

SUITE PARA PIANO ANTIGUA VALLADOLID DE MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ. ANÁLISIS FORMAL, MELÓDICO, TEMÁTICO, RÍTMICO Y ARMÓNICO. NUEVA ORLEANS. 1954

Amador Sánchez, René Mauricio (1), Barreiro Lastra, Juan Hugo (2)

1 [Licenciatura en Música Instrumentista (Piano), Departamento de Música, DAAD, CG, Universidad de Guanajuato]

[reneamadors@hotmail.com]

2 [Profesor-investigador, Departamento de Música, DAAD, CG, Universidad de Guanajuato] | [hugo130844@yahoo.es]

Resumen

Miguel Bernal Jiménez fue un compositor michoacano cuya distancia geográfica y formación musical sacra le mantuvieron lejos del epicentro musical nacionalista gestado en la capital mexicana. En su Suite para piano *Antigua Valladolid*, lo anterior se evidencia con claridad cuando el compositor asume estilo clásico y utiliza elementos tradicionales. Tal y cómo se puede verificar a través del análisis del presente trabajo, el autor posee la intención de rescatar la música virreinal mexicana que se vio interrumpida por los conflictos bélicos de independencia y revolución acontecidos en el país.

Abstract

Miguel Bernal Jiménez was a composer from Michoacán, México, who was kept away from the nationalist movement developed mainly in Mexico City because of his geographic distance and religious musical upbringing. His piano suite *Antigua Valladolid* displays clear evidence of this by being written in a traditional classic style, showing his intentions of recovering the viceregal Mexican music that was interrupted by independence and revolution wars in the country.

Palabras Clave | Análisis; Composición; Investigación; Interpretación; Musicología.

INTRODUCCIÓN

El estudio de la vida y obra del compositor michoacano Miguel Bernal Jiménez (1910 - 1956) se ha realizado a profundidad por Lorena Díaz Nuñez, investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, quien ha publicado los libros: “Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales” [1] y “Como un eco lejano... La vida de Miguel Bernal Jiménez” [2], en los cuales se expone el catálogo completo de las composiciones del autor y su biografía. De igual manera, Díaz Nuñez ha colaborado en la revista de investigación musical Heterofonía con artículos dedicados al ballet El Chueco del mismo compositor [3][4]. También en Heterofonía aparecen otros artículos dedicados a Bernal Jiménez como: “Presencia y ausencia de Miguel Bernal Jiménez” de María del Carmen Sañudo [5] y “Carteles o Miguel Bernal Jiménez en el Monte de los Olivos” de Ricardo Miranda [6]. Sobre la obra *Carteles*, Luis Jaime Cortez realiza una aproximación en el ensayo “La musicología, las palabras y Miguel Jiménez...” [7]. Como resultado de la revisión de la bibliografía no se ha encontrado un análisis sobre la Suite para piano *Antigua Valladolid*. De acuerdo a la documentación bibliográfica disponible sobre el objeto de estudio, podemos afirmar que esta investigación es un trabajo original que aborda la pieza analizada de una forma más extensa a las aproximaciones anteriores. Este trabajo es viable ya que se cuenta con el material documental y las capacidades pianísticas y musicales, necesarias para enfrentarse analíticamente a la pieza. El resultado del presente estudio es de interés para los músicos estudiantes o profesionales que deseen analizar, tocar o grabar la suite para piano, además de investigadores que se dediquen a rescatar la obra del compositor o al rescate de la música mexicana. Dicho resultado también es apto para presentarse en coloquios, congresos y conferencias o publicarse en documentos de índole musicológica. A través del siguiente trabajo se analiza la estructura formal y las características armónicas, melódicas, temáticas y rítmicas de la suite para piano *Antigua Valladolid* del compositor mexicano Miguel Bernal Jiménez, creada en 1954 durante su estadía en Nueva Orleans, con la finalidad de realizar una interpretación adecuada y fiel a la partitura.

MATERIALES Y MÉTODOS

Para la elaboración de este estudio se ha utilizado primeramente la partitura de la suite a la cual se ha accedido a través de la biblioteca del Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato. Dicha partitura se digitalizó mediante el software especializado Sibelius. Además de esto se contó con la bibliografía necesaria para realizar un análisis tanto musical como contextual de la composición en cuestión.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Antecedentes

La década de 1950 a 1960 en México fue una época de crecimiento económico y estabilidad política, liderada por el gobierno centralizado de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, cuyo principal objetivo fue la industrialización del país. Con la política modernizadora que caracterizó al régimen gubernamental de esta década, se pierde paulatinamente el sentimiento nacionalista que proliferaba en la cultura y las artes de la post-revolución. El indígena y su folclore, figuras centrales de la creación artística durante la primera mitad del siglo XX, se ven relegados ante una norteamericanización inminente [8]. “En la órbita del desarrollismo, la batalla contra el nacionalismo cultural dispone de un contexto muy favorable: el auge de las clases medias y su terror ante la perspectiva de identificarse con el folclore y naufragar en esquemas mentales carentes de glamour o de prestigio...” [9].

Es así que el movimiento de internacionalización se vio impulsado por el nuevo estilo de vida urbanizado. Como resultado del crecimiento de las ciudades y de la aparición de modernos medios de comunicación masiva, concretamente la televisión, además de la facilidad creciente de transporte y comunicación hacia el extranjero, los artistas e intelectuales vieron sus ideas nutridas por la apertura hacia las nuevas corrientes y formas internacionales.

En este sentido podemos afirmar que la música de Miguel Bernal Jiménez no sufre transformación significativa, puesto que, a pesar de haber concedido cierto acercamiento a la música mexicana precolombina, nunca se vio identificado con ningún ideal nacionalista. La formación musical sacra que Bernal Jiménez obtuvo en Morelia y posteriormente en Roma, propició que se le considere cómo un compositor ajeno a las corrientes que se extendían en la Ciudad de México [10].

“Se ha señalado [...] que la obra de Miguel Bernal Jiménez transcurrió al margen del nacionalismo oficial que, en esencia se gestaba en la capital [...] Sólo en casos aislados se ha prestado atención a otras figuras activas en otras ciudades del interior, aunque siempre desde la óptica de su vinculación o de su desvinculación con los movimientos y actores hegemónicos. El caso de Miguel Bernal Jiménez ilustra lo anterior, pues vivió más bien alejado, geográfica e ideológicamente del epicentro de los movimientos nacionalistas postrevolucionarios [...]” [11].

En realidad, puede afirmarse que la obra del compositor cumple la función de conectar la música de la época virreinal con las corrientes internacionalizadas de mediados del siglo XX, en un afán por reconstruir una tradición del género que se vio interrumpida por un siglo de actividad bélica y reorganización política [12].

Suite

Se denomina suite a una forma musical predominante en los siglos XVII y XVIII que está constituida por un conjunto de piezas autónomas que se interpretan de manera sucesiva como un todo. En sus inicios reunía únicamente canciones y danzas, sin embargo, posteriormente comprendería todo tipo de géneros [13]. Conforme a los resultados obtenidos podemos definir que Bernal Jiménez interviene tanto en la suite antigua como en la moderna, al unir una serie de obras dancísticas con otras de carácter más libre. La *Suite Antigua Valladolid* está integrada por 4 movimientos: *Toccatina Para La Mano Derecha*, *Minués Encadenados*, *Gavotta* y *Humorada*.

1er Movimiento: Toccata para la mano derecha.

Pieza breve, con un tempo establecido en Allegro Vivace, consta de una melodía sin acompañamiento que se interpreta únicamente utilizando la mano derecha. Dada la brevedad del movimiento, comprende una sola sección. Está compuesta por 28 compases agrupados en 16 frases. Armónicamente se encuentra en la tonalidad de re menor, con una mínima inflexión a Sol mayor de apenas un compás (cc. 13). Su carácter es ágil y rápido, la melodía está escrita enteramente en semicorcheas, con excepción de la nota final, que tiene una duración de negra. El tema principal se presenta dentro de la primera frase, y su repetición y variación constituirán la toccata. Como podemos ver, esta pieza contiene los elementos específicos de una tocata, al tener una forma libre y un carácter vivo y virtuosístico [14].

2do Movimiento: Minués encadenados.

Formado por 2 minuetos con su respectivo trio. El primer minuetto presenta una estructura característica del minuetto sonata sin coda, es decir, contiene una forma ternaria Minue I-Trio-Minue I. A su vez, el minuetto y el trio tendrán una estructura interna ternaria creada por los temas A-B-A [15]. Está conformado por 51 compases, divididos en 4 secciones: 2 del minuetto más 2 del trio correspondiente. El minuetto comienza en la tonalidad de



Figura 1: Tema A del minuetto

Figura 1.1: Tema B del minuetto 1

Figura 2: Tema A del trio 1

Figura 2.1: Tema B del trio 1

Do mayor, luego modula a su quinto grado, Sol mayor, y regresa a Do mayor al terminar la segunda sección.

El trio por su parte, se encuentra en la tonalidad de la menor, al iniciar la segunda sección modula a su quinto grado, Mi mayor, y para terminar retorna a la menor. Dentro de este minuetto y trio existen 6 periodos con 3 frases cada uno, es decir, contiene 18 frases en total. Los temas A y B del minuetto y del trio son presentados durante la primera sección de cada periodo (figuras 1 a 2.1).

El segundo conjunto de minuetto y trio sustenta una estructura similar. Consta de 48 compases y una vez más está formado por 4 secciones: 2 del minuetto y 2 del trio. Armónicamente, sin embargo, los movimientos son más complejos. Tanto en el minuetto como en el trio se observa una modulación menos tradicional, al ir de



Figura 3: Tema A del minuetto 2.

Figura 3.1: Tema B del minuetto

Figura 4: Tema A del

Figura 4.1: Tema B del trio 2.

primer grado en la primera sección al cuarto grado en la segunda, en el caso del minuetto yendo de la menor a re menor y en el trio cambiando de Do mayor a fa menor. Aparecen nuevamente 6 periodos, dentro de los cuales se disponen 21 frases. De igual manera los temas A y B, tanto del minuetto como el trio, aparecen al inicio de cada periodo (figuras 3 a 4.1).

3er movimiento: Gavotta

Integrado por una gavotta y un trio. Está constituido por 39 compases distribuidos a través de 4 secciones: 2 correspondientes a la gavotta y 2 más al trio. La gavotta se encuentra en la tonalidad de Do mayor y modula a fa menor durante la segunda sección. Por otro lado, el trio comienza en el tono de re menor, cambia al quinto grado, La mayor, al inicio de la segunda sección y termina en la tonalidad inicial. Este movimiento contiene 6 periodos, dentro de los cuales se encuentran 10 frases. El desarrollo melódico de la gavotta está basado en una melodía de terceras que se acompaña por arpeggios realizados por la mano izquierda (figura 5). El material expuesto en el trio está basado en la melodía del registro inferior que alterna grados conjuntos con saltos de cuarta y quinta, tanto ascendentes como descendentes, acompañados de arpeggios con duración de negra en



Figura 5: Melodía de terceras y acompañamiento de arpeggios presentes en la gavotta.

Figura 5.1: Material melódico del trio.

cada tiempo fuerte del compás en la mano derecha (figura 5.1). Cómo es característico en la gavotta, inicia con una anacrusa de 2 tiempos, que le da a la composición un sentimiento sincopado [16].

4to movimiento: Humorada

El movimiento de carácter más libre. Posee un ritmo vivo. Consta de 55 compases agrupados en 3 secciones más una coda, todas ellas en la tonalidad de re menor. Cada sección contiene dos periodos. El desarrollo melódico del movimiento se genera a partir de una célula que se repite en cada compás, con una ligera variación concluyente al final de sus correspondientes periodos (figura 7).

CONCLUSIONES

A través de este análisis confirmamos las estipulaciones que nos indican que el compositor no emplea una estética nacionalista como sus contemporáneos, sino que escribe utilizando elementos clásicos tradicionales. Sin embargo, añade ciertos componentes no ortodoxos en pro de la innovación y transformación mínima de las formas. Prueba de esto es el contraste que se genera al incluir en los tres primeros movimientos piezas habituales en el género suite, presentadas con su estructura y características respetadas estrictamente y la suma en el movimiento final de una pieza más libre con elementos constitutivos menos convencionales. A partir de lo anterior es evidente que su interpretación requiere una técnica pianística y estilo clásicos. La Suite para Piano *Antigua Valladolid* actualmente ha logrado un impacto importante, al acumular aproximadamente 14 mil visitas en YouTube y es una pieza ejemplar para comprender el modo compositivo de Miguel Bernal Jiménez, que como ya se ha verificado, busca crear una conexión entre la tradición de la música virreinal y los nuevos estilos en su pluralidad contemporánea.

REFERENCIAS

- [1] Díaz Nuñez, L. (2000). Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales (208 pp.) México: INBA/CENIDIM/Conservatorio de las Rosas, ac
- [2] Díaz Nuñez, L. (2003). Como un eco lejano... La vida de Miguel Bernal Jiménez (225 pp.). México: INBA/CENIDIM.
- [3] Díaz Nuñez, L. (1996). Un paisaje urbano de 1950 visto por Bernal Jiménez y Keys Arenas: Entrevista al coreógrafo de El Chueco. Heterofonía, XXX(114 - 115), 82-92.
- [4] Díaz Nuñez, L. (1996). Guillermo Keys: Argumento de El Chueco. Heterofonía, XXX(114 - 115), 93-99.
- [5] Sañudo, M. (1974) Presencia y ausencia de Miguel Bernal Jiménez. Heterofonía. VII (17), 6-9.
- [6] Miranda, R. (1996). Carteles o Miguel Bernal en el Monte de los Olivos. Heterofonía, XXX(114 - 115), 74-81.
- [7] Cortez, L. (1985). Tabiques rotos: siete ensayos musicológicos (138 pp.). México: SEP, INBA, CENIDIM.
- [8] [10] Aboites Aguilar, L. (2008). El Último Tramo, 1929-2000. En Nueva Historia Mínima de México Ilustrada (pp. 488-496/pp. 497)., México: Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, Colegio de México.
- [9] Monsivais, C. (2000). Notas sobre la cultura Mexicana en el Siglo XX, En Historia General de México (pp. 1035). México: Colegio de México.
- [11] Carredano, C., Eli, V. (2015). Ideas, Cánones y Oposiciones. En Historia de la música en España e Hispanoamérica (pp. 235 -236). España: Fondo de Cultura Económica de España.
- [12] Casares Rodicio, E. (1999). Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. España. Sociedad General de Autores y Editores.
- [13] Zamacois, J. (1959). Curso de Formas Musicales. España: Editorial Labor.
- [14] de Pedro, D. (2001) Manual de Formas Musicales. España: Real Musical.
- [15] Llacer Pla, F. (1987). Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes. España: Real Musical.
- [16] Serrano Vida, M., Gil Corral, J. (2003). Música Volumen III. España: Editorial Mad. España.