el Kennedy Center de Nueva York, dirigió la American Symphony Orchestra. En 1985 dirigió la OSN de Washington en el Wilf Trap Festival Hall, en el Distrito de Columbia. A la cabeza de la Chamber Canadian Orchestra hizo giras por Alemania y España. Fue director titular de la Orquesta Sinfónica de Xalapa. Director asistente de la OFCM (1981-1983) y al mismo tiempo director de la Orquesta Vida y Movimiento. Director asociado de la OFUNAM (1983-1985); director titular de la Orquesta de Bellas Artes y director artístico de la Compañía Nacional de Ópera. Durante tres años fue director asistente de la Orquesta Filarmónica de Rochester, Nueva York. En 1987-1988 fue director residente de la Orquesta de Cámara de Saint-Paul, Minnesota. Ha sido director huésped de las orquestas Cívica de Chicago, Sinfónica de Vermont, Sinfónica de Dallas, Sinfónica de Houston, Filarmónica de Buffalo, Sinfónica Nacional de Bélgica, etcétera. Desde 1989 ha sido director titular de la OSN de México, con la cual ha estrenado obras de compositores mexicanos y ha grabado discos con música de Carlos Chávez, Blas Galindo, Arturo Márquez, José Pablo Moncayo y Silvestre Revueltas, entre otros. [...] En 1991 recibió de manos del presidente de la República la medalla Mozart, en reconocimiento a su destacada labor musical. Ha tenido importantes actuaciones en el Festival Cervantino de Guanajuato y el Festival de la Primavera Potosina, en San Luis Potosí. Desde 1995, director titular de la OSN de Nueva Zelanda, la cual ha encabezado alternando su trabajo en México y en otras partes del mundo. Ha compuesto algunas obras para conjuntos de cámara y para orquesta sinfónica (Chacona a Chávez, 1998). Fuente: Pareyón, G. (2007) *Diccionario enciclopédico de la música en México, Vol. 1*. Universidad Panamericana, página 327. https://www.cultura.gob.mx/estados/actividades_detalle.php?id=160914

Como mencioné anteriormente, en abril del 2023 tuve la oportunidad de participar con la orquesta, en el bajo eléctrico, con la “Suite para trío de jazz y orquesta” de Claude Bolling. Es un privilegio tocar jazz alternando con toda la fuerza y sonoridad de una orquesta sinfónica, pero la ocasión también me dio la oportunidad de conocer de cerca a la agrupación. Mi primera impresión fue el reencuentro, después de varias décadas, con algunos ex compañeros del Conservatorio Nacional, como el violinista Alfredo Hernández y el violoncellista Fernando Herrera, quienes en su momento optaron por suspender sus estudios en el Conservatorio Nacional, para estudiar en el Conservatorio de las Rosas, o “de las rusas”, como de cariño lo conocíamos. Mis excompañeros hicieron su vida personal y profesional en Morelia, lo que de entrada corrobora lo atractivo del lugar y de su agrupación sinfónica.

El maestro Enrique Diemecke, director titular de la agrupación, recuerda a Bonifacio Rojas Ramírez como “un caballero” y como alguien que amaba profundamente la música. En la infancia del maestro Enrique, en varias ocasiones Bonifacio los invitó a él, a su padre, su hermano Pablo y a una hermana, a reforzar las secciones de violines y violoncellos de su orquesta, lo que en su momento implicó para Enrique un hermoso reto musical. La familia Diemecke vivía en Guanajuato, frecuentemente viajaban a Morelia, para tocar con la sinfónica y disfrutar de la ciudad virreinal, contrastante en arquitectura con Guanajuato, pero con una personalidad que relucía aún más con las historias y virtudes que el maestro Bonifacio orgullosamente les compartía respecto a ella.

En la percepción del maestro Diemecke el legado del maestro “Boni”, como ellos lo conocían, es muy importante, ya que dejó asentados los fundamentos, los cimientos, de la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán, agrupación musical que, a sesenta años de haber sido fundada, desde luego en la actualidad con otros músicos, conserva sus virtudes originales y un gran compromiso por continuar con su labor, que es la de preservar y difundir el repertorio sinfónico local, nacional e internacional.

Una fortaleza vigente desde tiempos del maestro Bonifacio, es que el estado de Michoacán continúa con la encomienda de proveer de los medios económicos necesarios para el buen funcionamiento de la orquesta, pero hay que recuperar las plazas de los maestros que se están jubilando, ya que el gobierno las reasigna hacia otras

áreas, por lo que la administración de la orquesta debe tomar recursos del presupuesto asignado al pago de directores invitados y solistas, para cubrir los honorarios de los músicos extras que se requieren para complementar la dotación que demanda la programación de las temporadas. Cabe señalar que tradicionalmente las orquestas reponen las plazas de los maestros que se jubilan por medio de un concurso de oposición, conocido como “audición”; en las nuevas generaciones de instrumentistas exponen sus destrezas interpretativas, adquiriendo así el derecho de ingresar en la orquesta. En la actualidad, en la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán, al no haber plazas por concursar, no existe el proceso de selección anteriormente mencionado, ya que los músicos extras, aunque desde luego tienen un buen nivel musical, participan con la misma por invitación y no por ganar la audición. La administración de la orquesta está enfocada en recuperar las plazas que se han perdido, “estamos trabajando en eso”, dice el maestro Diemecke.

El compromiso que el maestro Bonifacio nos heredó, opina Diemecke, es interpretar las obras que el público conocedor está acostumbrado a escuchar, en óptimas condiciones artísticas y acústicas, buscar la excelencia, por lo que a pesar de que la música popular, los foros alternos al Teatro Ocampo de Morelia y los sistemas de amplificación han encontrado un punto de convergencia con la actividad de la orquesta, hay que hacer la diferencia entre entretenimiento y música que alimenta al intelecto y al espíritu. La música clásica tiene como objetivo alimentar al espíritu, para crecer mental y espiritualmente; el resto de la música, popular o folklórica es para entretener, para “pasar un buen rato” o tener un buen recuerdo y por lo mismo no conlleva un intercambio intelectual o espiritual.

Es fabulosa la actitud y el entusiasmo de los músicos, así como del personal administrativo y técnico de la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán, en consecuencia, directores como el maestro Diemecke pueden desarrollar bien su trabajo. Las orquestas necesitan de la figura del director titular, que sea como el capitán de un barco y siempre lleve a buen puerto a su agrupación, tanto en lo artístico, como en lo laboral y económico.

Trascendencia de las composiciones y arreglos musicales de Bonifacio Rojas

Al analizar sus composiciones se puede vislumbrar su conocimiento respecto a la teoría y armonía musical. Los movimientos de las voces, enlace de acordes, uso de cadencias y secciones en sus obras evidencian a un compositor que comulgaba con el nacionalismo mexicano y con los cánones del post romanticismo europeo. Si bien algunas melodías y ritmos presentes en sus composiciones fueron tomadas de la música folklórica, particularmente de la música purépecha, el maestro con sus obras hace evidente el manejo de la armonía tonal y lo establecido en el gusto musical postromántico del siglo XX.

Otra faceta importante en la producción musical de Bonifacio es la música sacra, tanto para las misas, que escribió varias, como para oficios menores, himnos y Ave Marías, consecuencia de su cercanía con el maestro Miguel Bernal Jiménez, con las instituciones de enseñanza musical sacra y por radicar en Morelia, ciudad con un evidente arraigo religioso. Revisando los fascículos de la revista *Schola Cantorum*, publicada por el maestro Bernal, se hace evidente el gusto que tenía por las obras de Bonifacio, ya que varias de ellas fueron publicadas en la revista.

¿En la actualidad se interpretan y graban en las obras de Bonifacio? Supongo que no tanto como quisiéramos, en parte por el recurrente fenómeno de la falta de balance entre la música mexicana y la europea en la programación de las orquestas y también por la falta de difusión por parte de los herederos de su catálogo musical. Lo anterior da como resultado la muy escasa interpretación y grabación de sus composiciones, incluso por la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán, orquesta que él creó y dirigió. En internet se puede apreciar la publicidad de un homenaje que la mencionada orquesta le rindió y en *YouTube* se puede escuchar la “Sinfonía Purépecha”, la “Suite Dominical” para órgano solo y algo de música coral, pero la gran parte de su producción no está vigente.

Consideraciones finales

Lo aquí expuesto nos permite vislumbrar que la obra del maestro Bonifacio Rojas, en lo que respecta a la pedagogía musical y la actividad de la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán, dejó una profunda impresión entre sus alumnos y colegas y continúa

vigente hasta nuestros días. Sus métodos de enseñanza musical aún conservan el rigor académico que dotó de herramientas teórico-musicales a consagrados intérpretes, como el maestro Juan Alzate Núñez, presente en el escenario de la música mexicana de concierto y el jazz.

La Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán se encuentra en un momento importante, gracias al amor que por ella tienen sus integrantes y por los nuevos bríos que el maestro Enrique Diemecke le ha transmitido.

Sus composiciones podrían tener más difusión y presencia en conciertos y grabaciones. Algo que creo abonaría a la difusión del patrimonio musical que el maestro Bonifacio nos dejó sería editar una de sus misas, para ser interpretada tanto como la de Alejandro Mejía o la de Francisco Palazón.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Gutiérrez Guzmán, J. (2017). *Orquesta Sinfónica de Michoacán, orígenes*. México: Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura de Michoacán.

Hernández, Alonso. (2022) *El Maestro Bonifacio Rojas Ramírez, compositor, director y pedagogo michoacano*. México: INFINITA.

Hernández, Alfredo. (2023) *Las obras de música de cámara de Paulino Paredes Pérez: Morelia, Michoacán y Monterrey, Nuevo León, México (1938 – 1957)*. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanísticas, Vol. 416.

Pareyón, G. (2007) *Diccionario enciclopédico de la música en México*, Vol. 1. Páginas 60, 134, 265 y 327 y Vol. 2. México: Universidad Panamericana.

Internet

Secretaría de Cultura, Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán
https://www.cultura.gob.mx/estados/actividades_detalle.php?id=160914

Congreso del Estado de Michoacán de Ocampo, Comisión de Cultura y Artes
<http://congresomich.gob.mx/file/DICTAMEN-GLOSA-4TO-IN-FORME.pdf>



Repetida
humano

En su Mortal dolor halla Tã Vida
En su Tormento gozo soberano

Crece el amor Veni una Votra herida. Pick
Anima incendios Desfuera dor Vvano Deu

GUILLERMO PINTO REYES, UN ACERCAMIENTO ANALÍTICO AL COMPOSITOR A TRAVÉS DE SUS OBRAS: “COMENTARIOS A LA SALVE I”, “MARCHA FÚNEBRE” Y “TATA CRISTO DE PAJA”

HILDA ESTHER SANDOVAL MENDOZA.²²

Resumen

El presente capítulo trata de compartir entre la población del campo musicológico un acercamiento a la vida musical de Guillermo Pinto Reyes (Dzitbalché, Campeche 1920-León Guanajuato, 1997) a través de su perfil biográfico y el análisis de tres de sus obras: “Comentarios a la Salve I” 1958 (órgano), “Marcha fúnebre”, 1976 (piano) y “Tata Cristo de paja” 1993 (ensamble de cámara). Este estudio pretende mostrar el tratamiento de los elementos compositivos que constituyen la personalidad creativa del autor.

Abstract

This chapter tries to share among the population in the field of musicology, an approach to the musical life Guillermo Pinto Reyes (Dzitbalché, Campeche, 1920 – León, Guanajuato, 1997) through his biographical profile and analysis of three of his works: Comentarios a la Salve I 1958 (organ), Marcha fúnebre, 1976 (piano) and Tata Cristo de paja, 1993 (chamber ensemble). This study aims to show the treatment of the compositional elements that constitute the creative personality of the author.

Introducción

La elaboración de este capítulo está basada en la investigación “La obra de Guillermo Pinto Reyes en la Música Mexicana del Siglo XX. A la búsqueda de una identidad nacional”, tesis doctoral que fue defendida por quien escribe estas líneas, en la Universidad Autónoma de Madrid en el año de 2015.

Guillermo Pinto Reyes fue alumno de la Escuela Superior de Música Sagrada (ESMS) de Morelia de 1939 a 1943, en donde estu-

²² Doctora en musicología (Universidad autónoma de Madrid), Universidad de Guanajuato, hsandoval@ugto.mx ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9677-0312>

dió con Miguel Bernal Jiménez. Su llegada a Morelia se debió a la relación que sostenía con la Arquidiócesis de Yucatán, circunscripción eclesiástica que lo envió a esta institución musical por “la amable gestión del arzobispo don Martín Trieschler y Córdova” (Pinto, 1980, LP). Obtuvo los tres títulos pertenecientes a las tres ramas de la música litúrgica: canto gregoriano, composición y órgano.

En este capítulo se abordará principalmente al compositor a través de tres de sus obras. La primera de ellas es “Comentarios a la Salve I” (órgano, 1958), en la que el autor deja cimentado uno de los principales recursos que será fundamental para su trabajo creativo: la monodia gregoriana. La segunda es “Marcha fúnebre” (piano, 1976), obra que se puede considerar como el paradigma de este elemento modal en su composición, ya que está construida a partir de tres melodías gregorianas: Dies Irae, Dies Illa, In Paradisum y Adeste fideles. La última de esta selección es “Tata Cristo de Paja” (ensamble de cámara, 1993) en la que se podrá apreciar a un Pinto Reyes en su madurez como compositor, desplegando una obra de características muy propias tanto en sus recursos técnicos como en los elementos que constituyen su lenguaje musical, en la cúspide de su vida: la modalidad y el ritmo libre del canto gregoriano, y rasgos tanto de la música mexicana como de la española.

El trabajo inicia con unas notas biográficas para adentrar al lector en el contexto de esta figura musical.

Perfil del compositor

Guillermo Pinto Reyes fue compositor, organista y pedagogo mexicano. Su periodo de vida se sitúa de 1920 a 1997. Nació en la entonces Villa de Dzitlbalché, en el estado de Campeche y vivió su primera infancia en la capital, San Francisco de Campeche. Cuando Guillermo tenía 7 años, aproximadamente, la familia Pinto Reyes se trasladó a la ciudad de Mérida, Yucatán. En Mérida, Guillermo inició sus estudios de piano, primero con la maestra Gertrudis María Acuña y después con el pianista José Rubio Milán, alumno del portugués José Viana da Motta, quien fuera uno de los últimos alumnos de Franz Liszt. Con Rubio Milán, Pinto Reyes abordó el repertorio pianístico que le hizo desarrollar una técnica avanzada en el instrumento, lo que tuvo un impacto trascendental en el aprendizaje del órgano cuando llegó a estudiar a la Escuela de Música Sacra de Morelia en 1939, con el maestro Miguel Bernal Jiménez. El diseño

de estas escuelas era encaminado a formar a sus estudiantes en las tres ramas de la música litúrgica: canto gregoriano, órgano y composición, tanto en el género religioso, como en el profano. Guillermo Pinto se tituló en 1942 en canto gregoriano y en 1943 en composición (Sandoval, 2015, pp. 70-71).

El 26 de agosto de 1950, en la Iglesia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro de la ciudad de San Luis Missouri, U.S.A, el Instituto Gregoriano de América le otorgó el Honoris Causa por su examen recepcional de órgano ante un jurado internacional de expertos provenientes de Canadá, Bélgica, Estados Unidos, Francia y Alemania, obteniendo con ello el título de Maestro de Capilla²³. En su recital de examen incluyó “Fantasía-Scherzo”, de Bernal Jiménez, obra que dedicó a su alumno, para la ocasión. El 6 de octubre de 1950 el mismo Bernal le encomendó estrenar su obra “Concertino para órgano y orquesta (Retablo medieval)”, una de las obras más importantes del repertorio organístico de México. Este estreno se realizó en el marco de la V Temporada “Conmemoración del II Centenario de Juan Sebastián Bach” en el Palacio de Bellas Artes, con la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la batuta de Luis Herrera de la Fuente. Posteriormente, Guillermo Pinto ofreció otros notables recitales de órgano, donde cabe citar el que se llevó a cabo el 14 de junio de 1951 en San Francisco de Asís, en Springfield, Illinois en Estados Unidos. Para este último fue invitado por el Instituto Gregoriano de América con el objetivo de inaugurar un órgano canadiense de marca Casavant (Sandoval, 2015, p. 81).

Después de su concierto en Springfield se embarcó en Nueva York rumbo a Europa. Llegó a París a estudiar con Nadia Boulanger y Marcel Dupré; a partir de algunos datos encontrados en su archivo se conjetura que asistió también a algunas clases de Olivier Messiaen (Sandoval, 2015, p. 30). Vivió algún tiempo en España, lo que le permitió comprender aún más la cultura y la música de este país. En la enseñanza de las formas esenciales de la música de occidente fue notable pedagogo; profundo conocedor de la polifonía vocal clásica, con especial afecto por Tomás Luis de Victoria. Su actividad didáctica se desarrolló en el Pío Latino de Roma en 1962; en la Es-

²³ Información tomada en 2010 del documento original que se localiza en el Museo de La Ciudad de León, Guanajuato.

cuela Superior de Música Sagrada de León desde 1966, en donde estuvo colaborando durante 17 años; en el Instituto Pacelli de Puebla en los años 70; en el Conservatorio de Las Rosas de Morelia de 1983 a 1985; en la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato de 1990 a 1997 y en el Conservatorio de Música y Artes de Celaya de 1995 a 1997. Las clases que impartió fueron: armonía analítica, contrapunto, fuga, formas musicales, análisis musical, estética de la música, canto gregoriano, piano, órgano (tubular de concierto), armonía modal según los maestros de la polifonía clásica de los siglos XIV a XVII, y el acompañamiento y transposición de los modos gregorianos. En 1966 se estableció definitivamente en León, Guanajuato, y es ahí en donde ocurrió su deceso el 17 de junio de 1997 (Sandoval, 2015, pp. 92 y 108).

El compositor

Guillermo Pinto Reyes fue un compositor solitario, recluso en sus propias búsquedas. Las obras escritas entre 1942 y 1949 se distinguen por el conocimiento y buen manejo de las técnicas académicas, pues en ellas se muestran resultados formativos de una 'escuela' mediante la aplicación de elementos utilizados por los grandes maestros, como el contrapunto de Bach, el cromatismo de Wagner y las peculiaridades armónicas de Debussy; además, ya se perciben características muy personales que se convertirán en propiedades esenciales de su música, como lo es la modalidad y el ritmo libre del canto gregoriano. Del análisis de su música escrita entre 1956 y 1962, se percibe una intensificación en la búsqueda de un lenguaje propio. Trabajó sobre el tema gregoriano "Salve Regina", que dio origen al conjunto de tres obras escritas para órgano a partir de esta antífona; la primera, que es la que en este trabajo se analiza, es de 1958 y está firmada en España, las otras dos son de 1979. También en este periodo integra a su lenguaje elementos de la música española, como lo hace en "Recuerdos de España", para piano (1956, Friburgo Suiza) (Sandoval, 2015, pp. 139-140).

El repertorio escrito entre 1968 y 1983 muestra el momento de esplendor como compositor. Su inclinación por el piano se evidencia con la producción de 18 obras, de las 26 que dedica a este instrumento. Aborda la orquesta, la música de cámara, los instrumentos de viento, el órgano y la voz humana. Se fortalecen en su composición elementos del folclore mexicano, de la música española y del

canto gregoriano. Ejemplo de este último es su “Marcha fúnebre” (piano, 1976) dedicada a Miguel Bernal Jiménez. Su “Sonata popular mexicana” (piano, 1977-1982), demuestra en una estructura de gran formato el tratamiento de temas mexicanos, ‘mexicanizantes’, de su autoría y españoles de cuño popular religioso, en la que utiliza, además, el “Ave Maris Stella” (himno latino del repertorio gregoriano). En la producción de esta época destaca el uso de la técnica aleatoria, la que el autor utiliza en “A una Pastorcita” (piano, 1975), manifestando su apertura a las tendencias vanguardistas del siglo XX. Durante estos años se incrementa la constante revisión a sus obras, dando origen a nuevas versiones o piezas completamente independientes surgidas de una misma idea o tema musical; todas ellas, dignas de un análisis poético. Sus últimos años como compositor (1989–1996) reflejan la consolidación de un lenguaje sincrético, que, aunque se trata de un periodo corto, cristaliza el proceso creativo que lo llevó a la síntesis de elementos ya expuestos anteriormente. Dentro de las obras representativas de esta etapa nombro a “Síntesis” (piano, 1990), “Monasterio en ruinas” (piano, 1990), sus “Dos fanfarrias” (música de cámara, 1991) y “Tata Cristo de Paja II” (música de cámara, 1993) (Sandoval, 2015, pp. 180, 182, 224).

“Comentarios a la Salve I” (sobre un esquema de improvisación)

Preámbulo

Se trata de una composición para órgano de 1958 firmada durante su estancia en España. Se enmarca en un concepto tradicional de desarrollo de un tema en forma de variaciones continuas. Las transformaciones que concibe Pinto Reyes sobre el tema gregoriano son una evocación de las variaciones o glosas españolas del siglo XVI: “La glosa era el ‘comentario’ musical, es decir el desarrollo rítmico-melódico de temas populares u obras precedentes” (Pascual, 2016, p. 211). Es importante mencionar que fue elaborada a partir de un esquema de improvisación, que el compositor realizó para una ocasión en la ciudad de Silao, Guanajuato, (Pinto, 1958, p. 4). Hay que advertir que las indicaciones para el registro, que están escritas en la partitura, son muy pocas; dejando, por lo tanto, al buen gusto del organista la libertad de escogerla.

Análisis

Construida en su totalidad por 170 compases y articulada en cinco ‘Comentarios’ y un himno final, toma como idea generadora, principalmente, la primera frase de la antífona gregoriana “Sálve, Regina, máter misericórdiae (semifrase 1), Vita, dulcédo, et spes nóstra, sálve” (semifrase 2), (Benedictines, 1961, p. 279).

En la tabla 1 se presenta la distribución de compases (Cc.) de la estructura seccional de la obra.

Tabla estructural 1

Comentario	puente	Comentario	Comentario	Comentario	Comentario	Himno
I		II	III	IV		
24 Cc.	10 Cc.	25 Cc.	43 Cc.	24 Cc.	29 Cc.	15 Cc.

(Sandoval, 2015, p. 192)

Para la creación de su obra, Guillermo Pinto aborda la antífona gregoriana a partir de la ampliación, reducción y transformación. No obstante las mutaciones al tema, este está presente en cualquiera de las voces del instrumento aun cuando no lo haga de manera explícita; en ocasiones en la mano derecha, otras en la izquierda y/o en el pedal.

ej.1

92= 

(Corno)

Ligado

(cello) recitativo

6



“Comentarios a la Salve I”

Inicio de la obra. Utiliza la semifrase 1 de *Salve Regina* contrapuntísticamente a dos voces.

Inmediatamente después aparece en forma de coral el Comentario I, que inicia en el C. 12 de la partitura y se extiende hasta el C. 24. Este coral se construye con acordes sobre los grados del modo: *fa-la-do/sol-si-re/la-do-mi/si-re-fa/re-fa-la-/mi-sol-si/* faltando únicamente el v grado (*do*), haciendo cadencia con el acorde construido sobre el segundo grado del modo (*sol*). (ej2).

ej.2

The musical score for 'Comentarios a la Salve I' (ej. 2) is written for Coral and Órgano. The Coral part is in the treble clef and consists of a series of chords. The Órgano part is in the bass clef and consists of rests. The score is in G major and 4/4 time.

“Comentarios a la Salve I”
Cc. del 12-18. Fragmento del coral del comentario I (ej. 2).

A partir del C. 25 de la obra se inicia un puente de 10 Cc. que une con el comentario II. Este se expone de manera imitativa siempre sobre los intervallos de la semifrase 1 de la *Salve*. El ej. 3 muestra un fragmento del pasaje.

ej.3

The musical score for 'Comentarios a la Salve I' (ej. 3) is a single melodic line in the treble clef. It starts with a tempo marking of 92 = ♩. The score is in G major and 4/4 time.

“Comentarios a la Salve I”
Fragmento del puente que lleva al comentario II (ej. 3).

El comentario II comprende del C. 33 hasta el 59 de la partitura. Toma las notas de la semifrase 2 de la “*Salve*” “*Vita dulcédo, et spes nóstra, Salve*” en la mano derecha (m.d.), para continuarla en el pedal a partir del C. 6, hasta la cadencia. En este punto (C. 6) Pinto Reyes recurre al texto musical: “*Ad te clamámus, éxules, fílii Hévae...*”

(Benedictines, 1961, p. 279), que es el comienzo de la segunda frase de la antífona. El inicio de este Comentario, con el *cantus firmus* en la m.d., es acompañado con un acorde (*re-sol-la-si*) dispuesto rítmicamente a manera de *ostinato*. A partir del C. 6, cuando el *cantus firmus* pasa al bajo, la estructura se enriquece con un manejo contrapuntístico a tres voces, intenso y nítido (ej.4).

ej.4

Comentario II
Tempo 104 = 

manual II



Transición

Comentario III



“Comentarios a la Salve I”
Fragmento del comentario II. Ostinato rítmico y melódico que acompaña la monodía gregoriana. Despliegue de contrapunto a tres voces (ej. 4).

Al final del Comentario II, C. 56 al 59 se ubica una transición que une al Comentario III por medio de transportación, no modulación. (ej. 5).

ej.5

The musical score is divided into two sections: 'Transición' and 'Comentario III'. The 'Transición' section consists of two measures. The first measure features a treble clef with a melody of eighth notes (G4, A4, B4, C5) and a bass clef with a whole note (F3). The second measure features a treble clef with a melody of eighth notes (B4, A4, G4, F#4) and a bass clef with a whole note (F3). The 'Comentario III' section also consists of two measures. The first measure features a treble clef with a melody of eighth notes (G4, A4, B4, C5) and a bass clef with a whole note (F3). The second measure features a treble clef with a melody of eighth notes (G4, A4, B4, C5) and a bass clef with a whole note (F3). The key signature for the entire piece is one sharp (F#4).

“Comentarios a la Salve I”

Transportación. Transición al comentario III (ej. 5)

En el Comentario III la semifrase 1 de la “Salve” se expone a dos voces durante 5 Cc. (ej. 6). Después, la m.d. canta la monodia en notas largas, al tiempo que despliega con la mano izquierda (m.i.) tresillos en *staccato* que acompañan a manera de preludio durante 12 Cc. (ej. 7).

ej.6

[illegible]

“Comentarios a la Salve I”

Fragmento a dos voces del comentario III (ej. 6).

ej.7

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system starts with a tempo marking of 104 = ♩. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 2/4. The right hand plays a melody with eighth notes and triplets, while the left hand plays a bass line with triplets. The second system continues the piece, maintaining the same key signature and time signature, with similar triplet patterns in both hands.

“Comentarios a la Salve I”
Fragmento de tresillos que acompañan a manera de preludio en el comentario III. (ej. 7).

El Comentario IV está totalmente encomendado a un solo de pedal sobre las notas de “Máter misericórdiae”, en el cual 8 Cc. son a una voz, como se puede ver en el ej. 8. Sigue después un fragmento de 16 Cc. a dos voces en el que utiliza el mismo recurso de transportación que en el Comentario III, como lo muestra el ej. 9. Para concluir se utiliza un pequeño puente de 2 Cc. que prepara la entrada al Comentario V.

ej.8

Pedal solo, con libertad acelerando poco a poco expresivo

The image shows a single system of musical notation for a bass line. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 2/4. The notation includes a tempo marking of 104 = ♩. The bass line features a pedal point on a single note, with the melody moving above it. The tempo is marked as 'Pedal solo, con libertad acelerando poco a poco expresivo'.

“Comentarios a la Salve I”
Inicio del comentario IV dedicado completamente al pedal (ej. 8).

ej.9



“Comentarios a la Salve I”

Fragmento del comentario IV. Manejo del pedal a dos voces (ej. 9).

El Comentario V, último de la obra, presenta un pasaje virtuoso de 29 Cc. en la parte de los manuales, en donde se utilizan todos los intervallos de la frase gregoriana, en ocasiones alterados, los cuales llevan a un *acelerando* medido por pasar de 8^{vos} a 16^{vos} y después a 32^{vos}, (ej. 10). Desemboca en un himno final de manera triunfal sobre la semifrase 2 de la “Salve” durante 15 compases, el cual en los últimos 2 Cc. intempestivamente termina con un *pianísimo* casi inaudible en un acorde de tónica del modo, pero transportada *re-fa#-la = fa-la-do*. (ej. 11).

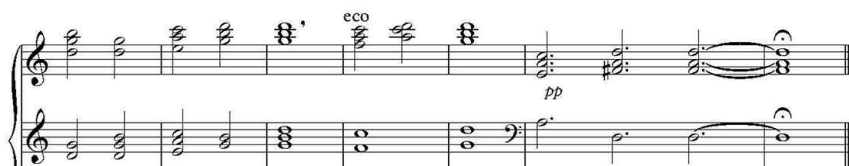
ej.10



“Comentarios a la Salve I”

Fragmento del comentario V. Se aprecia el inicio del *acelerando* medido (ej. 10).

ej.11



"Comentarios a la Salve I"

Final del comentario V a manera de himno (ej. 11).

"Marcha fúnebre"

Preámbulo

"Marcha fúnebre" (1976) es una pieza para piano que está dedicada a la memoria de Miguel Bernal Jiménez, a veinte años de su muerte. Se estrenó el 12 de noviembre de 1976 y existen dos registros sonoros. Tanto el estreno, como los registros sonoros fueron realizados por Rodolfo Ponce Montero. El primero es un LP de 1980 RCA Víctor, patrocinado por la Junta de Administración Civil de León, Gto.; el segundo, es un CD de 2003 realizado por la Presidencia Municipal y Dirección de Cultura de Guanajuato, Gto. También forma parte de una publicación de 1995 por Ediciones la Rana, se trata de una colección de cinco piezas del autor.

Se comparten algunas anotaciones del compositor:

"El admirable repertorio del Canto Gregoriano es profuso en temas riquísimos. Buena prueba de lo que afirmo son los inicios de las tres melodías que tomé para construir esa marcha: 1ª. Dies Irae, Dies Illa. Para la primera parte. 2ª. In Paradisum. Para la parte central llamada trío. 3ª. El Villancico Adeste Fideles, que a propósito elegí para dar un final triunfal y alegre a esta marcha fúnebre, que dedico con gratitud y admiración a la memoria de un hombre limpio, de una sola pieza y de altísimos ideales: Miguel Bernal Jiménez, mi añorado maestro y amigo" (Pinto, 1980, LP).

Análisis

La obra la construyen 112 compases distribuidos de manera ternaria ABA¹, como lo muestra la tabla 2, siendo la parte B el trío característico de la forma.

Tabla estructural 2

Sección A =61 cc.	Sección B =18 cc. (trío)	Sección A1 =33 cc.
Dies Irae / Adeste Fideles	In Paradisum / Adeste Fideles	Dies Irae / Adeste Fideles

(Sandoval, 2015, p. 210)

Sección A

El elemento melódico está definido por los tres temas gregorianos que la conforman. El primero en aparecer es *Dies Irae* (DI) que presenta al inicio durante 2 Cc. la cabeza del tema transportado medio tono ascendente del modo I en el que está originalmente (ej. 1). Las notas iniciales son interrumpidas a manera de digresión (C. 3, ej. 1), por la fórmula rítmica que será el hilo conductor de la obra (ej. 2) y que melódicamente está construido en base al *Adeste Fideles* (AF) transportado a una quinta (*do#-sol#- do#-re#-si-sol#*) de la altura original. Después, del C. 4 al final del ejemplo 1, vuelve al DI; pero en esta ocasión expone todo el fragmento que utiliza en la “Marcha Fúnebre”.

ej.1

Lento

a media voz, como canto gregoriano

5

Marcha fúnebre

Primeros 9 Cc. de la obra. Se expone el DI, tema gregoriano utilizado (ej.1).

ej.2

“Marcha fúnebre”

Fórmula rítmica. Hilo conductor de la obra (ej. 2).

La parte que inicia en el C. 12 de la partitura utiliza el DI entre las dos manos contrapuntísticamente. Este pequeño segmento que dura 5 Cc. finaliza con la nota *re#* en la mano derecha, nota final del tema y tónica del modo, la cual es acompañada por el *ostinato* de la fórmula rítmica (ej. 3). Siguiendo el *ostinato*, que desde el inicio le da el carácter de marcha, aparece un tema gregorianizante en forma acordal propio del compositor. (ej. 4).

ej.3

“Marcha fúnebre”
Manejo contrapuntístico del DI (ej. 3).

ej.4

“Marcha fúnebre”
Tema acordal propio del compositor, acompañado de la fórmula rítmica que da unidad a la obra (ej. 4).

Esta fórmula pasa a la mano derecha esbozando las primeras notas del DI (*la!*, *sol*, *la!*, *fa*, *sol*, *mi!*, *fa*, *fa*) y apoyada por el pedal del bajo (*la!*) en octavas en los Cc. 5 y 6 del ej. 5.

ej.5

The musical score for 'Marcha fúnebre' consists of three systems of piano accompaniment. The first system is in 4/4 time, marked 'fuerte las dos manos', with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second system is in 4/4 time, marked 'sub. pp' and 'cresc.', with a key signature of one flat (Bb). The third system is in 2/4 time, with a key signature of one flat (Bb). Pedal markings 'Ped.' are present under the bass line in all systems.

"Marcha fúnebre"

Desplazamiento de la fórmula rítmica hacia la m.d., esbozando el DI. (ej.5).

En el ej. 6 se muestran los recursos ya antes presentados, pero intensificados en un crescendo sonoro y climático que culmina la sección y la enlaza con la siguiente (trío).

ej.6

Marcha fúnebre

Final de la primera sección (ej. 6).

Sección B

El trío de esta marcha está construido con la primera frase de 'In Paradisum: dedúcant te Angeli (In Exsequiis)' (Benedictines, 1961 p. 1768), como se ve en los primeros dos Cc. del ej. 7. A partir del C. 3, el autor, sin alterar el espíritu de la melodía gregoriana, construye el material con el que va a crear esta sección B. Está en la altura de sol!, que es una transposición del modo VII original, el cual armoniza discretamente.

ej.7

Marcha fúnebre

Inicio del trío. Utiliza IP (2 Cc.). Después, es totalmente material del autor (ej.7).

En el pasaje que muestra el ej. 8 de esta sección central, se pueden escuchar las primeras notas del AF, que inmediatamente enlaza nuevamente con IP, enriqueciéndolo pianísticamente.

ej.8

"Marcha fúnebre"

Pasaje del trío. Enlace del AF con IP (ej. 8).

Sección A¹

La última sección (A¹) se une casi insensiblemente con las primeras notas del DI repartidas entre las dos manos contrapuntísticamente en octavas en la altura de sol. Después, siguen 6 Cc. con la fórmula rítmica articuladora y se puede identificar en la mano derecha (Cc. 8–11, ej. 9) la segunda frase del AF en acordes, correspondiente al texto: "Laéti triumphántes" en la altura de la!. (Benedictines, 1961, p. 1870). (ej. 9).

ej.9

“Marcha fúnebre”
Última sección. Manejo contrapuntístico del DI en octavas (m.d./m.i.). AF (acordes m.d.) y fórmula rítmica articuladora (ej. 9).

A partir del C.45 de la partitura, inicia la coda con un ‘espíritu triunfal’, como el autor lo registra en sus notas, donde los temas del DI y AF se enlazan utilizando recursos pianísticos que enriquecen la sonoridad. Termina esta obra con un sentido glorioso.

ej.10

“Marcha fúnebre”
Inicio de la coda con efecto de redobles (m.d./m.i.) (ej. 10).

“Tata Cristo de paja”

Preámbulo

“Tata Cristo de paja”, es una obra de 1993. Fue fruto del proyecto que realizó el maestro Pinto al obtener la beca del Fondo para la Cultura y las Artes de ese año. El manuscrito está firmado en León, Guanajuato y presenta un amplio orgánico: voz, flauta, clarinete, quinteto de cuerdas y piano. Publicada en 2017 por la editorial Magnoli Arte (Italia) en colaboración con la Universidad de Guanajuato (México). El maestro utilizó para esta pieza el texto de uno de los poemas de la colección “México, cantera y forja” (1979), del poeta y filósofo mexicano Alberto Ruiz Gaytán: “Tata Cristo de paja”, que es el que dedica al pueblo de Tzintzuntzan en Michoacán, y en el que hace alusión a los cristos de paja hechos por los artesanos de ese lugar, figura que cobra vida en la experimentada pluma del poeta. A continuación, se comparte el texto:

Tata Cristo de paja / algo tengo de Tí [sic]/ y tu luz cabizbaja
/ algo tiene de mí /

De materia tan baja / como yo te elegí / y de vida que baja /
Tú me eliges a mí

Tata Cristo de fibras / de materia tan vil / Tata Dios como brillas
/ en un tejamanil

Tata Cristo barato / en un tianguis te hallé / como se halla en
un rato / de la vida la Fé [sic]

Como Tú soy materia / de muy fácil arder / con mi cruz de miseria
/ donde clavas tu ser

Tata Cristo pensado / en silente dolor / Tata cristo sudado /
de aborigen sudor

Tata Cristo de paja / del novicio trigal / esta carne se raja / de
tu paja al igual

Tata Cristo de paja / al llegar el morir / a tu cruz alborada /
haz mi nada ceñir

Tata Cristo de paja / algo tengo de Tí [sic]/ es tu luz cabizbaja
/ que se abaja por mí

Tata Cristo de paja / ¿Tú qué tienes de mí? / esta fibra de nada
/ que también es de Tí [sic]

Observando globalmente esta partitura se detectan elementos gregorianos, españoles y mexicanos articulados por medio de la técnica *serial*, propuesta por el mismo autor. En ella se exponen dos largas secciones en los extremos y una central. La primera está construida por 35 compases, de los cuales 14 son un diálogo entre clarinete en *do* y flauta a manera de introducción. La voz exige una extensión muy peculiar, ya que abarca desde un *fa*₃ a un *la*₅. Después, viene la parte interna que está compuesta por 10 segmentos donde se advierte la libertad rítmica vocal, melismática a la manera gregoriana, pero también asemejándose a una improvisación del *cante jondo*, como lo concebía el mismo Pinto Reyes y que coincide con las hipótesis de Pedrell y Falla, quienes señalan “la cercanía entre algunos cantes y cantos litúrgicos” (Steingress, 2005, pp. 82-87). La tercera sección, al igual que la primera, se conforma por 35 compases, de los cuales 16 están destinados para la coda final, lo que proporciona equilibrio y unidad a esta pieza.

Para esta obra Pinto Reyes presentó su propio concepto de *serialidad*:

“– Origen de la serie a nivel personal –”

“La serie nace al calor de una melodía q.[ue] contiene los 12 sonidos de la esc.[cala] cromática, no es, pues, un esquema preconcebido para trabajar a la manera de los Maestros del dodecafonismo. La serie melódica no es un todo cerrado y absoluto. Es parte de todas las escalas y se mezcla con ellas bajo ciertas condiciones de valor estético. A mi sentir y parecer, con los modos y giros melódicos arcaicos, sobre todo gregoriano hace un todo más natural, más bello, más armonioso, más dulce con una fuerza interna más poderosa. La serie melódica no reconoce una tonalidad o modo principal quiere ser libre para cantar y modular como el C.[anto] g.[regoriano] aunque modo y melodía se enfocan desde ángulos distintos del C.[anto] g.[regoriano] a mi parecer (o discernimiento) y a mi sentir (de mi vida interna o ‘corazón’)” (1993, p. 1).

Clasificación de series (Pinto, 1993, p. 2):

Serie directa	=	12 sonidos sucesivos
Serie indirecta	=	12 sonidos no sucesivos
Serie encadenada	=	la última nota de una serie es comienzo de otra
Serie combinada	=	con notas de preparación

La serie combinada se obtiene de varias maneras:

- Intercalando un pasaje gregoriano entre 2 series
- Haciendo oír un pasaje gregoriano al final de una serie
- Haciendo oír un pasaje gregoriano al iniciar una serie
- Haciendo oír un pasaje gregoriano en medio de una serie
- Haciendo escuchar un puente entre dos series

Se observa que los pasajes gregorianos son la materia prima para la construcción de las series a la manera de Pinto Reyes. Los temas gregorianos localizados en la obra son: *Salve Regina*, *Adorate Devote*. *Tantum Ergo*, *Ubi caritas*; también, dado el conocimiento de estos temas y natural manejo de la modalidad por el compositor, se han encontrado pasajes 'gregorianizantes' que también llegan a emparentarse con el *cante*; además se encuentran algunos recursos de la música mexicana. Todo lo cual hace recordar que su proyecto compositivo se basa en esta fusión de elementos gregoriano, español y mexicano.

Análisis

Tabla estructural 3

Sección I 35 Cc.		Sección II 10 seg.	Sección III 35 Cc.	
Introducción 14 Cc.	19 Cc.	Parte central	19 Cc.	Coda final 16

De la primera sección a la que corresponde el dúo de flauta y clarinete (del C. 1 al 3) se muestra la primera serie que aparece en la obra. Se trata de una *serie indirecta combinada b* (se escucha un pasaje gregoriano al final). Este solo de clarinete cierra con una cadencia en el modo III. (ej. 1).

ej. 1



SERIE COMBINADA (b)
DO – SI – RE – DO~~♯~~ – MI – SI~~b~~ – FA – SOL~~b~~ – MI~~b~~ – LA~~b~~ – SOL – LA

“Tata Cristo de paja”

Cc. 1, 2 y 3 de la obra. *Serie combinada* tipo b, que corresponde al clarinete (ej. 1)

El ejemplo 2 muestra una *serie indirecta*, ya que se ve interrumpida; además, se bosquejan elementos gregorianos, ya que el primer compás vislumbra, de manera transformada, el *Ave María* gregoriana. Importante la insistencia en la nota final (si), característica del *cante jondo*. (García Lorca, 2010, pp. 13-14).

ej. 2



serie indirecta
do~~♯~~ – sol~~♯~~ – si – fa~~♯~~ – re~~♯~~ – la – mi – sol – si~~b~~ – fa – re – do

“Tata Cristo de paja”

Cc. 4, 5 y 6 de la obra. *Serie indirecta* correspondiente a la flauta (ej. 2).

Los ejemplos 3 y 4 tomados de la parte introductoria, corresponden a dos series indirectas (no presenta sus sonidos sucesivamente) unidas por la nota común re; conformando así entre las dos una *serie encadenada* (la última nota de una serie es inicio de la otra).

ej.3



serie indirecta
mi~~b~~ – la~~b~~ – sol – si~~b~~ – re~~b~~ – la – do – fa~~♯~~ – fa – si – sol~~b~~ – re

“Tata Cristo de paja”

Primera parte de una *serie encadenada* que finaliza con la nota común re (ej.3)

ej.4



serie indirecta
Re – do# – fa – mi – si – la – sol – la – re# – sol – si – mi

“Tata Cristo de paja”

Segunda parte de la *serie encadenada* que inicia con la nota común re (ej.4)

A partir del C. 20 de la partitura, se observa un despliegue pianístico importante de carácter improvisatorio, en donde se localizan armonías de sabor mexicano por la cuarta aumentada, sextas y séptimas. Se aprecia, además, una secuencia de intervallos de segundas mayores, menores y aumentadas que dan el soporte a un fragmento de la flauta con giros gregorianizantes, pero que también recuerdan el carácter del *cante* por el juego de tresillos, la disposición de los intervallos y la insistencia sobre una nota, conjunto de recursos que crea la sensación de libertad, en tanto que la voz sigue su línea de corte *serial*. (ej. 5).

ej.5



“Tata Cristo de paja”

Cc. 21 y 22 de la obra. Pasaje de evolución pianística donde se conjugan una serie de elementos propios al lenguaje del compositor (ej.5).

En el C. 28 (primera sección) se plantea una cita del tema *Adorote Devote* en la parte pianística (m.d.), el que se presenta transportado a la quinta; *Tantum ergo*, Bendiciones al SS. Sacramento se expone en la m.i., tomando de los últimos pasajes exac-

tamente las notas *mi-sol-sol-mi-sol-la-la-sol* que corresponden al texto: “Procedénti ab utrôque”. (Benedictines, 1961, p. 954). (ej. 6).

ej.6



“Tata Cristo de paja”
 Fragmento Cc. 28–30. Parte del piano en donde se utilizan temas del canto gregoriano (ej.6).

Una particularidad de la sección II es su disposición métrica conformando diez segmentos que corresponden a un pasaje con características del ritmo libre gregoriano. Está construida por dos series, la primera es *indirecta* y se localiza en los primeros cuatro segmentos monódicos (ej.7). Se trata de una sección dedicada a la voz, que es como un remanso donde Pinto Reyes logra un carácter de sentido popular improvisado, en el que utiliza al *pregón* como recurso.

ej. 7

Pregón a piacere

serie indirecta

sol♭ - do - mi - fa - re - do♭ - mi♭ - la♭ - reb - sol - la - fa#

“Tata Cristo de paja”
 Sección intermedia. Fragmento en ritmo libre. 4 segmentos de 6 dedicados únicamente a la voz. Serie indirecta. (ej.7).

La segunda serie se localiza entre los segmentos 5–8 de la parte central o sección II de la obra, y es una *serie combinada* del tipo d por presentar un pasaje gregorianizante (o del *cante jondo*) a manera de melisma con la palabra ‘arder’ en medio de la *serie* (segmento 2 del ej. 8). La serie se extiende hasta el segmento 2 de la

parte que remite a la escritura de la polifonía vocal (ej.9).

ej. 8

Co-mo Tú soy ma-te ria de muy fá cil ar der

COMBINADA DEL TIPO (d)
mib - fa - la - lab - sib - mi - sol# - fa# - re -

“Tata Cristo de paja”
Fragmento de *serie combinada* tipo (d) con pasaje gregorianizante (o del *cante*) en medio de la serie.

ej. 9

Voz
con mi cruz de mi se rias don-de cla-vas tu Ser

Violín 1

Violín 2

Viola

Violoncello

-do# - si - sol

“Tata Cristo de paja”
Final de la *serie combinada* tipo d. Final de sección intermedia. Escritura que remite a la polifonía vocal (ej.9).

La sección III C. 42 de la partitura, muestra cómo el autor incorpora *Tantum ergo* ya anunciado con anterioridad, exponiendo un importante pasaje melismático formado de una secuencia de 14 sonidos sobre la palabra ‘dolor’, que remite por sus giros melódicos al *cante jondo*. (ej. 10).

ej.10



“Tata Cristo de paja”

Inicio de la tercera sección con elementos gregorianos y del cante (ej.10).

A manera de coda (C. 62), se hace un recordatorio de la parte introductoria, ya que inicia con flauta y clarinete haciendo alusión al tema gregoriano *Ubi caritas* (ej. 11).

ej.11



“Tata Cristo de paja”

C. 62–64 dúo de flauta y clarinete inician la coda final de la obra (ej.11).

Del C. 65–74 de la obra se integra la cuerda alternando con la voz. Es el pasaje que corresponde a la coda (ej. 12). La parte final (ej. 13) Cc. 75–77 de la partitura se conforma de manera instrumental al unísono, ya sin la voz. Se puede apreciar también, el inicio del *Ave María* gregoriana: “Ave María grátia plena” (Benedictines, 1961, pp. 1861). (ej. 13).

ej.12

Voz

Tà-ta Cris-to de pa-ja ¿Tú qué tien-nen de mi?

Flauta
Clarinete

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

con sord.

con sord.

con sord.

con sord.

“Tata Cristo de paja”

Cc. 65-68. Fragmento de la coda en donde se integran alternadamente la cuerda y la voz (ej.12).

ej. 13

[illegible]

“Tata Cristo de paja”

Cc. 75–77. Final de la obra. Instrumental y al unísono, con las primeras notas del Ave María gregoriana (ej.13).

Consideraciones finales

Con el análisis de esta selección de obras he querido mostrar tres diferentes momentos del proceso creativo del compositor Guillermo Pinto Reyes, y plantear el sincretismo que distingue a su composición. Con lo que se confirma la consumación de su proyecto como compositor, en el que se planteó: “Personalmente veo una relación muy real y muy secreta, entre la música más arcaica de occidente y las tendencias más modernas...”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asensio, J. (2003). *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza.
- Benedictines of Solesmes. (1961). *Liber Usualis*. Bélgica: Desclée Company.
- Bernal, M. (1939). *Los tres géneros de la música sagrada*. México: Fimax.
- Comisión de Música Sagrada. (1945). *El Quincuagésimo aniversario de la coronación de Nuestra Señora de Guadalupe*. México: Insigne y Nacional Basílica.
- Cruces, C. (2003). *El flamenco y la música andalusí*. España: Carena.
- Fubini, E. (2004). *Estética de la música*. España: A. Machado Libros.
- García, F. (2010). *Poema del cante jondo – Romancero gitano (conferencias y poemas)*. E.U.A.: Stockcero, Inc.
- Gauldin, R. (2009). *La práctica armónica en la música tonal*. España: Akal.
- González, M. – Saavedra, L. (1982). *Música mexicana contemporánea*. México: FCE.
- Gutiérrez, L. (1996). *Tratado de glosas* (vol. 10). España: Huerga y Fierro.
- Larue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. España: Idea Books.
- Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. A. Brotons y A. Gómez (trad.). España: Akal.
- Ludvai, E., Szabó, M. y Mohay, M. (1993). *Symmetries of music: an introduction to semantics of music*. Hungría: Kodály Institute.
- Martín, A. (1985). *Historia de la música andaluza* (vol. 30). España: Andaluzas Unidas.
- Meyer, L. (2001). *La emoción y el significado en la música*. J. Turina (trad.). México: Alianza.
- Michaca, P. (1931). *El nacionalismo musical mexicano*. México: Universidad Nacional de México.
- Pascual, N. (2016). *Interpretación musical en torno a 1750: Estudio Crítico de los principales tratados instrumentales de la época a partir de los contenidos expuestos en la VIOLINSCHULE de Leopoldo Mozart*. España: Universidad Salamanca.
- Pinto, G. (1980). Datos autobiográficos. En *Música para piano*. (Contraportada LP) Rodolfo Ponce Montero (piano). Junta de Administración Civil de León Guanajuato/ RCA.
- Pinto, G. (1995). Marcha fúnebre. En *Música para piano* (pp. 22-25). México: La Rana.

Robles, S. (1945). Breves apuntes sobre la reforma Litúrgico-Musical en Méjico. *Música Sagrada en el Quincuagésimo Aniversario de la Coronación de Nuestra Señora de Guadalupe* (pp. 41-51). México: Comisión de Música Sagrada.

Sandoval, H. (2015). La Obra de Guillermo Pinto Reyes en la Música Mexicana del Siglo XX. A la Búsqueda de una Identidad Nacional [tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid. Biblos-e Archivo.

Sandoval, H. (2017). *Tata Cristo de paja*. Italia: Magnoli Arte y Universidad de Guanajuato.

Sandoval, H. (2020). Catálogo Musical de Guillermo Pinto Reyes. Italia: Magnoli Arte y Universidad de Guanajuato.

Sokolov, A. (2005). *Composición musical en el siglo XX: dialéctica de la creación*. España: Zöller & Levy.

Steingress, G. (2005). *Sociología del Cante Flamenco*. España: Signatura.

Archivo

Archivo particular Guillermo Pinto – Rodolfo Ponce MEX G Ap/GP-RP/C5

Mss originales

- Comentarios a la Salve I
 - Marcha fúnebre
 - Tata Cristo de paja
-



DELFINO MADRIGAL GIL (1924-2016). INFLUENCIA CULTURAL Y FORMACIÓN MUSICAL PARA LA CONSOLIDACIÓN DE SU ESTILO COMPOSITIVO MUSICAL

MARÍA GUADALUPE RAMÍREZ RODRÍGUEZ.²⁴

Resumen

La presente investigación versa sobre la figura del michoacano Delfino Madrigal Gil, cuya vida fue entregada en su totalidad a la música. El objetivo que se persigue consiste en saber cuál fue su entorno cultural y formación musical que consolidaron su estilo compositivo. El método utilizado se fundamenta en una investigación histórica descriptiva, mediante entrevistas al propio maestro y revisión meticulosa del archivo familiar. Como resultados finales se puede afirmar que el maestro Madrigal fue influenciado por la cultura musical de Erongarícuaro y todas las corrientes musicales aprendidas a través de sus estudios profesionales. En cuanto al estilo compositivo, el propio maestro se autodenominó neoimpresionismo nacionalista.

Abstract

This research deals with the figure of Delfino Madrigal Gil from Michoacán, whose life was entirely devoted to music, the objective is to know what was his cultural environment and musical training that consolidated his compositional style. The method used is based on a descriptive historical research, through interviews with the maestro himself and a meticulous review of the family archive. As final results, it can be affirmed that Maestro Madrigal was influenced by the musical culture of Erongarícuaro and all the musical currents learned through his professional studies. As for the compositional style, the maestro himself called himself a nationalist neo-impressionist

²⁴ Licenciada en Historia (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo), investigadora independiente, magramo@outlook.com

Erongarícuaro, Michoacán, México

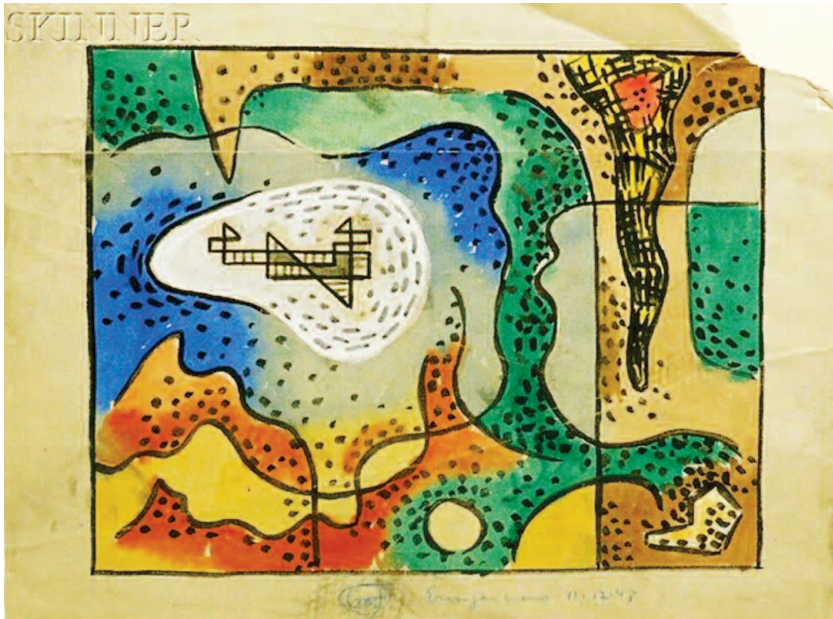


Imagen 1. Erongarícuaro con monograma por Gordon Onslow en 1943.

Fuente: <https://www.invaluable.com/auction-lot/gordon-onslow-ford-anglo-american-1912-2003-u-650-c-13873279cd>

Situado en la ribera del manto plateado del lago de Pátzcuaro se encuentra un pequeño poblado llamado Erongarícuaro, municipio del mismo nombre, antiguamente barrio de indios; su nombre significa “lugar de espera” o “atalaya” (Martínez, 1974, p. 123). Fue fundado en 1324 por mandato de Cúrateme “el explorador”, príncipe tarasco y en 1440 sirvió como puerto del imperio Tarasco. Años después perteneció a las encomiendas de Juan Infante.²⁵

A la llegada de los españoles, funcionó como base de inspección. Para estos años Erongarícuaro contaba ya con una población demográfica sólida. Pronto se inició la traza del pueblo, en forma de cuadrado rectangular, con calles que se cruzan en ángulo; las únicas alteraciones que rompen con esta figura son las salidas a los pueblos limítrofes (Silva, 1986, p. 7). Su conformación es la

²⁵ Cf. <http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM16michoacan/municipios/16032a.html>

tradicional de la época colonial: una ciudad ordenada, con mejor control social y defensa militar eficiente.²⁶

Los espacios se dispusieron de acuerdo con la posición social de los habitantes, divididos en cuatro barrios que tomaron el nombre del santo patrono de la capilla correspondiente: San Miguel, Santiago, San Francisco y La Asunción. Al lado norte se ubicó un hospital o huatapera. El convento de la orden franciscana se ubica al oriente de la plaza principal, con un comienzo de su construcción en 1565 y conclusión en 1586. Es posible que el inicio de dicha edificación se haya planeado antes, acción que fue interrumpida por una cédula expedida por Vasco de Quiroga bajo el argumento de que ya había dos construcciones de la misma congregación en las poblaciones cercanas de Pátzcuaro y Tzintzuntzan (Silva, 1986, p. 10).

Tiempo después, en 1575, quedó bajo la jurisdicción de Pátzcuaro y perdió parte de su territorio, principalmente de la sierra. Durante este periodo sus pobladores fueron explotados con trabajo duro tanto en las haciendas que se encontraban en la ribera de lago de Pátzcuaro como en los trapiches ubicados en tierra caliente.²⁷ Una de las problemáticas que sufrió el pueblo desde los años posteriores a la conquista hasta el siglo XX, fue el despojo de las tierras, por esto, al desencadenarse el movimiento revolucionario en México (1910), se vio identificado con la lucha y sus habitantes participaron en el movimiento, convirtiéndose en el primer pueblo en pedir el regreso de las tierras.²⁸ Erongarícuaro permaneció siempre como un municipio fuerte, muestra de ello fue su resistencia al movimiento cristero en 1927.

A través de los años, por el pueblo han pasado personajes importantes que han trascendido en la historia de Michoacán. Destaca María Luisa Martínez de García Rojas, quien ayudó a los insurgentes avisando de los movimientos realistas, y quien terminó en varias ocasiones multada por haber ayudado al movimiento, para finalmente pagar con su vida al ser fusilada. Otro personaje fue el teniente coronel Manuel Barbosa, destacado militar (Archivo de Familia Madrigal Uribe, en adelante AFMU).

²⁶ Esta traza se puso en boga durante la reconquista cristiana española de los pueblos habitados por los moros.

²⁷ Cf. <http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM16michoacan/municipios/16032a.html>

²⁸ Cf. <http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM16michoacan/municipios/16032a.html>

Es importante mencionar que este pueblo recibió en su momento a reconocidos intelectuales nacionales y extranjeros, entre ellos podemos mencionar a los artistas plásticos Gordon Onslow, Diego Rivera, Frida Kahlo, Remedios Varo, Leonora Carrington. También, al músico y compositor Silvestre Revueltas, así como al escritor y pintor André Bretón, padre del movimiento surrealista, quien, durante su estancia en México, invitado por la Universidad Nacional, visitó Michoacán y pudo conocer Erongarícuaro. Breton mandó hacer una mesa con un carpintero del pueblo, el mueble reprodujo el gusto del personaje que tomó un trozo de papel y dibujó la mesa. Como resultado quedó un cuadro con cuatro patas que salían de las esquinas, un dibujo plano y sin dimensiones. A los pocos días, regresó por su mesa, al verla se impresionó, no era una mesa como cualquier otra, era la mesa resultado del dibujo de Bretón, por ello se dice que llegó a manifestar: "... México es el país más surrealista del mundo".²⁹ Fueron alrededor de cuarenta personajes de la cultura que se detuvieron en este pueblo a observar el impresionante espejo del lago de Pátzcuaro (S. A., 2018, p. 1). Con la imagen que a continuación se muestra, se podrá verificar un momento histórico en Erongarícuaro, de 1946, en la que aparecen de izquierda a derecha Jacqueline Johnson, Gordon Onslow Ford, Remedios Varo, César Moro, en el comedor de la casa de George Onslow llamada El Molino, en Erongarícuaro.

²⁹ Cf. <https://www.proceso.com.mx/289083/matta-y-mexico-historia-de-una-relacion-2> et <https://cultura-colectiva.com/arte/andre-breton-en-mexico-la-nacion-surrealista>



Imagen 2. Foto de Elisabeth Onslow Ford Rouslin, 1946.
Fuente: Archivos que donó el artista a la fundación Lucid art Foundation.

Primeras influencias musicales en Delfino Madrigal

A inicios del siglo XX surgió una orquesta tradicional dirigida por Crispín Tinajero, en Erongarícuaro. Su aporte musical influyó en el maestro Delfino Madrigal en sus primeros años de vida. La orquesta tuvo aceptación popular en los inicios del siglo XX y jugó un papel importante en el desarrollo musical de su localidad. Llegó a manejar un amplio repertorio musical, el cual incluía desde composiciones propias de los miembros de la orquesta, así como de repertorio universal, incluyendo compositores clásicos y contemporáneos. La orquesta se conformó por alientos: flauta, clarinete y trombón y cuerdas: violín primero, violín segundo, viola, violoncello y contrabajo (AFMU).

Como podemos observar, la dotación instrumental no representa completamente lo que hoy en día es un paradigma de orquesta tradicional purépecha. Nos llama la atención la similitud con un quinteto de cuerdas europeo completo. Ello nos lleva a dos reflexiones importantes: en primera instancia que la influencia europea en los músicos de Erongarícuaro fue eminente y, segundo, que su repertorio abarcó obras de carácter mundial, para buena influencia musical en el maestro Delfino. A continuación, se presenta

una fotografía de la agrupación en la que aparecen de izquierda a derecha Crispín y Guadalupe Tinajero (padre e hijo) en los violines y en el centro, en la primera fila, Delfino Madrigal Aguilar, con trombón en mano (padre de Delfino Madrigal Gil).



Imagen 3. Orquesta Tradicional de Erongarícuaro.

Fuente. AFMU.

En cuanto a los instrumentistas, esta pequeña orquesta tradicional estuvo compuesta tanto por músicos de Erongarícuaro como de varios lugares de la región del lago de Pátzcuaro; podemos mencionar entre ellos a Crispín y Guadalupe Tinajero (padre e hijo respectivamente), Delfino Madrigal Aguilar (padre de Delfino Madrigal Gil), Aurelio Silva y Nicolás B. Juárez.³⁰

³⁰ Crispin Tinajero, oriundo de Erongaricuario, realizo estudios de violin en la Ciudad de Mexico a finales del siglo XIX y principios del XX. Al terminar, regreso a su pueblo, donde fundo una orquesta de alientos y cuerdas, agrupacion en la que pudo ejercer tambien su labor como instructor, pues era quien les daba clases de solfeo. Nicolas B. Juarez, originario de Jaracuaro, con una amplia produccion musical, lo cual quedo impreso en varias antologias de musica purepecha como: Sones islenos del lago de Patzcuaro, compuesto de seis sones islenos dedicados a las islas existentes en el lago de Patzcuaro. Otro libro es el publicado por Ruben M. Campos, El Folklore y la musica mexicana. En sus composiciones podemos reconstruir una vision sonora de la region impregnada de un noble sentimiento indigena. Es poca la informacion que se tiene acerca de estos musicos, su desarrollo musical y creativo lo desempenaron principalmente en la zona lacustre de Michoacan, algunas de sus composiciones trascendieron en el repertorio de sus sucesores musicales, logrando un nivel de reconocimiento por su trabajo y produccion. Sobre Nicolas B. Juarez, el gobierno del estado realizo la publicacion de un cuadernillo con algunas de sus composiciones, y del cual el maestro Madrigal recupero ciertas obras que formaban parte del repertorio de la orquesta de Erongaricuario, y que ahora forman parte de la "Suite Tarasca pueblerina Lago de Patzcuaro" (Madrigal, 2016).

En materia académica técnico-musical, podemos afirmar que el proceso de enseñanza-aprendizaje de la mayoría de los integrantes, estuvo a cargo de Crispín Tinajero, quien estudió música desde pequeño y se profesionalizó en la Ciudad de México. Este se convirtió en el Tata musical de la orquesta y era quien les instruía en el mundo de diapasones y rudimentos de la interpretación musical. Las limitaciones musicales de algunos de los integrantes no fueron motivo para que interpretaran un solo instrumento, por el contrario, lo hacían de dos a tres, además de incursionar en la composición musical (Madrigal, 2016).

A continuación, se presenta una imagen que pertenece a la *particella* del violín primero de la obra “Reina del Tepeyac” de Crispín Tinajero. La obra formó parte del repertorio de la Orquesta Tradicional de Erongarícuaro. Como se puede verificar en la imagen, es visible la complejidad en la composición y el tejido en la conducción del violín, con ello nos queda claro la capacidad que adquirió el maestro Crispín en la Ciudad de México. Por otro lado, también se observa la demanda instrumental, nada fácil por parte del intérprete, por lo que suponemos que las horas de estudio y preparación en el montaje fueron arduas y profesionales.



Imagen 4. *Particella* del violín primero de la obra “Reina del Tepeyac” de Crispín Tinajero. Fuente. AFMU

En particular sobre esta orquesta, se localizó una referencia sobre su director en los siguientes términos:

...a orillas de la laguna de Pátzcuaro se extiende el pueblo de Erongarícuaro. Don Crispín Tinajero, compositor indígena, dirige una pequeña orquesta que se compone de dos violines, cello, contrabajo, flauta, dos clarinetes y trombón barítono. Don Crispín compone sones nuevos con frecuencia, que son tocados en las festividades de carácter religioso (Corpus, Navidad, etc.). Todos sus sones tienen nombre de mujer: Consuelo, Anita, Luz, Esperanza [...] y son profundamente expresivos, tiernos y pasionales (Dominguez, 1934, p. 3).

Es interesante como se hace hincapié en “compositor indígena”, aunque ya quedó claro que obtuvo una educación musical en el centro del país, de alta calidad universal. No obstante, supo expresar sus propias raíces con su propuesta musical, lo que lo marcó como un músico importante en su localidad.

Por último, referente a dicha orquesta, se localizó un capítulo del libro titulado *Orquestas de cámara en Erongarícuaro, Michoacán. Aproximación histórica*. Ahí, el autor Francisco Diego Álvarez aborda la orquesta del maestro Crispín Tinajero y señala su impacto para la formación de orquestas futuras en su entidad (Álvarez, 2017, pp. 81-103).

Delfino Madrigal Gil, 1924-2016

Delfino Madrigal Gil nació en Erongarícuaro, el treinta de septiembre de 1924. Hijo de Delfino Madrigal Aguilar, agricultor y músico originario de Erongarícuaro y de la ama de casa Josefa Gil de Madrigal, nacida en Paracho. Los primeros años del pequeño Delfino transcurrieron en su pueblo, donde inició sus estudios básicos. Su primer mentor en la música fue su padre, quien descubrió su vocación hacia Eturpe, seguramente luego de los arduos ensayos de la orquesta en su casa, en la cual su padre tocaba el trombón. Una actividad que coadyuvó también en ese sentido, fue su incorporación en 1930 al coro de la parroquia del pueblo con tan sólo seis años, al lado de sus hermanos Arturo y Antonio. Delfino demostró tener dotes musicales y destacó por su singular voz blanca (Madrigal, 2016).

El coro de la parroquia estaba bajo la dirección de un músico de San Andrés Purenchecuario, quien les iniciaba en la vocalización y solfeo. El padre Maximino Aguilar, cura del lugar, acomodó a los integrantes del coro en las diferentes iglesias de Morelia. El propio maestro Delfino dijo: “hubo una ocasión en que se realizó una selección de voces de diferentes coros de diversos lugares de Michoacán. Del coro de la parroquia a la cual asistía con mis hermanos se seleccionaron tres voces, a los tres se nos hizo cantar y finalmente yo fui el elegido.” (Madrigal, 2016).

Pasado el tiempo y una vez cumplida la edad adecuada para ser aspirante a conformar el Coro de Infantes de la Catedral de Morelia, se presentó a las audiciones. Para su fortuna, resultó seleccionado y de inmediato se trasladó a Morelia, donde se integró al Coro de Infantes de la Catedral, “completando así el número doce, dado que por regla debían ser 12 y sólo 12. Buena voz y musicalidad eran los requisitos que debían tener estos 12 infantes, quienes eran educados en la voz, solfeo y piano; además de contar con una instrucción académica elemental, recibían clases de gramática, matemáticas, moral, religión e instrucción musical” (Gutiérrez, 2017, p. 24).³¹ Estos eran educados en el Colegio de Infantes, con la finalidad de instruir a los jóvenes que cantaban en el Coro de la Catedral de Morelia.

Una vez integrado en el Coro de Infantes de Catedral, el niño Delfino se dedicó a la instrucción de las primeras notas; fue un periodo difícil, ya que desde una edad muy corta se alejaba de casa. En Morelia vivió con los familiares de un sacerdote, quienes le proporcionaron comida y sustento; sus padres en ocasiones le enviaban un poco de dinero para que solventase algunos gastos, sin embargo “fueron tiempos complicados” (Madrigal, 2016). El director del coro, cuando el niño Madrigal se incorporó, era el afamado cantante Felipe Aguilera Ruiz, quien también fue uno de los primeros directores de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia. “...Mucho le debe la escuela al señor Aguilera por su acertada dirección en la multitud de desempeños corales y, sobre todo, por la magnífica

³¹ El Colegio de Infantes fue fundado en 1795 por Sanchez de Tagle. El objetivo de este colegio fue instruir en el canto llano (canto gregoriano), la musica y la gramatica latina a los jovenes que cantan en el Coro de la Catedral de Morelia. El colegio ofrecia una educacion basada en la instruccion primaria, religion y musical. Dejo de funcionar en 1915 por diversos problemas, razon por la cual cuatro anos mas tarde el cabildo acordo la nueva direccion de la institucion al incorporarse al Orfeon Pio X, el cual funcionó bajo la direccion del Canonigo Jose Maria Villasenor (Villaseñor, 1949, p. 48).

preparación de los niños para cantar dulce, agradablemente y sin cansarse” (Villaseñor, 1949, p. 48).³²

La permanencia del niño en el Coro de Infantes de la Catedral de Morelia fue de siete años. Para 1938, la edad lo llevó de regreso a Erongarícuaro, a su “Lugar de espera”, debido al cambio de voz. Durante este periodo, no le quedó otro recurso más que aguardar a cumplir la edad suficiente para regresar a la ciudad de Morelia. Mientras tanto, trabajó en el campo con su padre, quien también fabricaba cobijas para complementar la manutención del hogar. Al lado de su hermano Arturo, laboró como repartidor del correo, “...temprano desde una parte alta [a la manera de Cúrateme] vigilaba la llegada del correo, una vez que lo veía venir a lo lejos, corría a recibirlo y comenzaba su trabajo del día...” (Madriral, 2017). No obstante, nunca perdió el horizonte de su destino, su futuro no estaba en el campo (aunque siempre tuvo arraigo a la vida de la naturaleza. Como muestra es que en su casa de Erongarícuaro tuvo pequeños huertos frutales). Estudió de manera autodidacta el piano cada día después del trabajo, practicaba largas horas en la casa de su tío, pues eran los únicos en el pueblo que contaban con este instrumento, “... siempre quise regresar a la escuela, la música era a lo que me quería dedicar...” (Madriral, 2016).

Finalmente, el joven Madriral regresó a Morelia y estudió en la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia y obtuvo su licencia en canto gregoriano en el año de 1946, como se puede verificar en la imagen siguiente.

³² Felipe Aguilera Ruiz (1891-1976). Fue un baritono michoacano que aportó al canto a nivel nacional y que además formó parte de la planta docente de la UMSNH desde su apertura por primera vez en 1919, por supuesto dentro de la Academia de Bellas Artes (Ginori y Gutiérrez, 2018, p. 43).



Imagen 5. Diploma de licencia en Canto Gregoriano del maestro Delfino Madrigal
Fuente: AFMU.

Posteriormente, los anhelos de hacerse profesional en la música llevaron al joven Madrigal a continuar sus estudios y para el mes de julio de 1951, al lado de José de Jesús Carreño y Celso Chávez Mendoza, el maestro Delfino obtuvo su magisterio en Composición. La comisión examinadora estuvo conformada por personajes como J. Jesús Estrada y Cirilo Cornejo Roldán, quienes asistieron en calidad de sinodales; los canónigos Juan de Dios Rodríguez y Leopoldo Mendoza, como representantes de la Mitra; el canónigo José María Villaseñor, director de la escuela; el padre Marcelino Guisa, secretario de la escuela y Miguel Bernal Jiménez, titular del curso. A continuación, se podrá verificar el diploma de Magisterio del maestro Madrigal (AFMU).



Imagen 6. Diploma del Magisterio en Composición del maestro Delfino Madrigal, expedido por la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia.

Fuente: AFMU.

El maestro Madrigal cursó sus estudios de órgano con Miguel Bernal Jiménez, sin lograr culminar este magisterio en la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, ya que la temprana muerte de su maestro no lo permitió. Tiempo después, en 1963, concluyó este magisterio en la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara. El jurado examinador para este examen estuvo conformado por el Mtro. Dr. D. Manuel de J. Aréchiga, el Mtro. Domingo Lobato y el Mtro. Hermilio Hernández, los dos últimos ex alumnos de la escuela de Morelia (AFMU).

El programa que interpretó el maestro Madrigal para la obtención del Magisterio en órgano fue el siguiente:

I

“Tocata”, de Alessandro Scarlatti

Coral “En ti esta mi alegría” de Johann Sebastian Bach

“Preludio y fuga en si menor” de Johann Sebastian Bach

II

“Coral” de Charles Magin
 “Antífona No. 3” de Marcel Dupré
 “Tocata” de Delfino Madrigal Gil

III

“Primera Sinfonía” de Louis Vierne

Preludio-Fuga-Pastoral-Allegro vivace-Andante-Final (AFMU).

Para finalizar este apartado, a continuación, se expone la imagen del diploma del Magisterio otorgado al maestro Delfino Madrigal por la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara.



Imagen 7. Diploma del Magisterio en órgano de Delfino Madrigal.
 Fuente: AFMU.

Estilo compositivo de Delfino Madrigal Gil

La cultura en el siglo XX representó una serie de cambios en algunas ocasiones un tanto radicales, donde predominó la búsqueda de la identidad nacional. La música fue un medio por el cual también se buscó la identidad de lo mexicano, con una visión sonora un tanto compleja, ya que es un medio intangible que sólo deja huella en quienes recuerdan su melodía.

El joven madrigal se desarrolló en esa temporalidad de identidad nacional. Por un lado, el maestro Delfino se empapó de los sonidos y ritmos originarios de la zona lacustre de Michoacán, especialmente de Erongarícuaro y su orquesta, de la cual fue integrante su padre. Pero, por otro lado, de un destino más lejano y de tradición milenaria: la música sacra. Esta última fue impulsada en un primer momento por el canónigo José María Villaseñor, bajo el influjo de la música europea traída por el maestro Miguel Bernal Jiménez.

Estas dos características principales dieron forma a la ideología y estilo compositivo del maestro Madrigal, que más tarde se complementaron con otros estilos, como lo fue el impresionismo francés y la música tradicional de la zona lacustre michoacana.

Se debe tener en cuenta la historia de la música en nuestro país, pues si bien es cierto que el maestro delineó su camino con los parámetros antes mencionados, no fue ajeno a las tendencias nacionalistas y modernas del siglo XX. Es importante subrayar que aunque no buscó sonar como los músicos representantes del movimiento moderno de la época, como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez o Silvestre Revueltas, entre otros, sí intentó acomodar la modernidad y las nuevas tendencias a sus obras.

Un aspecto importante en la música del maestro fue la conjunción de la música sacra con los sonidos originarios de Michoacán, aspecto que podemos identificar en sus obras y distinguir algunas reminiscencias rítmicas o melodías de los estilos antes mencionados. Un ejemplo de ello lo encontramos en la “Misa de Difuntos”, en honor a Miguel Bernal Jiménez, compuesta en 1962, en el primer aniversario luctuoso del canónigo José María Villaseñor (AFMU). En esta obra plasmó con imágenes sonoras lo que para él representó su maestro y la música tradicional.

Para entender la influencia de la música tradicional en el estilo del maestro Madrigal, es necesario identificar las características de “música

de los anteriores” de su lugar de origen.³³ Algunos de estos estilos musicales conservan formas procedentes de Europa, como el vals en la *pirekua* y el son purépecha, adaptados a través del tiempo con melodías y ritmos tradicionales (Chamorro, 1991, p. 29).

La presencia de formas europeas se puede identificar en la melodía y figuras de corchea del bajo acompañante, que en la música purépecha son conocidas como “cuatrillo”.³⁴ En su estructura, encontramos ritmos alternantes y con hemiolas,³⁵ presentando una alternativa de valores rítmicos que pueden observarse en piezas que intercalan figuras de $6/8 + 3/2$ o $3/4$, provenientes de otras formas como lo fue la *Courante*, danza de origen europeo, herencia de la influencia barroca en Michoacán (Chamorro, 1991, p. 31).

Estos géneros surgieron a finales del siglo XIX y principios del XX, aunque su desarrollo, en cuanto a técnica instrumental, se remonta hasta la época de la Colonia, ambos son el resultado de un sincretismo musical (Reynoso, 2007, p. 10). La formación de orquestas a mediados del siglo XIX por mandato del entonces presidente de la República, Porfirio Díaz, dio más impulso a la propagación y creación de la música tradicional del país. Estas orquestas tuvieron un objetivo cultural, pues se encargaron de llevar la música clásica o académica a lugares que tenían poco acceso a ella. De igual manera, realizaron una labor de divulgación y rescate de la música de los pueblos. Uno de los géneros que más se conoció fue el son mexicano.³⁶

³³ El etnomusicólogo Arturo Chamorro, llama así a la música tradicional, por ser la música que les transmitieron sus abuelos (Chamorro, 1991, p. 30).

³⁴ Cuatrillo: formas de octavo encajonadas en un compás ternario, ejemplo: (Latham, 2009, p. 719).



³⁵ Hemiola: un entero y medio, recurso rítmico característico de la música barroca, especialmente en la *courante*, se forma cuando dos compases ternarios se interpretan como si estuvieran escritos en tres compases binarios o viceversa. Ejemplo: Suite francesa no. 3, Bach, *Courante*. (Latham, 2009, p. 720).



³⁶ Son: estilo bailable cuyo origen se remonta a la época virreinal. Su origen proviene de los moros, desarrollándose principalmente en la Península Ibérica. Con el tiempo, sus características instrumentales se diversificaron, persistiendo rasgos rítmicos como el zapateado. El son combina la música instrumental con el baile y el canto (Pareyon, 2007, p. 979). Son regional o sonecito, su origen se remonta a finales del siglo XIX y principios del XX, aunque es de suponerse que este es el resultado de los diferentes cambios e introducción musical desde la época de la colonia con la introducción de instrumentos de cuerda, este término hace referencia a una tradición música-literaria. En el caso de la zona purépecha es un género instrumental (Reynoso, 2007, p. 8).

En la música, es a través de estos elementos que se pueden identificar las características estructurales de otros estilos traídos a Michoacán. Por lo tanto, esta influencia del uso de hemiola es una síntesis de un mestizaje cultural (Chamorro, 1991, p. 30). En la música purépecha se puede apreciar esta figura en los movimientos rápidos.

La *pirekua* y el son regional, son los géneros más antiguos, estos podían ser interpretados con alientos y orquesta mixta de alientos y cuerdas. Es característico de estas formas la utilización de un compás de 3/8, que se puede distinguir en una línea rítmico-melódica de 2, 3, 4 o 5 notas, contra un pulso de 3 en el acompañamiento. Un rasgo propio de esta música es el uso de progresiones motívicas, así como la repetición de frases a través de progresiones ascendentes o descendentes (Chamorro, 1991, p. 41). Otra característica muy particular es el sentimiento nativo que es impreso en la melodía, con una importante carga emocional (Reynoso, 2007, p. 11).

En la música del maestro podemos identificar estas características, principalmente en una de sus obras más importantes, la “Suite Tarasca Pueblerina”;³⁷ en esta podemos advertir lo antes mencionado en sus diferentes movimientos.

A continuación, se expondrán dos imágenes. La primera corresponde a un “Son Isleño” inspiración creativa de Nicolás B. Juárez, de Erongarícuaro. La segunda es un arreglo que hace el maestro Madrigal, basado exclusivamente en ese “Son Isleño”. Es importante mencionar que este son posteriormente formó una danza dentro de la “Suite Tarasca Pueblerina” del maestro Madrigal. Con ambas imágenes se podrá verificar el tratamiento compositivo que realizó el maestro Delfino.

³⁷ En la siguiente liga podrá escuchar “Arocútn” de la “Suite Tarasca Pueblerina” interpretada por la Orquesta de Cámara de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y el Coro in Memoriam del maestro Madrigal <https://www.youtube.com/watch?v=Pe1xImUjkl>. Y, en la siguiente liga se podrá escuchar al Cuarteto de Cuerdas Michoacán (con contrabajo invitado) interpretar “Pátzcuaro” de la “Suite Tarasca Pueblerina” del maestro Delfinoadrigall <https://www.facebook.com/Cuarteto.La.Matrac/videos/447742994067390>.

"Urandén" Son Isleño Tarácuaro por Nicolás B. Juárez



Imagen 8. Urandén de Nicolás Juárez.

Fuente: AFMU.

Urandén

Nicolas B. Juarez
Delfino Madrigal Gil

Imagen 9. Urandén, arreglo de Delfino Madrigal

Fuente: De creación propia basada en AFMU.

En la obra y estilo del maestro Madrigal observamos la influencia de la música sacra, como también la mayoría de su producción es de carácter sacro, siguiendo los lineamientos de composición expuestos en los documentos pontificios y la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, por ello podemos apreciar un “notable estilo gregoriano”.

Por último, es importante destacar que el propio maestro Delfino definía su estilo como neoimpresionismo nacionalista, con una marcada influencia del canto gregoriano, por el cual también demostró gran interés, como resultado de la enseñanza recibida en la escuela, que también influyó en su experiencia propia y le permitió incorporar características y recursos musicales que consideraba apropiados (Madrigal, 2016).

Consideraciones finales

El ambiente cultural que experimentó en sus primeros años de vida el maestro Delfino Madrigal se encuentra marcado en primera instancia por la influencia de su señor padre, quien tocaba el trombón en una orquesta típica de Erongarícuaro. Seguido de su padre, también fue marcado por la propia orquesta, su director Crispín Tinajero y todos sus integrantes.

Posteriormente, su ingreso al coro de la iglesia de su pueblo fue el segundo camino que tomó hacia la música, para después ampliarse cuando se integró al Coro de Infantes de Catedral, bajo la dirección del maestro Felipe Aguilera Ruiz. En definitiva, ahí el niño Madrigal cultivó un repertorio musical que jamás hubiese sido posible en su pueblo natal. A partir de esa primera estancia en la capital michoacana y su contacto con la música para adorar a Dios, el maestro no tuvo otra idea que estudiar profesionalmente música. Por la cotidianidad del ambiente en el que se encontraba, su meta fue estudiar en la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia.

La vida del maestro madrigal dio un giro total cuando logró concretar su sueño de estudiar profesionalmente música y tuvo como profesores al ilustre Miguel Bernal Jiménez y los más destacados de la ciudad de esos años. Los esfuerzos del maestro Madrigal dieron frutos y para el año de 1946 obtuvo su licencia en canto gregoriano y en 1951 su Magisterio en composición, ambos en la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia.

El paradigma académico de la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia consistió en estudiar la licencia en canto gregoriano, magisterio en órgano y finalmente magisterio en composición. El maestro Madrigal primero hizo el magisterio en composición y al final el magisterio en órgano, este último ya no en Morelia, pues lo realizó en Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara. Finalmente, el maestro Madrigal cumplió el paradigma académico que se forjó en la capital michoacana bajo el impulso incansable del padre José María Villaseñor.

Con la suma de todos los elementos mencionados anteriormente es como el maestro Madrigal erige su propio estilo compositivo, al cual él mismo denomina “neoimpresionismo nacionalista”. Sin lugar a duda, el canto gregoriano está implícito en toda su obra, como también los compositores de su época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez F. D. (2017). *Orquestas de cámara en Erongarícuaro, Michoacán*. En S. de la Cruz Hernández (coord.), *Memoria histórica oral de las orquestas purépecha de Erongarícuaro y Pátzcuaro, Michoacán* (pp. 81-103). México: Ediciones Michoacanas, Secretaría de Cultura.

Chamorro A. (1991). La musica Purepecha a traves de su forma y estructura: Hemiola, cuatrillo, bajeos y armonias. *Revista Relaciones*, No. 48, 29-45. <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/048/J.ArturoChamorroE.pdf>

Domínguez F. (1934). *Sones Canciones y Corridos Michoacanos*. México: Secretaría de Educación Pública.

Ginori Lozano S. y Gutierrez Guzman J. (2018). *La enseñanza del canto por tres michoacanos durante el siglo XX en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo: Felipe Aguilera Ruiz, Celso Chávez y Norberto Agueros Rojas*. En M. A. Villa Alvarez (coord), *Universidad y Artes* (pp. 43-68). Mexico: MAPorrua.

Gutiérrez Guzmán J. (2017). *Orquesta Sinfónica de Michoacán, Orígenes*. México: Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura.

Latham, A. (coord) (2009), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.

Martínez de Lejarza J. J. (1974). *Análisis estadístico de la provincia de Michoacan en 1822*. México: FIMAX.

Pareyon G. (2007). *Diccionario encicopedico de la musica en Mexico*, Universidad Panamericana, México.

Reynoso Rique C. (2007). Acercamiento a la música purépecha. *Revista Redes Música, música y musicología desde Baja California*, No. 2(2). <http://www.redesmusica.org/no3/pdfs/purepecha.pdf>

Silva Mandujano G. (1986). Erongaricuario. Una construccion franciscana del siglo XVI. *Revista de estudios históricos Tzintzut*, No. 8, 1-17. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5626449.pdf>

Villasenor J. M. (1949). *La Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, un experimento a treinta y dos años*. México: Asociacion Mexicana de Santa Cecilia, Morelia.

Internet <https://www.invaluable.com/auction-lot/gordon-onslow-ford-anglo-american-1912-2003-u-650-c-13873279cd>

<http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM16michoacan/municipios/16032a.html>

<http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM16michoacan/municipios/16032a.html>

<https://www.proceso.com.mx/289083/matta-y-mexico-historia-de-una-relacion-2> <https://culturacolectiva.com/arte/andre-breton-en-mexico-la-nacion-surrealista><https://www.youtube.com/watch?v=Pe1xlmUUjkl>

<https://www.facebook.com/Cuarteto.La.Matraca/videos/447742994067390>

Archivo

[Archivo de la Familia Madrigal Uribe.](#)

Archivos que donó el artista a la fundación Lucid Art Foundation.
<http://www.onslowford.com/about/>

Hemerográficas

Sin nombre de autor (S. N.) (2018, 23 de marzo). Erongarícuaro y su atracción hacia los artistas. *El Cambio de Michoacán*.
<http://cambiodemichoacan.com.mx/columna-c7542>

Entrevistas

Madrigal Gil D. (2016, 22 de junio). Entrevista realizada por María Guadalupe Ramírez Rodríguez en Erongarícuaro, Michoacán.

Madrigal Uribe R. M. (2017, 25 de julio). Entrevista realizada por María Guadalupe Ramírez Rodríguez en Erongarícuaro, Michoacán.



JOSÉ DE JESÚS CARREÑO GODÍNEZ (1928-2021). BREVE CRONOLOGÍA DE SU VIDA PROFESIONAL Y COMPETITIVA³⁸

ALFREDO HERNÁNDEZ CADENA.³⁹

ANASTASIA KRUTITSKAYA.⁴⁰

ROBERTO BARNARD BACA.⁴¹

El maestro José de Jesús Carreño Godínez (1928-2021) fue un músico michoacano del ámbito religioso, formado bajo la guía de Miguel Bernal Jiménez entre 1943 y 1951. Entre 2018 y 2019, algunos años antes de su fallecimiento en 2021, Carreño donó diez cajas de su archivo personal con toda su obra compuesta y los documentos sobre la actividad coral que había desarrollado a la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas. Este trabajo aporta información basada en revisión documental primaria y análisis musical sobre quien es considerado como el último alumno de Miguel Bernal Jiménez.

La actividad educativa y musical que existió en Morelia en la primera mitad del siglo XX se desarrolló preponderantemente en el ámbito religioso. La fundación de la Escuela Oficial de Música Sagrada de Morelia (ESMSM) en 1921, cumpliendo con la reglamentación de la encíclica *Motu Proprio*,⁴² con respaldo del Arzobispado de Michoacán, propició que llegaran muchos niños y jóvenes de esta ciudad y de zonas aledañas a estudiar en ella. Así, José de Jesús Carreño Godínez desarrolló su trayectoria educativa y musical desde la infancia y juventud y, a su egreso de la ESMSM, adquirió importante presencia en Morelia, al desempeñarse como director

³⁸ Estancia posdoctoral realizada gracias al Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM (POSDOC), bajo la dirección de la Dra. Anastasia Krutitskaya

³⁹ Doctor en artes (Universidad de Guanajuato), Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM, cadena0973@yahoo.com.

⁴⁰ Doctora en letras (Universidad Nacional Autónoma de México), Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM, anastasia_krutitskaya@enesmorelia.unam.mx

⁴¹ Doctor en composición (Graduate Center NYC), Universidad de Guadalajara, roberto.barnard@academicos.udg.mx

⁴² La encíclica *Motu Proprio* propuso la formación de Scholas Cantorum (coros infantiles de niños varones) y tuvo como propósito escoger a los niños de mejor naturaleza musical y enviarlos a las escuelas de música sacra con respaldo de la Iglesia, para formarlos como músicos religiosos (Santa Sede, *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, Sobre la Música Sagrada, 1903).

coral, compositor, organista y docente. Mucho de lo escrito sobre la música en Morelia, en la primera mitad del siglo XX gira en torno a la figura de Miguel Bernal Jiménez; sin embargo, existe una enorme laguna respecto a los egresados de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, que fueron alumnos de Bernal Jiménez, entre los que vale la pena destacar a José de Jesús Carreño Godínez.

Carreño no está incluido en el *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto* (Soto Millán, 1996) ni en el *Diccionario Enciclopédico de Música de México* (Pareyón, 2006). Aparece brevemente mencionado en el libro *Orquesta Sinfónica de Michoacán. Orígenes* de Jesús Gutiérrez Guzmán (2017, pp. 40, 143, 187, 189, 203, 249). Otros autores lo nombran maestro de algunos músicos morelianos (Pareyón, 2006, p. 271; Pareyón, 2007, p. 590) y como director del Coro de Cámara de Bellas Artes de la Ciudad de México (Pareyón, 2006, p. 279). Fue escuetamente descrito en la *Crónica de una familia musical, orto, cenit y ocaso de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia* de Jorge Vega Núñez (1994, p. 76). Aparece en la tesis de maestría de Lorena Díaz Núñez “Amnesia musical: un caso para recordar. El movimiento de la música sacra en México en la primera mitad del siglo XX” por su participación en el primer congreso interamericano de música sacra en 1949 y el segundo congreso nacional de música sacra en 1959 (2010, pp. 89 y 92). Su desempeño como director coral y director invitado en la Orquesta Sinfónica de Michoacán se detalla en la tesis “Orquesta Sinfónica de Michoacán y origen de las Instituciones Administradoras de Cultura del Estado. Historia y desarrollo como parte de la cultura en México, 1961-2011” de Jesús Gutiérrez Guzmán (2022, pp. 74, 109, 115, 187, 190, 200, 201, 205, 283, 285, 327, 380, 383, 402, 412, 519, 577, 690, 691, 754, 771, 772, 780, 803, 804, 808, 809, 847, 848, 862, 867, 868). Finalmente, se le incluye en algunos números de la revista *Schola Cantorum*⁴³. Además de lo anterior, existe el documental titulado *A la luz de una sola vela* de María Yunnuen Martínez (2019), que describe la vida de Carreño a partir de entrevistas con él, sus alumnos y los integrantes del Coro Polifónico “Miguel Bernal Jiménez”.

⁴³ En 1944 participó como parte del jurado calificador en el examen de licencia de los alumnos Roque Altamirano, Zeferino Contreras, Melquiades Galicia, Rodolfo Hernández, Ignacio López y Delfino Ríos en Xalapa, Veracruz (Redacción, 1944, pp. 191-192). En los suplementos musicales de la revista publicó de su autoría el acompañamiento del órgano para la Misa Regia de Henrico du Mont (1952), dos motetes para voz y órgano (1953) y el acompañamiento organístico al Himno patriótico a la santísima Virgen de Guadalupe de Tiburcio Saucedo (1961).

El presente trabajo está dividido en cuatro partes. La primera hablará sobre los orígenes de José de Jesús Carreño Godínez y su trayectoria como estudiante de la ESMSM. La segunda expondrá su actividad profesional hasta su retiro como director del Coro Polifónico “Miguel Bernal Jiménez”. La tercera parte presentará análisis musical de dos obras: el primer “Cuarteto [de cuerdas] en mi mayor” (1951), en el que se desglosarán algunas características compositivas de sus cuatro movimientos, en aras de asistir en su interpretación, y la “Suite para violín y piano” (c. 1980), que forma parte del repertorio de la etapa madura del maestro. Al final se presentará el catálogo de la obra musical de José de Jesús Carreño Godínez.

Orígenes

José Jesús Carreño Godínez, como lo describe su hijo, nació el 18 de noviembre de 1928 en Tarimoro, Guanajuato; fue hijo de Gilberto Carreño Méndez y Esperanza Godínez Sánchez. A los cinco años su padre trasladó a la familia a Morelia, para huir de la violencia de la guerra cristera que sucedía en Guanajuato (Martínez Tapia, 2019, 01:47). La familia se estableció cerca del mercado de San Juan. José Jesús comenzó sus estudios de educación musical y de nivel primario bajo la guía del padre José María Villaseñor, al integrarse al coro de Infantes de la Catedral de Morelia. Dentro de su actividad coral infantil desempeñó la voz de contralto-niño y formó parte del concierto de inauguración de la “Sociedad Amigos de la Música” fundada por Miguel Bernal Jiménez e Ignacio Mier Arriaga el 27 de agosto de 1938 (Gutiérrez, 2017, p. 40).

Al cambio de voz, ingresó a la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, donde tuvo como maestros, entre otros, a Ignacio Mier Arriaga en piano, Paulino Paredes en armonía y contrapunto y a Miguel Bernal Jiménez en composición. De esta manera absorbió la educación musical de perfil religioso que impartía la Escuela. Obtuvo su licencia en Canto Gregoriano en 1943 y para 1951, el Magisterio en Composición.



Imagen 1. Diploma de la licencia en Canto Gregoriano de J. Jesús Carreño Godínez
(Archivo de José de Jesús Carreño García).

Las pruebas para obtener el Magisterio en Composición consistían, en la década de los cincuenta, en las audiciones de obras musicales y en los exámenes públicos. Carreño sostuvo su examen junto con Delfino Madrigal y Celso Chávez en julio de 1951. El programa de música sacra estaba dividido en tres partes: música litúrgica vocal, “aquella destinada a ejecutarse durante la Santa Misa, el Oficio Divino y la administración de los sacramentos o en ceremonias relacionadas con la Misa, el Oficio y los Sacramentos” (Escuela Superior de Música Sagrada, 1951, p. 10); música vocal extralitúrgica, o “pequeños trozos entre misterio y misterio del Rosario” (p. 11), y música litúrgica organística, con prevailecimiento de la sonata. Se buscaba, así, estimular la preparación de los compositores litúrgicos contemporáneos:

Música litúrgica vocal

Motete en estilo palestriniano:

“Intellige” a cuatro voces iguales.

Dos motetes en estilo moderno:⁴⁴

“Qui Manducat” a una voz y órgano.

“Panem Coelestem” a una voz y órgano.

Misa en estilo moderno:

“Kyrie” y “Gloria” en cuatro voces de niños

Música extralitúrgica vocal

Dos villancicos:

“Noche Santa”

“En la gruta de Belen”.

Música litúrgica organística

Sonata para iglesia:

a) Allegro maestoso.

b) Allegretto.

c) Toccata. (p. 13).

La obra religiosa de Carreño evidenciaba los estilos exigidos por el *Motu Proprio*: obras de perfil palestriniano (polifónicas) y otras en estilo moderno para probar, dentro de los contextos técnico-compositivos de aquella época, el manejo de armonía modal o tonal. En cuanto a la música paralitúrgica de perfil religioso con textos en español, expuso dos villancicos navideños. De su sonata para órgano, además de las formas clásicas, mostró el conocimiento del manejo del órgano como instrumento litúrgico y su funcionalidad en el contexto del rito. El programa indica, además, que desde hacía años Carreño ya era maestro de capilla de la Catedral de Morelia.

⁴⁴ Estas dos obras, así como el “Cuarteto en Mi” y el “Ave María Nupcial” de Paulino Paredes, se presentaron en concierto en el marco del 1er Festival de Música Religiosa Moreliana 2024.



Imagen 2. Escuela Superior de Música Sagrada, 1951, p. 15.

En cuanto al programa de música de concierto, constaba de un apartado de música para piano y de otro de música de cámara. Allí Carreño pudo exhibir el dominio de la forma musical, especialmente en estilo clásico como rondó o fuga (en imitación de Bach), así como la destreza para componer para piano u orquestar para cuarteto de cuerdas, que es de los formatos con mayor dificultad para componer.

Música para piano

Scherzo y Rondó (en estilo clásico).

Música de cámara

Fuga a cuatro partes (sobre un tema de Bach).

Cuarteto en mi

- a) Allegro.
- b) Andante cantabile
- c) Allegretto grazioso.
- d) Presto con fuoco. (Escuela Superior de Música Sagrada, 1951, p. 18).

Por último, Carreño presentó su tesis con el título “La forma fuga en Bach”. En general se tienen pocas noticias sobre la producción académica de los egresados de la ESMSM, así como sobre el pro-

ceso de titulación de los alumnos, de tal manera que los testimonios conservados en el archivo de Carreño son de mucho valor para apreciar el funcionamiento de la escuela en general. Por ejemplo, en las notas al programa se aprecia el interés desarrollado y aprendido del maestro por las formas musicales y su uso en la composición para piano y para el cuarteto de cuerdas. En el caso del cuarteto de cuerdas, se puede ver en el programa una atracción muy especial por esta conformación con la descripción de cómo él entiende esta configuración. Aprender a orquestar para cuarteto le sirvió mucho para la composición de sus obras orquestales posteriores. En cuanto a la música profana, el programa contiene el siguiente comentario:

Música para Piano

El piano es el instrumento musical de repertorio más rico; para él escribieron innumerables obras maestras casi todos los grandes músicos y su conocimiento es indispensable a todo aquel que desee poseer cualquier grado de cultura musical. La forma de la fuga y la de la sonata dan a quien las practica un sentido clásico de contenido y de forma que sería imposible encontrar fuera de ellas.

Música de Cámara

Llámase de esta manera aquella música que por estar escrita para uno o varios solistas posee una finura de sonoridad más propia de una pequeña sala que de locales grandes como el teatro o el *auditorium*. Entre la música de cámara ocupa lugar de honor el cuarteto, obra de forma especial cuya ejecución se confía a dos violines, una viola y un violoncello. Componer un cuarteto significa vencer una particularísima dificultad. Su escritura debe poner en relieve la parte de cada uno, de manera que se tenga como una conversación en la que toman parte igual cuatro personas inteligentes. La necesidad de hacer substancialmente interesante el Cuarteto ha merecido que se le considere como la quintaesencia de la Música.

El título de Magisterio en Composición fue firmado por el arzobispo José María Altamirano y Bulnes, el padre José María Villaseñor, el padre Marcelino Guisa y el maestro Miguel Bernal Jiménez.



Imagen 3. Título del Magisterio en Composición de Carreño en 1951
(Archivo personal de Jesús Carreño García).

Carreño asumió la asignatura de composición de la ESMSM en 1954, tomando el lugar de Miguel Bernal Jiménez, quien renunció a la escuela al aceptar trabajar en la Universidad de Loyola en EEUU. Poco tiempo después, viajó a Francia, becado por Rotary International, para perfeccionarse en órgano y composición en el Conservatorio Nacional de Música de París con los maestros Rolande Falcinelli y Darius Milhaud (Martínez Tapia, 2019, 22:55). Rolande Falcinelli fue alumna de Marcel Dupré en el Conservatorio de París, al que sucedió en 1955. Mucha de su música compuesta para órgano es de perfil religioso, por lo que Carreño pudo absorber el manejo de la armonía para el acompañamiento de música religiosa y mayor nivel técnico en el instrumento. En cuanto a Darius Milhaud, discípulo de Vincent d'Indy y Paul Dukas, entre otros, fue considerado como un modernista principalmente por el manejo de la politonalidad y la influencia de música brasileña y del jazz. En 1946 visitó México a invitación de Carlos Chávez. Una de sus frases era: “la esencia misma de la música es la melodía”, por lo que Carreño retomó de este maestro el énfasis en la melodía y quizás una mayor habilidad en el manejo de la orquestación para obras sinfónicas (Híjar Guevara, 2024, pp. 17-24).

Actividad profesional

Carreño comenzó a desarrollar actividad profesional muy pronto, ya que desde 1953 tenía presencia en el ámbito musical de Morelia en la dirección de coros y al participar en el aniversario luctuoso de José María Morelos o en el aniversario de la fundación de Morelia en 1954 (Gutiérrez, 2022, pp. 283-85). En los primeros años de 1961, fue designado por el pbro. José María Villaseñor director de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, fusionada en esos momentos con el Conservatorio de las Rosas, sin embargo, al poco tiempo del fallecimiento del padre Villaseñor, el padre Guisa lo desplazó y despidió, además de a otros maestros. Fue hasta 1982 que se le nombró nuevamente como director general del Conservatorio de las Rosas, cargo que desempeñó hasta 1987.

En este contexto Carreño recibió una oferta de trabajo en Puebla, donde estuvo entre 1961 y 1965, y fundó el Coro de la Universidad de Puebla. Sin embargo, en 1965 fue invitado por Norberto Agüeros, Manuel Rascón, Celso Chávez y Alfonso Vega Núñez a dirigir el coro polifónico “Miguel Bernal Jiménez”, y regresó a Morelia (Martínez Tapia, 2019, 30:26). A partir del 10 de septiembre de 1965, Carreño se convirtió en el director de este coro de voces masculinas, junto con Manuel Rascón Lemus al piano (Gutiérrez, 2021, p. 4), y estuvo a su cargo hasta el 2 de mayo del 2013, al celebrarse el cincuenta aniversario del coro. La dirección coral fue, sin lugar a duda, la mayor de las fortalezas en su vida profesional e iba de la mano de la composición y el órgano. Con el Coro Polifónico tuvo presencia a nivel municipal en eventos cívicos como en los aniversarios de la fundación de Morelia y del natalicio de Morelos; a nivel estatal, con participaciones en eventos con el presidente de la República Mexicana, y a los niveles nacional e internacional, en el Pabellón Mexicano en Nueva York en 1963, y en 1967, al viajar por diversos países de Centroamérica para terminar en Maracaibo, Venezuela en el XIX Congreso Mundial de Niños Cantores en 1968 (Martínez Tapia, 2019, 53:28). Su colaboración con la Universidad Michoacana se hizo evidente, al estar presente en la entrega del doctorado Honoris causa post mortem a Salvador Allende (Sánchez, 2017, p. 292) en 1974, bajo la rectoría del Dr. Luis Pita Cornejo (1974-1976).

Dada la calidad del Coro Polifónico y la reiterada actuación en la televisión mexicana fue invitado para grabar varios discos bajo el

sello RCA-Víctor con los siguientes títulos: “1er. Concierto”, “Serenata Mexicana”, “Tierra de mis amores”, “Coro Polifónico ‘Miguel Bernal Jiménez’”, “Homenaje a Don Vasco de Quiroga”, “Hazme instrumento de tu paz”. También se grabó el disco “San Nicolás de Ilusión. Coro Polifónico ‘Miguel Bernal Jiménez’” (Dr. Luis Mora Serrato y Rocío Próspero) con la casa Musart, bajo el auspicio de la Universidad Michoacana. Después de revisar el contenido de algunos de los discos mencionados, en todos ellos Carreño participa como director y aprovecha para interpretar música popular con títulos como “Tierra de mis amores”, que da título al mismo disco, y que también contiene composiciones como “Zandunga”, “Veracruz”, “Noche azul”, “México lindo y querido” entre otras más. El caso del disco con título “Coro Polifónico ‘Miguel Bernal Jiménez’”, se compone principalmente de villancicos como “Belén es girasol”, “Mañana de invierno”, “Pastores, venid”, intercalados con otros títulos como “Siboney” y “Yunuén”. Es interesante que el disco “Hazme instrumento de tu paz” sea netamente religioso, con el siguiente contenido: “A mi santo padre san Francisco de Asís”, “Canto a san Francisco de Asís”, “Dios te salve, bella Aurora”, “Terciario soy”, “Pues, concebida”, “A Francisco de Asís”, “Con la fe del soldado cristiano”, “Himno nacional de los terciarios”, “Salutación de Cirilo Conejo”, “Salve”, “Allá en el monte Alvernia”, “Toda hermosa es María”, “Dios te salve, María”, “Ternura a san Francisco”, “A la Virgen sin mancha” y el “Himno nacional guadalupano”. En el caso del disco “Homenaje a Don Vasco de Quiroga”, el lado A es una obra de Gonzalo Chapela y Blanco que narra la llegada de Vasco de Quiroga a Michoacán y la parte B son piezas populares.

El disco “San Nicolás de Ilusión” está basado en el poema del mismo nombre del Dr. Luis Mora Serrato, quien fuera rector de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en 1956, escrito en 1971. La orquestación de la obra por el maestro Carreño fue terminada el 1 de mayo de 1987. La versión del disco fue probablemente realizada con acompañamiento de piano. También existen producciones discográficas del Festival Internacional de Música de Morelia, con la participación de Carreño con los siguientes repertorios de Bernal Jiménez: de la Misa Aeternae Trinitatis el “Gloria”, la “Sinfonía Hidalgo” y el “Te Deum jubilar”, todos en el marco del Primer Festival Internacional de Música de Morelia grabados en 1990 (Díaz 2000, pp. 153, 155, 157) y posteriormente en la quinta

edición del mismo festival con la marcha de la “Misa Nupcial” de Miguel Bernal Jiménez, en el que Carreño fungió como director del coro mixto del Conservatorio de las Rosas y Alfonso Vega Núñez estuvo al órgano (Díaz 2010, p. 153).

Finalmente, en 2013 se grabó un disco compacto en la serie Músicos Michoacanos, el cual incluye las obras de Carreño para órgano interpretadas por J. Jesús López Murillo y su obra “Salmo con texto de Miguel Bernal Jiménez” a cargo del Coro Polifónico “Miguel Bernal Jiménez” bajo la dirección del maestro, al frente de la Orquesta Sinfónica de Michoacán (Carreño, 2013, 50m)

Los programas que presentaba el Coro Polifónico tenían muy amplio repertorio, pues mucho del material que grabaron era presentado en los conciertos. El Ing. Guillermo Florián⁴⁵, quien participó por cuarenta años como integrante del Coro Polifónico “Miguel Bernal Jiménez”, mencionó que parte del éxito de sus interpretaciones era que presentaban con mucha naturalidad desde el repertorio polifónico como Palestrina y el canto gregoriano hasta la música popular. La amplitud del repertorio fue una de las características principales del coro y del trabajo de Carreño.

El coro participó en el concierto inaugural del Festival de Música de Morelia el 15 de julio de 1989; destacó con una participación especial en el Museo del Estado el 25 de julio del mismo año, donde interpretó música de perfil religioso: canto gregoriano, Palestrina y Tomás Luis de Victoria, y en el concierto de clausura del Festival (Gutiérrez 2022, pp. 200-201).

La actividad musical de Carreño lo llevó también a dirigir ocasionalmente la Orquesta Sinfónica de Michoacán o participar con ella en las producciones operísticas en conjunto con el Coro Polifónico “Miguel Bernal Jiménez”. Su presencia como director huésped data de 1966 y posteriormente de 1997. Como director coral intervino con el Coro Polifónico “Miguel Bernal Jiménez” y el Coro del Conservatorio de las Rosas con varios programas corales como el “Réquiem” de Cherubini (1981), “Madame Butterfly” de Puccini, “Carmen” de Bizet (ambas en 1988), el “Barbero de Sevilla” de Rossini (1989), de nuevo “Carmen” (1991), la “Flauta Mágica” (1992), “Orfeo y Eurídice” de Gluck (1997), y como compositor y

⁴⁵ Entrevista realizada por Alfredo Hernández el 2 de octubre del 2024 en Morelia, Michoacán.

director coral en sus estrenos: “David y Jonathan” en 2003, su “Réquiem” en 2006.

Análisis musical de dos obras de José de Jesús Carreño

La obra compositiva de Carreño abarca desde música a capela hasta obras con orquesta sinfónica y coro, en su mayoría en el ámbito religioso. La proyección de Carreño como director coral opacó mucho su trabajo como compositor, pues pocas veces presentó sus obras. La Orquesta Sinfónica de Michoacán fue su principal intérprete, con ella estrenó sus últimas composiciones.

Para Carreño, escribir para orquesta sinfónica con coro era de su mayor interés. De su repertorio escrito para este género tiene nueve obras para orquesta sinfónica y seis para orquesta de cámara. En su orquestación sinfónica utiliza todas las maderas, desde piccolo hasta flautas, oboes, clarinetes, fagotes en estilo clásico, es decir, en muchas ocasiones doblados a dos; no recurre a clarinete bajo o contrafagot en ninguna de sus obras; en una sola utiliza el arpa, en otra la celesta y todas las cuerdas: violines primeros, segundos, violas, cellos y contrabajos. Esta orquestación la utiliza en sus conciertos para violín y el de piano. Incluye coro mixto (SATB) tanto en las obras del ámbito religioso como profano: “Cantata a México”, “Salmo”, “San Nicolás de Ilusión”, “Requiem” y la “Sinfonía y Danza de la Muerte”. Para las obras de cámara utiliza en la instrumentación las maderas: flauta, oboe, clarinete, fagot; de metales sólo los cornos y en percusión sólo los timbales y cuerda. Esta orquestación involucra los valeses para sus nietas: Valeses “Ximena”, “Paola”, “Rossy” y sus obras como “Amanecer”, “Atardecer” y “Navidad”, con muchos instrumentos de percusión: triángulo, sonaja, tamborcillo, Gran Casa, chirimías, cascabeles, tambor vieo (*sic*), pandero, tambor grande y gong. Es su única obra que utiliza todos estos instrumentos.

En el ámbito religioso los villancicos son un género que denota un interés particular del maestro; musicalizó el texto “Duerme, velero” del presbítero Manuel Ponce y “México te canta así” de Samuel B. Lemus, así como tres poemas de sor María Guadalupe Rojas Zamora: “Ojos claros”, “Hacia la verdadera fraternidad” y la “Cantata a México”, además de poesías de Joaquín Antonio Peñalosa, Antonio Rivera, A. Junco, Amado Nervo y de su propia autoría.

En cuanto al repertorio de música de cámara, sólo compuso dos obras para cuarteto de cuerdas: cuarteto en mi mayor y fuga en estilo

clásico sobre un tema de Bach y la suite para violín y piano. Para instrumentos de teclado están tres obras para piano, dos obras para órgano y una suite para guitarra. Llama la atención la obra para teatro musical que al parecer nunca se estrenó, sin embargo, es la única que demuestra el interés del maestro por experimentar con otros géneros musicales y una estrecha colaboración con el autor del libreto Fernando López Alanís, pues hay anotaciones del maestro en la partitura sobre la actividad escénica. La partitura está arreglada para voces femeninas: dos voces principales (Teresa y Elena), dos coros (A y B) y dos amigos, con acompañamiento de piano.

Para apreciar mejor el lado compositivo de Carreño, se revisó la estructura de su cuarteto de cuerdas en mi, que es una de sus primeras obras escritas y su suite para violín y piano, que es una obra de su etapa madura. Del cuarteto se elaboró además el plan armónico de su primer movimiento. A continuación, presento la revisión de ambas obras.

Sinopsis estructural del “Cuarteto en Mi” y plan armónico de su primer movimiento.

El “cuarteto [de cuerdas] en Mi” de Carreño fue parte del repertorio con que obtuvo el Magisterio en Composición en 1951 y consta de cuatro movimientos:

- I. Allegro moderato
- II. Andante
- III. Allegreto
- IV. Presto.

La forma musical de cada uno de los movimientos es en estilo clásico académico, muy característico de la formación de finales del siglo diecinueve y bien entrado el veinte, ante todo en las escuelas bajo la tutela afrancesada y sacra. Cuan diatónica la música en su fondo estructural sea, el uso de acordes con extensiones de séptima y novena da color y atmósfera característicos de la escuela afrancesada sacra. Después de la siguiente descripción breve, el primer movimiento es visto desde una perspectiva de armonía: un acercamiento posible para vislumbrar el proceso de creación.

El primer movimiento (Allegro moderato) alude en forma a la sonata. Escrita en 4/4, consta de una breve introducción con pizzi-

catos —Allegro moderato— entre los compases 1 al 4. Presenta la exposición del tema A con el violín 1 que imita a la octava el violín 2, entre los compases 5 al 17. Un puente transitorio del 18 al 19, de nuevo en pizzicatos, pasa a la exposición del Tema B, entre la viola y cello octavados, entre compases 20 y 33. El desarrollo del tema A ocurre entre los compases 34 y 47 con los violines. Otro puente se presenta entre compases 48-49. El desarrollo del tema B ocurre entre compases 50 a 61. Una reexposición de manera climática del tema A se da entre los compases 62 y 68; de nuevo un puente entre 69-77. La reexposición del Tema B ocurre entre los compases 78 a 88; el compás 89 es una gran pausa. La coda, con el tema A en modo menor, prosigue y concluye el movimiento en el compás 92.

El segundo movimiento (Andante) es un movimiento ternario (A-B-A'). Este movimiento particularmente presenta sonoridades de tipo *impresionista* (como Ravel o Debussy) en las partes A y A'. La parte A va del compás 1 al 39 en ritmo de 2/4. El tema principal lo lleva el violín 1 del compás 7 al 19 con una disminución rítmica del mismo tema por parte de la viola entre los compases 22 al 29. Del compás 30 al 39 se da un puente donde el violín 1 repite lo presentado por la viola anteriormente y concluye. Otro puente ocurre de los compases 40 al 43 en compás de 9/8 (3 + 3 + 3) que concluyen en unísono rítmico violín 2, viola, cello y una muy breve cadencia por parte del violín 1.

La parte B comienza en el compás 44 con un cambio de compás a 8/8 (3 + 2 + 3), que a su vez está construido en dos partes. La parte *a* presenta ritmo de tresillo-corcheas-tresillo a cargo de la viola y cello, el violín 2 expone un relleno de color con trémolo y el violín 1 tiene un tema melódico al compás marcado en negra con puntillo-negra-negra con puntillo. La parte *b* va del compás 55 y es imitación del tema expuesto por el violín 1, ahora con el cello, que concluye en el compás 65. De nuevo hay un puente que recuerda al de los compases 40 al 43 y viene A', otra vez en 2/4, a manera de coda y expone de forma íntegra el tema del principio con el violín 1 hasta el compás 81 donde concluye el movimiento.

El tercer movimiento (Allegretto) es también ternario (A-B-A). La parte A en compás de 2/4 va del inicio hasta el compás 28. El tema lo presenta el violín 1, el cual es acompañado en el mismo ritmo por el violín 2 y la viola en pizzicato. Se reexpone el tema en octava su-

perior con el violín 1 y se hace un desarrollo rítmico para concluir en el compás 28. La parte B tiene cambio de compás a 6/8 donde nuevamente se presenta en dos partes (*a-b*) con una sonoridad *impresionista* con la melodía del violín 1 (*a*) acompañada en semicorcheas por parte del violín 2, viola y cello. Este acompañamiento rítmico se convertirá en el tema *b* que toma el violín 1 de compás 45 al 51. Esta parte concluye con una pequeña coda hasta el compás 57. La parte A', reexposición, de nuevo en 2/4, comienza con el tema de la parte A con el cello en pizzicato que toma el violín en el compás 67 que hacia el final hace una variación rítmica del original y conecta con una coda para concluir en el compás 82.

El cuarto movimiento es de nuevo en forma ternaria (A-B-A). La primera parte es rítmica y va del comienzo del movimiento hasta el compás 37. Hay una breve introducción de tres compases entre el violín 2, viola y cello, que insinúa el tema principal. El tema aparece con el violín 1 del cuarto compás hasta el 11, construido en dos partes: parte *a* del tema (compases 4-7) y parte *b* (compases 8-11). Del compás 12 al 19 es un puente basado en el tema con el cello. En el 20 el violín 2 toma el tema con pequeñas variantes. El violín 1 vuelve a esta presentación en el compás 28 hasta conectar con la transición de dos compases (38-39) y pasar a la parte B. Ésta comienza en el compás 40 y hasta el 56. Se presenta nuevamente este color impresionista con el tema expuesto por el violín 1 y el cello; aun cuando el acompañamiento del violín 2 y la viola sigue rítmico, éste pasa a segundo plano. La reexposición, o tema A', va del compás 57 al 76 donde concluye el movimiento. En esta parte hay una introducción más desarrollada que la del principio donde participan todos los instrumentos en entradas y se presenta el tema rítmico de manera fragmentada. A partir del compás 63 aparece nuevamente el tema con el violín 1 que desarrolla un *stretto*⁴⁶ del tema en cambios de compás (2/4-3/4-2/4-3/8-2/4) y concluye en el compás 76.

El plan armónico del primer movimiento puede ser considerado ejemplo de técnica que desarrolla Carreño en el inicio de su carrera. El uso de sonoridades no-funcionales con novenas, séptimas, suspensión aparente de tonos de acordes vecinos —sin resoluciones—,

⁴⁶ El *stretto* es una progresión rítmica más ágil hacia el final de un movimiento.

el empleo del II grado alterado, así como el VII, VI y relacionados, permiten, entre otras cosas, aludir al modalismo; pues así esta inflexión cromática no sólo de grados relacionados por quintas, sino también de tonos vecinos —cuando no *parsimonious voice leading* del todo— es a la vez una técnica y un recurso de elaboración que sin duda explotan compositores de la época para hacer alarde del modo dorio, mixolidio, escalas de tonos enteros, etc. La revisión de su cuarteto demuestra una clara influencia en el uso de la armonía modal primordialmente y el profundo conocimiento de la forma clásica en la estructura de los movimientos, que fue lo que Carreño aprendió mientras fue alumno de Bernal Jiménez.

Tema A	Tema B	Desarrollo Tema A	Puente	Desarrollo Tema B	Re exposición tema A	Re exposición tema B	Coda
I	bV	bVII	VIII (V) bVII	bIII	I	V	I

Tabla 1. Plan armónico del primer movimiento.

A continuación, se presenta el análisis estructural de la suite para violín y piano, que es una obra de su madurez.⁴⁷ La “Suite para violín y piano” (1980) del maestro José de Jesús Carreño Godínez fue en esencia un homenaje a la obra de su querido maestro Miguel Bernal Jiménez, en específico a sus “Tres Danzas Tarascas” (1951), también compuestas para violín y piano. La obra retoma elementos composicionales típicos del “nacionalismo religioso” del maestro Bernal, pero con referencias musicales más cercanas a la música modal, como el canto gregoriano, o llano, y la polifonía medieval, en un lenguaje armónico propio del siglo XX y que en su estructura veladamente hace referencia a ciertas danzas propias del folklore michoacano (de ahí, quizá, su denominación de suite), un tanto contrario a las “Tres Danzas Tarascas”, donde es más explícita la referencia a la músicaailable de dicho folklore.

El primer movimiento, escrito en el modo eólico en mi (o llamado también escala menor natural, o escala menor “antigua”), comienza

⁴⁷ La propuesta de la descripción de la “Suite para violín y piano” de José de Jesús Carreño fue desarrollada por Miguel Ángel García.

en el cuarto grado armónico de dicha escala, con el planteamiento rítmico por parte del piano, que después replica el violín en un diálogo que refuerza la idea de la danza, con el motivo musical principal que alterna rítmica binaria y ternaria y que se repite a lo largo de todo el movimiento, sea en las partes rápidas A y A' o en la central, la parte lenta B. La llegada al tercer grado armónico por parte del piano sostiene el puente que nos lleva a un desarrollo del primer tema (después utilizado como cuerpo central de la parte A' y complementado con la Coda del movimiento), para conectar con el lírico segundo tema, presentado por el canto del violín y basado en una secuencia armónica descendente que después retoma el piano en un carácter rítmico y que deriva en la conclusión con firmeza de la parte A. Así, da pie a la parte B, lenta y llena de lirismo, basada armónicamente en la tónica (mi) y la dominante del modo eólico (si), para después retomar el desarrollo del primer tema que nos lleva a la parte A' y a la conclusión del movimiento con la reafirmación del mi eólico.

El segundo movimiento es una clara alusión a una danza característica en 6/8, propia del pueblo michoacano: el son abajeño, en esta ocasión presentado en sol mayor (tercer grado del modo eólico en mi) mediante arpegios y sus inversiones que, planteados por el piano y después retomados por el violín en claro diálogo de contestaciones, van y vienen por el segundo grado (la), dominante (re) e incluso por el cuarto grado (do) en la parte B de la danza, utilizando el recurso de la secuencia armónica ascendente que nos lleva a un tercer grado menor (si bemol) —material que después se utilizará como conclusivo en el terreno de la tónica en el final del movimiento—, que con recurso cromático en el violín lleva la armonía al terreno de la dominante (re), preparando el regreso al tema principal (A) y su derivación en la coda en la tónica (sol).

El tercer movimiento comienza con una introducción lenta de un tema en clara alusión al giro melódico del canto gregoriano o llano, presentado por el piano en mi eólico y después presentado por el violín en dominante (si) para concluir la sección en el tema en tónica (mi), para dar paso a la sección A del movimiento, en un acelerando claramente inspirado en “El Trenecito” de la “Danza de los Viejitos” de la isla de Jarácuaro, que deriva en un segundo tema enérgico otra vez presentado por el piano y replicado por el violín (después usado como coda en la parte final del movimiento), y con un puente que, arpegiando el tema principal, conecta con la parte B de tiempo

lento, basado en una variación en tiempo ternario del tema “gregoriano”, siendo desarrollado a través de esta sección con enorme lirismo y mediante secuencias armónicas por grado conjunto, sean descendentes o ascendentes, que dirigen al motivo rítmico de la introducción (nuevamente por el piano), pero que abruptamente conectan con la parte A presentada de nueva cuenta, con su segundo tema enérgico y su cadencia conclusiva que reafirma, de manera enérgica también, el primer grado (tónica), de toda la obra.

Después del breve análisis de las dos obras del maestro Carreño —el cuarteto de cuerdas y la suite para violín y piano—, se puede aseverar que el compositor se mantuvo firmemente en la tradición de las formas musicales clásicas aprendidas en la ESMSM: sonata, formas binaria y ternaria. En la suite para violín y piano se denota más lirismo en las partes cantables, por una madurez adquirida en el oficio y probablemente también por la influencia de Milhaud en cuanto a que “la esencia de la música es la melodía”. A diferencia del cuarteto de cuerdas, la “Suite” denota un lenguaje más personal con la adaptación del color y ritmo de la música michoacana. Al mismo tiempo los colores impresionistas utilizados en el cuarteto de cuerdas ya no están tan presentes en la obra madura del maestro.

Se puede concluir que el maestro Carreño fue un músico religioso que logró absorber en sus años de estudio en la ESMSM las características de composición que impartió Miguel Bernal Jiménez, que adquirió el manejo de la armonía modal y tonal, así como el conocimiento profundo de la forma musical y la contextualización de la composición en cuanto al rito litúrgico. Como compositor, mantuvo el uso de la forma clásica, principalmente de la sonata y de las formas binaria y ternaria, y se consolidó en el oficio logrando desarrollar un lenguaje propio, muy expresivo y alejado del color impresionista que lo caracterizaba al inicio de la carrera. Aún nos falta redescubrir sus misas, al igual que el resto del repertorio coral, para orquesta de cámara y para teclado. Se desempeñó por muchos años como director coral, sin dejar de componer en ambos mundos: religioso y profano. Su producción abarca la música de cámara; música sinfónica religiosa y profana; conciertos para solista y orquesta, y para orquesta de cámara; obra coral y para órgano o piano; villancicos, y una única obra de teatro musical. Trabajó en la musicalización de textos religiosos y profanos incluso de su propia autoría, escribió para orquesta sinfónica y coro (“Salmo”), basándose en un

texto de Miguel Bernal Jiménez. En cuanto a la dirección coral, con el Coro Polifónico “Miguel Bernal Jiménez”, que lideró durante medio siglo, mantuvo el perfil descrito en el *Motu Proprio* —canto gregoriano y polifonía palestriniana— en combinación con las tendencias del ámbito profano en la mayoría de sus conciertos. Su obra ha sido grabada, principalmente con el coro Polifónico “Miguel Bernal Jiménez”. Las 58 composiciones que integran su archivo son muestra de un compositor prolífico y significativo para la ciudad de Morelia, de tal manera que es necesario recuperarlo como parte fundamental de la historia de la música en México.

Catálogo de obras⁴⁸

El repertorio compuesto por Carreño abarca música religiosa para voz y órgano; obras sinfónicas con coro y solistas, tanto de perfil religioso como profano; obras para instrumentos solos como órgano, piano y guitarra; villancicos; teatro musical, y vales dedicados a sus nietas. La mayor parte de su obra se encuentra en fotocopias realizadas a partir de sus manuscritos que presentan una grafía muy particular: escritura muy limpia, casi sin correcciones, muy organizada, con mayor grado de detalle en sus partituras orquestales. A partir de 1997 José de Jesús Carreño comenzó a editar sus obras en computadora, por lo que varias de ellas están en este formato sin la versión autógrafa. Sus editores fueron Iguana Sorda⁴⁹ y Wrönskiano Ediciones.

El maestro Carreño elaboró su propio catálogo de obras con apartados específicos con sus obras respectivas. Ese catálogo lo enumeró de la siguiente manera:

- Villancicos (5 piezas): “Pastores venid”, “Noche santa”, “En la gruta de Belén”, “En rústica morada”, “Arrullo-El niño canta”.
- Sonetos: “Cuatro sonetos a Morelia”, “Lo siempre tuyo”, “Las cinco en punto”, “Lo transparente”, “El Acueducto de Valladolid”.
- Música sacra (6 obras): Tres responsorios: “In monte Oliveti”, “Tristis wat anima mea”, “Ecce vidimus eum”, “Te

⁴⁸ Catálogo elaborado por el mismo José de Jesús Carreño Godínez (Biblioteca de Conservatorio de las Rosas).

⁴⁹ Editora musical fundada por Juan Carlos Ertze, quien estudió en el Conservatorio de las Rosas entre los años 1996 y 2000.

Deum”; “Ojos claros”, “Quiero vivir”, “Misa Angelorum Chorus”, Dos motetes: “Qui manducat”, “Panem coelesten”.

- Himnos populares (7 obras): “San Nicolás de Ilusion”, “Himno a Veracruz”, “Himno a México”, “Himno a las madres”, “Himno a San Nicolás” (UMSNH), “Himno para ANIMAC”, “Himno a Don Bosco”.
- Guitarra (1 obra): cinco estudios para guitarra.
- Cuarteto (1 obra): cuarteto en mi mayor.
- Suites (2 obras): “Suite para violín y piano”, “Suite para piano” (seis piezas).
- Obras sinfónicas (7 obras): “Concierto para guitarra y orquesta”, “Salmo”, “Amigos de Yavhe” (David y Jonathan), “Concierto para violín y orquesta”, “Concierto para piano y orquesta”, “Concierto para flauta o sax”, “Cantata a México”.
- Ballet (1 obra): “Suite de cinco piezas cortas para ballet de niños”.
- Canciones (8 obras): “Ojos claros”, “Anoche cuando dormía”, “Canción a Morelia”, “Canción a Puebla”, “Fraternidad” (tres partes), “Los martillos”, “Madrigal”, “Madrigal romántico”.
- Drama (1 obra): “Las dos hermanas” (obra teatral).

Aun cuando Carreño realizó esta catalogación, en la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas no se encuentran varias de las descritas y otras sí. Se presenta aquí el repertorio conservado en la Biblioteca de esa institución que consta de 58 obras.

OBRAS RELIGIOSAS A CAPELA, VOZ O VOCES,
Y PIANO U ÓRGANO



Imagen 4. Portada de *Intellige clamorem meum* (núm. 1)
(Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas)

1

<i>Título</i>	“Intellige clamorem meum” (versión 1)
<i>Dotación</i>	Cuatro voces mixtas (SATB) a capela
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	5 de julio de 1951

2

<i>Título</i>	“Intellige clamorem meum” (versión 2)
<i>Dotación</i>	Para cuatro voces iguales a capela
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	5 de agosto de 1951

3

<i>Título</i>	“Dos Motetes (versión 1): Qui Manducat y Panem Caelestem”
<i>Dotación</i>	Para voz y órgano
<i>Soporte</i>	Impreso (original publicado como suplemento musical en la revista <i>Schola Cantorum</i>)
<i>Fecha</i>	Mayo de 1953

4

<i>Título</i>	“Dos Motetes (versión 2): Qui Manducat y anem Caelestem”
<i>Dotación</i>	Versión para voces graves (Tenor 1, Tenor 2, Bajo 1, Bajo 2) a capela
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

5

<i>Título</i>	“Ave María”
<i>Dotación</i>	Para tres voces iguales y órgano
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

6

Título	“Te Deum”
Dotación	Para tres voces graves (Tenor 1, Tenor 2, Bajo) y órgano
Soporte	Manuscrito.
Fecha	Sin fecha

7

Título	“Ojos claros”
Dotación	Para voz y órgano
Soporte	Manuscrito (anotación manuscrita: “Sor M. Gpe. Rojas Z., música: J. Jesús Carreño Godínez”)
Fecha	Sin fecha

8

Título	“Alleluia” (versión 1)
Dotación	Para voz y cuerda
Soporte	ManuscritoImpreso (editado como voz y piano por Iguana Sorda)
Fecha	1988

9

Título	“Alleluia” (versión 2)
Dotación	Para tres voces y órgano (parte de clave extraviada)
Soporte	Manuscrito
Fecha	Sin fecha

10

Título	“Tu eres Pedro”
Dotación	Para voz y gran órgano
Soporte	Impreso (edición de Iguana Sorda)
Fecha	1988

11

Título	“Quiero vivir”(letra de José María Gabriel y Galán)
Dotación	Para voces graves (T1, T2, B1, B2) y órgano
Soporte	Manuscrito
Fecha	Sin fecha

12

<i>Título</i>	“Oración a María Auxiliadora”
<i>Dotación</i>	Para coro y órgano o piano
<i>Soporte</i>	Manuscrito (score y partes)
<i>Fecha</i>	Sin fecha

13

<i>Título</i>	3 “Responsorios: 1. In monte Oliveti; 2. Tristis est anima mea; 3. Ecce vidimus eum”
<i>Dotación</i>	Para voces masculinas (Tenor 1, Tenor 2, Bajo 1, Bajo 2) a capela
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

14

<i>Título</i>	“Mi Dios existe”(letra del Dr. Jaime López Rivera)
<i>Dotación</i>	Para voz y coro mixto (SATB) y órgano
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

15

<i>Título</i>	“Hacia la verdadera fraternidad” (canciones) (libreto de Sor [María] Guadalupe Rojas escrito a máquina)Dividido en 3 momentos: 1er Momento: “Opresión y esclavitud” 2.º Momento: [texto extraviado] 3er. Momento: “La Fraternidad”
<i>Dotación</i>	Voz y piano (1.º. y 2.º Momentos) Tres voces agudas y piano (3er. Momento)
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

VILLANCICOS

Villancico

1- Duerme ve-le-ro mi ve-le-ri-to duermi
 2- " " "ga-ri " ma-ri

1-ni-no ma-ri-ne ri-to En los brazos de ma-
 2-ne-ro de louni-ni-to ym-pe-lido por los

-ri-a el ni-ño Dios reador-me-ce bar-co
 vien-ton de ce-rifi-los a-la-dos a-brio'

Imagen 5. Fragmento del villancico "Duerme, velero" (versión 1) (núm. 18)
 (Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas)

16

<i>Título</i>	“Noche buena”(letra de Amado Nervo)
<i>Dotación</i>	Voz y piano
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

17

<i>Título</i>	“Arrullo”(letra de A. Junco)
<i>Dotación</i>	Soprano y piano
<i>Soporte</i>	Edición en computadora
<i>Fecha</i>	2000

18

<i>Título</i>	“Duerme, velero” (versión 1)(letra del Pbro. Manuel Ponce
<i>Dotación</i>	Para voz, coro a 3 voces iguales y piano
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

19

<i>Título</i>	“Duerme, velero” (versión 2)(letra del Pbro. Manuel Ponce)
<i>Dotación</i>	Para voz y piano
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

20

<i>Título</i>	“En rústica morada”(letra de Antonio Rivera)
<i>Dotación</i>	Para voz y piano
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

21

<i>Título</i>	“En la gruta de Belén”
<i>Dotación</i>	Para voz, coro de voces agudas (S1, S2, A1, A2) y piano
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

22

<i>Título</i>	“Pastores, venid” (2 versiones)(texto de José de Jesús Carreño)
<i>Dotación</i>	Para voz, coro a 3 voces iguales y piano (versión 1) Para 4 voces mixtas (SATB) y piano (versión 2) (se comparte la parte del piano)
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

23

<i>Título</i>	“El niño Jesús habla en la cuna” (letra de Joaquín Antonio Peñalosa)
<i>Dotación</i>	Para coro a 4 voces (SATB) y piano
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

24

<i>Título</i>	“México te canta así” (letera del Pbro. Samuel B. Lemus)
<i>Dotación</i>	Para coro mixto (SATB) y piano
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

25

<i>Título</i>	“Navidad” (mosaico de cantos para las posadas)
<i>Dotación</i>	Para 4 voces (SATB) a capela
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

26

<i>Título</i>	Dos villancicos: “Cantemos, cantemos esta Navidad” y “Arre, arre, arre a las ovejas”
<i>Dotación</i>	Para voces graves (se conservan las partes de Tenor 1 y Bajo 1; parte piano extraviada)
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

Requiem

Requiem J. de Jesús Carreras

Modérato

2 Flautas $\text{B. } \frac{4}{4}$

2 Clarinetes $\text{B. } \frac{4}{4}$

2 Clarinetes $\text{B. } \frac{4}{4}$

2 Fagots $\text{B. } \frac{4}{4}$

2 Cornos $\text{B. } \frac{4}{4}$

2 Trompas $\text{B. } \frac{4}{4}$

2 Trombas $\text{B. } \frac{4}{4}$

Tuba $\text{B. } \frac{4}{4}$

Tambor $\frac{4}{4}$ *P*

Tambor $\frac{4}{4}$ *P*

Saxofón $\text{B. } \frac{4}{4}$

Bajo $\text{B. } \frac{4}{4}$

Contrabajo $\text{B. } \frac{4}{4}$

Bajo $\text{B. } \frac{4}{4}$

Violín I $\text{B. } \frac{4}{4}$

Violín II $\text{B. } \frac{4}{4}$

Viola $\text{B. } \frac{4}{4}$

Vcllo $\text{B. } \frac{4}{4}$

Cello $\text{B. } \frac{4}{4}$

Re-qui-em

Re-qui-em

Re-qui-em

MÚSICOS DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA SAGRADA

27

<i>Título</i>	Misa “Angelorum Chorus: Kyrie; Gloria; Sanctus; Benedictus; Agnus Dei”
<i>Dotación</i>	Para voces graves (T 1, T 2, B 1, B 2) y órgano
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

28

<i>Título</i>	Misa en sol: “Kyrie; Gloria; Sanctus; Benedictus; Agnus Dei”
<i>Dotación</i>	Para voces agudas (A 1, A 2)
<i>Soporte</i>	Manuscrito (parte de órgano extraviada)
<i>Fecha</i>	Sin fecha

29

<i>Título</i>	Misa en Mi (en español): “Señor ten piedad”; “Santo”; “Bendito”; “Cor- dero de Dios”
<i>Dotación</i>	Para tres voces iguales y órgano
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

30

<i>Título</i>	Requiem: “Requiem; Kyrie; Dies Irae; Ofertorio; Sanctus; Benedictus. Pie Jesu; Agnus Dei; Liber- ame; In Paradisum”
<i>Dotación</i>	Para orquesta sinfónica, coro y solista(2 flautas, 2 dobles, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornos, 2 trompetas, 2 trombones, tuba, tambor, timbales, soprano solista, coro mixto (SATB), cuerdas [vio- lín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo])
<i>Soporte</i>	Manuscrito (copia en edición por computadora del score y particellas; partes del coro con piano; partes del coro sin acompañamiento [SATB])
<i>Fecha</i>	29 de mayo del 2006

Obras sinfónicas de perfil religioso

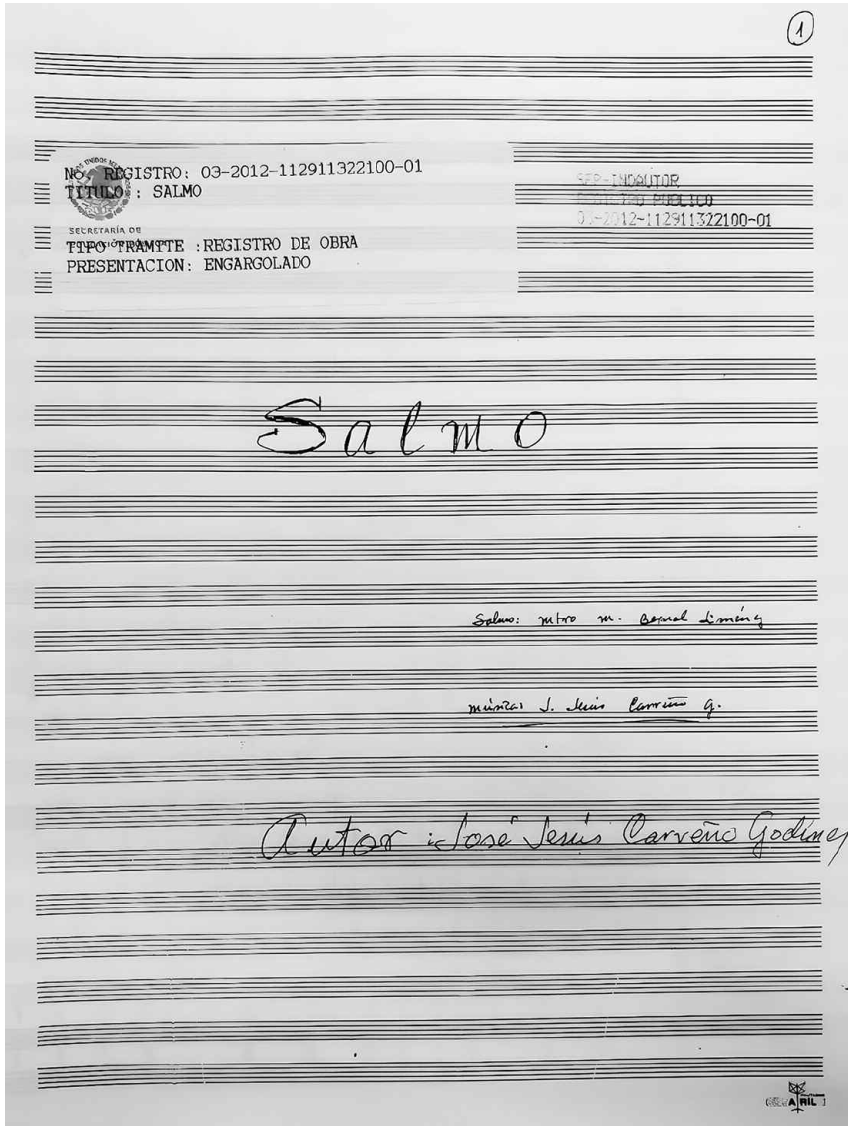


Imagen 7. Portada del Salmo (núm. 32)
(Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas)

31

Título	“Cantata a México” (letra de [Sor] Ma[ría] G[uadalu]pe Rojas)
Dotación	Para orquesta sinfónica, coro (SATB) y narrador(orquesta: piccolo, flauta, oboe, clarinete, corno, trompeta, trombón, tuba, percusión [triángulo, tambor, platillos de choque, gran caja], timbales, piano, coro [SATB], narrador, cuerdas [violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo])
Soporte	Edición por computadora
Fecha	Marzo de 2010

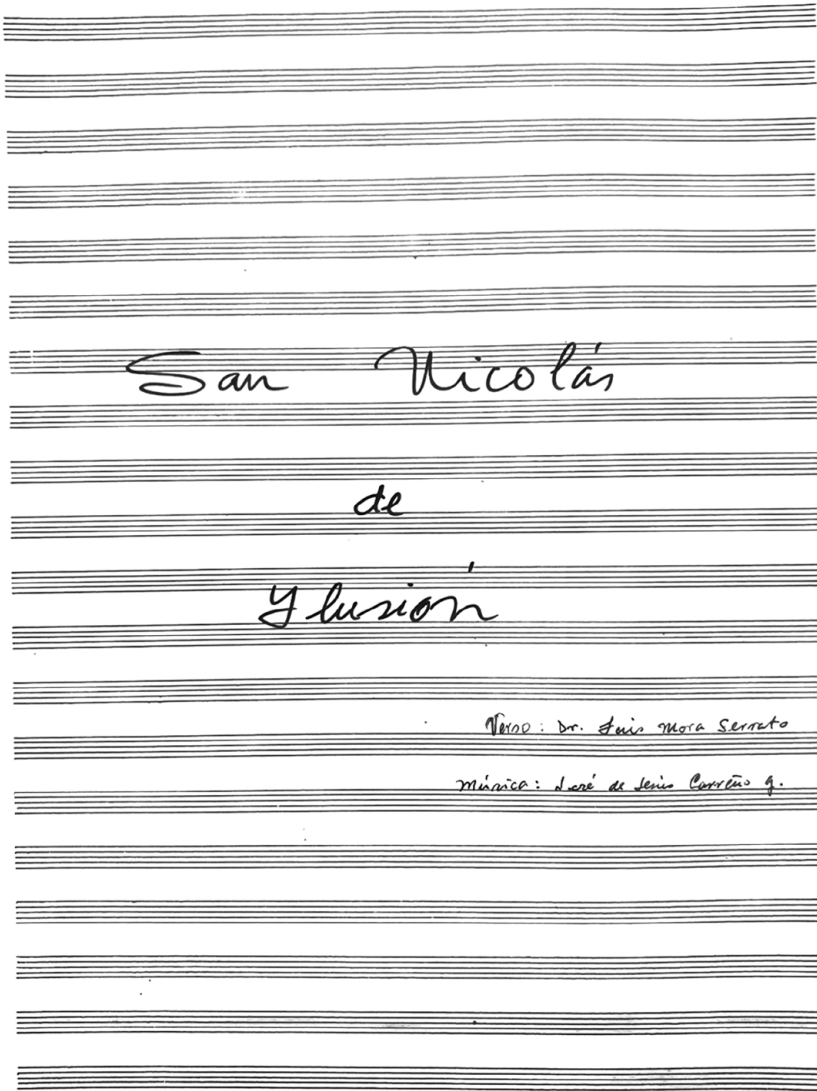
32

Título	“Salmo: Parte I; Parte II; Parte III”(letra de Miguel Bernal Jiménez)
Dotación	Para orquesta sinfónica y coro(piccolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, percusión [platillo, gran caja), timbales, coro [SATB], cuerdas [violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo])
Soporte	Manuscrito (score sin particelle de orquesta; parte del coro original)
Fecha	Marzo del 2012 (fecha de registro ante Indautor 03-2012-112911322100-01; incluye <i>Gaudeamus omnes in Domino</i> en canto gregoriano e <i>Intellige clamorem meum</i> compuesta por Carreño en 1953 en su versión a cuatro voces mixtas)

33

Título	“Navidad”
Dotación	Para orquesta de cámara y coro(piccolo, flauta, oboe, fagotes, arpa, timbal, percusión [2], cuerdas [violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo] y coro [SATB])
Soporte	Edición por computadora, particellas de orquesta, partes de coro (SATB), sin score
Fecha	Sin fecha

Obras profanas para orquesta sinfónica



No. 8 MONOGRAMA EXTRA MARCA REG.

Imagen 8. Portada de San Nicolás de Ilusión (núm. 34)
(Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas)

34

<i>Título</i>	“San Nicolás de Ilusión”(letra del Dr. Luis Mora Serrato)
<i>Dotación</i>	Para orquesta sinfónica y coro(2 flautas, 2oboes, 2 clarinetes, fagot, 4 cornos, 2 trompetas, timbales, coro [SATB], cuerdas [violín 1, violon 2, viola, cello, contrabajo]
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	1 de mayo de 1987

35

<i>Título</i>	“Atardecer”
<i>Dotación</i>	Para orquesta de cámara (piccolo, flauta, oboe, clarinete, fagot, percusión [triángulo, tambor], timbales, piano, cuerdas [violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo]
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	11 de septiembre del 2006

36

<i>Título</i>	“Amanecer”
<i>Dotación</i>	Para orquesta de cámara (flauta, oboe, clarinete, fagot, timbales, cuerda [violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo])
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Septiembre de 2007

37

<i>Título</i>	“Sinfonía y Danza de la Muerte”: Movimiento 1; Movimiento 2 (letra de María Magallón)
<i>Dotación</i>	Para orquesta sinfónica y coro(Movimiento 1: piccolo, flauta, oboe, clarinete, fagot, cornos, trompetas, trombones, tuba, tambor, timbales, cuerdas [violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo]; Movimiento 2: piccolo, flauta, oboe, clarinete, fagot, cornos, trompetas, trombón, tuba, arpa, percusión [tambor, gran caja], timbal, coro [SATB], cuerdas [violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo])

<i>Soporte</i>	Manuscrito Impreso (Wrönskiano Ediciones con particellas de todos los instrumentos y el coro)
<i>Fecha</i>	Agosto de 2008 (Movimiento 1) 26 de noviembre de 2006 (Movimiento 2)

38

<i>Título</i>	“Andante”
<i>Dotación</i>	Para orquesta sinfónica (piccolo, flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, trompeta, trombón, tuba, arpa, percusión (2), timbales, cuerdas [violín 1, violín 2, viola, celoo, contrabajo])
<i>Soporte</i>	Edición en computadora
<i>Fecha</i>	Sin fecha

39

<i>Título</i>	“Intermezzo”
<i>Dotación</i>	Para orquesta sinfónica (piccolo, flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, trompeta, trombón, tuba, arpa, percusión [2], timbales, cuerda [violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo])
<i>Soporte</i>	Edición en computadora
<i>Fecha</i>	Sin fecha

Conciertos para instrumentos solistas Y ORQUESTA SINFÓNICA

Concierto para Piano y Orquesta I

J. Jesús Carroño Godínez

Allegro Moderato

Copyright 2002 by J. Jesús Carroño G.

Imagen 9. Primera página del score de su concierto para piano y orquesta (núm. 41)
(Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas)

40

<i>Título</i>	“Concierto para violín y orquesta” 1. Allegro deciso 2. Moderato 3. Allegro (Tiempo de Danza)
<i>Dotación</i>	Orquesta: flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, trompeta, timbal, solista, cuerda (violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo)
<i>Soporte</i>	Score y partes por Wrönskiano Ediciones
<i>Fecha</i>	Sin fecha

41

<i>Título</i>	“Concierto para piano y orquesta” 1. Allegro Moderato 2. Moderato 3. Tempo de Danza (Allegro festivo)
<i>Dotación</i>	Orquesta sinfónica: flauta, oboe, clarinete, fagot, cronos, trompetas, timbales, percusión (triángulo, Tom-Tom), solista, celeste, cuerda (violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo)
<i>Soporte</i>	Score editado en computadora sin referencia
<i>Fecha</i>	2002

VALES CON ORQUESTA

Vals Ximena

Allegro mod. José Jesús Carreño Godines

Flauta *ff* *dim.*

Oboe *ff* *dim.*

Clarinete en Sib *ff* *dim.*

Fagot *ff* *dim.*

Cornos en Fa

Allegro mod.

Timbales *ff*

Violín I *f* *ff* *dim.*

Violín II *f* *ff* *dim.*

Viola *ff* *dim.*

Violonchelo *ff* *dim.*

Contrabajo

Imagen 10. Primera página del Vals Ximena (núm. 42)
(Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas)

42

<i>Título</i>	“Vals Ximena”
<i>Dotación</i>	Orquesta de cámara: Flauta, oboe, clarinete, fagot, cornos, timbales, cuerda (violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo)
<i>Soporte</i>	Score editado en computadora. No hay partituras. No hay referencia del editor
<i>Fecha</i>	Sin fecha

43

<i>Título</i>	“Vals Paola”
<i>Dotación</i>	Orquesta de cámara: flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, timbales, cuerda (violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo)
<i>Soporte</i>	Score editado en computadora. No hay partituras. No hay información del editor
<i>Fecha</i>	Sin fecha

44

<i>Título</i>	“Vals en Mi b Rossi”
<i>Dotación</i>	Orquesta de cámara: flauta, oboe, clarinete, fagot, corno timbales, cuerda (violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo)
<i>Soporte</i>	Editado por Wrönskiano Ediciones. Solo score.
<i>Fecha</i>	Sin fecha

Teatro musical

Introducción

Pausa

Coro B

Es horrible despertar a las 6 de la mañana

bas-ta basta basta bas-ta

la mañana

IMAGEN 11. PRIMERA PÁGINA DE LA OBRA LAS 2 HERMANAS Y SUS AMIGAS (NÚM. 45)
(Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas)

45

Título	“Las 2 Hermanas y sus Amigas” (obra teatral)
Dotación	2 voces solistas (Teresa, Ana), Coro A, Coro B, (ambos coros en voces femeninas), amiga 1, amiga 2 (sopranos), piano.
Soporte	Manuscrito original. Libreto original de Fernando López Alanís. Música original de J. Jesús Carreño G. Manuscrito voces y score con piano
Fecha	Música: Enero 1995, libreto fechado el 2 de febrero de 1982

Música de cámara



Imagen 12. Primera página del score del cuarteto de cuerdas (núm. 46)
(Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas)

46

<i>Título</i>	“Cuarteto en Mi Mayor” 4 movimientos: I. Allegro Moderato II. Andante III. Allegretto IV. Presto
<i>Dotación</i>	Cuarteto de cuerdas: violín 1, violín 2, viola, cello
<i>Soporte</i>	Manuscrito en score y particellas.
<i>Fecha</i>	1951

47

<i>Título</i>	“Fuga en Fa Mayor” (estilo clásico - sobre un tema de Bach) para cuerdas
<i>Dotación</i>	Violín 1, violín 2, viola y cello.
<i>Soporte</i>	Manuscrito score y particellas
<i>Fecha</i>	Sin fecha

48

<i>Título</i>	“Suite para violín y piano” 1. Allegro 2. Scherzando: ligero 3. Moderato-Allegro
<i>Dotación</i>	Violín y piano
<i>Soporte</i>	Manuscrito, solo score. No hay parte de violín
<i>Fecha</i>	Sin fecha

Himnos

Himno a Don Bosco -

Coro

1. Yo conozco a un hombre de lo alto suria-do Juan Bosco su
 2. dio amistad a todo en - senál ca - ni no sus gran des a

nombre su le - ma el A - mor. u - na sola qui - ra
 - migo ma - ri - a y Je - sus. tu - do con es - fuer - zo

tu - vo desde jo - ven en tregu su vi - da por la su - a
 sin cansarse nunca de - fendiendo al hombre de la esclav -

- tud. Yo conozco a un hombre de lo alto suria-do Juan Bosco su
 - tud. dio amistad a todo en - senál ca - ni no sus gran des a

nombre su le - ma el A - mor.
 - migo ma - ri - a y Je - sus.

Imagen 13. Partitura general del Himno a Don Bosco (núm. 49)

(Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas)

49

Título	“Himno a Don Bosco”
Dotación	Coro mixto (SATB), y piano (parte de piano extraviada)
Soporte	Manuscrito
Fecha	Sin fecha

Canciones

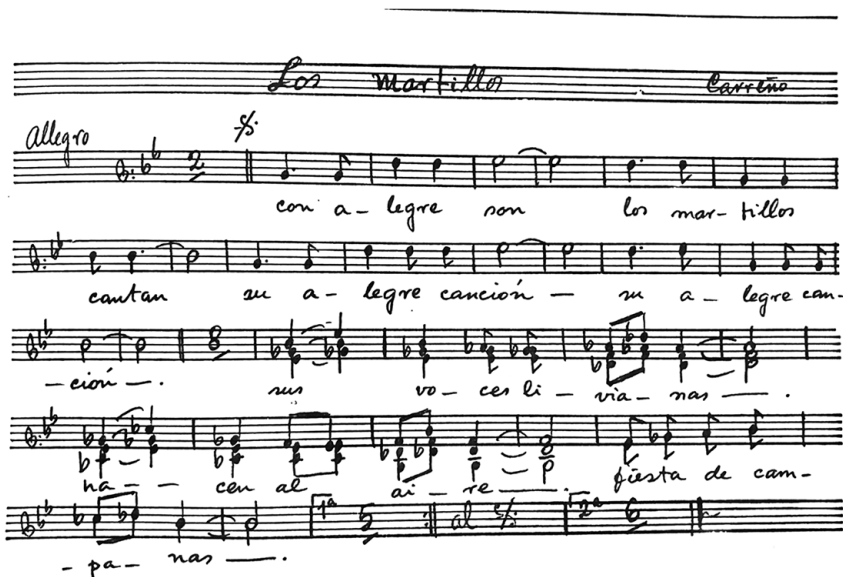


Imagen 14. Canción Los Martillos (número 50)

(Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas)

50

Título	“Los Martillos” (canción)
Dotación	Para tres voces iguales y piano (parte de piano extraviada)
Soporte	Manuscrito
Fecha	Sin fecha

51

<i>Título</i>	“Orfeo Negro” (canción romántica)
<i>Dotación</i>	Para cuatro voces mixtas (SATB), partes individuales y score
<i>Soporte</i>	Manuscrito score y partes.
<i>Fecha</i>	Sin fecha

52

<i>Título</i>	“Canción a Morelia”
<i>Dotación</i>	Para voces masculinas (T1, T2, B1, B2) a capella (¿?) No hay parte de piano
<i>Soporte</i>	Manuscrito
<i>Fecha</i>	Sin fecha

Obras para piano



Imagen 15. Portada de la suite al estilo Bach, 1944 (núm. 53)
(Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas)

53

Título “Suite al estilo Bach para piano”
1. Allemanda
2. Sarabanda
3. Minuetto
4. Giga

Dotación Piano

Soporte Manuscrito

Fecha 1944

54

Título “Cinco obras cortas para piano”
I. Moderato
II. Allegro Moderato
III. Allegro giusto
IV. Cajita de música
V. Allegro vivo

Dotación Piano

Soporte Manuscrito

Fecha Sin fecha

55

Título “Suite miniatura para la mano derecha”
1. Moderato
2. Vivace
3. Andante expresivo

Dotación Piano

Soporte Manuscrito

Fecha Sin fecha

Obras para órgano

Sonata para órgano

J. Jesús Carreño Godines

Allegro moderato

Manual

Pedal

p

f

f

p *Cresc.*

f

p

mf

f

p

Imagen 16. Primera página de su sonata para órgano (núm. 56)
(Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas)

56

Título

“Cuatro piezas para órgano”
I. Maestoso – Allegro deciso
II. Moderato
III. Allegro
IV. Toccata

<i>Dotación</i>	Órgano
<i>Soporte</i>	Edición por computadora. No menciona el editor
<i>Fecha</i>	Sin fecha

57

<i>Título</i>	“Sonata para órgano” 1. Allegro moderato 2. Andante cantabile 3. Toccata
---------------	---

<i>Dotación</i>	Órgano
<i>Soporte</i>	Editada por computadora, sin indicación de editor
<i>Fecha</i>	Sin fecha

Obras para guitarra

-I-

un poco caprichoso
Mod.
acell.
a. tempo
rapido a piacere
arm.
rapido a piacere
arm.

Imagen 17. Fragmento del primer movimiento de la suite para guitarra (núm. 58)
(Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas)

58

Título

“Pequeña suite para guitarra”

1. Un poco caprichoso

2. Vivace

3. Andante Cantabile

- Allegretto
- Un poco fantasioso
- Cajita de música
- Allegro festivo

Dotación

Guitarra

Soporte

Manuscrito

Fecha

Sin fecha

APÉNDICE

Entrevista a Miguel Ángel García Ramírez

Para tener una idea más cercana de Carreño, Alfredo Hernández solicitó a Miguel Ángel García Ramírez, antiguo director titular de la Orquesta Sinfónica de Michoacán, una breve entrevista escrita sobre el maestro.⁵⁵

A.H.: ¿Cómo conociste al Mtro. Carreño?

M.A.G.: Al Mtro. Carreño tuve la fortuna de conocerlo desde que comencé mis estudios en el Conservatorio de Las Rosas, en septiembre de 1993. Él era el director del Coro del Conservatorio (y, por tanto, profesor titular de la materia de coro, entre otras asignaturas), al cual, al ser de observancia obligatoria en el plan de estudios, debíamos integrarnos y participar en las actividades y presentaciones programadas por dicho coro. La primera actividad que tuve como miembro del coro fue precisamente la de interpretar el “Salmo” del Mtro. Carreño, para coro y orquesta, con texto de Miguel Bernal Jiménez, en un concierto en la Catedral de Morelia a fines de septiembre de ese año, junto con la OSIDEM.

A.H.: ¿Qué obras conociste de él?

M.A.G.: Además del ya mencionado “Salmo”, su cantata “Amigos en Yahvé”, su “Concierto para guitarra”, “Concierto para violín”, “Concierto para piano”, “Intermezzo” (que tuve el honor de estrenar, siendo director de la OSIDEM en el concierto del 55 Aniversario de su fundación), varias canciones para voz solista y piano, obras varias para coro mixto, arreglos de canciones varias para el Coro Polifónico “Miguel Bernal Jiménez” (coro de voces masculinas, del cual fue director durante gran parte de su carrera artística), y, de manera especial, su Suite para violín y piano, que he tenido la fortuna de interpretar varias veces en concierto, y de la cual existen varias grabaciones más en circulación, dos en vivo y una de estudio con el Nueva Música Dúo.

A.H.: ¿A qué género te parece que pertenece su obra?

M.A.G.: Creo que en un principio siguió la línea del nacionalismo sacro de su profesor de composición, el Mtro. Miguel Bernal Jiménez; aunque después su obra caminó con mayor definición por el terreno del postnacionalismo, quizá alejándose un poco de la temática sacra en sus obras.

A.H.: ¿Cómo podrías describir la armonía que manejaba en su obra?

M.A.G.: Sigue la corriente armónica modal de su Mtro. Bernal, aunque con claras influencias de Franck, Dukas y la escuela francesa de primera mitad del siglo XX (quizá fruto de sus estudios en Francia).

A.H.: ¿Qué tuvo mayor preponderancia en su obra, la música religiosa o la profana?

M.A.G.: De primera instancia, podría parecer que su obra se inclina más por lo religioso, aunque analizando las obras que conozco de él, gana la preponderancia de la música profana; o por lo menos es la que más difusión ha tenido en el medio musical moreliano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carreño Godínez, J. (2013). *Currículum vitae*. [Manuscrito]. Biblioteca del Conservatorio de las Rosas.

Carreño, J. (Octubre y noviembre de 1952). Acompañamiento de Misa Regia de Henrico du Mont. *Suplemento de "Schola Cantorum"*. Morelia.

Carreño, J. (Mayo de 1953). Dos motetes. *Suplemento Musical de Schola Cantorum*. Morelia.

Carreño, J. (Marzo y abril de 1961). Acompañamiento organístico al Himno Patriótico a la Sma. Virgen de Guadalupe. Melodía de Tiburcio Saucedo. *Suplemento Musical de "Schola Cantorum"*. Morelia.

Cohn, R. (2012). *Audacious euphonuy. Chromaticism and the triad's second nature*. New York: Oxford

Day-O'Connell (2009). Debussy, Pentatonicism, and the Tonal Tradition. *Music Theory Spectrum*, 31(2), 225-261.

Díaz Núñez, L. (2010). *Amnesia musical: un caso para recordar. El movimiento de la música sacra en México durante la primera mitad del siglo XX*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.

Díaz Núñez, L. (2000). *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Escuela Superior de Música Sagrada. (1951). *Magisterios en Composición*. Morelia: Escuela Superior de Música Sagrada.

Gutiérrez Guzmán, J. (2017). *Orquesta Sinfónica de Michoacán. Orígenes*. Morelia: Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.

Gutiérrez Guzmán, J. (2021). Coro Polifónico Miguel Bernal Jiménez de Morelia, Michoacán, México. Fundación, desarrollo, circulación y programación artística en su primer lustro de vida (1963-1968). *El artista*, 18, [publicación digital].

Gutiérrez Guzmán, J. (2022). *Orquesta Sinfónica de Michoacán y origen de las Instituciones Administradoras de Cultura del Estado. Historia y desarrollo como parte de la cultura en México, 1961-2011*. Tesis de doctorado. Universidad de Guanajuato.

Hijar Guevara, M. (2024). El siempre feliz Darius Milhaud. Retrato en cinco miniaturas. *Revista Liber*, 24, [publicación digital]

Kopp, D. (1997). Organization in Two Piano Pieces of Debussy. *Journal of Music Theory*, 41(2), 261-287.

Martínez Tapia, Y. (7 de octubre de 2019). *A la luz de una sola vela* [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/Cf49ZOXx2Us?feature=shared>

Pareyón, G. (2006). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Tomo I. Guadalajara: Universidad Panamericana.

Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Tomo II. Guadalajara: Universidad Panamericana.

Redacción. (1944). En el país. En Jalapa, Ver., Méx. *Schola Cantorum*, 6(12), 191-192.

Sánchez Díaz, G. (2017). *La Universidad Michoacana y sus rectores 1917-2017*. Morelia: Cámara de Diputados LXVIII Legislatura; UMSNH, Instituto de Investigaciones Históricas.

Soto Millán, E. (1996). *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*. México: Fondo de Cultura Económica.

Straus, Joseph N. (2022). *The art of post-tonal analysis*. New York: Oxford

Vega Núñez, J. (1994). *Crónica de una familia musical. Orto, cenit y ocaso de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia en el LXXX Aniversario de su fundación*. Morelia: Fímax Publicistas.

Archivos

Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de las Rosas: "Testimonios Del Movimiento Musical De Morelia, Ignacio Mier Arriaga, Volumen VII, 1950-1959"

Archivo de José de Jesús Carreño García, hijo de Carreño Godínez

Página electrónica <https://www.falcinelli.info/RolandeFalcinelli/docu/BioEN.html>

Discos LP

Carreño, J. (1967). *1er. Concierto*. RCA-Víctor

Carreño, J. (19xx). *Serenata Mexicana*. RCA-Víctor

Carreño, J. (19xx). *Tierra de mis amores*. RCA-Víctor

Carreño, J. (19xx). *Coro Polifónico "Miguel Bernal Jiménez"*. RCA-Víctor

Carreño, J. (19xx). *Homenaje a Don Vasco de Quiroga*. RCA-Víctor

Carreño, J. (19xx). *Hazme instrumento de tu paz*. RCA-Víctor

Carreño, J. (1971). *San Nicolás de Ilusión*. Musart

DISCO COMPACTO

Carreño, J. (2013). *José de Jesús Carreño*. Serie Músicos Michoacanos. Secretaria de Cultura del estado de Michoacán



SEMBLANZAS

Elda Nelly Treviño Flores

Profesora, coordinadora de la cátedra de Solfeo de la Facultad de Música de la UANL, catedrática de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Panamericana y directora de “Música Viva”. Es conferencista y pedagoga dentro y fuera de México, manteniéndose activa como pianista colaboradora. Es doctora en filosofía con orientación en psicología (Summa Cum Laude) UANL y doctora en Armonía Modal y Atonal por la Universidad Tito Puente. Cuenta con Licenciatura y Maestría en Música con especialidad en Literatura y Pedagogía Pianística en la Universidad de Texas en Austin; Certificado y Licencia en Rítmica Jaques-Dalcroze por la Carnegie Mellon University en Pittsburgh, PA. Actualmente es representante en México ante la Federación Internacional de Maestros de Rítmica (FIER), miembro del comité de publicaciones de la Dalcroze Society of America, miembro del comité científico del International Conference of Dalcroze Studies y miembro del consejo de la Red Mexicana de Conservatorios Saludables.

Jesús Gutiérrez Guzmán

Realizó sus estudios en el nivel técnico vocacional en Violonchelo en 1998 y se graduó en la Licenciatura en Instrumentista de Violonchelo en 2005, ambos en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). En 2014, obtuvo el título de Maestro en Artes en la Universidad de Guanajuato y, en 2022, se doctoró en la misma institución con la mención *Suma Cum Laude*. En 2023, publicó su primer libro, *Orquesta Sinfónica de Michoacán: Orígenes*. Además, ha contribuido con capítulos de libros y artículos en revistas a lo largo del continente americano. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del SECIHTI y actualmente realiza una estancia posdoctoral en la ENES-UNAM.

Alonso Hernández Prado

Titulado como contrabajista en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, estudió la maestría en música en Yale University, el graduate diploma en New England Conservatory, en Boston, Estados Unidos, el doctorado en arte en la Uni-

versidad de Guanajuato y realizó una estancia postdoctoral en CENID-CONACYT. Por doce años fue el contrabajista principal de la Orquesta Filarmónica de Querétaro, México, actualmente es profesor de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Querétaro, nivel 1 del Sistema Nacional de Investigadores del SE-CIHTI, asesor de trabajos de fin de máster de pedagogía musical, en la Universidad Internacional de la Rioja, España, y está realizando una estancia postdoctoral con el Dr. Javier Marín-López, en la Universidad de Jaén.

Hilda Esther Sandoval Mendoza

Académica investigadora del Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato. En su actividad convergen el desempeño educativo, el musicológico y la interpretación al piano. Ha trabajado a dúo con el pianista Rodolfo Ponce Montero, con quien se ha presentado en diversos escenarios. En la investigación se ha dedicado al estudio y difusión de la música mexicana, en donde destacan algunas ediciones y su participación como ponente en eventos nacionales e internacionales, España e Italia principalmente. Es depositaria del Archivo Particular Guillermo Pinto-Rodolfo Ponce (Ap/GP-RP), del cual ha publicado ya en 2020 el catálogo musical del compositor mexicano Guillermo Pinto Reyes, dedicándose a su análisis, transcripción y publicación. Ejemplo de ello son: “Tata Cristo de Paja” (1993) (voz, flauta, clarinete, quinteto de cuerdas y piano) y “Sonata popular mexicana” (1977-82) para piano, editadas por Magnoli Arte (Italia) y la Universidad de Guanajuato (México) en 2017 y 2022, respectivamente. Actualmente la Dra. Hilda Esther Sandoval Mendoza pertenece al Sistema Nacional de Investigadores.

María Guadalupe Ramírez Rodríguez

Realizó sus estudios musicales en el Instituto de Música Sacra de la Arquidiócesis de Morelia en 2018. Entre 2015 y 2019, fue becaria y auxiliar de investigación en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, donde obtuvo su licenciatura en la Facultad de Historia en 2020. En 2016, publicó un capítulo en el libro *Libertad por el saber: Un cuarto de siglo de El Colegio Nacional*, editado por la Universidad Michoacana bajo la dirección del patólogo y divul-

gador científico Ruy Pérez Tamayo. Además, ha contribuido con tres capítulos en otras ediciones de dicha universidad. Ha sido ponente en el Festival Internacional de Música de Morelia y ha gestionado y participado en conciertos corales en Yucatán, Morelia, Xalapa, Oaxaca y Guanajuato.

Alfredo Hernández Cadena

Alfredo Hernández Cadena es doctor en Artes por parte de la Universidad de Guanajuato, Master of Music por Western Michigan University, EEUU y Licenciado en Música en el área de violín por el Conservatorio de las Rosas. Miembro de la Orquesta Sinfónica de Michoacán, preside la asociación civil Arte Musical de Michoacán. Como parte de su labor artística, produjo los discos *Paulino Paredes y Seis Maestros de Capilla de la Catedral de Morelia: música de capilla y profana de los siglos XVI al XIX*. Organizó el I Festival de Música Religiosa Moreliana 2024. Tiene un capítulo publicado en el libro *Escenas Diversas. Drama, Humor y Música* por Vernon Press, EEUU y un artículo sobre la música de cámara de Paulino Paredes. Actualmente realiza estudios de posdoctorado en la UNAM ENES Morelia.

Roberto Barnard Baca

Compositor, docente e investigador. Sus estudios de licenciatura, maestría y doctorado los realizó en el Conservatorio de las Rosas, Universidad Veracruzana Xalapa y Graduate Center NYC, respectivamente. Otras áreas de su interés incluyen la musicología en relación con la percepción y depuración cognitiva, las músicas no occidentales y sus manifestaciones y relaciones de grupo; la relación de la música con las demás artes y las ciencias aplicadas. También es lector de la historia universal, geografía, ambientalismo, antropología y política en postura crítica. Es traductor e intérprete entre y a través del inglés, español, francés, italiano y portugués. Actualmente es profesor asociado A T/C Depto. de Teorías e Historias Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara y pertenece al Cuerpo Académico UDG-CA-923. Estudios Contemporáneos sobre Arte.

Anastasia Krutitskaya

Es licenciada en Filología Románica por la Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia, y doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2013 obtuvo el Premio Internacional “Margit Frenk” a la investigación sobre tradiciones poéticas y en 2017 el reconocimiento “Sor Juana Inés de la Cruz” (UNAM). Es autora de los libros *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1693-1729)* (2018) y *Nueve días de posadas* (2013), así como coordinadora de los volúmenes “Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas” (2017) y “Repertorio de villancicos y cantadas del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca” (2018). Actualmente es profesora de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Alfredo Ramírez Bedolla
Gobernador de Michoacán

Tamara Sosa Alanís
Secretaria de Cultura

Carlos F. Márquez
Cuarta República. Editorial de Michoacán

Alma Sandra Sánchez Segura
**Titular del Centro de Documentación
e Investigación de las Artes**

OTROS TÍTULOS
DE LA COLECCIÓN EDITORIAL



José Manuel Álvarez. Biografía crítica.

*Muralismo en Michoacán.
Continuidades y tipologías de un movimiento artístico.*

El paisaje sonoro urbano. Resonancias de asfalto.

Este libro se consolidó gracias a la colaboración de investigadoras e investigadores, quienes mediante un análisis documental y etnográfico reconstruyen la trayectoria musical de los egresados de la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia, Michoacán, durante la primera mitad del siglo XX.

Cada uno de los capítulos del presente libro tiene una interpretación propia con enfoque historiográfico y musicológico dando a la obra en sí un estudio riguroso sobre aspectos vinculados con la música sacra. No obstante, la mayor parte del contenido se orienta específicamente al análisis de los músicos formados en las aulas académicas del profesor Miguel Bernal Jiménez en lo que hoy día se reconoce como el Conservatorio de las Rosas en Morelia.