



**Fernando Loyola y
Fernández de Jáuregui:**
Un análisis literario y musical
de sus composiciones.

Dr. Alonso Hernández Prado



...para Myrna y Frida.

**Fernando Loyola y
Fernández de Jaúregui:**
*Un análisis literario y musical
de sus composiciones.*

Dr. Alonso Hernández Prado



Índice

Prefacio

Introducción.....14

I. Contexto histórico, político, cultural y artístico en que Fernando Loyola desarrolló su creación musical, sus estudios y los compositores que lo influenciaron.....17

Antecedentes familiares de Fernando Loyola.....17

Contexto histórico.....18

Compositores queretanos o radicados en Querétaro anteriores o contemporáneos de Loyola.18

Compositores coetáneos de Loyola.....20

Educación musical de Loyola.....22

Antecedentes políticos y musicales.....24

Ambiente musical de la familia Loyola.....26

La prohibición religiosa en tiempos de Loyola.....27

El positivismo.....29

Dos períodos creativos en la vida de Loyola.....30

II. La música de salón de Fernando Loyola.....35

Antecedentes.....35

Vals.....36

Danza mexicana Recuerdos de Juriquilla.....46

Mazurka.....50

Canción.....54

Romanza.....58

Tarantela.....63

Barcarola.....65

Schottisch Lejos de ti.....67

III. La música de concierto de Fernando Loyola.....69

Introducción.....69

Concierto.....69

Nocturno.....87

Sonata.....89

Intermezzo.....93

Cadencia para el concierto para piano núm. 4, opus 58, en sol mayor, de Beethoven.....95

Cuentos.....95

Estudio.....97

Preludio.....101

Dos minuetos.....102

Fantasia musical.....102

Rondó para violín y piano.....112

Polonesa Cantar.....112

Impromptu.....114

Serenata blanca de Carlos del Castillo.....115

Gavota.....115

Melodía para violín y piano.....116

Sonatina.....116

Rondino.....117

IV. La música religiosa de Fernando Loyola.....119

Introducción.....119

Antecedentes generales.....119

Contexto histórico.....120

Himno.....120

Ave María.....133

Drama Musical.....141

Cantos religiosos.....158

Estudio comparativo.....170

Conclusiones.....175

Bibliografía.....178

Primera edición octubre de 2018.

Fernando Loyola y Fernández de Jáuregui:
un análisis literario y musical de sus composiciones.

Alonso Hernández Prado

Universidad Autónoma de Querétaro
Centro universitario, Cerro de las campanas S/N C.P. 76010
Querétaro, Qro.
www.uaq.mx

Este libro fue dictaminado favorablemente conforme a los lineamientos editoriales del
Comité Editorial de la propia Facultad.

Diseño Editorial: Antonio Tostado Reyes

Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5
México (CC BY 2.5). La presente obra puede ser utilizada con fines educativos,
informativos y culturales siempre que se cite la fuente.

ISBN: 978-607-513-420-8
Hecho en Querétaro, México



DIRECTORIO

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca
Rectora

Dr. Eduardo Núñez Rojas
Director de la Facultad de Bellas Artes

L.A.V. Pablo Sánchez Rivera
Secretario Académico de la Facultad de Bellas Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina
Secretario Administrativo de la Facultad de Bellas Artes

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado de la FBA

M. en A. Hugo Chávez Mondragón
Presidente del comité editorial de la
Colección Coordenadas del Arte

M.D.E. Antonio Tostado Reyes
Coordinador de imagen y diseño



Comité Editorial

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Dra. Cristina Medellín Gómez

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic

Dr. Fabián Giménez Gatto

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dr. Juan Granados Valdéz

M. en C. Silvia Pantoja Ruiz

Dr. Sergio Rivera Guerrero

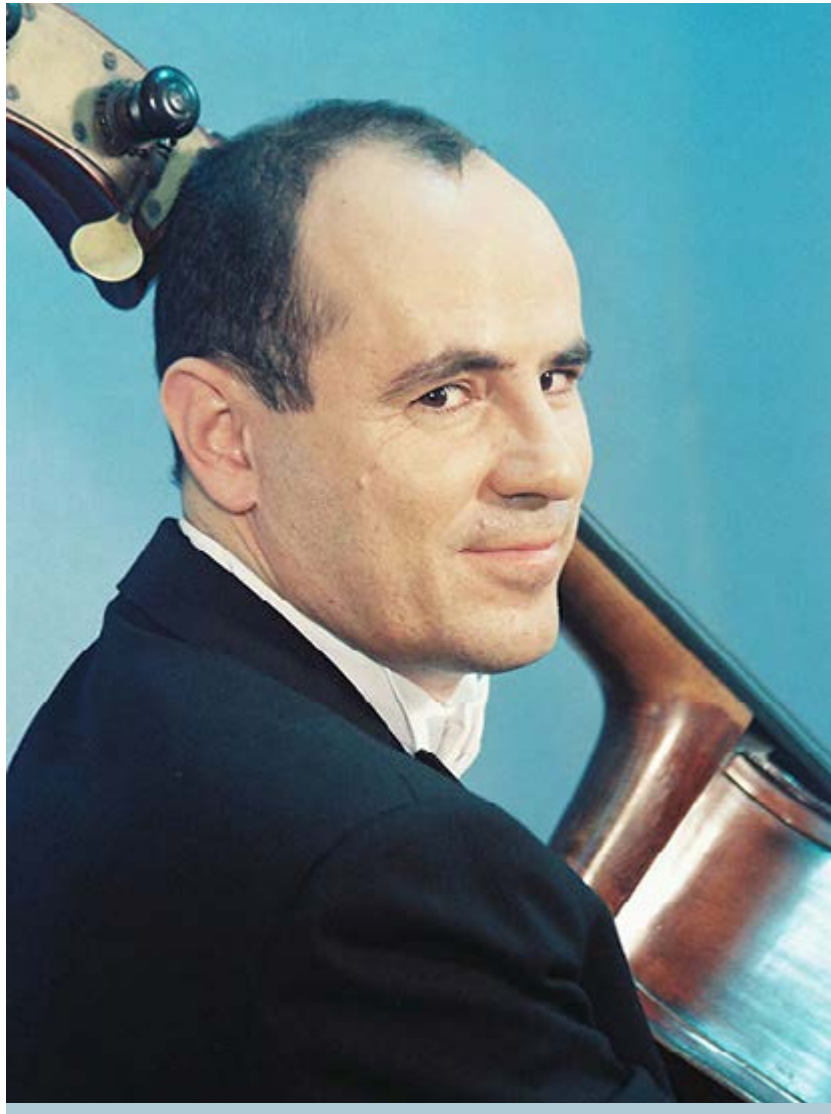
M. en A. Hugo Chávez Mondragón

Dra. Irma Fuentes Mata

Agradecimientos

Agradezco a quienes contribuyeron con su ayuda o ideas, a la realización de esta publicación, en especial a la familia Loyola Urueta, a Doña Leonor, a los hermanos Ángel y Carlos Esteva, a los doctores Juan Hugo Barreiro Lastra, César Ignacio Baca Lobera, Jürgen Neubauer y José Hernández Prado...

...A las maestras Guadalupe González Aragón, Gloria Tapia Colman, Alma Barrios y Angélica Pérez, a los maestros Emmanuel Arias, Ezequiel Domínguez Cardoso, José Francisco Álvarez González, Carlos Alberto Pecero, Diego Balderas y José López, al Conservatorio “José Guadalupe Velázquez”, a la Universidad Autónoma de Querétaro, a mi familia, amigos y colegas músicos.



Dr. Alonso Hernández Prado

Titulado como contrabajista en el Conservatorio Nacional de Música, estudió la Maestría en Música en "Yale University", el programa "Graduate Diploma" en "New England Conservatory", y el Doctorado en Arte en la Universidad de Guanajuato.

Como contrabajista ha sido miembro de varias orquestas del país, como la Sinfónica Carlos Chávez, Filarmónica de Acapulco y la Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. En los Estados Unidos formó parte de la "Boston Civic Orchestra" y la "Longwood Symphony Orchestra". Actualmente es integrante de la Filarmónica de Querétaro (en la que fungió como principal de la sección de contrabajos por doce años) y de la Camerata "Santiago de Querétaro". Es maestro en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad Autónoma de Querétaro.

Realizó estudios de dirección de orquesta con el maestro Shenek Hann, en "Yale University", durante ocho años fue el director titular de la orquesta de cuerdas del Conservatorio "José Guadalupe Velázquez" de Querétaro, y ha participado como director invitado con la Orquesta Clásica de México y la Banda Sinfónica del Estado de Querétaro.

En el ámbito académico ha presentado distintas ponencias sobre el compositor queretano Fernando Loyola, a quien dedicó su tesis doctoral, en varios coloquios organizados por la Universidad de Guanajuato, el Conservatorio de Morelia y el festival musical "Santiago de Querétaro".

Prefacio

Para todo el que guste conocer cómo trabajaron los músicos en tiempos pasados aquí en Querétaro, seguramente les va a ser muy instructivo el estudio que acerca del Mtro. Fernando Loyola presenta ahora el Dr. Alonso Hernández Prado, pues a la vez que da noticia del compositor, lo da acerca de su entorno y condiciones artísticas, religiosas y aún políticas en que vivió y la influencia que todo ello tuvo en su desarrollo.

Señala también cuáles fueron sus estudios y habla igualmente de los compositores de quienes con toda seguridad recibió y asimiló sus enseñanzas, y de los dos períodos creativos que tuvo, en que nacieron sus obras de salón, de concierto y religiosas, que son los aspectos en que se diversifica su creación musical.

Todo ello cuidadosamente analizado en su forma y procedimientos, según los modelos que siguió de los compositores universales consagrados que fueron su ejemplo: Beethoven, Mendelssohn, Bruckner, etc.

En cuanto al modo de armonización que utilizó, en realidad enteramente tradicional y sin atisbos de búsqueda armónica novedosa, aunque fuera ya en una época en que otros compositores mexicanos la empleaban sin temor, creo que se puede achacar en parte a no haber sido formado institucionalmente en escuela especializada en que pudiera darse ese debate o, simplemente a que él así se sentía cómodo y satisfecho, sin menoscabo del propio concepto de belleza que haya podido alcanzar y que nosotros ahora al ejecutar o escuchar su obra podamos captar.

En la Liga de Compositores de México se tomó un acuerdo entre todos los integrantes de la misma para la programación de conciertos y edición de las obras de todos, que se permitiera a cada autor conservar su estilo e individualidad, sin tratar de obligar a ninguno a seguir una línea determinada.

Pienso que este libro podrá entusiasmar a otros investigadores a encontrar similares creadores y artistas mexicanos que aún permanecen ocultos y desconocidos y cuyo valor artístico sea digno de mejor suerte, como es, sin duda, el valor que tiene la obra de Fernando Loyola.

Creo que este libro será como punta de lanza para que haya otros semejantes y tan completos como lo es éste.

Emmanuel Arias y Luna

Santiago de Querétaro, Qro., a 16 de Marzo de 2017.

Introducción

Escuché el nombre de Fernando Loyola y Fernández de Jáuregui en los inicios de mi carrera como músico profesional, a los diecinueve años de edad. El maestro Carlos Esteva Loyola, mi tío político y también sobrino nieto del compositor queretano, me invitó a interpretar con él el Concierto para Piano y Orquesta y otras obras de Loyola, correspondientes a su música de salón y escritas en la primera mitad del siglo que estaba por concluir.

Transcurrieron catorce años desde que terminé una maestría en música en la Yale University de Massachussets y que mi carrera como docente en la Universidad Autónoma de Querétaro me convenciera de la necesidad de hacer un doctorado. Puesto que mi licenciatura y mi maestría habían sido como ejecutante, resultó una magnífica idea completar un doctorado como investigador.

La amistad que me brindaron los hermanos Loyola Urueta a partir del año 2004 fue un factor decisivo en la elección del caso de Fernando Loyola como tema de tesis doctoral. Ellos me dieron acceso al archivo personal del compositor. La cálida acogida que he sentido en la ciudad de Querétaro a lo largo de la última década sería sin duda otro factor determinante para dedicar mi investigación a un protagonista de esta ciudad. Loyola fue además el fundador del conservatorio “José Guadalupe Velázquez” de Querétaro, institución con la que he colaborado por varios años.

A partir del archivo particular de don Fernando, descubrí dos factores centrales para mi estudio: percatarme de que aparte de música de salón, compuso música de concierto y religiosa, y de que pasó por dos claros períodos creativos durante su vida, separados por su vida matrimonial. Igualmente me percaté de que Loyola no comulgaba con las corrientes vanguardistas de su época, quizás por un aislamiento geográfico y estético, o porque, sencillamente, fue un genuino romántico “tardío”. Tal es una conclusión medular de mi investigación.

El volumen que presento a continuación a los lectores es el resultado de un primer “chapuzón” en el archivo personal de don Fernando Loyola. Ese archivo cuenta con material suficiente para realizar futuras investigaciones.

La metodología aplicada al trabajo es producto de mi asistencia todos los sábados, durante cuatro semestres, al seminario del doctor Juan Hugo Barreiro Lastra, quien para todo fin práctico, me enseñó a investigar. Cabe recalcar que yo resido en la ciudad de Querétaro y que el doctor imparte sus excelentes clases en Guanajuato, por lo que la realización de esta investigación significó una auténtica aventura, no solamente intelectual. No obstante ello, es mi deseo que el doctorado concluido y que la presente publicación hagan patente que el esfuerzo se vio, al final, bien recompensado. Debo la sustancia e incluso la objetividad que traté de conservar a lo largo de la investigación a mi estimado director de tesis, el compositor y doctor Cesar Ignacio Baca Lovera, quien tuvo una fe ciega en mi proyecto desde un principio.

El análisis estructural de las obras de Fernando Loyola y Fernández de Jáuregui se basa en el sistema de la maestra Gloria Tapia, el cual aprendí dos décadas antes de realizar esta investigación, en su cátedra de análisis en el Conservatorio Nacional de Música. La transcripción de algunas de las obras se la debo al programa de cómputo Finale y la inserción de pasajes musicales en el texto fue posible gracias a la guía que recibí de mi

alumno y ahora maestro, Ezequiel Domínguez Cardoso.

El apéndice de esta publicación contiene la transcripción digital de algunas de las obras del compositor. Las líneas azules, rojas y de color naranja corresponden a los esquemas que aparecen intercalados en el texto.

La piedra angular para realizar esta investigación de la obra de don Fernando Loyola, además del propio archivo del compositor, fue el libro publicado por mi pariente y amigo, el arquitecto, compositor y pintor Ángel Esteva Loyola, quien publicó gracias al Instituto Queretano de la Cultura la única biografía hasta ahora existente de Fernando Loyola. En ella encontré información de primera mano, referente a la vida del compositor.

Ésta investigación persigue ser el esbozo de la obra de un hombre que amaba a la música, tanto como a su prójimo; que contó con un gran ingenio y que a pesar de no hallarse en el medio más propicio para ese fin, tuvo la enorme oportunidad de componer valiosas obras, inventar artefactos útiles y enseñar a quienes desearan aprender de su abundante saber.

Santiago de Querétaro, Febrero de 2017.



Capítulo 1

Contexto histórico, político, cultural y artístico en que Fernando Loyola desarrolló su creación musical, sus estudios y los compositores que lo influenciaron.

Antecedentes familiares de Fernando Loyola

Fernando Loyola nació en la hacienda de Juriquilla, en Querétaro, el 24 de agosto de 1873, en el seno de una familia de abolengo de la sociedad queretana. Su padre, Bernabé Loyola, originario de Tlalpujahua, Michoacán, fue contratado para sanear y administrar las finanzas de las haciendas de Juriquilla y Solana, propiedad de Timoteo Fernández de Jáuregui, heredero del título de Sexto Marqués de la Villa y del Villar. Timoteo ofreció a Bernabé una hacienda como pago por sus servicios, pero en lugar de aceptar la propuesta, éste pidió a cambio la mano de su hija Catalina, encargada de escribir la correspondencia de su padre, fue por este medio que ella y Bernabé entablaron una relación que los llevó al matrimonio, del que nacieron once hijos, entre ellos los gemelos Fernando y Luisa, quienes quedaron huérfanos por complicaciones en el parto. María Dolores, hermana de Catalina, crio a los gemelos y posteriormente se casó con Bernabé, costumbre de la época. Tuvieron trece hijos, quienes heredaron la hacienda de Juriquilla.

Algunos de los parientes cercanos a Loyola ocuparon altos puestos tanto en la política como en la Iglesia. Su padre y su abuelo paterno, José Francisco Loyola, fueron senadores de la república por el estado de Querétaro. Su hermano Carlos María Loyola, fue gobernador de la entidad entre 1911 y 1914, durante la presidencia de Francisco I. Madero. Su primo, Monseñor Salvador Septién Uribe, fue vicerrector del seminario, vicario general del obispado y arcediano de la catedral.

Contexto histórico

La vida de Fernando Loyola transcurrió en momentos turbulentos de la historia de México, como el Porfiriato, la Revolución, el movimiento cristero, el reparto agrario y la promulgación de la educación socialista del presidente Lázaro Cárdenas. Estos acontecimientos tuvieron una repercusión directa en él, como protagonista de los cambios sociales que experimentó el país a lo largo del siglo XIX. Alfonso Muñoz Güemes escribe al respecto: “El siglo XIX en México, estuvo marcado por una serie de acontecimientos políticos y sociales que transformaron las estructuras políticas, la propia organización social y que, obviamente, tuvieron una alto grado de incidencia en las prácticas culturales que fueron asimilando los diversos sectores de la población” (Y la música se volvió mexicana, p. 151). Efectivamente, estos cambios modificaron las estructuras en las que Loyola desarrolló su actividad artística y profesional.

Compositores queretanos o radicados en Querétaro anteriores o contemporáneos de Loyola

Loyola radicó toda su vida en Querétaro, Estado con importancia política, religiosa y cultural, al que llegaron durante la Colonia los frailes franciscanos para evangelizar, valiéndose de la música para atraer a los indígenas. Cabe mencionar el talento que éstos mostraron para aprender la música y fabricar instrumentos musicales. Eduardo Loarca transcribe un fragmento de la carta que fray Pedro de Gante escribe a su primo Carlos V, rey de España, respecto a estos atributos: “Aquí los indígenas del nuevo mundo aprenden la música en meses, lo que allá los españoles en años” (Loarca, 1941, p. 15). De igual manera, los frailes Salvador Hernández, Antonio Linaz y Antonio Margil reconocieron y aprovecharon este talento, ellos son considerados los primeros compositores localizados en Querétaro.

Compositores franciscanos

A continuación presento datos sobre algunos franciscanos, respecto de los cuales se dispone de información.

Salvador hernández:

Originario de las Islas Canarias, náutico, piloto y soldado temerario y de grandes virtudes; habiéndose librado en un combate tenido con piratas se dedicó a religioso, tomando el hábito en Tzintzuntzan, Mich. Aprendió las lenguas tarasca, otomí y mexicana y adquirió fama de gran teólogo y predicador. Era además admirable maestro de canto llano y de órgano y escribió gran número de libros con notas musicales, dotando de capilla a la Provincia de Michoacán, la que le debió la instrucción musical de la que gozó durante mucho tiempo. Murió en medio de gran fama en el convento de Querétaro” (Saldívar, 1934, p. 107).

Antonio Linaz:

Fue un franciscano, nacido en la provincia de Mallorca, España, que trabajó en la provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán. Años después viajó a Madrid para manifestar a Jiménez Samaniego, ministro general de los franciscanos, su intención de crear un centro misionero. En 1682, el Papa Inocencio XI le dio autorización para fundar el primer Colegio de Propaganda Fide, en el convento de la Santa Cruz de los Milagros, de Querétaro, perteneciente a la provincia de Michoacán. En 1683 tomó posesión del convento junto con 24 frailes. El padre Linaz fue un hábil ejecutante de instrumentos de cuerda y del órgano, conocía del canto llano y la polifonía.

Fue maestro de capilla del Real Convento de Santa Clara en Querétaro, formando cantantes, instrumentistas y organistas.

Antonio Margil:

Considerado el apóstol de Centroamérica, nació en Valencia, España, el 18 de agosto de 1657. Inició sus estudios sacerdotales a los 18 años de edad en el convento de la Corona, en su ciudad natal; se ordenó sacerdote en 1682, residió en los conventos de Onda y Denia y partió como misionero a América en marzo de 1683; recorrió durante diez años gran parte del continente, desde Luisiana hasta Panamá. Querétaro fue su primer centro de actividad, caminó por México, Guatemala, Honduras, Nicaragua y Costa Rica. Pasó largas temporadas rodeado de indígenas, alimentándose de frutas silvestres, mas con la música atrajo a los indios, convirtiendo a cuarenta mil de ellos al catolicismo, les enseñó a cantar su “Alabado” (Ángel y Llin, s. f., s. p.). Gabriel Saldívar nos describe la función que este tipo de cantos tenía en la evangelización de los indígenas:

Entre las composiciones religiosas que fueron enseñadas al pueblo hubo una que se perpetuó en su memoria y que entonaba siempre al terminar sus faenas. Eran generalmente el campesino y el obrero de las hacienda quienes a la caída del sol, único reloj que medía su trabajo, suspendían toda actividad para hincar la rodilla sobre el suelo en que habían dejado sus energías, y entonar un canto melancólico [El texto decía]: Alabado sea el Santísimo Sacramento y la Inmaculada Concepción de la siempre Virgen María, nuestra señora, concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser, en el primer instante de su ser, Amén [Saldívar, 1934 pp. 123-125].

Margil versifica esta plegaria en su versión del alabado: “Sea alabado y ensalzado el divino sacramento en que Dios oculto asiste de las almas al sustento. Y limpia la concepción de la Reina de los cielos, que, quedando virgen pura, es madre del Verbo eterno. Y el glorioso San José electo por Dios inmenso para padre estimativo de su hijo el divino Verbo, Y esto por todos los siglos y de los siglos, Amén”.

En 1696, Margil fue nombrado superior del colegio de Querétaro y en 1701 se encargó de fundar el colegio de Cristo Crucificado de Guatemala; en 1706, instituyó el de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas. En 1711 continuó con su vocación misionera en los territorios de Nayarit, Coahuila, Nuevo León y Texas, y en 1717 las misiones de Dolores y Adaes. Escribió el Diccionario de muchos dialectos indígenas. Fue notario

apostólico, comisario del Santo Oficio y prefecto de las misiones de la Propaganda Fide en las Indias Occidentales. Pasó los últimos años de su vida en los colegios de Querétaro y Zacatecas. Murió el 6 de agosto de 1726 en el convento de San Francisco en la ciudad de México. El Papa Gregorio XVI aprobó su beatificación en 1836.

Compositores coetáneos de Loyola

Posterior a estos tres misioneros, ya en el siglo XIX, identificamos a José Guadalupe Velázquez, Agustín González y Cirilo Conejo Roldán, compositores fundamentalmente de música sagrada en Querétaro, contemporáneos de Loyola, quienes lo guiaron en la composición y apoyaron en la difusión y enseñanza musical.

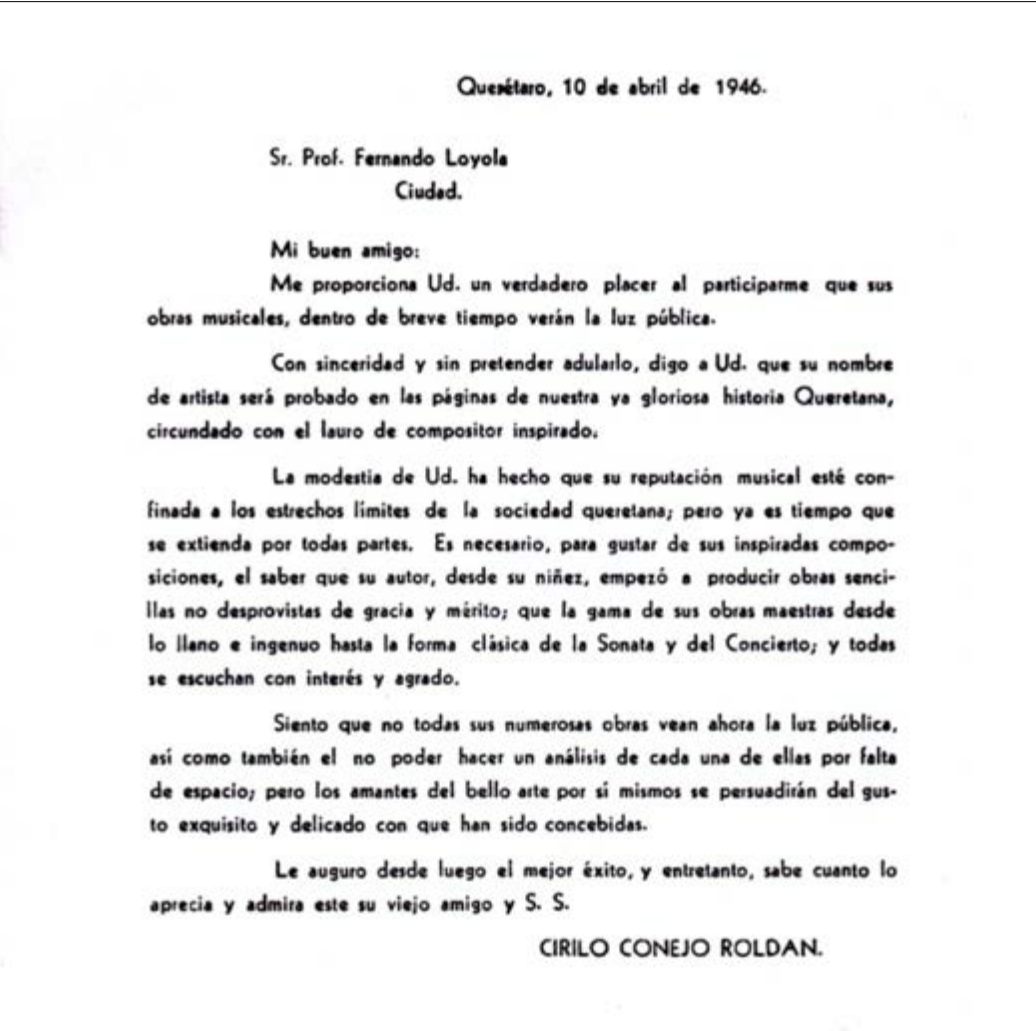
José Guadalupe Velázquez:
Nació el 17 de diciembre de 1856 en la ranchería La Ceja, hoy municipio de Huimilpan. En 1867 inició sus estudios eclesiásticos en el Colegio Apostólico de la Santísima Cruz de los Milagros, regido en aquel tiempo por fray Miguel Zavala, con quien estudió música. Ingresó al Seminario Conciliar de Nuestra Señora de Guadalupe de Querétaro, el 15 de enero de 1869. El seminario ofrecía una formación integral, que abarcaba ciencia, arte y cultura. Marcelo Hernández fue su maestro de música. Velázquez también destacó en la poesía y en el dibujo. Estudió simultáneamente en la Academia De Bellas Artes del estado. Terminó su carrera sacerdotal en 1879, año en que fue promovido a diácono y nombrado maestro de cantores de la catedral –entre 1879 y 1888–, fue enviado a Ratisbona, Alemania, a profundizar en el conocimiento de la música sacra. En el trayecto conoció a Agustín González y lo convenció para que lo acompañara a realizar los mismos estudios. El 20 de abril de 1890 regresó a México y retomó su puesto de maestro de capilla de la catedral de Querétaro. El 18 de febrero de 1892, por orden del obispo de Querétaro, Rafael Sabás Camacho, fundó la Escuela Diocesana de Música Sacra, con el objetivo de formar cantantes, organistas, directores de coro y maestros de capilla. Trabajó junto con Agustín González en la integración del coro de los niños de la catedral y del coro del seminario mayor. En 1895 fue invitado como maestro al Conservatorio Nacional de Música y el mismo año fundó la Colegiata de la Virgen de Guadalupe, también en la Ciudad de México. Entre 1895 y 1915 fue maestro simultáneamente en la Ciudad de México y en Querétaro, actividad que debilitó su salud. Murió el 18 de febrero de 1920, sus restos descansan en la Catedral de Querétaro.

Agustín González:
Nació en 1864 en Santa Cruz de Galeana, hoy Juventino Rosas, Guanajuato. Su familia era originaria de Querétaro y en 1867 regresaron a radicar en la ciudad. A los 24 años de edad se fue a perfeccionar sus estudios musicales a Ratisbona, Alemania. A su regreso fue nombrado organista titular de la catedral queretana y colaboró junto con Guadalupe Velázquez en la fundación de la Escuela Diocesana de Música Sacra. Compuso misas, maitines, motetes, misterios marianos y cantos recreativos, el “Himno a la Santa Cruz”, el “Himno a la Corregidora de Querétaro”, estrenado el 14 de septiembre de 1910 en la inauguración del monumento a Josefa Ortiz. Musicalizó los versos de: el “Cantar de los

cantares”, el salmo “Beatus Homo” en forma de cantata, el “Miserere”, compuesto en 1898 para conmemorar la muerte de su primera esposa, así como canciones con letra del poeta Gustavo Adolfo Bécquer: “Volverán las obscuras golondrinas”, “La noche buena del pastor” y “Levántate y anda”. Sus restos descansan en la catedral de Querétaro.

Cirilo Conejo Roldán:
Nació en la ciudad de Santiago de Querétaro el 8 de julio de 1884. Probablemente en 1894 entró al Seminario Conciliar a cursar la carrera eclesiástica y perfeccionar los estudios musicales que había comenzado desde niño. Era el encargado de cuidar la disciplina de los alumnos en la Escuela de Música Sacra y de los niños cantores de la catedral, mientras la actividad docente del padre Velázquez estaba dividida entre la Ciudad de México y Querétaro. De 1927 a 1928, años en que se decretó la suspensión del culto en México, se matriculó en la Escuela Pontificia de Música Sagrada en Roma. Sus maestros fueron Ferreti (canto gregoriano), Réfice (armonía), Manari (órgano), Casimiri (polifonía vocal), Dobici (contrapunto) y Dagnini (historia). Obtuvo la licenciatura en Canto Gregoriano. Miguel Bernal Jiménez fue uno de sus compañeros de escuela. En 1942 fundó, junto con Fernando Loyola, el Conservatorio “José Guadalupe Velázquez”. Años después se trasladó a Monterrey por mandato del obispo Plancarte. En la última década de su vida padeció diabetes, problemas cardíacos y ceguera, murió el 20 de enero de 1960.

Carta de Cirilo Conejo Roldán dirigida a Fernando Loyola, publicada en 1946, en el álbum No. 2 de obras para canto y piano.



Educación musical de Loyola

Loyola recibió la educación básica en casa, como acostumbraban los hijos de las familias de los hacendados. Ángel Esteva nos describe cómo era que se impartían estas clases.

En la época de formación del pequeño Fernando, las familias distinguidas de nivel social, acostumbraban que la preparación de los hijos se complementara dándoles clases particulares con maestros que llegaban a las haciendas, fincas y casas señoriales a prepararlos en diversos campos del conocimiento, incluso, en algunos casos, era la única educación que estos niños recibían [Esteva, 2013, p. 53].

Por lo anterior, podemos suponer que, al recibir este tipo de educación, Loyola adquirió la disciplina para ilustrarse de manera autodidacta en la composición musical, en la que no realizó estudios formales. Aprendió a tocar el piano recibiendo clases particulares en la casa de la hacienda, a la usanza de esos tiempos, aunque la educación musical en la clase media y alta generalmente la recibían las mujeres jóvenes, como narra Yael Bitrán:

Pero sin duda la forma más usual de aprender música en la época no era en la escuela sino mediante lecciones particulares. En la prensa existían frecuentes anuncios de maestros privados de música ofreciendo sus servicios. Algunos de ellos acudían a las casas de las alumnas mientras que otros daban clases en sus propios domicilios. Mientras que la mayoría de los maestros eran hombres, la mayoría de las pupilas eran mujeres [2013, p. 117].

Cabe mencionar que aprender a tocar el piano, el arpa o la guitarra, era de las pocas actividades en las que la mujer era motivada por el hombre. Al finalizar la Independencia de México, las calles eran inseguras, sobre todo una vez que caía la tarde, por lo que si las mujeres debían salir de sus casas lo hacían acompañadas por un hombre, aunque preferentemente permanecían en sus hogares y se entretenían tocando el piano. Consuelo Carredano narra la importancia que el piano reflejó en la vida social del México decimonónico.

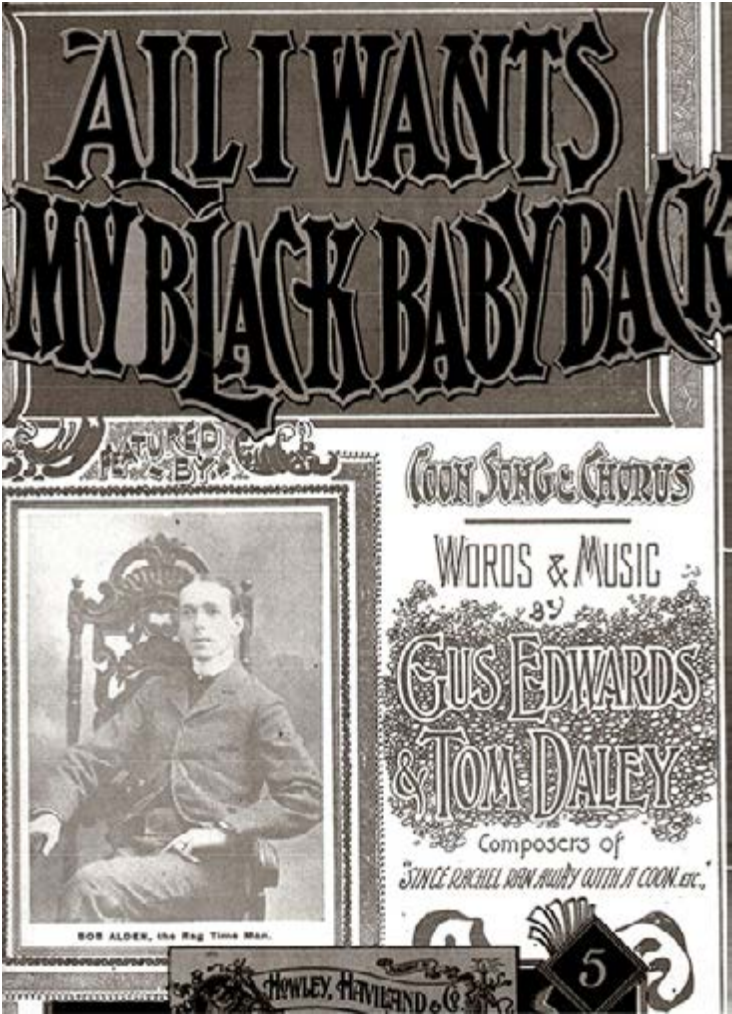
Junto con la ópera, la música de salón fue el género más ampliamente cultivado por los compositores mexicanos, y el piano, el instrumento por antonomasia. Sabemos que ya desde el siglo XVIII existían en México algunas fábricas de pianos y que la técnica de construcción y la industrialización de este instrumento fue favorecida por la enorme demanda de la clase media alta [Carredano, 1992, p. 99].

Esto detonó la creación de un gran mercado para la composición, edición y venta de partituras musicales, así como la venta de pianos que eran traídos de Europa o fabricados en México. En el siglo XIX, en México, todas las casas de las familias de clase alta tenían el propio y había una señorita que supiera tocarlo y leer la escritura musical. Las familias de clase media hacían el esfuerzo por tener su piano, intentando reproducir el

estilo de vida de los ricos. Todo esto, sumado a una serie de atributos que la cultura reflejaba en la sociedad mexicana, como nos cuenta Alfredo Nieves Molina: “El piano se convierte en artículo necesario para toda familia que se considere decente, que tenga posibilidades de adquirirlo o que aspire a una buena reputación, como pasó con las familias de clase media que anhelaban el estatus de la época” (2010, p. 130). En cuanto la familia Loyola gozaba de buena reputación y alto estatus económico, es justificado ubicarlos como representantes del modelo cultural de la época, mismo que Fernando Loyola supo capitalizar desde temprana edad, recibiendo lecciones de piano en su casa, primero con el señor Guerrero y posteriormente con Miguel Romillo, con quien dio presentaciones públicas ejecutando el instrumento a cuatro manos.

Consuelo Carredano establece la importancia “social” que el instrumento representaba: “La posesión del instrumento se convirtió en sinónimo de refinamiento, a la vez que en reflejo de la prosperidad familiar. El piano llegó a ser un mueble indispensable en todos los hogares ‘decentes’.” (Carredano, 1992, p. 99). A la par de estudiar el piano, Loyola recibía de la Casa Wagner partituras y métodos de composición que aprendía por su cuenta, como lo constata una carta publicada en el libro de Ángel Esteva, fechada el primero de diciembre de 1903 en la que solicita a la tienda el tratado de armonía de Franz Liszt.

Partitura propiedad de Fernando Loyola, (archivo de la casa Loyola Urueta).



Antecedentes políticos y musicales

Loyola no estuvo exento de la influencia de los compositores mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX, como Aniceto Ortega. Loyola hizo esfuerzos aislados por escribir obras de música de salón y con apego a la tradición italiana, que podrían ser consideradas dentro del Romanticismo musical. Cabe señalar que Ortega, nuestro compositor nacionalista, era un prestigiado médico y para él la música era una actividad alterna, similar al caso de Loyola, cuya ocupación principal fue la agricultura y la administración. Con la llegada de Porfirio Díaz, como expone Otto Mayer-Serra, la siguiente generación de compositores logró desligarse de esta música de salón y de la tradición italiana:

La época porfiriana abrió el país a la industrialización con métodos modernos y de capital extranjero. Por el mismo cauce llegaron a México los procedimientos de [las músicas francesa y alemana]. Que [habían], entre tanto, desplazado la hegemonía italiana en el arte musical europeo. Los campeones de esta nueva fase fueron Gustavo E. Campa y Ricardo Castro [1941, p. 72].

En opinión de Mayer-Serra, estos nuevos compositores, más que buscar originalidad pretendían recrear las tendencias vigentes en ese tiempo en Europa. De hecho, Mayer-Serra sostiene que la falta de originalidad fue la causa que impidió que trascendiera la obra de Castro, Campa y de sus contemporáneos, con excepción del “Vals capricho” de Castro, que sigue vigente en el repertorio de los pianistas mexicanos.

Ricardo Castro, considerado el “Liszt mexicano”, vivió en la misma época que Loyola y tuvo una carrera meteórica, si se tiene en cuenta su corta vida. Alumno del compositor Julio Ituarte, al lado de Gustavo E. Campa inició un movimiento musical que se contraponía a la tradición operística italiana impulsada en México por el compositor Melesio Morales, autor de la ópera “Ildegonda”, y en ese tiempo director del Conservatorio.

Castro contó con el apoyo de Porfirio Díaz, así como de sus secretarios de Finanzas, José Yves Limantour, y de Educación, Justo Sierra, colaboradores del oaxaqueño y pertenecientes al grupo de “los científicos”, quienes salieron bien librados de su gestión pública en el Porfiriato, a pesar de que Limantour fue quien envalentonó a Porfirio Díaz para permanecer tantos años en el poder, con el argumento de que “México no estaba preparado para la democracia”. Limantour era un hombre culto, asistente asiduo a los conciertos, incluso fue el gestor cultural de Castro y Campa al formar la Sociedad Filarmónica de Conciertos. Por su parte, el presidente Díaz apoyó a Castro en su viaje a Europa, donde estudió piano y composición, presentó recitales y conciertos y observó el sistema educativo de los conservatorios europeos, el cual se proponía implantar en México, no obstante, por desgracia su gestión como director del Conservatorio fue muy breve, pues murió de pulmonía pocas semanas después de su nombramiento.

No deja de ser paradójico que Melesio Morales fuera parte del cortejo fúnebre de Castro, a quien durante muchos años Morales había obstaculizado su desarrollo profesional.

Castro se presentó en Querétaro en una gira que abarcó varios estados de la república, como preparación al mencionado viaje a Europa, era diez años mayor que Loyola, quien lo admiraba como pianista y compositor. Loyola escuchó en vivo a Ricardo Castro, hecho que probablemente lo motivó en su carrera artística, como compositor y gestor cultural, Loyola en años posteriores fue promotor de conciertos y programas de radio en la XENA “Tradición de la provincia mexicana”, en los que presentó artistas mexicanos y europeos como el arpista español Nicanor Zabaleta, e interpretó sus propias composiciones al piano o acompañado por su orquesta. Incluso fue director de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia.

La música de salón y las tertulias

En el siglo XIX, México se encontraba en proceso de asimilación de la herencia cultural de los países europeos que nos invadieron. En el aspecto musical, una gran cantidad de solistas y compañías vinieron y se presentaron en nuestro país, dando pauta al desarrollo del gusto de los mexicanos por este tipo de música. La enseñanza musical de las clases media y alta, como se ha comentado, estaba confinada a las casas y a las mujeres, quienes pasaban mayor tiempo en sus hogares. Curiosamente, la sociedad veía con buenos ojos que ellas supieran tocar el piano, el arpa o la guitarra en un nivel básico, pues la profesión musical, en cuanto tal, correspondía a los hombres de estratos sociales bajos, por lo que las damas se esforzaban por tocar lo mejor posible, siempre y cuando esta práctica no las alejara de otras actividades importantes. Con su música, las señoritas alegraban la casa paterna y con el transcurso de los años alegrarían la de sus maridos y sus hijos:

La música es sin duda uno de los adornos más bellos que pueden acompañar la educación de una señorita. Ella refina y perfecciona aquella dulzura del genio, buen gusto y sensibilidad que la caracteriza, y que formado el consuelo de la casa paterna acaba por ser la delicia de un esposo [Bitrán, 2013, p. 115].

En este contexto, las muchachas se preparaban para mostrar sus logros como ejecutantes en las llamadas “tertulias literarias”, organizadas en las casas, y a las que asistían jóvenes

—hombres y mujeres—, de la alta sociedad. Las tertulias, al igual que la música de salón, tienen su antecedente en París en salones privados y en Viena en salones públicos, con posterioridad a la restauración de las monarquías europeas, a la derrota de Napoleón y a la pérdida del poder por parte de la burguesía europea. Las calles en el viejo continente se volvieron inseguras y las familias se recluyeron en sus casas, cultivando el estudio musical, con obras de compositores como Liszt, Chopin o Schumann.

El México independiente tuvo una doble recepción de estas costumbres, al ser igual de inseguro que Europa y buscar reproducir los patrones imperantes allende el Atlántico. En las tertulias literarias privadas tocaban, cantaban y bailaban, siendo la ocasión socialmente permitida para que las jóvenes iniciaran una relación con quien sería su futuro

marido. Los jóvenes, por su parte, sólo escuchaban y bailaban, pero tenían que hacerlo bien, por lo que tomaban clases de baile. Los adultos discutían la situación política que imperaba en el país. La cultura estaba ligada a la educación, la moral y los buenos principios, y era exclusiva de las clases medias y altas.

Ambiente musical de la familia Loyola

La familia Loyola, como el resto de las de clase acomodada, heredó esta tradición y Fernando encontró en las tertulias de la hacienda un ambiente propicio para desarrollar su talento musical. En la hacienda de Juriquilla se celebraban los santos y cumpleaños de los miembros de la familia, las fiestas religiosas, la Navidad y el Año Nuevo. Ángel Esteva retrata bien estas celebraciones:

Cuando era el Santo de Don Bernabé duraban los festejos ocho días en los que, cosa curiosa, no se tomaba vino, ni se hablaba de política ni de religión, ya que el Señor Loyola era liberal y el Señor Fernández era conservador. Dichas fiestas consistían en tertulias, pues todos los hijos de Don Bernabé cantaban, tocaban el piano, la guitarra y diversos instrumentos: además los invitados también tomaban parte en ellas [Esteva, 2013, p. 25].

De igual manera, en la capilla de la hacienda se celebraba el “jubileo circular de cuarenta horas” en el que exponían al Santísimo Sacramento por cuatro días, diez horas cada día, para que lo velaran la familia, los amigos y los trabajadores. Esto, aunado a la misa que celebraban todos los domingos, destinada a la misma audiencia, implicaba que un gran número de personas se reunían con regularidad en la hacienda, donde incluso habían formado un coro integrado por la comunidad, con el que cantaban a varias voces, musicalizando las ceremonias religiosas.

En diciembre se reunían en la hacienda los Fernández y los Loyola, organizando las tertulias musicales, en las que los miembros de las dos familias presentaban conciertos, tardeadas poético-musicales o zarzuelas, dando el nombre de “Los hijos del mosquete” a su compañía artística. Ofrecían espectáculos bien montados que involucraban ensayos, la confección de vestuarios, escenografías y programas de mano. Fernando Loyola, desde temprana edad, presenció y participó en estas tertulias, como director, ejecutante y compositor.

A finales del siglo XIX se hacían dos horas y cuarto a caballo del centro de Querétaro a la hacienda de Juriquilla. Para los invitados, asistir a las tertulias suponía un viaje y una fiesta, que comenzaba desde el inicio del trayecto. Porfirio, el hijo del general Díaz, era amigo de Fernando Loyola.¹ Ángel Esteva publicó tanto la fotografía de la caza, como la carta en que Fernando felicita a Porfirio por su ascenso a capitán del Ejército. Porfirio Díaz representaba mucho más que la investidura presidencial en manos del padre de un amigo. El general, como Leopoldo Zea puntualiza en su libro *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, representaba la permanencia del poder del país en manos de la burguesía, sector social identificado con la familia Loyola.

¹ Esta amistad se encuentra documentada en una fotografía en la que aparecen juntos durante la cacería de venado en la hacienda de Juriquilla, así como en la correspondencia que sostenían entre ellos.

Porfirio Díaz cuidaba del orden que convenía a la burguesía, y ésta le cedía el máximo poder político. Díaz no podía permitir se estableciese frente a él otro poder, tal como pretendía establecerlo nuestra burguesía independizando el poder judicial, controlando el poder legislativo y la opinión pública [Zea, 1981, p 426].

Por lo anterior, podemos inferir que Fernando Loyola y su familia se mostraron renuentes al fin del Porfiriato. La Revolución, además de gran inestabilidad política, trajo tiempos difíciles a la hacienda de Juriquilla, que a menudo era asaltada por bandoleros que se hacían pasar por revolucionarios.

La prohibición religiosa en tiempos de Loyola

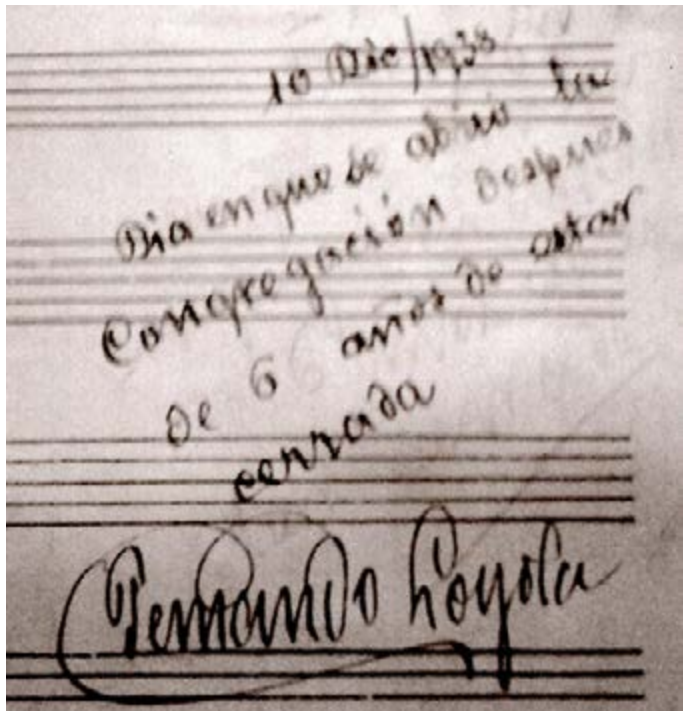
Fernando Loyola se casó en 1913, a los cuarenta años de edad, con Leonor Urquiza Figueroa, hija de los dueños de la hacienda de Jurica. De luna de miel se fueron a Europa seis meses y, a su regreso, ya esperando a su primer hijo, se mudaron a la ciudad de Querétaro, a una casa en la calle 16 de Septiembre, desde donde administró la hacienda, se dedicó a la composición, la enseñanza musical y a inventar diferentes objetos relacionados con la agricultura y la música. Leonor y Fernando tuvieron dos hijos: Fernando, quien se dedicó a la agricultura y también a administrar la hacienda, y Santiago, quien murió a los 21 años de edad, cabe mencionar que estaba cursando sus estudios en el seminario conciliar.

Entre 1926 y 1929 el estado de Querétaro vivió el conflicto protagonizado por los campesinos, que además de defender sus creencias religiosas, veían a la reforma agraria como una amenaza. Este capítulo en la historia de México tuvo repercusiones en la actividad musical de Loyola, quien estaba vinculado a la Iglesia católica. La Nueva historia mínima de México explica el acontecimiento:

El gobierno de Calles, por sus afanes de ampliación y consolidación estatal, tuvo grandes conflictos con la otra institución de alcance nacional: la Iglesia católica. El enfrentamiento fue de una magnitud enorme, pues implicaba competencias culturales, educativas, sociales y políticas, de control de la población, terminando por dirimirse bélicamente en la llamada “guerra cristera” [Javier Garciadiego, 2008, p. 464].

Los católicos que vivían en las ciudades formaron la Liga Nacional para la Defensa de la Libertad Religiosa, pero no se aliaron con los campesinos, quienes no tenían la fuerza para derrocar al gobierno; sin embargo, a pesar de sus limitaciones militares y económicas, por medio de una guerra de guerrillas, provocaron una inestabilidad política que finalmente obligó al gobierno a negociar con los jerarcas de la Iglesia: ésta aceptó la autoridad del gobierno y prometió abstenerse de participar abiertamente en la política y el gobierno prometió no poner en vigor los artículos de la Constitución de 1917 que

más afectaban los intereses de la Iglesia, dando por terminado el conflicto. La familia Loyola estaba tan comprometida con la Iglesia que, en la década de los treinta, prestó su casa para celebrar las festividades importantes del Seminario Conciliar, al que también apoyaba económicamente. Incluso monseñor Salvador Septién, primo de Fernando Loyola, vivió en la casa de 16 de Septiembre del centro de Querétaro, juntos enfrentaron la promulgación de la educación socialista, instaurada en el sexenio de Lázaro Cárdenas, entre 1934 y 1940.



Anotación a pie de página en una partitura de Loyola, (archivo de la casa Loyola Urueta)

Los promotores de este modelo educativo consideraban que el espíritu de justicia social que contenía era un eslabón necesario para reestructurar el México posrevolucionario. La transformación de la educación supondría una transformación económica y social, con la toma de conciencia de clase y la elevación intelectual y moral de las masas. Esto traería como resultado la redención económica de los trabajadores, dando cuenta de las necesidades de la colectividad por encima de los intereses egoístas de las clases privilegiadas; además, limitando la propiedad privada, se pondría fin a la explotación. Estos cambios en la estructura educativa provocaron en Querétaro y en el resto del país, el cierre de las escuelas propiedad de la Iglesia, como fue el caso del Colegio Civil y de la Academia de Bellas Artes. Fue en esa época cuando Loyola abrió una escuela de música en los bajos del Museo Regional; la mantuvo durante 21 años, en dos salones que dotó con pianos de su propiedad, instrumentos y papel pautado que regalaba a los alumnos.

La escuela no tenía nombre, la conocían como “la escuela de Don Fernando Loyola”. A partir de ese momento se le llamó “apóstol de la música”. Tiempo después, junto con el padre Cirilo Conejo Roldán, fundó el Conservatorio Libre de Música “José Guadalupe Velázquez”, del que fue director por muchos años y que a la fecha continúa vigente. Entre los alumnos de Loyola ubicamos a Felipe Ramírez (organista de la Catedral Metropolitana e investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, Cenidim), Gabriel Juárez León (organista de la catedral de Querétaro), Fernando Galván (director de la orquesta de la escuela de música sacra en Ratisbona, Alemania), Esperanza Cabrera (pianista concertista) y Aurelio Olvera (director de la banda del estado de Querétaro). Fernando Loyola vivió 77 años y once meses. Murió el 25 de julio de 1951 y sus últimas composiciones datan de 1946. Sus restos descansan en el templo de la Congregación, contraesquina de su casa, en la calle 16 de Septiembre en el centro de Querétaro.

El positivismo

Leopoldo Zea, en su libro ya mencionado y escrito en 1943, define al positivismo como un sistema filosófico que se rige por el método científico, con el que se busca descubrir las leyes de la naturaleza para lograr el control de la realidad. Sus precursores fueron Henri de Saint-Simon y Augusto Comte en Francia, y Stuart Mill en Inglaterra, a principios del siglo XIX. En México, uno de los principales representantes de esta teoría fue Gabino Barreda, quien, por instrucción del presidente Benito Juárez –después de que los liberales derrocaran a Maximiliano–, recibió la encomienda de dar rumbo a la educación. Barreda estudió medicina en París y durante su estancia asistió a una conferencia de Augusto Comte, que lo impactó al grado de que suspendió sus estudios para enfocar su interés en la filosofía positivista. Cabe señalar que Barreda, además de participar en el gabinete de Juárez, fue su médico particular. En el período comprendido entre la Independencia y la Reforma, México experimentó una pugna entre “centralistas” y “federalistas”, la Iglesia y el Ejército perdieron el poder económico, y éste quedó en manos de la burguesía. Hacendados e industriales, junto con los inversionistas extranjeros, sobre todo de Estados Unidos, Francia, Alemania y España, rescatan financieramente a un México en ruinas. Juárez busca la reelección, Porfirio Díaz se opone y, al final, sube al poder tras la repentina muerte del Benemérito de las Américas. Díaz conserva los ideales positivistas, apoyados por personajes de su gabinete conocidos como “los científicos”, en especial por José Yves Limantour y Justo Sierra, secretarios de Finanzas y Educación, respectivamente. El lema del gobierno porfirista fue “Orden y progreso”, quitándole la primera premisa original del positivismo: “libertad”. Díaz resuelve muy a su estilo el tema de la libertad y la paz en México, y de ahí se deriva su lema “poca política y mucha administración”. Díaz fue un soldado que, en su ascenso al poder, se fue refinado con la ayuda de su segunda esposa, la joven Carmen Romero Rubio, originaria de Tula, Tamaulipas, quien provenía de una familia que pertenecía a la burguesía. Transcurridas tres décadas de su mandato, al grito de “sufragio

efectivo, no reelección", Madero lo derroca, y desata las dos décadas más sangrientas de la historia de México: la Revolución, que cobra la vida de un millón de mexicanos. Entre sangre y balas, caudillos como Madroo, Zapata, Villa, Orozco, Huerta, Carranza, de la Huerta, Obregón, Calles y Portes Gil protagonizan un desfile que culmina con Lázaro Cárdenas, la expropiación petrolera y la creación del partido oficial. México vive una transición del nacionalismo al populismo y el hombre encargado de dar un nuevo rumbo a la educación es José Vasconcelos. Él postula la "educación socialista", con la cual, por medio de la creación de bibliotecas públicas, busca alfabetizar a toda la población a lo largo y ancho del país. Vasconcelos, sin proponer formalmente un "sistema filosófico", pretende exaltar a la "raza de bronce" y colocarla como parte de la cultura universal, según expone en su ensayo titulado La raza cósmica.

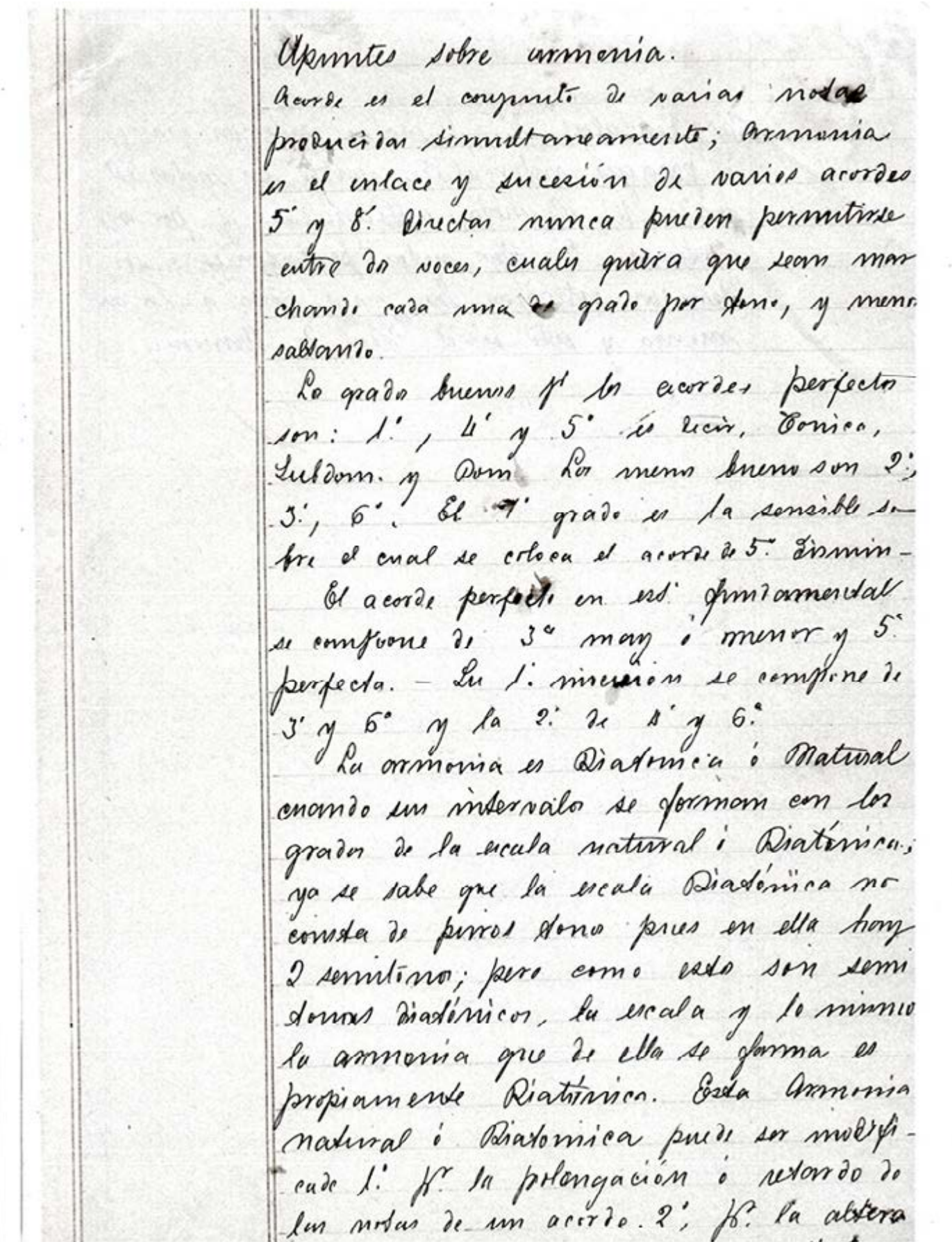
Dos períodos creativos en la vida de Loyola

Con base en las fechas en que Loyola compuso sus obras, registró sus inventos y organizó escuelas de música, podemos identificar dos períodos creativos en su vida; el primero entre 1885 y 1903, y el segundo entre 1930 y 1948. En el inter ubicamos tres años de actividad, en 1916 participó en la fundación de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia; en 1917 (año en que se firmó la Constitución mexicana) escribió tres avemarías, y en 1918 intervino en la fundación de la Orquesta Ceciliiana. Existen documentos que hacen constar su actividad como administrador de la hacienda de Juriquilla antes de 1913, año en que contrajo nupcias. Esta pausa creativa puede tener relación con su matrimonio y/o con la crianza de sus hijos, Leonor Urquiza, su esposa, murió en 1939, Loyola retomó su actividad creativa nueve años antes y la continuó prolíficamente hasta el final de su vida.

El segundo período creativo coincide con la realización de las obras más representativas del movimiento nacionalista e indigenista; la "Sinfonía India" de Chávez, "Sensmaya" de Revueltas y el "Huapango" de Moncayo; sin embargo, Loyola o no se entusiasmó con estas nuevas corrientes estéticas, o simplemente gustaba de escribir en el estilo del Romanticismo. El gusto por lo "clásico" es recurrente en gran cantidad de melómanos que a la fecha, por poner un ejemplo, reniegan de la ópera "Wozzek" de Alban Berg, por ser ésta "demasiado moderna", sin importar que haya sido estrenada hace noventa años y que por su calidad artística haya quedado consolidada en el repertorio de la música culta occidental.

Independientemente del caso Loyola, hay ausencias graves en el catálogo de los compositores mexicanos, el más significativo es el de José Pomar. En el fascículo 121 de la revista Pauta y precisamente refiriéndose a este compositor, Olga Picún escribe:

En ocasiones llega casualmente a nuestros oídos el nombre de algún músico desconocido para nosotros. Muchas veces nuestra reacción es correr a buscarlo en los diccionarios, enciclopedias o historias de la música y vemos que ese nombre no aparece. Y si procuramos entender y justificar esta ausencia, seguramente nos iremos por el camino que tendemos a considerar como más legítimo. Es decir, si su nombre no aparece es porque su labor musical no lo amerita [Picún, 2012, p. 63].



Transcripción de Fernando Loyola de apuntes de armonía, (archivo de la casa Loyola Urueta).

No fue sino hasta el siglo XIX cuando surgió la visión historicista de la cultura occidental. Los compositores anteriores a 1800, sistemáticamente quedaban en el olvido porque se acostumbraba componer música y “estrenarla”, no había ningún atractivo en seguir ejecutando obras escritas en el pasado. Casos como el de Felix Mendelssohn, quien se dio a la tarea de rescatar la obra de Johann Sebastian Bach, abrieron el interés por voltear al pasado y poner en el plano universal a los compositores y sus obras.

En México, en la actualidad, sería injusto no dar crédito a la labor de instituciones como el Cenidim, o a las publicaciones como Pauta o Heterofonía, que investigan y promueven la obra de los compositores mexicanos, pero, con todo, aún hay mucho camino por andar.

Los compositores “vivos”, al leer estas líneas, también levantarían la mano, debido a que sus obras son escasamente ejecutadas por las orquestas profesionales de nuestro país. Para los directores y los músicos es complejo montar un repertorio nuevo, que por lo general utiliza nuevos lenguajes en la escritura musical, cada vez más alejado de la escritura tradicional. Este fenómeno se ha presentado a lo largo de la historia de la música, recordemos el polémico estreno de “La consagración de la primavera” de Igor Stravinski, en el que coreógrafos, bailarines y músicos “sufrieron” al montar la complicada obra y el público la recibió con reacciones tan encontradas, que incluso llegaron a los golpes en la premier. Dicha obra fue estrenada hace 100 años y hoy en día hay quien la rechaza por ser “demasiado moderna”, este rechazo se puede explicar por falta de información para asimilarla o porque la obra está adelantada a su tiempo.

ARCHIVO MUSICAL DE FERNANDO LOYOLA		
Instrumentos		
1935	Mamuka para violín y piano	
1937	"Mamurka" id	
1941	Ensayo A.M.A. (Agustín, Rosa y Alfonso Gonzales)	
1939	Funciones neo-gaúchas	
	Instrumentación del Schottisch "Lejos de ti" por Agustín Urueta Aguilar	
1942	Mamurka para violín y piano	
1944	Melodía para violín y piano, después con quinteto	
Canto y piano		
1947	Ave Maria	
1947	3 Ave Maria	
1935	Ave Maria	
1935	Madre Mia de los Dolores	
1935	Jesus Maria	
1938	Tu soberana virtud	
1938	Yo tengo un padre amante	
1938	Virgen Morena	
1939	El mundo he dejado	
1939	El retablo de S. Francisco	
1940	Mariposas (en teclas negras y en blancas)	
1941	Alma mia -Vale	
1941	Himno al Sagrado Corazón	
1941	Pajarillo hermano.-Vale para soprano	
1942	Sagrado Corazón	
1941	A una avcoilla. Para soprano.	
1942	Coro de felicitación	
1942	Himno oficial de la A.C.M.	
1943	Berenata blanca de Carlos del Castillo, para soprano	
	cello y violín	

Catálogo de las obras de Fernando Loyola, mecanografiado por el compositor, primera página, (archivo de la casa Loyola Urueta).

1943	"Cantar, cantar"-Polonesa para soprano	
1944	Himno a la madre	
1944	"La brisa". para soprano	
PIANO		
1885	Recuerdos de Juriquilla	
1895	3 Danzas	
1898	Mamurka en Do menor	
1898	"Anita" Mamurka	
1899	Nocturno	
1904	"Lejos de ti" -Schottisch	
1935	Barcarola	
1935	Tarantella	
1935	Hilandera, arreglada después para voces y orquesta	
1936	Preludio	
1936	Gadencia para el concierto en Sol de Beethoven	
1938	Estudio contrastado.-Teclas negras y blancas	
1938	Quintos	
1939	Sonata	
1940	2 Minuetos	
1940	El sol y el viento.-Arreglada después para orquesta por Fortino Nudes	
1941	Concierto para piano y orquesta en Re menor	
1942	Juegos de agua	
1943	Improptu	
1944	Cavata. dedicada a Elena Padilla	

Catálogo de las obras de Fernando Loyola, mecanografiado por el compositor, segunda página, (archivo de la casa Loyola Urueta).

Capítulo 2

La música de salón de Fernando Loyola

Mi padre siempre hablaba de comprar un piano que, además de permitir a mis tías tocar mi adorado vals *Sobre las olas*, pondría sobre nuestra familia ese título inexpresablemente distinguido que da la frase: “tienen piano”.

Pablo Neruda

Antecedentes

La música de salón es un género que abarca diferentes estilos de composición: danzas, vales, mazurcas, canciones, romanzas, barcarolas, tarantelas y schottisch. Gabriel Saldívar describe los antecedentes que permitieron en México el desarrollo de este tipo de música:

Con la construcción de piano-fortes a fines del siglo vino un aumento de las manifestaciones musicales. Siendo tal que “en el año memorable de 1810 –dice Luis González Obregón²– se veía no sólo manifiesta en los coros de los templos, en los paseos públicos, donde entonces como ahora tocaban bandas militares, sino también en las casas, pues la moda por tener pianos se había hecho general y rara era la señora o señorita que en sus habitaciones no se distinguiera en tocar, ya en tertulias que daban frecuentemente o en el seno de sus amistades íntimas [Saldívar, 1934, p. 175].

En consecuencia Fernando Loyola encontró en este tipo de música terreno fértil para desarrollar sus ideas musicales, plasmándolas en una especie de catálogo en el que abordó todas o casi todas las ramas del género.

2 Guanajuato 1865, Ciudad de México 1938, escritor, bibliógrafo, cronista e historiador [nota del autor].

Vals

Antecedentes

El vals es el género más representativo de la música de salón, la variedad y brillantez de sus temas lo hacen atractivo tanto para bailar como para escuchar. Loyola, como muchos compositores mexicanos que trabajaron este tipo de composiciones, se vio influenciado por Johann Strauss padre e hijo y por otros compositores europeos y mexicanos en boga, como Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Juventino Rosas, prueba de ello son las ediciones originales de vales encontradas en el archivo particular del compositor. El vals resultó un género bondadoso en la composición, gracias a la creciente demanda por parte del público para escucharlos, bailarlos o interpretarlos. Curiosamente, varios compositores mexicanos que escribieron música de salón no gozaron de apoyo y estabilidad económica, por ejemplo, se sabe el vals “Sobre las olas” de Juventino Rosas, fue vendido a cambio de una ínfima cantidad y luego produjo grandes ganancias, como narra Hugo Barreiro:

El 7 de febrero de 1888, la partitura original del vals, junto a otra pieza del compositor, fueron vendidas a favor de la casa editorial de música Wagner y Levien, por la reducida cantidad de 45 pesos. La obra fue registrada en los catálogos de música de dicha editora. En 1892, el vals, alcanza su cuarta edición trascendiendo la frontera mexicana para cobrar fama universal. Solo por esa fecha Wagner y Levien, gana más de 100,000 pesos por la venta de sus publicaciones [2011, p. 15].

Si bien este vals dio fama mundial al compositor, el oficio de componer no le garantizó estabilidad económica, algunas de las grandes obras de nuestros compositores llegaron en momentos de apuros económicos, como es el caso del vals “Dios nunca muere”, de Macedonio Alcalá, a quien se le ocurrió el título cuando pobre, enfermo y próximo a morir recibió doce pesos como adelanto para escribir la obra.

Características

Para entender la presencia del vals en México nos remontamos a sus orígenes en Europa. Pareyón hace una puntual descripción de este género musical:

Vals (del alemán walz, de walzer, hacer rodar). Música y danza de pareja originada en el ländler vienés de fines del siglo XVIII. Se escribe en compás de tres cuartos y tiene un acompañamiento característico con un primer pulso acentuado, bajo, seguido de dos pulsos ligeros. La armonía se sostiene con el pulso bajo que inicia en la tónica y se completa con los dos pulsos siguientes, en acordes iguales de dominante [Pareyón, 2007, p. 1068].

Mejor conocido como balsa, el vals llegó a México entre 1810 y 1815, proveniente de Francia, y de inmediato gozó de gran aceptación, al grado de desplazar a los otros gé-

neros populares musicales existentes. Este éxito se pudo generar porque el vals era el baile de moda en Europa en ese tiempo, por la relajación moral imperante en la sociedad durante y después a la guerra de Independencia y porque en Europa no era mal visto este baile. Pareyón retrata cómo se bailaba esta música y las reacciones que provocó cuando arribó a nuestro país:

Originalmente se tocaba en tempo de lento a moderado, pero conforme alcanzó éxito en los salones de baile, la gente gustó de tempi más acelerados con los que las parejas podían hacer giros más rápidos con los cuerpos más juntos. Estos movimientos fueron censurados por la sociedad conservadora y por el papa Pío VII, quien prohibió el vals considerándolo pecaminoso [Pareyón, 2007, p. 1068].

Asimismo, el Diccionario Grove de Música define la estructura del vals y de los compositores más representativos del género.

Schubert fue el primer compositor de música catalogada como “vals”. El rondó para piano de Weber Aufford-erug zum tanze, escrito en 1819, presenta la estructura que utilizarían los compositores de vals: una secuencia de vales con una introducción formal y una coda utilizando alguno de los temas previamente presentados. Esta modalidad sería adoptada debidamente a partir de 1830 por Joseph Lanner y por Johann Strauss padre [Sadie, 1988, p. 820, trad. de Alonso Hernández].

No deja de ser paradójico que el abuelo de Johann Strauss hijo, compositor del famoso vals “El Danubio azul”, muriera ahogado en ese río cuando el padre del compositor contaba con tan sólo siete años de edad. El vals fue identificado con Viena, aunque su popularidad trascendió a toda Europa. En 1860 llegó a su apogeo en manos de Johann y Joseph, hijos de Strauss, y de Franz Lehár, con su respectiva censura por el Santo Oficio de la Inquisición, que lo consideraba pecaminoso.

Consumada la Independencia y abolida la Inquisición, esta música representó el espíritu liberal de la época y se interpretó y bailó sin reservas. El vals que a partir de entonces se compuso en México, a diferencia del vienés, fue más lento, menos trepidante, y su sonoridad tímbrica no tan aguda. Entre los primeros compositores de vals en México encontramos a Antonio Gómez, con su “Vals de las gorditas de horno calientes”, escrito en 1838. Pareyón relata el desarrollo y esplendor que tuvo este género en México en los años posteriores:

El vals logró mayor auge en los últimos diez años de la dictadura de Santa Anna, quien organizaba en Palacio Nacional fastuosos bailes con orquesta de hasta más de 100 músicos, como aquel convite con el que inicia Payno su novela El fístol del diablo (1846-1859). Pero la consagración del vals en México ocurrió con el imperio de Maximiliano (1864-1867), patrocinador de orquestas con miembros austríacos y mexicanos que tocaban nuevos vales en los salones del Castillo de Chapultepec [Pareyón, 2007, p. 1068].

Querétaro también fue partícipe de la oleada de bandas sinfónicas que en tiempos de Maximiliano se formaron por todo el país, interpretando vales europeos y mexicanos. Jesús C. Romero apunta:

Junio 9 de 1865: Por decreto, de Maximiliano, del 8 de enero de 1865, se creó la Gendarmería Mexicana, la cual pasó en esa fecha su revista de alta, y cuya Banda de Música, formada con personal escogido entre los mejores músicos de la capital, quedó encomendado, como director, al maestro Eduardo Gavira. Al caer el año siguiente el Imperio, el cuerpo fue disuelto, y con este, su Banda de Música, teniendo que retirarse, Gavira, a la vida privada, por haber servido al Gobierno usurpador [Romero, 1993, p. 247].

De igual forma Pareyón enumera a los máximos representantes del vals y las orquestas que lo interpretaban:

Entre los compositores mexicanos de este período figuraron, de manera prominente, Tomás León, Aniceto Ortega y Miguel Meneses. Las principales bandas del país, y sobre todo las dirigidas en la ciudad de México por Sawerthal y Pérez de León, ofrecieron también tandas semanales de vales en las alamedas y plazas públicas [Pareyón, 2007, p. 1068].

Sin embargo, en el Porfiriato, época en la que Loyola compone sus primeras obras, el vals experimenta una división entre el compuesto para escucharse en concierto y elailable, se difunde gracias al fortalecimiento de la imprenta y, como consecuencia, se crea un mercado de oferta y demanda de estas obras. La familia Loyola gustaba de interpretar y escuchar vales, como puede observarse en el programa de mano fechado el 11 de junio de 1902, correspondiente a la presentación en honor de Bernabé Loyola; el tercer número del programa corresponde al “Vals poético” de Felipe Villanueva, el noveno número al vals “Causerie” del mismo autor, y el undécimo número al vals “Confidencia”. Uno de los ejemplos más significativos de los concebidos para ser escuchados es el “Vals capricho”, de Ricardo Castro, quien lo escribió cuando sólo contaba con 19 años de edad. Este vals fue editado por la casa Wagner y posteriormente por su filial en Alemania, la casa Hofmeister; es una pieza vigente en el repertorio pianístico nacional, y en su momento fue aplaudida por el mismo Porfirio Díaz. Felipe Villanueva, Gustavo E. Campa y Juventino Rosas también compusieron vales de concierto, el más célebre de todos sin lugar a dudas es “Sobre las olas”, de Rosas, quien también contó con el apoyo de Porfirio Díaz; Rosas, en agradecimiento, escribió el vals “Carmen”, dedicado a la segunda esposa del presidente. Consuelo Carredano recuerda cómo el gusto hacia lo francés fue precedido por lo italiano, y cómo los compositores mexicanos fueron apoyados por el gobierno para cultivarlo:

En esa época París era un importantísimo centro cultural y artístico. Años antes Italia fue un polo de atracción para los músicos mexicanos. La culminación de esta época había sido Melesio Morales quien, gracias a una beca ofrecida por Antonio Escandón, viajó a Florencia en 1866 para estudiar composición. A su regreso, se hizo cargo de la cátedra de dicha materia en el Conservatorio e impuso la escuela italiana como única propuesta y modelo a seguir [Carredano, 1992, p. 59].



Partitura original de la edición mexicana del vals “Danubio Azul”, de Johann Strauss, propiedad de Fernando Loyola, archivo de la casa Loyola Urueta.

Alma mía

“Alma mía” es un vals dedicado a Teresa Urquiza, sobrina y alumna de piano del compositor. Escrito en abril de 1941 con apego a la estructura tradicional del vals vienés, salvo porque no cuenta con una coda final; en su lugar, después del segundo vals Loyola escribe un puente con material de la introducción, para regresar al primer vals y así concluir la pieza. Debido a que esta obra consta sólo de dos vales puede suponerse que fue escrita para ser escuchada, más que bailada. Es original para piano y posteriormente fue orquestada por el compositor.

La introducción, el primer vals y el puente para regresar están escritos en tonalidad de mi bemol mayor, el segundo vals está en la bemol mayor (subdominante de la tonalidad original). El movimiento cromático de la introducción y el puente recuerdan el vals opus 69 de Federico Chopin, o el vals “Impromptu” de Franz Liszt. Veamos su estructura:

Introducción: 13 compases (en tonalidad de mi bemol mayor)

Vals 1: 27 compases que se repiten (en tonalidad de mi bemol mayor)

Vals 2: 33 compases que se repiten (en tonalidad de la bemol mayor, subdominante de la tonalidad original de la obra).

Puente: 14 compases (mi bemol mayor, con material de la introducción)

Vals 1 (bis): 27 compases que se repiten (en tonalidad de mi bemol mayor)

- 7

Alma mía cuántas flores
- 8

abrieron su cáliz hoy
- 8

y en la arboleda vecina
- 8

cómo canta el ruiseñor
- 10

y en el cielo cómo alumbra el sol
- 8

y todo porque me diste
- 8

una mirada de amor.
- 8

Desde que tú no me miras
- 8

alumbra muy poco el sol
- 8

y no entona en la arboleda
- 8

sus trinos el ruiseñor.
- 8

Y aquellos lirios fragantes
- 8

cerraron su cáliz hoy.
- 8

Y en mi pecho se marchitan
- 8

las esperanzas en flor.

Poema de arte menor del cubano Miguel Ulloa. Consta de cuatro estrofas con 15 versos octosílabos, en estilo ligero. El poeta describe la dicha que provoca la mirada del ser amado y la tristeza experimentada al dejar de sentir esa mirada, el poema habla del amor. El poeta radicó en México el último tercio del siglo XIX, fue contemporáneo de Loyola.

El texto se adecua a la música por medio de nota contra sílaba, respetando las sinalefas, con excepción de pasajes líricos musicalizados con el melisma “Ah”, del compás 8 a 12, 42 a 46, 51 a 55, 70 a 73, 84 a 88, y 114 a 118. La resolución de la melodía corresponde con el final del verso. El compás 32, con calderón, en acorde de do menor (primer grado de la tonalidad del vals), corresponde a la palabra “sol”, el compás 58 y 59, con mi bemol tenido con trino, corresponde a la palabra “flor”, ambos momentos climáticos del poema. El carácter del texto se corresponde con la música.



Correspondencia del final de la frase con el verso.

Dedicado a Teresa Urquiza

ALMA MÍA

Letra de Miguel Ulloa — Vals — Música de Fernando Loyola

Partitura de "Alma Mía", publicada en 1946, en el álbum
núm. 1 de obras para canto y piano.

FERNANDO LOYOLA

OBRAS PARA CANTO Y PIANO

Album Núm. 1

QUERETARO, QRO.

1946

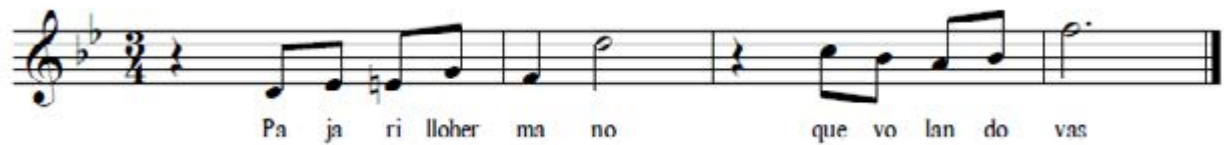
MEXICO, D. F.

Portada del álbum núm. 1 de obras para canto y piano, publicado en la Ciudad
de México con la ayuda de su sobrina María de los Ángeles Loyola, en 1946.

Pajarillo hermano

Vals para soprano escrito en 1941, originalmente con acompañamiento de piano, orquestado con posterioridad por el compositor, dedicado a María de los Ángeles Loyola, sobrina del compositor. Consta de dos vales, el primero en si bemol mayor y el segundo en mi bemol mayor, con una introducción con dos secciones, la primera brillante, la segunda lenta, dando pie al ritmo de vals. Loyola escribe dos puentes y la coda con base en un movimiento cromático con dieciseisavos, imitando el canto de un ave.

El poema de arte menor de la mexicana Margarita Mondragón consta de veinte versos hexasílabos en cinco estrofas. La edición presenta el texto en español y en inglés. Loyola asigna una nota a cada sílaba, con excepción de la introducción y el interludio, en que la soprano con el melisma “Ah”, que imita el canto de un ave con una línea melódica ornamentada, logra articular la melodía con el texto, ajusta la línea melódica con el verso, respeta la sinalefa “lloher”, lo que denota su conocimiento de las mismas.



Correspondencia de la línea melódica con el texto.

El carácter alegre de la música también está correlacionado con el texto, el narrador se cuestiona sobre el origen y destino del pajarillo, amenazado por la maldad humana, el pajarillo es “el amor”, tema del poema.

- 6 Pajarillo hermano
- 6 que volando vas
- 6 ¿Desde dónde vienes?
- 6 ¿hasta dónde irás?
- 6 ¿En que vieja rama
- 6 colgarás tu nido?
- 6 ¿qué amorosas alas
- 6 te darán calor?
- 6 ¿Que piquito amante
- 6 rizará tus plumas?
- 6 ¿Qué venturas nuevas
- 6 te dará el amor?

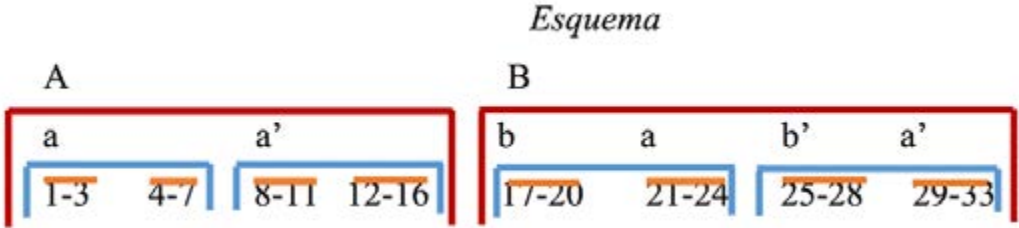
- 6 Vuela, vuela, vuela
- 6 Pajarillo hermano
- 6 Huye de los hombres
- 6 Y de su maldad
- 6 Como son esclavos
- 6 De su propia vida
- 6 Viven envidiosos
- 6 de tu libertad.



Partitura publicada en 1946 en el álbum núm. 2 de obras para canto y piano.

Danza mexicana Recuerdos de Juriquilla

En 1885, a los 11 años de edad, Loyola compuso la danza mexicana titulada “Recuerdos de Juriquilla”, en forma binaria (A + A) + (B A + B A). Cada sección contiene dieciséis compases que se repiten. Está escrita en fa mayor, sin modulaciones ni inflexiones.



Su lenguaje musical se ajusta a la descripción de Otto Mayer-Serra correspondiente a las melodías y esquema armónico utilizado por los compositores mexicanos en la segunda mitad del siglo XIX:

Así, la música de salón explotó, hasta el hastío, el lenguaje armónico del clasicismo, basado en la fórmula cadencial: tónica (I) – dominante (V) – tónica y sus grados intermedios más próximos; la periodicidad de sus estructuras formales, determinadas por el número de compases de 4 y sus múltiplos; la melodía predominante, con su acompañamiento confinado a la mano izquierda, de un esquematismo invariable... [Mayer-Serra, 1941, p. 72].

De igual manera, Loyola utilizó en su danza primeros, cuartos y quintos grados, con acordes de quinta o de séptima, en posición fundamental o en primera inversión. La melodía está compuesta con base en ocho frases de cuatro compases cada una, la mano derecha ejecuta la melodía y la izquierda el acompañamiento en ritmo de habanera. En el esquema tradicional de estas danzas la segunda sección presenta una variante, ya sea en la línea melódica, en la tonalidad o en el carácter. En “Recuerdos de Juriquilla” el esquema tradicional coincide gracias a la presencia del calderón de los compases 17 y 21 en la segunda sección.

Las habaneras se volvieron populares en México en la segunda mitad del siglo XIX, especialmente dos de ellas, de las que Enrique Jiménez López escribe:

Una vez consumada la Independencia, ciertas músicas y bailes adquirieron carta de naturalización en nuestro país, como fue el caso de la danza habanera... Basta recordar algunas piezas que hasta la fecha seguimos escuchando, como La golondrina, de Narciso Serradel, difundida desde 1862 [...] y La paloma, de Sebastián Yradier, compositor vasco residente durante mucho tiempo en la Habana [Jiménez López, 2010, p. 284].

Loyola escuchó de niño estas danzas, adoptando el género en su temprana producción musical. Incluso la melodía de “Recuerdos de Juriquilla” tiene semejanza con “La golon-

drina”. Además, los esquemas armónicos de ambas composiciones son similares. Estas dos piezas corresponden tanto en su melodía como en su estructura armónica al lenguaje de la canción italiana que predominaba en el gusto musical de la época. Se puede apreciar que la melodía de “Recuerdos” y de “La golondrina” concuerdan en la primera frase de dos compases. “La golondrina” repite textualmente, “Recuerdos” hace un bordado al quinto grado. Ambas piezas regresan a la primera frase para resolver en el cuarto grado. La segunda sección en las dos piezas es la frase original pero en quinto grado y ambas tienen un regreso a primer grado alternando el quinto grado en un par de ocasiones.



Tema de “Recuerdos de Juriquilla”



Tema de “La Golondrina”

La habanera es originaria de las Antillas, particularmente de Cuba, y entró a México por Veracruz, Tamaulipas, Tabasco y Campeche; se escribe en compás de 2/4, como es el caso de la obra de Loyola.

Contrastando la habanera de Loyola con “La paloma”, se observa que una y otra están escritas en compás de 2/4, en diferente tonalidad, sin embargo “La paloma” se sostiene armónicamente en primeros y quintos grados, a diferencia de “Recuerdos” cuya armonía presenta cuartos grados.



Tema de “Recuerdos de Juriquilla”



Tema de “La Paloma”

“La paloma” fue popular durante el Imperio de Maximiliano, como apunta Enrique Jiménez López: “En 1886 la soprano mexicana Conchita Méndez la popularizó en la ciudad de México y tuvo tal éxito que se cuenta que Maximiliano antes de ser fusilado pidió que se la cantaran” (2010, p. 284). Después de la caída de Maximiliano, la soprano, amiga de los emperadores, se negó a cantar la pieza en el Teatro Nacional con la letra modificada por los republicanos, ridiculizando a Maximiliano y Carlota.

Este acontecimiento popularizó aún más la pieza, sumando expresiones de aceptación a las que ya de por sí tenía el género en el territorio nacional, como escribe Joel Almazán Orihuela: “En los 40 años que van desde la muerte de Benito Juárez hasta el inicio de la Revolución se escribieron en nuestro país por lo menos 400 de estas pequeñas obras para piano” (2010, p. 200). Loyola escribió su habanera cuando una infección ocular lo obligó a permanecer a oscuras por varios días en una de las habitaciones de la hacienda, en la que había un clavicordio. Como distracción escribió la pieza, misma que dedicó a su padre, Bernabé Loyola, “como un testimonio de respeto y cariño”. Esta pieza pretende recrear el ambiente tranquilo y campirano que se disfrutaba en



Portada original de “Recuerdos de Juriquilla”, 1885. La portada ejemplifica el afán por presentar estas obras de una manera atractiva y alegórica. En ella se muestra un dibujo de la hacienda, probablemente autoría de Fernando Loyola. El texto ostenta una tipografía ornamentada.

los jardines de la hacienda.

El libro de Ángel Esteva contiene el programa de mano elaborado para conmemorar el cumpleaños de Bernabé Loyola en 1906, el octavo número de la presentación corresponde a “La paloma”, cantada por Herlinda Loyola. En el mismo libro aparece otro programa de mano, el quinto número musical es la habanera de la ópera “Carmen” de Bizet, cantada por Catalina Loyola, lo que nos permite suponer que las habaneras eran del gusto de la familia Loyola y que conocían “La paloma”.

En el Porfiriato, con la llegada de la imprenta, los compositores editaron su obras con portadas que recreaban el carácter de las mismas, Ricardo Miranda escribe al respecto: “Las piezas características fueron en general para piano y su intención fundamental era la expresión de algún estado de ánimo o la proyección de alguna idea programática acotada, casi siempre desde el título de la obra y a menudo también desde la litografía que hacía las veces de carátula” (Miranda, 2013, p. 49). Por consiguiente, la portada de la primera edición de “Recuerdos de Juriquilla” presenta una elaborada litografía en la que aparece el casco y los jardines de la hacienda. Fue impresa en el pueblo de Juriquilla y la familia absorbió los gastos de edición.



Partitura de “Recuerdos de Juriquilla” firmada por el autor, con la inscripción “1885” (año de composición) y el número de compás al inicio de cada sistema escrito con puño y letra.

Mazurka

El propósito del movimiento nacionalista de mediados del XIX era lograr una autoconciencia de la tradición nacional. Se manifestaba por sí mismo en la música de Chopin, que no fue el primero, pero si el compositor más representativo a la hora de incorporar los ritmos de danza polacos en su música.

Diccionario Akal/Grove de la Música

La mazurca es una danza tradicional de la región de Mazovia en Polonia, en un principio cantada y bailada, ya sea por cuatro, ocho o doce parejas. Su característica rítmica consiste en acentuar el segundo y tercer tiempo del compás, terminando las frases en el segundo tiempo, acompañando este final con un golpe de tacón. Sus notas por lo general se ejecutan cortas, por lo que se escribe un punto sobre cada una de ellas en la partitura. Su tempo puede variar de lento a rápido. Su estructura formal es semejante al minueto. Las hay de tres tipos: las kujawiak, de la provincia de Kujaky, las mazur y las oberek. A partir del siglo XVIII esta música se extendió a Alemania, después a Francia e Inglaterra y finalmente al continente Americano. El pianista y compositor polaco Federico Chopin escribió 31 de ellas, consagrándose como el máximo exponente del género. La mazurca llegó a México a mediados del siglo XIX:

En México fue introducida hacia 1850, pero sólo tuvo auge hasta la instalación del segundo imperio (1864-1867). A partir de entonces ocurrió el mayor éxito de la mazurca de salón, con reminiscencias del estilo danzable, y a cuyo repertorio contribuyeron compositores como Tomás León (Sarah), Melesio Morales (La mexicana), José Alcalá (La vida es sueño), Clemente Aguirre (Plegaria de la tarde), Julio Ituarte (Anáhuac, Nereida) y el prolífico Ignacio Tejeda (Después de un sueño, El paseo de las flores, Gemidos del alma, Lágrimas de amor, No me olvides y Quejas de amor, entre otras) [Pareyón, 2007, p. 645].

Sin embargo, fue a partir de 1875 cuando los compositores mexicanos se interesaron en la forma y la instrumentación de las mazurcas de concierto. En nuestro país llegaron a contar con tal aceptación que incluso en 1889 se realizó un concurso nacional de estas danzas, convocado por el periódico El Universal, en el que Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Gustavo E. Campa fueron miembros del jurado. Por su parte, Loyola estaba familiarizado con las mazurcas de Chopin, como hace constar el programa de mano del 11 de julio de 1902 de un concierto dedicado a Bernabé Loyola, en el *que Federico Loyola* presenta la mazurca número 25. En el mismo concierto Fernando Loyola ejecutó la mazurca 4 de B. Godar.

Mazurka

Escrita en 1903 para piano solo, dedicada a Ana González de Cosío, pianista, hija de Francisco González de Cosío y Araus, gobernador de Querétaro intermitentemente entre 1880 y 1910, conocido como el “Porfirio Díaz queretano”.

Su estructura corresponde a una forma ternaria: A + A' + B + B' + (C + C') X2 + coda. La sección A es modulante, y las secciones B y C presentan un carácter bailable. La coda, con carácter brillante, se basa en una pequeña variación del tema correspondiente a la sección B:

- A: 11 compases en do menor
- A': 8 compases en do menor con cadencia completa (IV – I – V – I) a mi bemol mayor (relativo mayor de la tonalidad original)
- B: 9 compases en la bemol mayor con semicadencia (IV – V)
- B': 8 compases en la bemol mayor con semicadencia (IV – V)
- C: 9 compases en la bemol mayor con cadencia completa (IV – V – I)
- C': 8 compases en la bemol mayor con cadencia completa (IV – V – I)
- Repetición de C y C' con primera y segunda casilla
- Coda: 5 compases en la bemol mayor con cadencia completa (IV – V – I)



Mazurka “Anita”, publicada en 1946, en el álbum núm. 1 de obras para canto y piano.

Mazurca para violín y piano

Esta obra está fechada el 10 de junio de 1935, y fue dedicada a la Orquesta Ceciliana. Fue escrita en los años en que estaba clausurada la Academia de Bellas Artes y Loyola tenía una academia de música en los bajos del Museo Regional, de la que era el patrocinador.

Su forma es: A + B + C + D + A:

A: 8 compases en la menor, con cadencia completa con tercera de picardía

A': 8 compases en la menor, con cadencia completa que resuelve en la siguiente sección

B: 8 compases en la mayor (relativo mayor de la tonalidad original), con una sección presto de 4 compases, con cadencia completa

B': 8 compases en la mayor, con cadencia incompleta

C: 12 compases que se repiten, en re mayor (subdominante del relativo mayor de la tonalidad original), con cadencia completa

D: 15 compases en sol mayor (subdominante de la tonalidad previa), con una sección presto de 5 compases, con cadencia completa

D': 18 compases en sol mayor

A: 8 compases en la menor (tonalidad original), con cadencia completa con tercera Mazurka para violín y piano, editada por el maestro Julio Jaramillo de picardía

A': 8 compases en la menor con cadencia completa

Al comparar la mazurca "Anita", con la "Mazurca para violín y piano", escritas con 32 años de diferencia, puede apreciarse una evolución compositiva, en cuanto a la estructura y el desarrollo armónico de las obras.

A la Orquesta Ceciliana 10-17-1935

MAZURCA

FERNANDO LOYOLA

Violin I

Lento

rall.

$\text{♩} = 60$

rall.

9 $\text{♩} = 60$

rall.

$\text{♩} = 70$

15 **A**

20 rall.

Presto

pizz.

B $\text{♩} = 80$

arco

27 pizz.

arco

C

33 **p**

38

44 **D**

p

50

ORQUESTA CLASICA DE MEXICO
40º ANIVERSARIO
Dir. Carlos Esteve

V.S.

Mazurka para violín y piano, editada por el maestro Julio Jaramillo.

Canción

En el Bajío, Jalisco y Michoacán, por no citar otras regiones, lo que se dice cantando adquiere el carácter de una promesa formal, un compromiso vertido en voz alta, un juramento que hay que cumplir.

Vicente T. Mendoza

Antecedentes

Pareyón define el término “canción” y sus características en México:

Composición breve para solo de voz, por lo común con acompañamiento instrumental. A diferencia de un cántico o cantar de forma lineal y continua, la canción se caracteriza por alternar sus coplas con un estribillo. Es muy variada y abundante en México como en muchas otras partes del mundo y además de tener caracteres, temáticas y extensiones divergentes, tales factores sufren cambios radicales en las distintas épocas y sociedades en que la canción se practica [Pareyón, 2007, p. 171].

De igual manera –apoyándose en las teorías de Manuel M. Ponce y Vicente T. Mendoza, quizá el musicólogo mexicano que más a fondo ha estudiado el fenómeno– describe el origen que la canción tuvo en nuestro país,

Vicente T. Mendoza aseguró que más de la mitad de las viejas canciones tomadas como mexicanas proceden de la tonadilla (Origen de la canción mexicana, 1945); mientras Manuel M. Ponce resaltó que la canción napolitana fue otro factor que determinó varios rasgos distintivos de la moderna canción mexicana (La canción mexicana, 1913). Ambas tesis son complementarias entre sí y pueden comprobarse ante los innumerables elementos líricos, estilísticos y estructurales que aún posee la mayor parte del cancionero mexicano [Pareyón, 2007, p. 171].

Por otro lado, las influencias europeas que llegaron a México durante el Porfiriato, en especial la canción francesa y el lied alemán, concretamente las obras de Franz Schubert, influyeron en el gusto y el estilo de composición de los nuestros:

Sin embargo, una gran mayoría compuso en un estilo ecléctico que a partir del Porfiriato se reencontró con el criollismo hispano. En ese tránsito aparecieron canciones de Tomás León, Aniceto Ortega, Ernesto Elorduy, Ricardo Castro, Feli-

pe Villanueva y, al final, Alfredo Carrasco, Manuel M. Ponce, J. de Jesús Martínez y Antonio Gomezanda, iniciadores de un depurado repertorio lírico que ya no se inhibía para declararse abiertamente como fruto de la tradición cancionera mexicana, sobre todo de origen rural y criollo. En particular las casas editoriales Wagner y Levien, De la Peña Gil Hermanos y Enrique Munguía se mostraron muy interesadas por este repertorio renovado y publicaron una serie de colecciones con canciones originales en el llamado estilo mexicano, o bien, antiguas canciones en arreglos modernos [Pareyón, 2007, p. 171].

En consecuencia, el espíritu nacionalista emanado de la Revolución mexicana alentó a las autoridades a realizar concursos motivando a nuestros compositores para ahondar en el género, resultado de estos concursos es la “Canción mixteca”, de José López Alavez, que, según cuenta la leyenda, fue compuesta en la alameda de Querétaro, y, se dice que la frase “Que lejos estoy del suelo donde he nacido” estuvo inspirada en la lejanía geográfica entre el compositor y su natal Huajapan de León, Oaxaca.

En el Bajío, región geográfica donde se encuentra Juriquilla, fueron principalmente los músicos quienes se abocaron a la tarea de escribir canciones, ajustando al mismo tiempo el texto a la música, conforme a modelos tradicionales, como apunta Vicente T. Mendoza en su libro La canción mexicana (1982, p. 16).

El canto del Zenzontle

Loyola escribió el “El canto del Zenzontle” en 1944 y lo publicó en 1946 en el álbum número 2 de la colección de obras para canto y piano que su sobrina María de los Ángeles Loyola editó a petición del compositor, por lo que Loyola le dedicó la pieza. Esteva describe las peculiaridades de este pájaro y su conexión con el compositor:

Cabe aclarar que María de los Ángeles fue quien le sugirió a Don Fernando Loyola que escribiera una canción dedicada al “Canto del Zenzontle”, hermoso pájaro mexicano que entona bellísimos trinos (se dice que más de 400 diferentes) y que abunda en la región de Querétaro. Cuentan que Don Fernando se deleitaba escuchándolo desde niño, cuando estaba en la hacienda de Juriquilla y paseaba o jugaba por los campos [Esteva, 2013, p. 43].

A su vez la melodía de esta obra está basada en “El durazno”, canción ranchera del dominio público, anónima, del siglo XVIII, grabada en octubre de 1943 por Pedro Infante, su letra dice: “Me he de comer un durazno desde la raíz hasta el hueso, no le hace que sea güerita será mi gusto y por eso”. Lo que Loyola hizo fue adaptar esta melodía en modo menor, imitando los trinos del pájaro en registro agudo, por lo que se presta para ser cantada por una soprano “coloratura”. Esta pieza corresponde a la única adaptación realizada por Loyola de alguna pieza tradicional mexicana y está estructurada de la siguiente forma:

Introducción: 5 compases en compás de tres cuartos, tonalidad de fa menor, con semicadencia, en allegretto, para ir a un andante moderato el resto de la obra

A: 13 compases en fa menor con cadencia incompleta

Puente: 6 compases en re bemol menor con cadencia completa en si bemol mayor, alternando compases de tres cuartos, seis octavos y cuatro cuartos

B: 17 compases en compás de tres cuartos y tonalidad de si bemol menor con semicadencia

A': 5 compases en re bemol menor, con cadencia completa

A'': 7 compases en fa mayor con cadencia completa

Introducción bis: 9 compases en fa menor con semicadencia

Coda: 13 compases con cadencia completa resolviendo en calderón a primer grado

El texto es un poema de arte mayor, del poeta veracruzano José María Esteva³, amigo del compositor. La métrica alterna trece versos octosílabos y decasílabos en tres estrofas. Loyola asigna una nota a cada sílaba, con excepción del inicio, el interludio y la coda, con el melisma “Ah”, correspondiente a líneas melódicas virtuosas, imitando el canto de un ave. La línea melódica se corresponde con los versos, respetando las sinalefas, pero añade la sílaba ¡ay! para ajustar la melodía. El carácter del poema concuerda con la música, el narrador pregunta al ave si su canto es de amor o de pesar, la temática es de amor y tristeza.

8	Pajarillo que así velas	A
10	cariñoso tan lejos del pensil	B
8	¿Qué significa ese canto	C
10	melodioso que das al aire sutil.	B
8	Son acaso pajarillo	A
10	tus cantares dulces cánticos de amor	B
8	o es que lloras, ay! cantando	C
10	tus pesares tu tristeza y tu dolor.	B
8	Sigue avecilla cantando	A
8	Prisionera sin fortuna,	B
8	mientras pálida alumbrando	A
8	y por los aires vagando	A
8	camina triste la luna.	B



Correspondencia del verso con la melodía.



Partitura publicada en 1946, en el álbum núm. 2 de obras para canto y piano.

3 Originario del puerto de Veracruz, Ver., nació en 1818 y murió en 1904 en Xalapa, la capital de ese estado. Fue político y poeta, además de senador de la República; fue un hombre cercano a Maximiliano de Habsburgo, quien le dispensaba su confianza. También fue gobernador de Puebla y ministro de Gobernación. Debido a su cercanía con el emperador, cuando triunfó la República tuvo que exiliarse en Cuba, regresando a México en 1871. Su obra más significativa es “La mujer blanca”, leyenda mexicana escrita en 1868, durante su exilio en La Habana, Cuba (Muñoz Fernández, 1995, s. p.).

Romanza

Antecedentes

A diferencia de la canción, la romanza carece de estribillo, por lo común consta de varias secciones y está escrita en allegro. Cuando Pareyón habla de ella, de su repercusión en México y de sus principales exponentes dice:

Composición vocal breve, compuesta de una o varias partes de carácter elegíaco, ingenuo y sentimental que afecta distintas formas, generalmente la de estrofas idénticas. La forma poética llegó a México con el romanticismo europeo, a inicios del siglo XIX, empero su adaptación a la música se observa más tarde, entre 1830 y 1845 (por influencia italiana y francesa) en composiciones aisladas de José Antonio Gómez y Luis Baca. Después, conforme transcurre la segunda mitad de la centuria, se vislumbra un prolífico conjunto de autores que explotan la romanza con mayor éxito: Cenobio Paniagua, Miguel Meneses, Melesio Morales, Octaviano Valle, Miguel Planas y Julio Ituarte, quienes tienen continuidad en la culminación del período romántico, con Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Manuel M. Ponce [Pareyón, 2007, p. 909].

La brisa

Esta romanza tiene la siguiente estructura:

- A + A' + B + C + D + E + A + Coda.
- A: 11 compases en sol menor
- A': 12 compases en sol menor con una inflexión a si bemol mayor (relativo mayor)
- B: 26 compases en si bemol mayor, sol mayor (homónimo mayor) y re mayor (dominante del homónimo)
- C: 26 compases en re mayor y si bemol mayor
- D: 15 compases marcados en meno, con una progresión de acordes de do bemol mayor, si bemol menor, do bemol mayor, fa mayor, si bemol menor, do bemol mayor, fa mayor, si bemol menor y do mayor.
- E: 15 compases en lento, con acelerando y gracioso, modulando entre fa menor y do mayor, con una progresión de acordes de fa mayor, si bemol menor, do bemol mayor, fa mayor, si bemol menor, mi bemol menor, do bemol mayor, mi bemol mayor, do mayor, do menor, sol mayor y sol menor respectivamente
- A: 10 compases a tempo, en sol menor (tonalidad original de la obra)
- Coda: 6 compases en sol menor con cadencia completa

Los intervalos de quinta y cuarta justa son predominantes en la melodía principal. El ritmo armónico se presenta establemente a partir de los primeros compases; los cuatro y medio primeros compases se presentan en primer grado para resolver a un cuarto grado en la segunda mitad del quinto compás, seguidos de un compás y medio en primer grado, que resuelven a un cuarto grado, para concluir en un compás con la primera mitad en primer grado y la segunda en cuarto grado. Esto nos habla de una estructura armónica que Loyola sin duda conocía teóricamente.

La característica armónica de “La brisa” se encuentra en las progresiones de acordes presentadas en las secciones D y E. El tempo general de la obra es allegro moderato.

Se desconoce el año en que Loyola compuso esta romanza, musicalizando un poema de arte menor octosílabo de 30 versos en seis estrofas en verso, en estilo ligero, de Manuel Acuña Narro⁴, del género lírico –ya que expresa sentimientos y emociones de amor, temática propia de las romanzas–. Loyola asigna una nota a cada sílaba, con excepción de dos interludios, en los compases 40 a 49 y 85 a 88, con el melisma “Ah” asignado a pasajes virtuosos. Las palabras “dormidos”, “violetas”, “río”, “amores” y “grabada” corresponden a calderones en la línea musical, la melodía coincide con los versos del poema. El carácter del poema se ajusta al de la música, pues el interlocutor, en una exaltación amorosa, cuestiona a la brisa su trayectoria y le pide despertar al ser amado declarándole su amor, que retrata el tema del poema.

⁴ Saltillo, Coahuila, 27 de agosto de 1849 - Ciudad de México, 6 de diciembre de 1873, también conocido como “CUSUCO”. Acuña incursionó en varias ramas de la ciencia, como filosofía y matemáticas; además de conocer varios idiomas, como el francés y el latín, comenzó la carrera de medicina y murió a los 24 años de edad. Participó en las llamadas tertulias literarias, donde tuvo oportunidad de conocer a Ignacio Manuel Altamirano, Agustín F. Cuenca y Juan de Dios Peza, con quien mantuvo un fuerte vínculo amistoso. Su carrera literaria fue breve, pero valiosa. Ésta comenzó en 1869, cuando escribió una elegía inspirado por la muerte de su amigo Eduardo Alzúa. Ese mismo año, al lado de un grupo de intelectuales, fundó la Sociedad Literaria Nezahualcóyotl en uno de los patios del ex convento de San Jerónimo, Sociedad que le abrió la puerta a su desempeño como poeta. Varios de sus trabajos de esta época se encuentran en el suplemento del periódico La Iberia. Su enamoramiento de Rosario de la Peña fue la posible causa de su infortunado suicidio; no obstante, hay quienes piensan que Rosario fue sólo una más de las razones que lo llevaron a esa decisión, pues vivía en una situación de pobreza extrema, además de que sostenía una relación con la poetisa Laura Méndez de Cuenca (Wikipedia).



Correspondencia de la melodía con el verso.

8	Aliento de la mañana	A
8	Que vas robando en tu vuelo	B
8	La esencia pura y temprana	A
8	Que la violeta lozana	A
8	Despide en vapor al cielo	B
8	Dime soplo de la aurora	A
8	brisa inconstante y ligera	A
8	vas por ventura a esta hora	A
8	al valle que te enamora.	A
8	O vas acaso a los nidos	A
8	de los jilgueros cantores	B
8	que en la espesura escondidos	A
8	te guardan medio adormidos	A
8	en su lecho de flores;	B
8	Recoge tus leves alas	A
8	brisa pura del estío	B
8	que los perfumes que exhalas	A
8	vas robando entre las galas	A
8	de las violetas del río.	B
8	Detén tu fugaz carrera	A
8	sobre las risueñas flores	B
8	de la loma y la pradera	A
8	ve a despertar ligera	A
8	al ángel de mis amores	B
8	y di la brisa aromada	A
8	con tu murmullo sonoro	B
8	que ella es mi ilusión adorada	A
8	y que en mi pecho grabada	A
8	como a mi vida la adoro.	B

“La brisa” nos remite a romanzas escritas por Franz Liszt, concretamente a la dedicada a Juana de Arco, sobre un poema de Alejandro Dumas, escrito en 1874, en la que al igual que Loyola, Liszt utiliza diferentes armonías y tejidos armónicos en cada una de las secciones que acompañan la línea vocal de la mezzosoprano. La romanza de Liszt tiene dos opciones de ejecución, en francés (idioma original del poema de Dumas) o en alemán; para lograr esto hace pequeñas variantes a la línea vocal. La elección de Liszt por el poema de Dumas pudo estar influenciada por una preferencia personal de wsta obra o por un gusto hacia lo francés, lo que Consuelo Carredano en su biografía de Felipe Villanueva describe como un gusto generalizado en la mayoría de los países europeos en el siglo XIX y en particular una preferencia en México durante el Porfiriato:

Recordemos que durante el México porfirista prevaleció una tendencia muy marcada hacia las modas y costumbres parisinas. El primer gran admirador de Francia fue el Presidente Díaz quien, de alguna manera, intentó hacer de México una réplica de París, por lo demás, el resto del mundo también había vuelto su mirada hacia Francia [Carredano, 1992, p. 59].

En ese tenor Liszt volteaba su mirada hacia Francia y lo francés y, por consecuencia, también lo hacía Loyola.

LA BRISA

Letra de
Manuel Acuña

Música de
Fernando Loyola

Allegro assai

VOZ

Piano

A - - lien - to

de la ma - ña - - na que vas ro - ban - do

en tu vue - - lo la e - - sen - - cia

Partitura publicada en 1946, en el álbum núm. 2 de obras para canto y piano.

Tarantela

Es una danza folclórica del sur de Italia. Igual que la “tarántula”, esta danza proviene de un pueblo llamado Taranto, y se decía que bailarla en pareja era el antídoto contra la mordedura del arácnido. Escrita en compás de 3/8 o 6/8, alternando tonalidades mayores y menores, aumentando gradualmente la velocidad. Compositores como Chopin y Liszt revivieron este tipo de obras en el siglo XIX como piezas de concierto.

Loyola escribió en 1938 una tarantela dedicada a su sobrina y alumna, la pianista Carmen Septién Sicilia. En compás de 6/8, se apeg a la estructura tradicional de estas danzas, cuenta con varias secciones que se repiten a lo largo de la obra, siguiendo dos temas enérgicos, con una coda final. La pieza alterna constantemente las tonalidades de la menor, re menor y mi mayor y se estructura así:

- A: 12 compases en tonalidad de la menor, re menor y mi mayor
- B: 12 compases en tonalidad de la menor y mi mayor, destacando una progresión de acordes en grados conjuntos que resuelve en un primer grado de mi mayor con calderón
- C: 8 compases en la menor
- C': 8 compases en la menor
- B: 11 compases
- A': 15 compases semejantes a la sección A, pero con el bajo simplificado
- D: 8 compases en la menor y mi mayor
- D': 4 compases en la menor
- E: 4 compases en mi mayor
- E': 4 compases en mi mayor
- F: 6 compases en mi mayor y la menor
- G: 5 compases en mi mayor
- G': 4 compases en mi mayor
- H: 12 compases en mi mayor, con una escala cromática descendente en la mano derecha seguida de bordados cromáticos ascendentes
- Da capo al signo (A')
- Coda: 18 compases en la menor y mi mayor resolviendo en primer grado de la mayor (tercera de picardía).

Tarantella 27

A la Srta. Carmen Septién Sicilia Fernando Loyola

Allegro

Partitura publicada en 1946, en el álbum núm. 2 de obras para canto y piano.

Barcarola

Es una canción folclórica italiana en compás de 6/8, que cantaban los gondoleros venecianos; las más famosas son la Op. 60 en fa sostenido mayor de Chopin, o el inicio del acto tercero de "los cuentos de Hoffmann" de Offenbach. La Editorial Ceciliana del Conservatorio de Música "José Guadalupe Velázquez" editó el 30 de mayo de 1944 con el número 300 de registro la "Barcarola para piano" que Loyola compuso en 1935 y dedicó a los alumnos del grado "A" de la misma institución.

La edición presenta una sobria portada que incluye la fotografía del compositor. Escrita en sol mayor, con la anotación "delicadamente" en el inicio, presenta una forma ternaria A + B (A + B) + A. La sección A es suave y melodiosa, la B es enérgica, modula a mi menor, relativo de la tonalidad original.

BARCAROLA
PARA PIANO

Autor:
Fernando Loyola

Editorial Ceciliana
J. Guadalupe Velázquez
Queretaro, Mayo 30 - 1944.
C. E. - 300 - 3. 6. V.

Edición de la Editorial Ceciliana, 1944.

Barcarola.

Dedicada al grado A° del Conservatorio Libre de Música J. G. Velázquez. Enero de 1935.

Fernando Loyola.

Delicadamente.

piano



Schottisch Lejos de ti

En 1903 Loyola compuso el schottisch titulado “Lejos de ti”, dedicado a su hermana gemela Luisa, quien en esa temporada se mudaba a vivir a Mérida, Yucatán. El rasgo común de estas piezas es su similitud con las polkas; pero son más lentas. Su nombre proviene de “schottisch” (escocés), mas es de origen alemán. En México se conoció desde la segunda mitad del siglo XIX, y alcanzó su auge a partir de la Revolución. “Lejos de ti” está escrito en compás de cuatro cuartos, consta de una introducción y cuatro secciones que se repiten, en tonalidad de mi bemol mayor y la bemol mayor. Loyola tradujo el título de la obra al inglés, primero como “Far of you” y después, más elegantemente, como “Far from thee”. Su estructura es:

- Introducción: 6 compases en mi bemol mayor
- A: 8 compases en mi bemol mayor
- A': 8 compases en mi bemol mayor, con repetición a la sección A
- B: 8 compases en la bemol mayor
- B': 8 compases en la bemol mayor con repetición a la sección B
- C: 8 compases en la bemol mayor
- C': 8 compases en la bemol mayor con repetición a la sección C
- D: 8 compases en mi bemol mayor
- D': 8 compases en mi bemol mayor con repetición a la sección A hasta llegar al fin

Manuscrito original de “Lejos de ti”, archivo de la casa Loyola Urueta.



Capítulo 3

La música de concierto de Fernando Loyola

Introducción

Fernando Loyola dedicó parte de su producción a la llamada música de concierto. No escribió sinfonías, óperas ni poemas sinfónicos, sin embargo escribió un “Concierto para piano en re”, avalado en el nivel que adquirió como pianista y en la madurez que alcanzó como compositor. Incursionó en la sonata, la sonatina, el lied, el intermezzo, la fantasía musical, el rondó, la polonesa, el impromptu, la gavota y en el estudio para piano.

Concierto

Antecedentes

En cuanto a forma, el “Concierto para piano en re” es la obra más ambiciosa en la producción de Fernando Loyola. Esta “forma grande” fue impulsada en Europa a partir del siglo XVII, y alterna la ejecución del instrumento solista con la intervención de la orquesta; Mozart y Haydn en el clasicismo desarrollaron el género. Beethoven añadió una introducción a su primer concierto para piano. Chopin y Paganini, ya en el romanticismo, llevaron al máximo el virtuosismo en la ejecución de sus respectivos instrumentos dentro del esquema tradicional de concierto en tres movimientos, generalmente con ritornello y cadencia en el primero de ellos.



Manuscrito original del concierto para dos pianos,
archivo del Conservatorio "José Guadalupe Velázquez".

Handwritten musical score for the orchestration of the piano concerto. The score is written for a full orchestra, including sections for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "cresc." (crescendo). The manuscript is on aged, slightly stained paper.

Manuscrito original de la orquestación del concierto para dos pianos,
archivo de la Orquesta Clásica de México.

Consta de tres movimientos, el primero es un allegro, con una exposición del principio al compás 63, desarrollo del compás 64 al 136 y re exposición con cadencia y coda del compás 136 al 262. Su métrica en compás de cuatro cuartos y tonalidad en re mayor y re menor. El segundo movimiento es un andante con una introducción de cuatro compases, la exposición del compás 5 al 59, el desarrollo del compás 60 al 79, y la reexposición con cadencia y coda del compás 80 al 127. En compás de seis cuartos y tonalidad de si bemol mayor, el tercer movimiento es un allegro, en compás de dos cuartos y tonalidad de re mayor, con exposición del principio al compás 47, desarrollo del compás 48 al 85 y reexposición del 86 al 196. Los movimientos están estructurados en forma allegro sonata, con dos temas para la exposición, desarrollo (melódico, más que modulante) y reexposición. Asimismo, existe una relación melódica, armónica y rítmica entre los tres movimientos, dando unidad a la obra al estilo del concierto para piano en la menor de Robert Schumann.

El análisis de estos conciertos incluye el diálogo que se genera entre las dos partes involucradas, solista y orquesta, o, en el caso de Loyola, el piano 1 y 2. Lo que Kühn (1989) define como “un consenso y su contraposición concertantes”, buscando un diseño arquitectónico de la disposición formal, la introducción y agrupación de los cuerpos sonoros. Tanto en la obra de Loyola, como en conciertos clásicos y románticos de las mismas características, existe un legado estilístico con un formato establecido a partir del período barroco: la participación de la orquesta en la introducción del movimiento y al final de la exposición del solista. En la forma rondó modulante del concierto barroco el tutti alterna su participación en diferentes tonalidades con la participación del solista.

Además, la conversación entre solista y orquesta debe estar supeditada a un balance, la orquesta presenta los temas de una forma concisa y discreta, y así da oportunidad al solista de sobresalir al presentar los temas. El concierto igualmente desarrolla con fantasía los puentes y transiciones, sin importar su extensión, como en la sonata o sinfonía. En el concierto de Loyola se aprecia un balance de forma en la presentación de los temas entre el solista y la orquesta.

Los conciertos escritos desde el siglo XVIII hasta principios del XX casi siempre están estructurados en su primer y segundo movimiento con el esquema “allegro sonata”. Francisco Llácer ahonda en el tema:

La variedad especializada de forma sonata utilizada por los conciertos a solo durante los períodos clásico y romántico, tienen dos aspectos directamente derivados del período barroco: la introducción orquestal inicial y el tutti orquestal al final de la exposición del solo. Estos aspectos derivan directamente de la forma rondó modulante del concierto barroco [Llácer, 1982, p. 125].

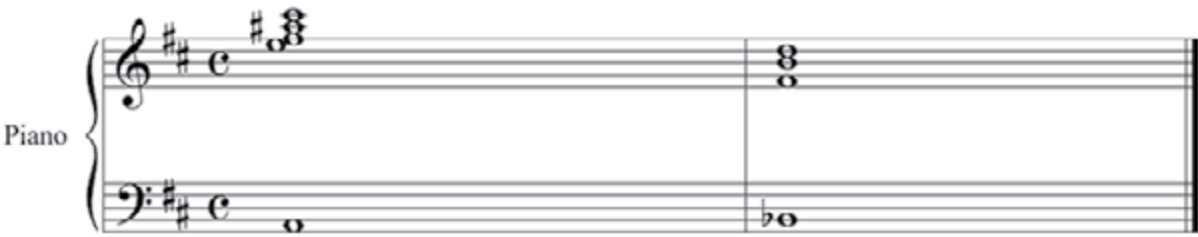
Recordemos que la sonata es una forma musical desarrollada en Europa a partir del período barroco (siglo XVII), para instrumento solo o ensamble de instrumentos, en la que se busca un balance tonal y rítmico entre sus movimientos. Así pues, Llácer da los lineamientos del “Tiempo tipo sonata”, característico de la forma bitemática ternaria, la cual consta en la sección A, de un tema en tonalidad principal, con un puente modulante y

un segundo tema en dominante o relativo mayor, en la sección B el desarrollo de los dos temas de la sección A, y en la sección A’ el tema en tonalidad principal, la transición y el segundo tema igualmente en la tonalidad principal (Llácer, 1982, p. 117). No obstante, en el primer movimiento de su concierto, Loyola escribe en la partitura las letras A – B, y éstas no corresponden al esquema A – B – A mencionado, más bien marca como A, en el compás 1, la exposición, con el primer tema en re menor, y la segunda y tercera idea que se generan de éste, y la letra B, en el compás 47, correspondiente al segundo tema, en re mayor; de ahí en adelante escribe una serie de desarrollos de los temas y segundas ideas, todos ellos basados en escalas y arpeggios muy al estilo Schumann, mas no con base en un desarrollo armónico de los mismos. Incluso las tonalidades de re menor y re mayor permanecen, según sea el caso, en el transcurso del movimiento. Cabe destacar que la relación menor-mayor entre el primer y segundo tema del esquema tradicional de la sonata, efectivamente está presente en el concierto de Loyola.

La pregunta formulada por Llácer “¿Cómo trata el compositor el área central [en la forma sonata], como un campo para el desarrollo del material de la exposición, o como un episodio contrastante para la introducción de nuevas ideas?” (Llácer, 1982, p. 148) nos puede acercar al entendimiento del estilo de Loyola en el desarrollo de sus temas del concierto para piano. Gauldin señala:

El término “desarrollo” sugiere que el material de la exposición será objeto de expansión, fragmentación, tratamiento secuencial u otros procedimientos. Aunque generalmente se utilizan estas técnicas, la característica más importante del desarrollo es su naturaleza moduladora. El compositor generalmente utiliza esta sección para explorar diversas relaciones tonales. Puesto que el desarrollo no suele seguir un patrón fijo, las agrupaciones irregulares de frases y los contrastes de textura, registros y dinámicas son característicos [Gauldin, 1997, p. 489].

Así pues, en el primer movimiento del concierto de Loyola encontramos que el desarrollo de los temas a partir de modulaciones se presenta hasta la cadencia del solista, en el compás 187 y 188 modula del quinto grado de re mayor al primer grado de si bemol mayor (sexta bemol).



Esta modulación a su vez será la relación armónica entre los dos primeros movimientos, es decir, el primer movimiento está en re mayor y el segundo en si bemol mayor. Sin embargo, regresando a la cadencia, Loyola presenta los temas del movimiento, ahora en si bemol mayor y en si bemol menor.

Llegando al compás 216 inicia una serie de inflexiones, primero a do mayor, es decir sube un tono la armonía, en el compás 219 a sol menor, quinto menor de do mayor, en el 222 a si bemol mayor, en el 225 a la mayor, para finalmente resolver la cadencia a la menor, incluso acompañado el piano por un timbal con nota pedal en la, mientras el solista ejecuta cromatismos del compás 241 al 243, y resuelve en re mayor junto con la orquesta en el compás 244 para iniciar la coda. Cabe señalar tres movimientos cromáticos a lo largo del movimiento, el primero del compás 135 al 137, en preparación para la reexposición:



El segundo, del compás 154 al 157, para desembocar en un puente preparatorio para la cadencia, y el tercero en la cadencia, del compás 240 al 244, también como preparación para la coda final del movimiento, es decir, Loyola utiliza los cromatismos como preparación para desembocar en nuevas secciones del movimiento. Respondiendo a la pregunta original de Llácer, podríamos suponer que Loyola utiliza el área central para desarrollar los temas, no como contraste para exponer nuevos, mas este desarrollo (anterior a la cadencia) no es armónico sino melódico, jugando con las texturas de escalas y arpeggios. "Hacia el final del desarrollo, la retransición, basada generalmente en una prolongación de la dominante, prepara el retorno del material temático original en la tónica al principio de la reexposición" (Gauldin, 1997, p. 489). En el primer movimiento de Loyola, la prolongación de la dominante está presente como una preparación para entrar en la cadencia.

La triple presentación de las ideas en la forma concierto-sonata (exposición orquestal, exposición del solo y recapitulación) origina varias situaciones especiales no encontradas de ordinario en la forma sonata. En primer lugar, puesto que el solista puede añadir varios temas propios, el número de temas tiende a ser demasiado grande de cara a una recapitulación convincente. Como consecuencia muchos conciertos omiten algunos de los temas, posiblemente aquellos que reciben alguna atención tanto en la parte del tutti central como en el desarrollo. En segundo lugar la sección final, al menos en las obras de Mozart, ofrece una grata posibilidad simétrica: dejar un tema K reservado para el mero final [Llácer, 1982, p. 146].

Este esquema se puede aplicar en el primer movimiento del concierto de Loyola, en la coda, compás 244, presenta un nuevo tema.

TEMAS DEL PRIMER MOVIMIENTO:

Primer tema:



Segunda idea del primer tema:



Tercera idea del primer tema:



Segundo tema:



Análisis del concierto con base en el sistema de Jan LaRue

Grandes dimensiones

SONIDO

La trama general de los dos primeros movimientos corresponde a la “melodía más acompañamiento”, propio de la música del romanticismo. El tercer movimiento es por “acordes”, los acontecimientos textuales tienen lugar de manera simultánea.

La orquestación se adecua a los cánones establecidos en el siglo XVIII, sin dar línea a los metales en el segundo movimiento, a diferencia del resto de los instrumentos, que acompañan a lo largo del mismo.

Respecto a la expresión entre los tres movimientos, Loyola ajusta el esquema tradicional, presenta un nivel sonoro y dinámico a lo largo de cada movimiento, el contraste se efectúa entre los movimientos, respondiendo al esquema tradicional del concierto allegro, andante, allegro.

ARMONÍA

El esquema armónico general del concierto se adecua a la descripción de Llácer en su Guía analítica: “Los movimientos 1 y 3 están en la tonalidad principal y el 2, por lo general en una tonalidad afín” (Llácer, 1982, 126). También encontramos que el primer movimiento del concierto de Loyola alterna las tonalidades de re menor y re mayor, el tercer movimiento está escrito en re mayor y el segundo en si bemol mayor, relativo mayor de re menor. Si bien el primer movimiento constantemente fluctúa entre re mayor y re menor, no puede ser considerado como tonalidad bifocal, debido a que sí define el centro tonal en cada una de sus secciones. En términos armónicos, el segundo y tercer movimiento corresponden a lo que LaRue define como tonalidad expandida: “Los compositores expandieron rápidamente sus recursos armónicos durante el siglo XIX en busca principalmente del sentimiento o del color descriptivo” (LaRue, 2007, 41). No obstante, como muchos compositores del siglo XIX, Loyola no rompe con los cánones establecidos en el esquema armónico de sus composiciones. “La tradición, tan persistente, de comenzar y terminar las obras en una misma tonalidad o área tonal nos demuestra, sin embargo, que muchos compositores [como Loyola] han seguido prescribiendo el sentido de una unidad tonal básica” (LaRue, 2007, p. 41). De esta forma, nuestro autor utiliza algunos recursos armónicos igualmente identificados por LaRue en la construcción armónica de estos dos movimientos. “Diatonismo ampliado, que incluye acordes por terceras superpuestas más extensos que los habituales y libre cambio de modo (en formas mayor y menor) sobre el mismo tono” (LaRue, 2007, p. 41).



Tercer movimiento, compases 100 a 104.

“Cromatismo, que incluye acordes alterados (alteración de acordes convencionales) y la modulación entre tonalidades alejadas, o relacionadas cromáticamente” (LaRue, 2007, p. 41).



Tercer movimiento, compases 106 y 107.

MELODÍA

El modelo de agudos y graves es un parámetro que nos permite analizar el movimiento melódico entre los movimientos de un concierto, en el caso de Loyola, encontramos que en el primer movimiento el tema principal se mueve en el registro grave, mientras que en los dos siguientes movimientos el tema principal se desarrolla en el registro agudo.

Otro indicador de comparación es el grado de densidad de la melodía; en el concierto de Loyola hallamos un balance que por lo general se respeta en conciertos de este tipo, es decir, el tema principal presenta una densidad media, en el segundo movimiento el tema principal es muy tenue, y el tercer movimiento es muy denso.

RITMO

El uso de diferentes ritmos y tempos para cada uno de los tres movimientos del concierto de Loyola implica un balance que igualmente corresponde al estilo de este tipo de obras. El primer movimiento en compás de cuatro cuartos y tempo allegro, el segundo movimiento en compás de seis cuartos y tempo andante, y el tercer movimiento en compás de dos cuartos y tempo allegro, dotando a la obra de unidad rítmica.

CRECIMIENTO

LaRue considera más apropiada la palabra crecimiento para referirse a la forma de la obra. Llácer nos describe la forma general, es decir las “grandes dimensiones” de LaRue, a las cuales el modelo de composición del concierto de Loyola se ajusta a cabalidad:

La arquitectura global de un Concierto suele estar formada por la sucesión de tres tiempos, en la construcción de los cuales se introducen variantes determinadas por el carácter especial de la obra. Estos tres tiempos se presentan en el orden y forma siguiente: 1er movimiento: “Allegro”, con forma “Tipo tiempo Sonata”. 2º movimiento: En contraste con el anterior es lento, posiblemente un “Adagio”, que puede asumir también la forma “Tipo tiempo Sonata” o bien otra a juicio del compositor. 3er movimiento: Ha de ser de movimiento rápido, tal vez “Presto” o “Vivace”, con forma de “Rondó” o de nuevo la forma “Tipo tiempo Sonata” (Llácer, 1982, p. 126).

Si bien éste es el esquema común de un concierto con solista, Loyola escribe un andante en el segundo movimiento, en lugar de un adagio, y el tercer movimiento es un tipo tiempo sonata, en lugar de un rondó. Entendemos por tipo tiempo sonata a un movimiento con dos temas, el primero enérgico, el segundo rítmico y melódico. La relación temática entre los movimientos del concierto de Loyola es a priori identificable, si bien no se trata per se del mismo tema, como sería el caso del concierto de Schumann, el tema principal de los movimientos segundo y tercero se genera a partir del primero:



Dimensiones medias

SONIDO

Tipología

a) Timbre. Las secciones de cada uno de los movimientos están bien delimitadas por la instrumentación, siguiendo el esquema tradicional de dar sólo a las cuerdas los temas delicados y sumar maderas y metales en los más enérgicos, alternando con el piano solista, esto para los dos primeros movimientos; en el tercer movimiento, igualmente delimitado por cada sección, alterna la participación de cuerdas y alientos en general, asignando a unos o a otros la melodía acompañada de notas largas, el piano se encuentra presente a lo largo del movimiento.

b) Dinámicas. Primer movimiento: uso de *mesa di voce* (abrir de *pianissimo* a *forte* y regresar a *pianissimo*, técnica vocal implementada en el bel canto por Montserrat Caballé) en la segunda idea de la sección A, así como cambios en las dinámicas (*fortes*, *pianos*, *crescendos* y *diminuendos* en la cadencia del piano solista. El segundo movimiento incluye una introducción con *forte* y *diminuendo*, para ir a la exposición en *piano* del solista, con uso de *sordina*. El tercer movimiento es un *crescendo* en la coda.

c) Trama. Primer movimiento: densidad en la música de la sección A, en contraste con la ligereza de la misma de la sección B, regreso a la densidad en la coda. Segundo movimiento: actividad a lo largo del movimiento, en contraste con la estabilidad de la coda.

d) Movimiento. Alternancia regular a lo largo de los tres movimientos entre el piano solista y el acompañamiento de la orquesta o el piano segundo, correspondiendo a cada una de las secciones de los movimientos.

e) Forma. En toda la obra hay pregunta y respuesta entre el solista y la orquesta o el piano segundo, acoplándose a cada una de las secciones de los movimientos, en especial a lo largo del tercer movimiento.

ARMONÍA

El análisis armónico en las dimensiones medias está directamente relacionado con el ritmo armónico, que se va generando con los cambios de armonía. Loyola utiliza en la primera sección del tercer movimiento: V – I, V – I, IV – I, IV – I, VII – I, VII – I, II maj, V maj.

Las cadencias que se van mostrando en la obra son otro indicador que nos permite identificar cada una de las secciones al interior de los movimientos, Loyola es muy claro en este sentido, en particular por el uso de calderones que de algún modo vuelven predecible el movimiento armónico en la obra. Como ejemplo citamos la cadencia V – I en el compás 28 y 29 del primer movimiento, misma que da pie al inicio de la participación del solista en el concierto:



MELODÍA

LaRue escribe al respecto: “las dimensiones medias son las más importantes para la melodía, dado que es en estas dimensiones donde reconocemos las canciones y los temas, una de nuestras respuestas más inmediatas y reconocibles” (LaRue, 2007, p. 57). De ahí que los tres movimientos del concierto de Loyola se hayan generado melódicamente a partir del tema principal del primer movimiento.

RITMO

Los cambios de tempo internos corresponden a las diferentes secciones de cada movimiento, en el caso del primer movimiento se puede identificar un cambio a *meno* en el compás 138, correspondiente al regreso a la sección A del movimiento. En el segundo movimiento, por ejemplo, en el compás 13 indica *rallentando*, para enfatizar el final de la primera frase del movimiento.

CRECIMIENTO

La articulación es una clave para identificar el crecimiento en las dimensiones medias. Loyola en general no sugiere articulaciones a lo largo de su obra, lo que invita a interpretar el concierto con un sonido *legatto* generoso. Al principio del tercer movimiento, Loyola escribe “*gracioso*”, esperando que solista y orquesta interpreten con ese carácter el movimiento. Indicaciones al solista como en el caso del compás 236, en la cadencia, en que marca *staccato*, revelan el cuidado del compositor por los detalles.

Pequeñas dimensiones

SONIDO

La correspondencia entre las notas de la tercera idea del primer tema de la sección A del primer movimiento y de la segunda idea en la exposición del tercer movimiento, denotan la preocupación de Loyola por las sutilezas en su estilo de composición.

ARMONÍA

Los tres movimientos que fluyen armónicamente por medio de “acordes principales”, escasas dominantes secundarias, o acordes sin relación funcional, nos permiten confirmar la presencia de acordes secundarios y remotos en su obra. El estudio del movimiento armónico es uno de los elementos que nos da oportunidad de vislumbrar el estilo en que Loyola compuso sus obras. LaRue escribe al respecto: “Haciendo, quizá, una estadística [armónica] precisa en una o dos piezas, podremos descubrir las preferencias del compositor en un área reveladoramente expresiva” (LaRue, 2007, p. 48). Por ende, LaRue nos recomienda enfocar la atención en los acordes disonantes de la obra de Loyola: “Una disonancia es como un adjetivo descriptivo, y la elección por parte del compositor de esos ‘adjetivos’ que no pertenecen al acorde refleja de cerca su personalidad creativa” (LaRue, 2007, p. 48). En consecuencia, los contados acordes disonantes presentes en la obra de Loyola brindan un elemento adicional para identificar su estilo musical.

MELODÍA

El intervalo de sexta seguido de un bordado es lo que genera el tema principal del primer movimiento del concierto de Loyola, tipo canto llano, en que las notas blancas se mueven por intervalos y las corcheas por grados conjuntos. Los temas del segundo y tercer movimientos se desprenden del primero. Reminiscencia del primer tema del primer movimiento de Loyola podría ser el tema principal de “El arte de la fuga” de J. S. Bach, particularmente en lo que se refiere al estilo canto llano.



Tema principal del primer movimiento de Loyola:



Tema principal del "arte de la fuga" de J. S. Bach:

RITMO

Refiriéndose al ritmo en las pequeñas dimensiones, La Rue apunta: “Cuanto más pequeña sea la dimensión sobre la que se aplique el análisis rítmico, tanto más hallaremos que su tipología tiende a fusionarse con las funciones del movimiento y de la forma” (LaRue, 2007, p. 86). De ahí que elementos como el “pulso” no pueden ser clasificados por sí mismos, sino como parte en un espectro de duración.

Loyola aplica para el primer movimiento un pulso binario (compás de cuatro cuartos), sin embargo, en la célula generadora del primer tema asigna una nota larga para los dos primeros tiempos y corcheas para los tiempos tres y cuatro, logrando un balance en la misma. En el segundo movimiento –ritmo binario con estructura interna ternaria (compás de seis cuartos)–, la melodía asigna a la primera mitad del compás una nota larga, y movimiento rítmico para la segunda mitad, mientras el acompañamiento de la mano izquierda ejecuta seis notas negras por compás aportando un carácter de estabilidad. El tercer movimiento es rítmicamente estable, pero puede identificarse que el tema se desarrolla con corcheas y semicorcheas, mientras el acompañamiento, en su turno de la orquesta o del solista es o más estable, o sigue el modelo utilizado por Robert Schumann: usar grupos de semicorcheas omitiendo con un silencio la primera semicorchea de cada grupo.

CRECIMIENTO

En la tercera frase del primer movimiento (compás 20) Loyola rompe la tensión generada por el tema y la segunda idea, en preparación, a su vez, de la entrada del solista con el primer tema. Asimismo, la tensión provocada por la introducción del segundo movimiento se rompe con la entrada del tema, en manos del solista:

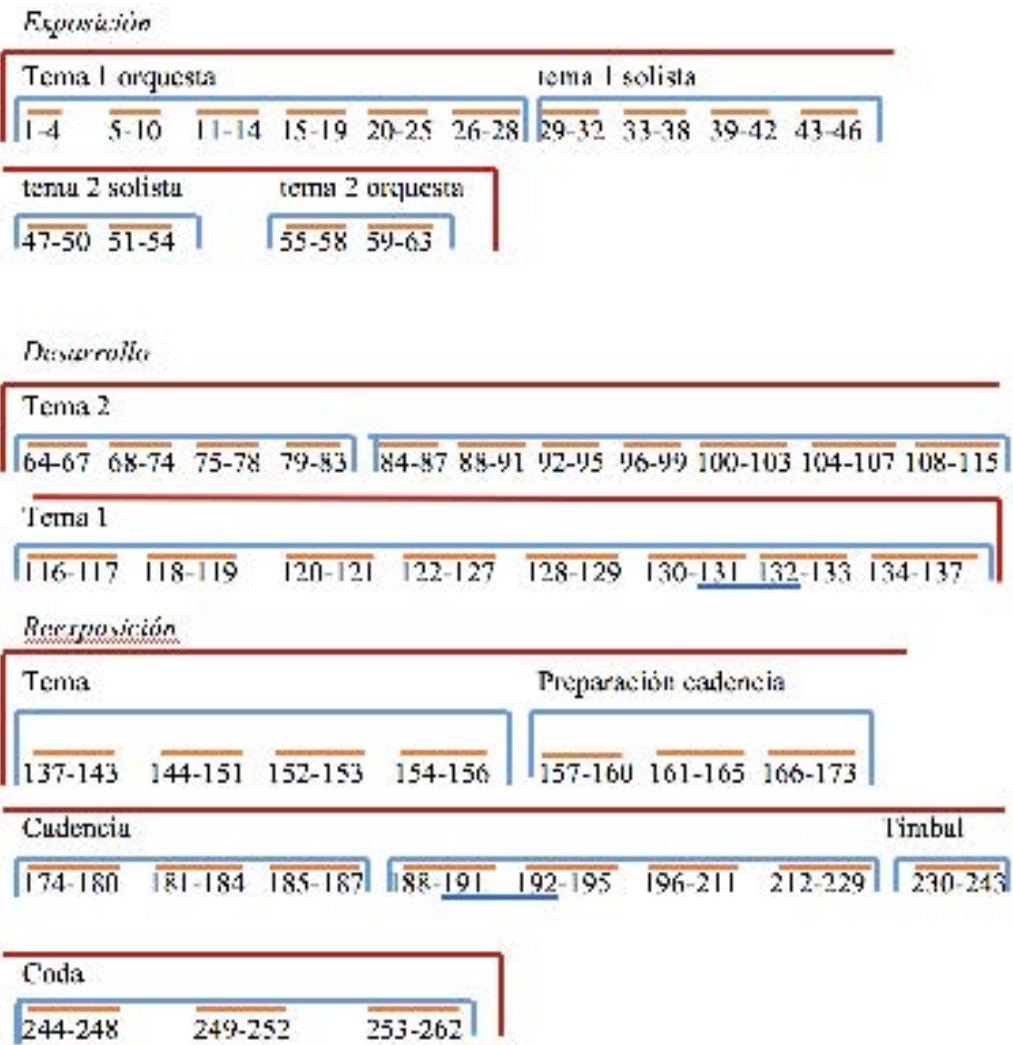


Cabe destacar la forma en que Loyola escribe la línea del piano, consecuencia quizá de su evolución técnica como pianista y compositor autodidacta. Con frecuencia aparecen cambios de claves (sol por fa y viceversa) en períodos muy cortos, en algunos pasajes hay literalmente un cambio de clave por compás, lo que dificulta la lectura de la obra.

En el proceso de digitalización de la misma se encontraron omisiones de cambios de claves, lo que ameritó una intervención en la obra. En algunos pasajes del concierto hay duplicación de voces, las dos manos tienen escrita la misma nota en la misma tesitura simultáneamente. El inicio del primer movimiento tiene reguladores de dinámicas: crescendos, diminuendos y mesa di voce y, a partir del compás 20 sólo hay indicaciones de piano y forte, hasta llegar a la cadencia, donde de nuevo hay reguladores marcados, lo que nos hace suponer que a lo largo del movimiento abandonó la tarea de escribir las dinámicas, dejó escrita la sugerencia general de la interpretación de las dinámicas, o posteriormente escribió sólo las primeras dinámicas. El concierto incluye indicaciones como ligaduras de fraseo, trino, crescendo, diminuendo, acelerando y rallentando, así como acordes arpegiados y trémolo. Concluye con una extensión de la tónica, por medio de nueve compases de acordes en re mayor previos a una cadencia perfecta en los dos últimos compases de la obra.

Esquema general de la obra

Primer movimiento:



El primer movimiento está autografiado el 21 de marzo de 1940, onomástico de Benito Juárez. La orquesta presenta el primer tema, del que se desprenden una segunda y tercera idea a lo largo de los primeros 28 compases, concluyendo la exposición con un acorde de la menor con calderón, que da pie a la entrada del piano, marcado por el compositor con la letra “A” de ensayo, repite el primer tema a lo largo de diez compases, seguido de un desarrollo del solista con arpeggios ascendentes y descendentes en los que omite la primera nota de cada grupo, estilo Schumann.

Aparece el segundo tema, cifrado con la letra “B” de ensayo, en tonalidad de re mayor, relativa mayor de la tonalidad original. Consta de ocho compases que posteriormente desarrolla con notas octavadas con dieciseisavos, omitiendo la primera nota de cada grupo por medio de un silencio, mientras la orquesta ejecuta el tema presentado por el solista en la sección B. En dicho desarrollo posteriormente el solista ejecuta apoyaturas de tresillos, escalas ascendentes y arpeggios ascendentes y descendentes en dieciseisavos.

Concluye un movimiento cromático que resuelve al quinto grado. En el compás 75 el solista presenta, de nuevo en tonalidad de re menor, la segunda idea del primer tema, en esta ocasión con acompañamiento de la orquesta. El solista desarrolla esta segunda idea con tresillos ascendentes y descendentes, para llegar en el compás 108 a una segunda idea del segundo tema, a cargo de la orquesta, con un desarrollo basado en arpeggios ascendentes y descendentes de dieciseisavos.

En el compás 138 aparece de nuevo el tema original en tonalidad de re menor, para llevarnos a un puente en el compás 142, con la anotación “meno”, en que la orquesta dibuja la armonía del segundo gran tema, en tonalidad de re mayor, mientras el solista ejecuta arpeggios ascendentes y descendentes. En el compás 158 inicia una sección a cargo de la orquesta, introduciendo un tercer tema, como preparación para la cadencia del piano, misma que consta de 68 compases. En la cadencia aparecen todos los temas del movimiento, su propuesta es anexar el timbal en los últimos 14 compases de la misma, con la nota la pedal, quinto grado ya sea de re mayor o menor.

El movimiento concluye con una coda de 19 compases con el solista y orquesta, con el tercer tema, cerrando con una nota re unísono en varios registros con apoyatura y calderón.

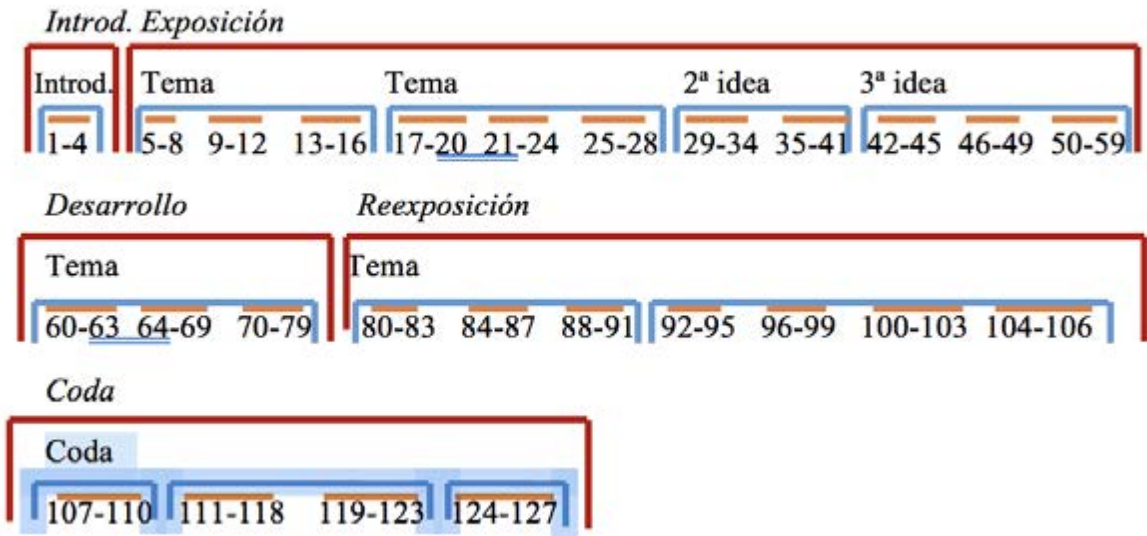
El primer movimiento se estructura así:

- A: orquesta, tema 1, compases 1 al 10, re menor con sétima mayor
- Segunda idea: compases 11 al 19, re menor, re menor con calderón en quinto grado
- Tercera idea: compases 20 a 28, re menor, con calderón en quinto grado
- A': solista, tema 1, compases 29 a 38
- Desarrollo tema 1: compases 39 a 46, re menor con calderón en quinto grado
- B: solista, tema 2, compases 47 a 54, re mayor

- Orquesta: tema 2, compases 55 a 62
- Desarrollo tema 2: compases 63 a 74, re menor, con movimiento cromático a quinto grado.
- A': segunda idea del tema 1, solista, compases 75 a 83, re menor, calderón en quinto grado.
- B': solista, tema 2, compases 84 a 91, re mayor.
- Desarrollo tema 2: compases 91 a 107, re menor.
- Segunda idea del tema 2: orquesta, compases 108 a 115, re mayor
- Desarrollo tema 1: compases 116 a 137, re mayor, con movimientos cromáticos
- A': meno, tema 1, compás 138 a 158, re menor
- Puente: tema 3, orquesta, compases 159 a 173, re mayor con movimientos cromáticos
- Cadencia piano solo: compases 174 a 228, todos los temas, re menor, re mayor y movimientos cromáticos
- Fin de la cadencia: piano y timbal con nota "la" pedal, compás 230 a 243, re mayor con bordados cromáticos
- Coda: tema 3, compás 244 a 262, re mayor; movimiento cadencial a primer grado con apoyatura y calderón en el acorde final

El segundo movimiento, autografiado el 5 de mayo de 1940, aniversario de la batalla de Puebla, inicia con un acorde en primer y quinto grado de si bemol mayor ejecutado por la orquesta, a manera de introducción. El primer tema, parte del tercer grado de la tonalidad, para resolver la línea melódica a la fundamental, se presenta a lo largo de doce compases, cerrando con una cadencia perfecta. Posteriormente es interpretado por la orquesta mientras el piano toca acordes de acompañamiento. Una segunda idea del tema, en re mayor, se alterna entre el solista y la orquesta a lo largo de once compases, concluyendo con un acorde de re mayor con calderón. Un puente de seis compases en mi menor, en que el piano solista hace una escala descendente en dieciseisavos y ascendente en octavos, para llevarnos a una tercera idea, presentada por el solista en siete compases, iniciando un puente de siete compases en mi menor, que concluye con un calderón en quinto grado. Regresa el tema, ahora en re mayor, a cargo del solista, acompañado por una voz superior en intervalo de tercera mayor en 19 compases, dando pie a un desarrollo cromático, que concluye en un quinto grado con calderón. Se presenta de nuevo el tema en la tonalidad original de si bemol mayor, reproduciendo la misma orquestación de la exposición en 12 compases, seguido de una cuarta idea, presentada por el solista en ocho compases que se repiten, la orquesta presenta por última vez el tema como preparación a la coda, que va de re mayor a si bemol mayor,

Segundo movimiento:



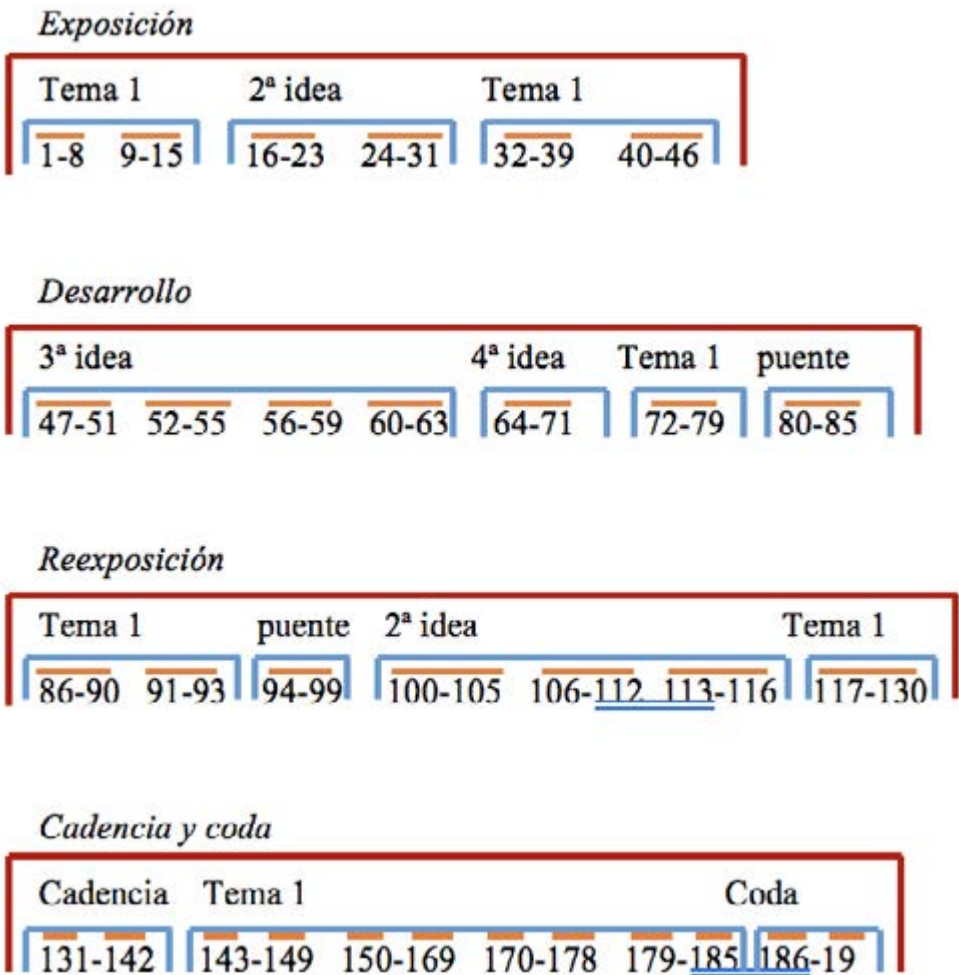
- Introducción: compases 1 a 4, si bemol mayor, acorde final en quinto grado con calderón
- Tema: solista, compases 5 a 16, si bemol mayor
- Tema: orquesta, compases 17 a 28
- Segunda idea: solista, compases 29 a 39, en re mayor
- Puente: compases 40 a 45, en acorde de quinto grado de re mayor
- Tercera idea: compases 46 a 52
- Puente: compases 53 a 58, mi menor
- Tema: desarrollo, solista, compases 60 a 79, en re mayor, con movimiento cromático y cadencia a quinto grado de si bemol mayor con calderón
- Tema: solista, compases 80 a 91, si bemol mayor
- Cuarta idea: solista, compases 92 a 99
- Cuarta idea: orquesta, compases 107 a 110
- Coda: compases 111 a 127, si bemol mayor, inflexión a re mayor y regreso a si bemol mayor, con cadencia final cuarto a primer grado

El tercer movimiento está fechado el 30 de mayo de 1940. El primer tema, estructurado en una frase de ocho compases, es interpretado dos veces consecutivas por el solista. Continúa con una segunda idea a cargo del solista, en ocho compases que se repiten, con escalas ascendentes y descendentes en dieciseisavos, para posteriormente escuchar el tema dos veces a cargo de la orquesta sin acompañamiento del solista. Toda esta

primera sección se encuentra en tonalidad de re mayor. Una tercera idea del tema original, en si menor, es presentada por el solista en el compás cuarenta y ocho, a lo largo de ocho compases que se repiten, para continuar con una cuarta idea, de dieciséis compases, en la cual encontramos inflexiones a si menor, do sostenido menor y mi mayor.

Un puente de seis compases en mi mayor, a cargo del solista, con el motivo rítmico del tema original nos lleva al desarrollo del tema, ahora en mi mayor, para llegar a otro puente a cargo de la orquesta, que nos lleva a la segunda idea en el compás 100, en ocho compases que se repiten y en la que encontramos una progresión armónica, subiendo por tonos completos a partir de mi mayor, para ir a un desarrollo de la idea, también con un movimiento cromático, cerrando la sección con un acorde de la mayor con calderón, quinto grado de re mayor, tonalidad original del movimiento. Una cadencia de 11 compases sobre el quinto grado de re mayor nos lleva al tema 1 en el compás 143; con su respectivo desarrollo con movimiento cromático en el compás 150 es la preparación a la coda final, que se genera con el primer compás del tema, consta de tres secciones, y concluye con una serie de cuatro acordes en cadencia perfecta en re mayor.

Estructura



- Tema 1: solista, compases 1 a 8, re mayor
- Tema 1: solista, compases 9 a 15
- Segunda idea: compases 16 a 23
- Segunda idea: compases 24 a 31
- Tema 1: orquesta, compases 32 a 39
- Tema 1: orquesta, compases 40 a 47
- Tercera idea: compases 48 a 63, en si menor
- Cuarta idea: compases 64 a 71, en si menor y do# menor
- Tema 1: compases 72 a 79, mi mayor
- Puente: solista, compases 80 a 85, si mayor
- Tema 1: compases 86 a 93, mi mayor
- Puente: Solista, compases 94 a 99
- Segunda idea: compases 100 a 107, con progresión en mi mayor, fa# mayor y sol# mayor
- Segunda idea: compases 108 a 130, misma progresión armónica con resolución a acorde en quinto grado con calderón
- Cadencia: solista, compases 131 a 142, re mayor
- Tema 1: compases 143 a 168, en re mayor con movimiento cromático
- Coda: compases 169 a 196, re mayor

Nocturno

Llácer describe la estructura y particularidades del nocturno:

Adopta también la forma que, tal vez, es la más importante entre las formas musicales, o sea, el tipo ternario A – B – A, conocido como forma de Canción o Lied, tantas veces citado, John Field y Frédéric Chopin dieron forma al Nocturno para piano en el primer tercio del siglo XIX. El Nocturno es de expresión patético-romántica y movimiento pausado que se acelera en la parte central de la obra. El Nocturno puede ser para piano, música de cámara u orquesta [Llácer, 1982, p. 111].

Loyola en 1888, a los 15 años de edad, escribió el suyo, dedicándolo a su hermano Carlos, lo editó en 1946 en el álbum número 2 de obras para canto y piano. Es un andante, en compás de cuatro cuartos (lo usual es que el nocturno no tenga un compás característico), y corresponde en su estructura (A – B –A) a lo descrito por Llácer. La primera sección consta de once compases que se repiten, inicia en tonalidad de mi bemol

mayor, con una inflexión de tres compases a do menor y regresa a mi bemol mayor con cadencia perfecta y un calderón en primer grado en el último compás de la sección. La segunda sección consta de 13 compases que se repiten, en tonalidad de si mayor, resolviendo en la primera casilla con una semicadencia quinto, primero, y en la segunda con una cadencia rota, primero, quinto con séptima de si bemol mayor, con la indicación da capo para regresar a la sección A. Si bien no tiene la indicación de acelerar el tiempo en la sección intermedia, como anota Llácer, el compás anterior a las casillas tiene marcado molto rallentando.



Nocturno publicado en 1946, en el álbum núm. 2 de obras para canto y piano.

Sonata

Antecedentes

Forma musical desarrollada en Europa a partir del Barroco (siglo XVII), para instrumento solo o ensamble de instrumentos, en la que se busca un balance tonal y rítmico entre sus movimientos. En México, posterior a la Independencia, se tiene registro, como nos describe Pareyón, del desarrollo de este género musical:

Durante gran parte del siglo XIX se cultivó la forma sonata en cuartetos de Ceno-bio Paniagua y Guadalupe Olmedo, pero se abandonó la tradicional sonata a solo y a dúo. La Iglesia se opuso radicalmente a la música instrumental y a las sonatas de órgano que pudieran ser tocadas eventualmente en los templos. Al final del Porfiriato muchos compositores mexicanos volvieron a escribir sonatas, primero bajo moldes románticos y luego en estilos modernistas. A la Sonata para piano (1902) de Aurelio López, guardada en la Biblioteca del Conservatorio Nacional, siguieron otras sonatas para piano de Manuel M. Bermejo, Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Rodolfo Halffter, la Primera sonata en mi menor (1903) para violín y las sonatas microtonales para cuerdas de Julián Carrillo [Pareyón, 2007, p. 980].

Sonata para piano

En abril de 1939 Loyola inició la composición de una sonata para piano solo y el 18 de mayo del mismo año concluyó los dos primeros movimientos: Allegro enérgico y Adagio. Solo escribió el primer compás de lo que sería el tercer movimiento, un Rondó. La obra está dedicada a su hermana Dolores.

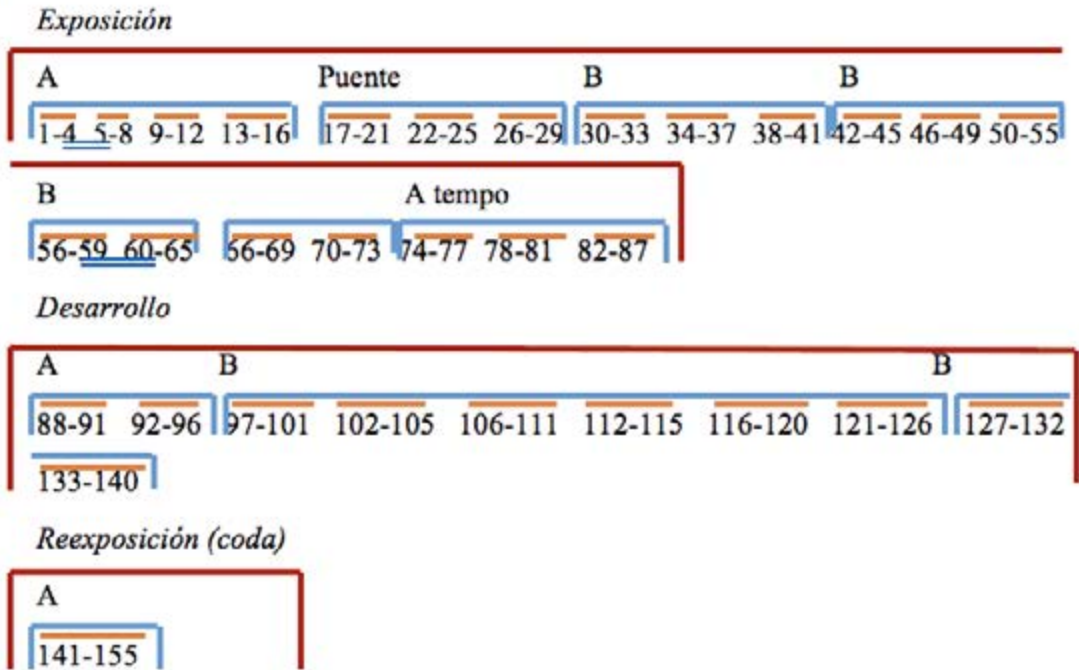
El primer movimiento está cifrado por el compositor con la estructura A – B – A, sin embargo, esto es diferente del esquema propuesto por Llácer para el tiempo tipo sonata, característico de la forma bitemática ternaria, la cual consta, para la sección A, de un tema en tonalidad principal, con un puente modulante y un segundo tema en dominante o relativo mayor, en la sección B el desarrollo de los dos temas de la sección A, y en la sección A' el tema en tonalidad principal, la transición modulante y el segundo tema igualmente en la tonalidad principal. Loyola cifra con la letra A el primer tema, en do menor, B para el segundo tema en re menor y A' para el regreso al primer tema del primer movimiento, marcado con tempo allegro enérgico, en compás partido (cuatro cuartos alla breve).

Se conserva el manuscrito original, con muchas correcciones y compases eliminados. Inicia directamente en la sección A (sin introducción), con una melodía en tónica con séptima mayor para la mano derecha, mientras que la mano izquierda tiene un ostinato en corcheas octavadas igualmente con séptima mayor en una frase de ocho compases que cierran con una cadencia perfecta. Esta primera frase se repite, para ir a un puente de trece compases basado en una escala de do menor armónica que va a un quinto y primer grado, con inflexión a do sostenido mayor, como séptima mayor de re menor, tonalidad de la sección B. Un movimiento contrario con base en la escala melódica de re menor nos lleva a sol menor, igualmente con movimiento contrario y la misma escala,

en una sección marcada por el compositor como "tema B", en el compás 61 del movimiento, en que la mano derecha va caminando en corcheas con intervalos de cuarta y tercera, mientras la mano izquierda acompaña con notas largas. En el compás 68 regresa a do menor con la misma estructura melódica, alternando este movimiento de corcheas, ahora en octavas con escala cromática a la mano izquierda, para llegar a una coda marcada por Loyola en compás 96. Una progresión de acordes en sol menor, re bemol disminuido, la bemol menor y sol menor, nos llevan de regreso a la sección A', en do menor.

Precedido por una anotación del compositor: "repetir todo y cambiar tonalidades desde el puente para que los temas B y B' vengan a terminar con la coda en do". En A' reinicia la numeración del movimiento y en el compás 17 marca "meno", para toda esta sección en do menor, entre primeros y quintos grados, con un movimiento cromático en el compás 42 para concluir la frase con un acorde de quinto grado de mi bemol mayor (relativo de la tonalidad original), con un calderón, en el compás 48. Una serie de acordes en la mano derecha, acompañados por corcheas octavadas en la mano izquierda nos regresan a do menor en el compás 61, concluyendo el movimiento en el compás 68 en un acorde de quinto grado con calderón. El compositor escribió 21 compases extras, que posteriormente tachó. El movimiento está autografiado en mayo de 1939.

Esquema:



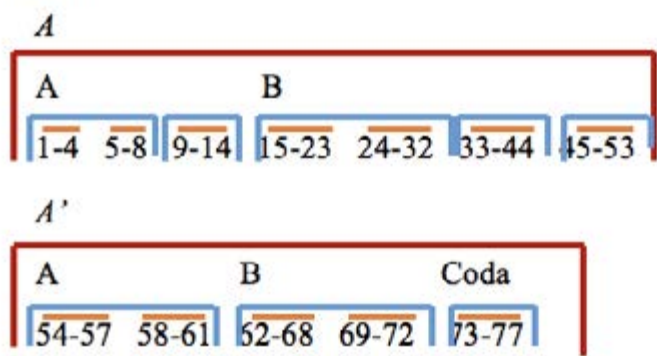
- Tema A: 8 compases 1 a 8, do menor con séptima mayor, con cadencia perfecta
- Repetición tema A: compases 9 a 16
- Puente: compases 24 a 36, escala menor armónica, inflexión a do # mayor
- Tema B: compases 49 a 95, re menor, sol menor, do menor
- Coda: compases 96 a 113, sol menor, re bemol disminuido, la bemol menor y sol menor
- Tema A': compases 1 a 16, do menor con cadencia perfecta
- Meno: compases 17 a 68, do menor, mi bemol mayor y do menor

El segundo movimiento, fechado el 18 de mayo de 1939, es un adagio en compás de cuatro cuartos y tonalidad de mi bemol mayor. Llácer apunta que generalmente los segundos movimientos de las sonatas son andante o adagio, Loyola escribió un adagio.

Llácer indica que comúnmente la estructura de los segundos movimientos corresponde al lied con varias secciones, o lied sonata, que se acerca más al modelo utilizado en la sonata de Loyola, o un tema con variaciones. La estructura del segundo movimiento de Loyola es binaria (A + A'). Un primer tema (A) de cuatro compases da pie a la segunda, tercera y cuarta idea también de cuatro compases cada una de ellas.

Esto nos lleva a la sección B, con un nuevo tema, de ocho compases que se repiten. Inicia en quinto grado de mi bemol mayor y presenta una inflexión a do menor (relativo menor), para regresar a mi bemol mayor. En la repetición de B la inflexión es a do mayor con acordes disminuidos de mi bemol y do. Un puente de cinco compases nos lleva a B, de ocho compases, con un calderón final en cuarto grado de do menor. El movimiento regresa a la sección A, con su tema y cuatro ideas generadas a partir de éste, sobre mi bemol mayor. Una pequeña transición de cuatro compases a B nos lleva a una pequeña coda de 4 compases que cierra con calderón en primer grado de mi bemol mayor.

Estructura:



- Tema A: compases 1 a 4, mi bemol mayor
- Segunda idea: compases 5 a 8
- Tercera idea: compases 9 a 14
- Tema B: compases 15 a 23, mi bemol mayor, con inflexión a do menor
- Tema B': compases 24 a 32, mi bemol mayor, con inflexión a do menor
- Puente: compases 33 a 44, mi bemol mayor
- Tema B: compases 45 a 53, mi bemol mayor con inflexión a do menor
- Tema A: compases 54 a 61, mi bemol mayor
- Tema B: compases 62 a 72, quinto grado de mi bemol mayor
- Coda: compases 73 a 77, cadencia perfecta con calderón en primer grado de mi bemol mayor

El tercer movimiento suponía ser un rondó, siguiendo el esquema tradicional de la sonata correspondería al cuarto movimiento del esquema tradicional de la sonata, ya que el tercer movimiento generalmente es un minué o un scherzo.

Manuscrito original de la sonata para piano, 1939,
archivo de la casa Loyola Urueta.



Intermezzo

Intermezzo es un término que en el siglo XIX se aplicaba a piezas líricas, por lo común para piano solo, así como para los entre actos de las óperas. Loyola escribe "Meditación", a manera de intermezzo para violín y piano, la fechó en 1936 y estuvo dedicada al señor Luis G. Granados. Escrita en tempo largo, tonalidad de si bemol mayor y compás de cuatro cuartos. Inicia con una introducción del piano, de seis compases, con la melodía generadora en la mano izquierda. El violín repite la melodía a partir de la anacrusa del compás doce, continuando un desarrollo del tema principal con movimiento cromático en corcheas, para llegar a un trino en mi agudo, que resuelve a manera de cadencia a un calderón en re en el compás 39, para cambiar a compás de tres cuartos, regresar a cuatro cuartos y llegar a un agitato de tres compases en dos cuartos y finalmente a un largo.

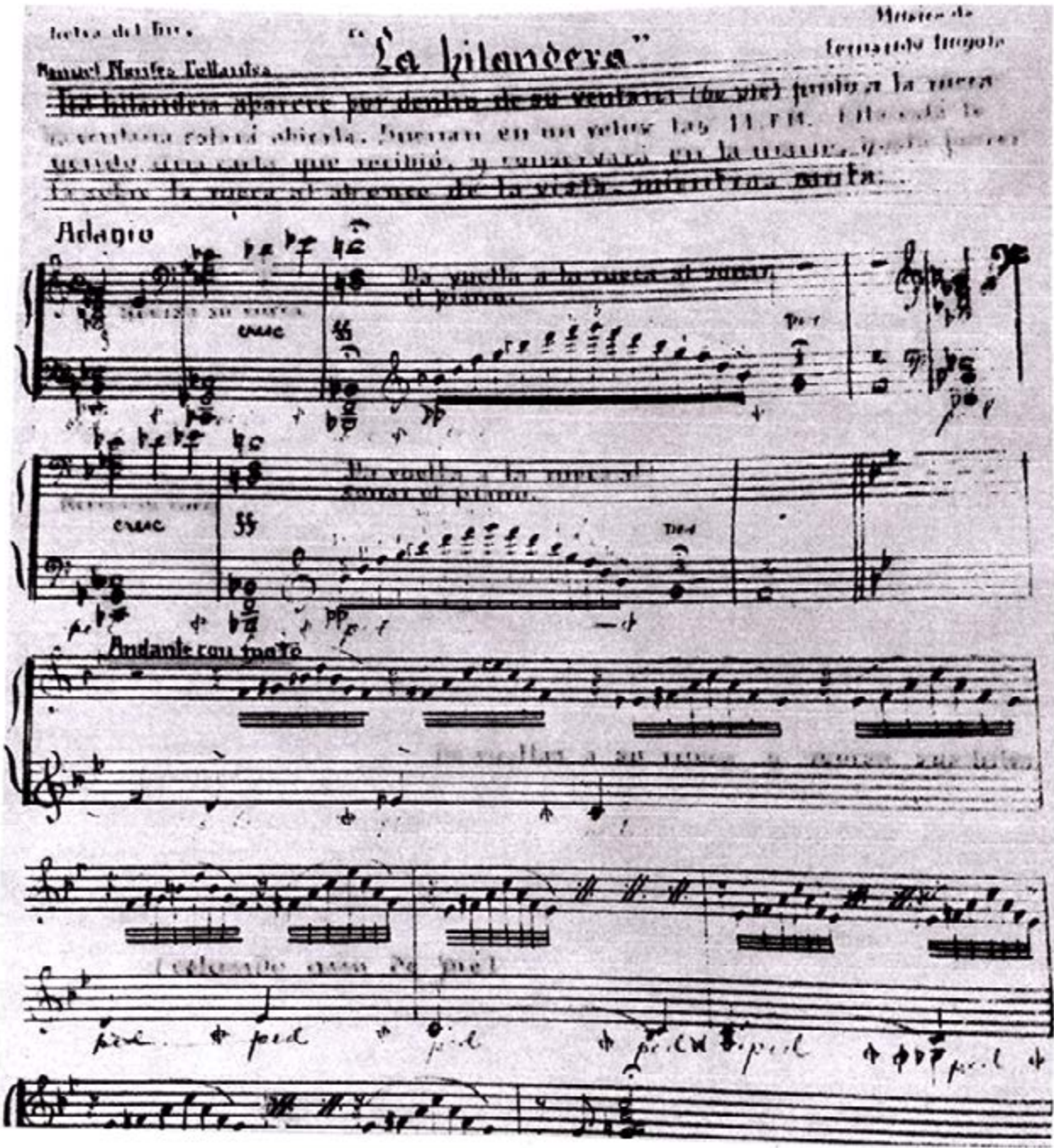
Manuscrito original de "Meditación", 1936, archivo de la casa Loyola Urueta



La hilandera

Es un intermezzo escrito en 1935, con letra de Manuel Montes Collantes, original para piano y voz, posteriormente orquestada por el compositor para soprano y orquesta. El texto describe una escena previa al canto de la soprano. La partitura original se encuentra en el archivo del conservatorio “José Guadalupe Velázquez”, escrito en compás de cuatro cuartos y tonalidad de si bemol mayor. El texto dice: “La hilandera aparece por dentro de su ventana (de pie)... suenan en su reloj las 11 am...”.

Manuscrito original de “La hilandera”, 1935, archivo del Conservatorio “José Guadalupe Velázquez”.



Cadencia para el concierto para piano núm. 4, opus 58, en sol mayor, de Beethoven

Esta obra fue catalogada por Loyola, lo que nos permite saber de su existencia, sin embargo está desaparecida, quizá se encuentra en el archivo del Conservatorio “José Guadalupe Velázquez”. Fue escrita en 1936.

Cuentos

Drama musical escrito en 1938 y publicado en 1946 en el álbum núm. 1 de obras para canto y piano. Musicalización al piano del texto en prosa, tal vez autoría de Fernando Loyola, ya que la partitura no indica quien lo escribió. A manera de guion teatral, para ser recitado, en lugar de cantado. La obra presenta dos situaciones: el juglar del castillo improvisa una redondilla sobre un poema del rey, y un niño es condenado a muerte y ejecutado por admirar de cerca el violín del lacayo del castillo. El texto habla del amor por la música. Loyola acompaña libremente la narrativa con música, sin hacer coincidir las notas con las sílabas del texto.



El texto no corresponde con la línea melódica.

El carácter dramático del texto corresponde con la música, el narrador es omnisciente, el espacio se desarrolla en el castillo, los personajes son Quevedo (el juglar), el rey, el niño, el juez y Stacha (el guardia). La letra dice:

Quevedo llegó a palacio. El Rey estaba de buen humor y en cuanto vio a don Francisco exclamó, dirigiéndose al poeta con mucha jovialidad: “Improvisa una redondilla”, “Si, majestad, le suplico me dé el pie del verso”. “Toma éste mío” dijo el rey, Quevedo se arrodilló y tomando entre sus manos el pie del rey, dijo con respetuosa sonrisa: “En tan humilde postura me dais a entender ¡Oh! Señor, que yo soy el herrador y Vos la cabalgadura ¡ja! ¡ja! ¡ja! ¡Yanko! ¡Pobre niño! Amaba la música. ¡Yanko! ¡Yanko! ¡Pobre niño! Muy caro le costó su amor a la música. Él quería ver cerca, muy cerca. ¡Oh! ¡Si!, un violín. El lacayo del castillo tenía un violín. ¡Si! Un violín. Yanko... entró al castillo para admirar el violín y fue sorprendido. Al día siguiente, como paloma herida, estaba ante el juez; quien mandó al guardia Stacha que lo golpeará, y este bárbaro golpeó sin piedad al pobre niño...! ...Yanko no se levantó! ... Al tercer día agonizaba en un jergón. De pronto se le iluminó la carita y dijo: ¡Madre!... ¿Qué en el cielo tendré un violín? Y murió.

2

CUENTOS

Fernando Loyola

Allegro Moderato

Que-ve - - do lle - - gó a pala - cio.

El Rey es - ta - - ba, de buen humor y en cuanto vió a

don Francis - co ex - - cla - - mó, di - ci - - gién - -

-do-se al pedia con mucha jo - via - - lidad: "Improvisa una redon-

Propiedad del Autor, registrada conforme a la Ley. Copyright, 1946, by Fernando Loyola.

Cuentos, 1938. Publicado en el álbum núm. 1 de obras para canto y piano.

Estudio

Antecedentes

Llácer describe "estudio" como una:

Pieza escrita con fines pedagógicos para practicar y vencer determinadas dificultades técnicas en un instrumento. Cuando estos Estudios no sólo albergan en su escritura dificultades de técnica puramente instrumental sino que superan la sequedad y aridez de estos ejercicios con alto nivel artístico, pasan a ser composiciones en las que la expresividad se une a la brillantez técnica y son ejecutados en conciertos. Según las épocas y los autores varía el contenido de estas piezas. Los diversos compositores que escribieron "Estudios" adoptaron formas de Lied y los reunieron, normalmente, en una colección [Llácer, 1982, p. 110].

Estudio contrastado

Loyola escribió en 1938 un "Estudio contrastado", publicado en 1946 en el álbum núm. 2 de obras para canto y piano. En allegro moderato y compás de doce octavos. Inicialmente en tonalidad de sol bemol mayor, en su sección intermedia modula a la menor, para regresar da capo a la tonalidad original y concluir la obra con una coda, con do mayor y sol bemol mayor. La obra está diseñada para ejercitar el uso de las teclas negras del piano (cuando está en sol bemol mayor) y las teclas blancas del piano (cuando está en la menor y en do mayor, por lo que tiene escasas alteraciones intermedias, como es el caso del si bemol en el compás 19 y 20. Prueba de sus fines pedagógicos es la anotación "Tóquense estos acordes con los dedos rígidos y la mano plana" en las escalas ascendentes y descendentes de la mano derecha a lo largo de la obra.

Juegos de agua

Estudio para piano dedicado a la pianista queretana Esperanza Cabrera, escrito en 1943 y publicado en 1946 en el álbum 1 de obras para canto y piano. En compás de seis octavos, tempo presto y forma ternaria (A + B + A). La introducción con acordes disminuidos da pie a la primera sección de la pieza, en do mayor. La segunda sección con la anotación strepitoso, en la bemol mayor, a manera de puente, conecta de nuevo con la primera sección, con un glissando final, seguido de un acorde de do mayor, que concluye la pieza.

14

Para Esperanza Cabrera

Juegos de Agua

Fernando Loyola

Presto $\text{♩} = 180$

pp
Ped.
tr
Ped.
pp
Ped.
tr
Ped.
f
Ped.
Ped. ten.
sempre pp
Ped.
sempre pp
cresc.

*Juegos de Agua
Quitar el pedal desp.*

Juegos de agua, 1943, publicado en el álbum núm. 1 de obras para canto y piano

Geisha

Divertimento para piano dedicado a Dolores de la Lata Loyola, fechado el 29 de agosto de 1946, una de las últimas obras escritas por el compositor, no incluida en su catálogo. Escrito en forma binaria con coda, la primera sección es un andante en compás de dos cuartos y tonalidad de la menor, con una progresión armónica a manera de introducción.

La segunda sección es un allegro en compás de seis octavos, con ritmo de vals con aire oriental, en sol bemol mayor, para llegar a la coda, en compás de tres cuartos, en tonalidad de mi bemol mayor.

"Geisha"
a Dolores de la Lata Loyola

Fernando Loyola

Andante

Piano

p
f
cresc.
sempre pp
Ped.

Manuscrito original de "Geisha", 1946, una de las últimas obras de Loyola, archivo de la casa Loyola Urueta.

Patinando

Estudio para piano basado en acordes con extensiones, dedicado a Carmen González de Cossío, tampoco está incluido en el catálogo de obras del compositor. Es un allegro, consta de 68 compases en forma binaria, con una introducción de cinco compases en compás de tres cuartos y tonalidad de re menor. Seguida de la sección A, con un tema cantábile, con dos períodos de doce compases, en dos cuartos y la misma tonalidad de re menor, y finalmente la sección B, con dos períodos de 18 compases en compás de tres cuartos. El final evoca la introducción.

Manuscrito original de "Patinando", archivo de la casa Loyola Urueta.



Preludio

Movimiento instrumental que precede a una obra grande o a un grupo de piezas. Se genera a partir de la improvisación del solista, probando la afinación de su instrumento. En el siglo XIX reaparece bajo la influencia de Bach, con los seis preludios y fugas opus 35 de Mendelssohn, el preludio y fuga de Liszt y los dos preludios para órgano de Brahms. Loyola escribió dos preludios para piano, el primero en 1938, en contrapunto estricto, como invención a dos voces con algunas disonancias, evocando el estilo de J. S. Bach.

El segundo en 1948, la edición no cuenta con una portada, los negativos se encuentran en el archivo del Conservatorio "José Guadalupe Velázquez". Dedicado a la señorita profesora María Enriqueta Rangel. Es un allegro cómodo, que posteriormente se convierte en grandioso, vivo y concluye con un grave. Escrito en compás de doce octavos, nueve octavos, seis octavos y seis cuartos, en tonalidad de re menor, re mayor, la mayor y fa menor.



Preludio, 1948, archivo de la Orquesta Clásica de México.

Dos minuetos

Escritos en 1940, catalogados por el compositor, por lo que se tiene noticia de su existencia. Están desaparecidos o probablemente se encuentran en el archivo del Conservatorio “José Guadalupe Velázquez”.

Fantasia musical

Antecedentes

En el romanticismo la fantasía ofreció una expansión de la forma, más allá de la rigidez de la forma sonata, Beethoven, en sus dos sonatas opus 27 tituladas “Casi una fantasía” marca el camino a las de Schubert, Chopin y Schumann, el término fantasía fue también utilizado por Liszt y otros compositores, para piezas virtuosas basadas en temas de ópera o de otras obras (Sadie, 1988, p. 247, traducción: Alonso Hernández).

El sol y el viento

Loyola escribió “El sol y el viento”, y la fechó el 12 de diciembre de 1940, día en que se festeja a la virgen de Guadalupe. Es una fantasía musical inspirada en un cuento de León Tolstoi, escrita originalmente para dos pianos y armonio, después fue orquestada por el músico Fortunio Núñez, para flauta, oboe, clarinetes, saxos, trompetas, trombones, timbales, cuerdas y amonio. Es un allegro en copas de cuatro cuartos y adagio en tres cuartos, en tonalidad de re menor.

El texto narra cómo el sol comprueba al viento que haciendo el bien se logra más que haciendo el mal, el tema del cuento es el bien y el mal; con narrador omnisciente, tiempo ambiental (frío), espacio específico (el camino). Los personajes son: el sol, el viento y el caballero. Y dice así:

El sol y el viento discutieron cuál de los dos era más fuerte.
La discusión fue larga, porque ninguno de los dos quería ceder.
Viendo que por el camino avanzaba un caballero, acordaron probar sus fuerzas desarrollándolas contra él.
Vas a ver –dijo el viento– como con echarme sobre él desgarró sus vestidos.
Y comenzó a soplar cuanto podía.
Pero cuantos más esfuerzos hacía el viento, más oprimía el hombre su abrigo, gruñendo contra aquél, más caminando, caminando siempre.
El viento encolerizado, descargó sobre el viajero lluvia y nieve; pero el hombre no se detuvo.
Comprendió el viento que no era cosa posible arrancarle su abrigo.
Sonrió el sol, mostróse entre dos nubes, recalentó la tierra, y el pobre caballero que se regocijaba con aquel dulce calor, quitóselo y se lo echó al hombro.



Manuscrito original de “El sol y el viento”, 1940, archivo de la casa Loyola Urueta.

Lied

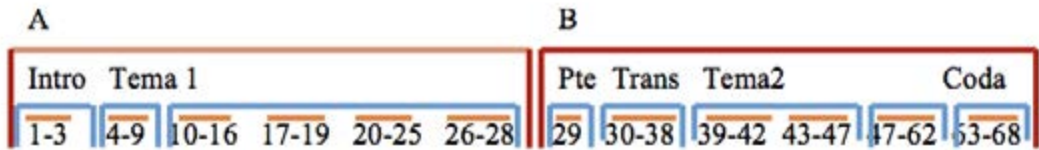
Antecedentes

Lied significa “canción”, en alemán. Es una pequeña forma ya sea binaria o ternaria, que se caracteriza por su simpleza. No es forzosamente cantada. En su versión ternaria se presenta una sección A, seguida de una sección B contrastante, para regresar a la sección A, como repetición textual o con variantes. Esta estructura puede variar con base en la repetición de las secciones.

Mariposas

“Mariposas” es un lied fechado el 2 de agosto de 1940, dedicado a su sobrina María de los Ángeles Loyola. Lied para flauta, soprano y piano, en forma binaria, la primera sección consta de 29 compases, con una repetición de 25 compases, en compás de tres cuartos, tonalidad de sol bemol mayor y un aire oriental producto de la escala pentatónica que se genera con el uso de las teclas negras del teclado, que a su vez corresponde a la sección del texto que se refiere a las mariposas negras. La segunda sección consta de 39 compases, en compás de cuatro cuartos y tonalidad de do mayor, corresponde a las teclas blancas del piano y a las mariposas blancas del texto.

Esquema:



El piano genera la textura de la obra y delimita las frases de la misma, la voz lleva la melodía acompañando al texto, y la flauta ornamenta la melodía, generalmente con trinos o notas largas con calderón. No hay modulaciones dentro de las dos secciones, la única es la de unión. En el compás 28, tres calderones resuelven una cadencia perfecta, seguida de un arpeggio aún en sol bemol mayor a manera de puente que lleva a un acorde de fa mayor en primera inversión, cuarto grado de do mayor, tonalidad de la segunda sección de la obra.

La pieza termina con una cadencia de un compás en arpeggio de tresillos del primer grado de do mayor, que resuelve a una cadencia perfecta, IV, V, I, I, con notas redondas con calderón. La obra corresponde a la “melodía con acompañamiento”, las sílabas del texto están coordinadas con la métrica de la melodía, el poema se ajusta a la melodía, aunque en este caso, repite versos para lograrlo, como “cual un terciopelo”, algunas frases terminan o se conectan por medio del melisma “ah”.



El poema corresponde con la melodía.

El poema de arte menor, consta de once versos hexasílabos en cuatro estrofas. Describe a las mariposas negras y blancas, habla de la belleza.

6	Mariposas negras	A
6	Cual un terciopelo	B
6	De vergel florido	C
6	Tendisteis el vuelo.	B
6	De lindas doncellas	A
6	Un suspiro sois	B
6	Y de almas gemelas	A
6	El postrer adiós.	C
6	Mariposas blancas	A
6	De impalpable esencia	B
6	Nívea transparencia	B
6	Del creador divino	A
6	Sois suave esencia	B
6	Y del alma pura	C
6	Cálida delicia.	B

Mariposas
a Ma. de los Ángeles Loyola

2 VII-40

Fernando Loyola

Allegro comodo

Piano

pp. leggero s...

Senza ped.

Ped

Ma ri po sas me gna

cual un ter cio pe lo cual un ter cio

Manuscrito original de "Mariposas, 1940", archivo de la casa Loyola Urueta.

Mariposas
a Ma. de los Ángeles Loyola

Fernando Loyola
Transcripción: Alonso Hernández Prado

Allegro comodo

Ma ri po sas

ne gras cual un ter cio pe lo cual un ter cio pe lo

de ver jel flo ri do ten dis teis el vue lo

el vue lo de lin das don ce llas un sus pi ro sois

ydealmasge me las el pos trer a diod

ah ah

ma ri po sas blan cas ah deim pal pa ble

esen cia ni vea trans pa ren cia ah del crea dor di

2

Mariposas

49

53

58

63

A una avecilla

Esta obra fue escrita en 1941, con letra de Alida D. Vázquez; se trata de un lied para soprano y piano, en compás de seis octavos y tres cuartos. En tonalidad de la menor. Su tempo es: largo, moderato, andante religioso y finalmente allegro. La segunda sección de la obra es en tempo di vals.

Poema de arte menor, de dieciocho versos hexasílabos y pentasílabos en tres estrofas. Loyola asigna una nota a cada sílaba del poema, respetando las sinalefas. El poema se ajusta a la melodía, aunque para lograrlo requiere repetir fragmentos del verso, como es el caso de "Qué hermoso".

Ajuste del texto a la melodía por repetición.

El carácter del texto se adecua a la música, el narrador compara el canto de un ave con la calma y potencia del mar, o con la melancolía de un cementerio, capaz de disipar el

- 6

Que hermoso es el mar

A
- 5

Su inmenso oleaje

B
- 5

Ya duerme en calma

C
- 6

Ya ruje salvaje

B
- 6

No tiene el encanto

D
- 6

De tu dulce canto.

D
- 7

Triste es un cementerio

A
- 6

Pues beben las flores

B
- 6

Lágrimas amargas

C
- 6

Néctar de dolores

B
- 6

Se escucha tu canto

D
- 6

Y enjugase el llanto.

D
- 5

Tú traes del cielo

A
- 5

Mensaje de amor

B
- 5

Tus trinos disipan

C
- 5

El fiero dolor

B
- 6

¿Porqué mi quebranto

D

Manuscrito original de "A una avecilla", 1941, archivo de la casa Loyola Urueta.

"A Una Avecilla"

Música de Fernando Loyola

Letra de Alida D. Vázquez

Largo

For

Largo

Piano

dim.

pp

Que hermoso

Quer her mo so

es el mar el mar

Los violines A.R.A

Toca el turno de analizar un lied para tres violines y piano, fechado el 3 de septiembre de 1941, dedicado a Agustín, Rosa y Alfonso González. En compás de tres cuartos y tonalidad de do mayor. Consta de tres secciones: andante, allegro y andante. La pieza concluye con un presto de ocho compases a manera de coda.

Handwritten musical score for 'Los violines A.R.A.' on ten staves. The title is written at the top. The first staff is marked 'Andante'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a section marked 'Allegro con fur.' and a final 'Andante' section.

Manuscrito original de "Los violines A.R.A". 1941, archivo de la casa Loyola Urueta.

Andante

Es un lied para piano solo, fechado el jueves 21 de junio de 1942, dedicado a la orquesta del Conservatorio "José Guadalupe Velázquez". Esta obra no está incluida en el catálogo del compositor, consta de 86 compases en tres secciones, inicia con un andante en sol menor, en compás de cuatro cuarto, posteriormente andante con moto en mi bemol menor, en compás de tres cuartos y finalmente regresa en tempo primo a la primera sección, concluyendo con una cadencia perfecta al primer grado de sol menor.

Handwritten musical score for 'Andante' on ten staves. The title 'Andante' is written at the top, along with 'a la orquesta J. G. Velázquez' and 'Gerónimo Loyola'. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a section marked 'Con moto'.

Manuscrito original de "Andante", 1941, archivo de la casa Loyola Urueta.

Rondó para violín y piano

Escrito en 1942, catalogado por el compositor, por lo que se sabe de su existencia, sin embargo quizá se encuentra en el archivo del Conservatorio “José Guadalupe Velázquez” o está desaparecido.

Polonesa Cantar

Fue escrita en 1943 y publicada en 1946 en el álbum 2 de obras para canto y piano. Se trata de una polonesa para soprano y piano dedicada a su sobrina María de los Ángeles Loyola, con letra de Juana de Ibarbourou, con la anotación moderadamente, en tonalidad de re menor y fa mayor y compás de tres cuartos. Loyola asigna una nota a cada sílaba del poema, alternándolo con el melisma “ah” en pasajes melódicos.

Poema de arte menor, con métrica irregular, con trece versos en tres estrofas, que se ajustan a la melodía, por medio de sílabas correspondientes a cada nota, respetando las sinalefas, con el melisma ¡ah! en pasajes melódicos y la sílaba “cu”, correspondiente al canto del pájaro cucú. El texto está acorde en carácter con la musicalización, y se refiere al canto del agua, el bosque, la arena, la alondra, el viento, las flores, las abejas, la talonera y el alma.



Can tar del a gua del ri o can tar con ti nuoy so no ro a



rri ba bos que som bri o ya ba jo a re nas deo ro

- 8 Cantar del agua del río

8 Cantar continuo y sonoro

8 Arriba bosque sombrío

8 Y abajo arenas de oro.
- 8 Cantar de alondra escondida

8 Cantar del viento en las ramas

8 floridas del retamal

10 Cantar de abejas ante el repleto

8 tesoro del colmenar.
- 10 Cantar de la joven talonera

6 Que al río va a lavar.

10 Cantar de mi alma embriagada y loca

8 Bajo la lumbre solar.
- A

B

A

B
- A

B

C

D

E
- A

B

C

B

Con todo cariño y recuerdos a mi querida sobrina
y delicada artista M. de los Angeles Loyola

CANTAR
Polonesa

Letra de Juana de Ibarbourou Música de Fernando Loyola



Propiedad del Autor, registrada conforme a la Ley Copyright, 1946, by Fernando Loyola.

“Cantar”, 1943, publicada en el Álbum núm. 2 de obras para canto y piano.

Impromptu

Pieza virtuosa por lo general escrita para el piano, que denota la capacidad del compositor para improvisar. Loyola escribió el suyo en 1943, y lo dedicó a la señora Vázquez, no lo público, tan sólo existe el manuscrito del compositor, a manera de melodía acompañada por acordes, con base en una secuencia de pequeñas secciones contrastantes sin puentes que las unan.

El compositor escribe cromatismos a manera de enlaces entre las secciones. En compás de cuatro cuartos y tonalidad de re menor, no cuenta con indicación de tempo, no obstante, por el carácter de este tipo de obras, suponemos debe ser ejecutada en allegro. Consta de 44 compases en forma ternaria (A – B – A).



Manuscrito original de "Impromptu", 1943, archivo de la casa Loyola Urueta.

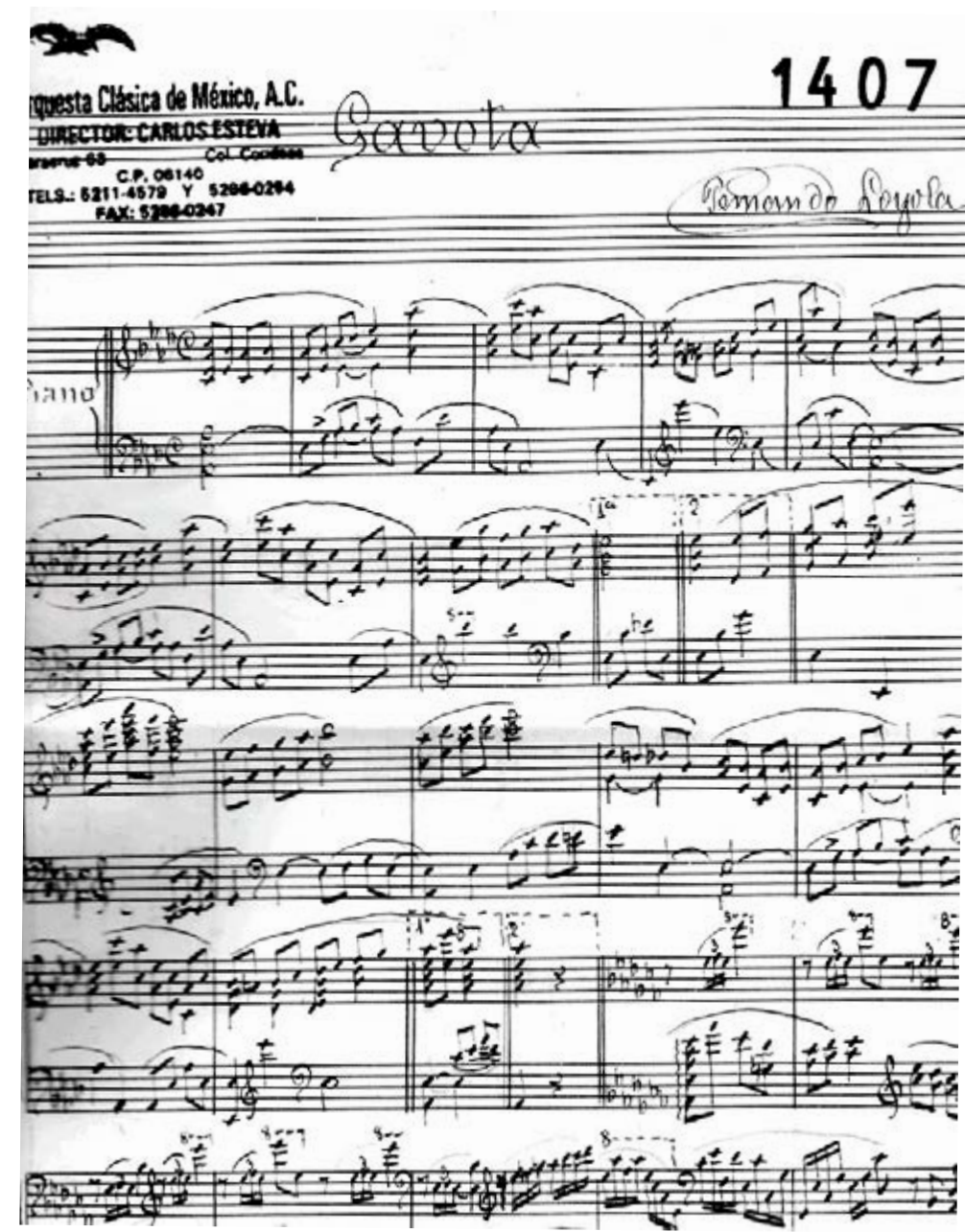
Serenata blanca de Carlos del Castillo

Escrita en 1943, para soprano, cello y violín, sin catalogar, posiblemente se encuentra en el archivo del Conservatorio "José Guadalupe Velázquez" o está desaparecida.

Gavota

Danza folclórica francesa para bailar en la corte o el pueblo, su auge se dio entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII. La anacrusa de dos corcheas es característica en este tipo de danzas. En el período barroco se volvió binaria, de ahí que Loyola escribiera su gavota en compás de cuatro cuartos. La fechó el 18 de mayo de 1944 y la dedicó a la artista Elena Padilla, en forma ternaria, con períodos de nueve compases que se repiten. La sección A en tonalidad de la bemol mayor, la sección B en la bemol menor y el regreso a la sección A en la bemol mayor.

Manuscrito original de "Gavota", 1944, archivo de la casa Loyola Urueta.

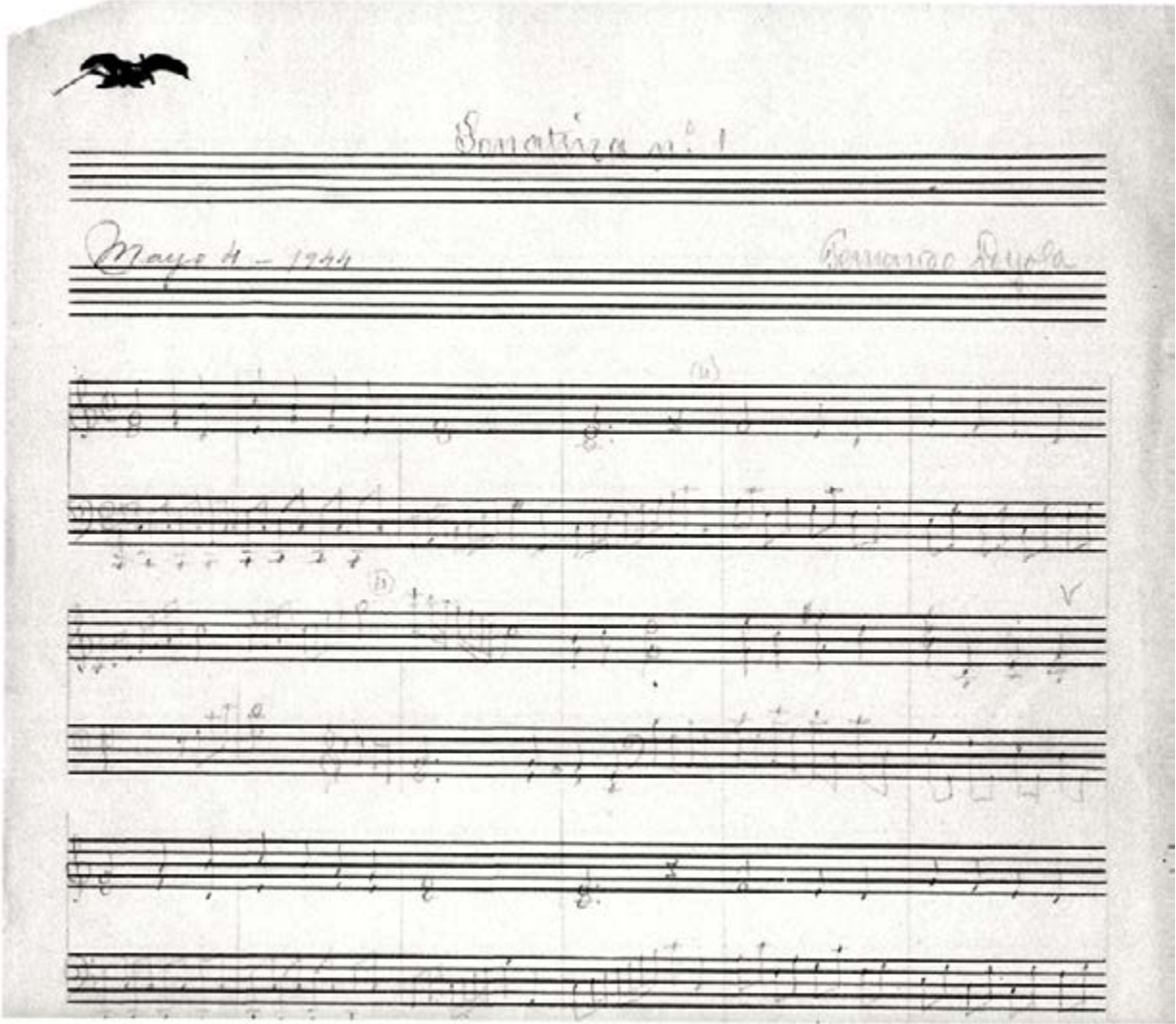


Melodía para violín y piano

Escrita en 1944, posteriormente instrumentada por el compositor para quinteto de cuerdas, sin catalogar en el archivo del Conservatorio “José Guadalupe Velázquez” o está desaparecida.

Sonatina

Definida como pequeña sonata o sonata ligera, fechada el 4 de mayo de 1944 como “Sonatina número 1”, por alguna razón Loyola no la incluyó en su catálogo. Se conserva el manuscrito original en casa de la familia Loyola Urueta, obra inconclusa en compás de cuatro cuartos y tonalidad de do mayor.



Manuscrito original de “Sonatina núm. 1”, 1944, archivo de la casa Loyola Urueta.

Rondino

Para violín y piano, no incluido en el catálogo del compositor, sin embargo está editado. Fue dedicado al músico y arreglista Samuel Martí. Escrito en forma A + B + C, con introducción de once compases en sol mayor, una sección A con dos períodos de 22 compases, con “elegancia y delicadeza”, el primero con violín, el segundo con piano solo. La sección B de 47 compases en tempo primo, y la sección C de 38 compases en do mayor, con una coda final de treinta compases en sol mayor.



Partitura original de obras transcritas por Samuel Martí, propiedad de Fernando Loyola, archivo de la casa Loyola Urueta.

RONDINO

Fernando Loyola

Introduccion

Violin

Piano

Il corda

f

sfz.

P subito

A

Con elegancia y delicadeza

Partitura de "Rondino", archivo del Conservatorio "José Guadalupe Velázquez".

Capítulo 4

La música religiosa de Fernando Loyola

Introducción

Fernando Loyola destinó parte de su producción a la música de inspiración religiosa. Escribió cuatro himnos, cinco avemarías, nueve cánticos y dos dramas musicales. Estas obras, catalogadas por el compositor, no fueron publicadas, sin embargo la familia Loyola Urueta conserva los manuscritos originales. Tres de ellas están desaparecidas o quizá se encuentren en el archivo histórico del Conservatorio “José Guadalupe Velázquez”.

Antecedentes generales

La música religiosa escrita en México en la primera mitad del siglo XX no ha sido tan estudiada como otros géneros musicales. En la época de la Revolución hubo una intensa actividad en el rubro, no obstante la frágil relación Estado-Iglesia entre 1910 y 1938 provocó un estigma histórico, que no ha favorecido la investigación ni la difusión del género por parte de las instancias gubernamentales, tal vez por considerarla “políticamente incorrecta”. La corta vida de Miguel Bernal Jiménez y una escasa reglamentación del género por parte de la Iglesia católica tampoco facilitaron el estudio de la misma. Lorena Díaz Núñez en su ensayo titulado “Nova et vetera: un acercamiento” (2009, p. 656) menciona que hasta 1958 el Vaticano promulgó la instrucción sobre la música y la sagrada liturgia, en ella especificó que la música litúrgica abarca varios géneros: canto

gregoriano, polifonía vocal, música sagrada moderna y dos géneros no litúrgicos, en los que Loyola centró sus composiciones del género religioso, éstos son enlistados por Díaz: “el canto popular religioso (que ocasionalmente podría emplearse en algunas acciones litúrgicas) y la música religiosa (que expresa piedad, pero que no está compuesta para rendir culto a Dios)”.

El antecedente de este edicto se genera en la corriente conocida como cecilianismo, originada en Ratisbona, Alemania, lugar en que José Guadalupe Velázquez, Agustín González y Cirilo Conejo Roldán, maestros y colegas de Loyola, estudiaron música sacra. Su objetivo era restaurar el canto litúrgico, recuperar la polifonía vocal del siglo XVI y crear un nuevo estilo de música sacra.

Compositores como Loyola procuran no verter todos sus recursos musicales en los cantos religiosos, en pro de resaltar la importancia del texto (usualmente bíblico) sobre la música. Tendencia cultivada a partir del Concilio de Trento (1545-1566). La música religiosa en general es simple, para que sea accesible a la comunidad, quien la canta en las ceremonias o actos religiosos.

A diferencia del Renacimiento y de los períodos Barroco o Clásico, los compositores en el Romanticismo ya no estaban bajo las órdenes de la Iglesia ni componían bajo su encargo. Beethoven, Mendelssohn, Rossini, Verdi, Buckner, etc. llevaron la música religiosa a las salas de concierto, en especial los oratorios, réquiems, himnos y cánticos. Compositores como Loyola adoptaron el estilo y lo plasmaron en sus composiciones.

Contexto histórico

El Estado de Querétaro se vio inmerso en una turbulencia política y religiosa entre 1931 y 1935, bajo el mandato del gobernador Saturnino Osornio, “impuesto”, como lo calificó la burguesía, por el presidente Plutarco Elías Calles. Osornio clausuró el Seminario Conciliar, mismo que se trasladó clandestinamente a la casa de Fernando Loyola. También clausuró el Colegio Civil, argumentando que se sostenía con recursos del Estado, privilegiando a la burguesía. Cerró los templos, fundó una liga anticlerical, expulsó a los sacerdotes y promulgó un ridículo decreto que permitía a “uno solo de ellos [los sacerdotes] ejercer en el Estado”, como quedó plasmado en el libro *Historia de Querétaro*, de Manuel Septién.

Osornio es recordado en Querétaro como el promotor del reparto agrario y de las asociaciones campesinas, así como el instaurador de la “educación socialista”, de la educación pública y del sistema de salud pública. La gente humilde guarda un buen recuerdo de él, gracias a su política de dar vestido y calzado al pueblo. Su mandato transcurrió pocos años después de la Guerra Cristera.

Himno

Antecedentes

Oda cantada o recitada en ceremonias religiosas o públicas, su contenido literario enaltece a una divinidad, personaje o situación heroica. Escrito en verso, los versos se orga-

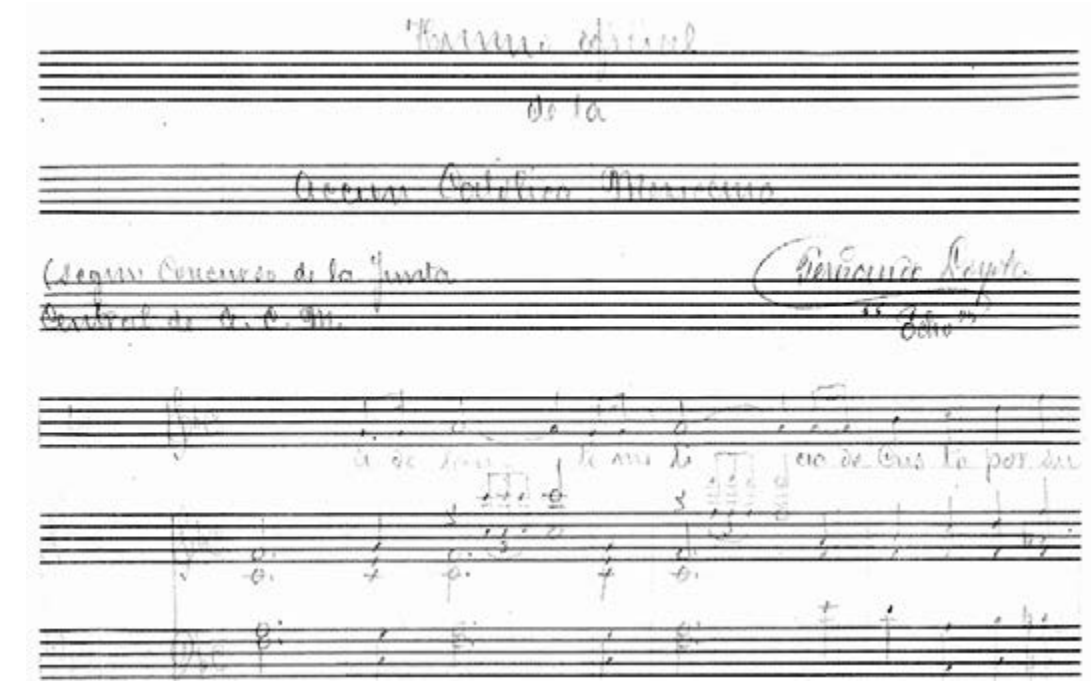
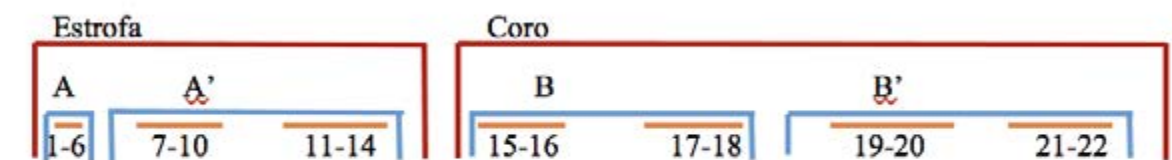
nizan en estrofas, con un coro o estribillo que se alterna entre las estrofas. Su acompañamiento musical es de carácter marcial o militar, siendo la banda militar idónea para acompañar este repertorio. A partir del siglo XVIII se hizo una distinción entre el himno religioso y el cívico. El himno recoge el sentir de un grupo de personas.

Himno oficial de la Acción Católica Mexicana

Fechado el jueves 16 de mayo de 1942, fue la propuesta de Loyola para un concurso convocado por la Junta Directiva de la Acción Católica Mexicana (A.C.M.), su objetivo era musicalizar el texto ganador del concurso previo convocado por la misma asociación. Loyola, con el pseudónimo "Echo" fue invitado directamente por la A.C.M, no está documentado el lugar que ocupó su himno en el certamen, mas no fue ganador.

Melódicamente, el himno de Loyola se ajusta al punto cinco de los requisitos del concurso, referente a la tesitura de las voces. Está escrito en compás de cuatro cuartos y tonalidad de fa mayor, con la sección del coro en si bemol mayor. Tanto las estrofas como el coro presentan la figura rítmica de anacrusa de corchea con punto y semicorchea. La estrofa, en forma binaria, consta de 14 compases, con dos secciones iguales que resuelven de manera diferente.

Estructura:



Himno oficial de la Acción Católica Mexicana, 1942, archivo de la casa Loyola Urueta.



Los compases 4 y 9 presentan un movimiento cromático en el bajo por medio de un acorde de séptima disminuida.



Movimiento cromático

Los compases 4 y 9 presentan un movimiento cromático en el bajo por medio de un acorde de séptima disminuida.



Tema.



Inflexión a do mayor

ACCION CATOLICA MEXICANA
JUNTA CENTRAL.

En la ciudad de México, a los dieciséis días de abril de mil novecientos cuarenta y dos, se reunieron en la Oficina de la Junta Central de la Acción Católica Mexicana, los Señores Doctor - Gabriel Méndez Plancarte y Licenciados Guilebaldo Murillo y -- Eduardo Olmedo, designados Jurado para dictaminar sobre las composiciones literarias presentadas al Concurso del Himno Oficial de la Acción Católica Mexicana. Después de haber practicado el examen de las composiciones, que fueron variadas, llegaron a las siguientes resoluciones:- PRIMERA: El Jurado declara que la composición suscrita por las letras T. E. M. es acreedora al Primer Premio de este Concurso. SEGUNDA: Que para el Segundo y Tercer

Resultado del concurso para el texto del himno de la A.C.M. 1942. Casa Loyola Urueta.



Correspondencia del texto con la melodía.

- 10 Adelante milicia de Cristo,
- 10 por su reino en la tierra luchará,
- 6 luchar nos sostiene,
- 6 cuanto dolor puede,
- 10 a las armas milicia de paz.
- 8 Roma la voz del vicario,
- 10 Nos recuerda imperioso deber,
- 10 Trabajar porque reine en el mundo,
- 10 De Jesús el amor y la paz.

La autoría del término “milicia de Cristo” corresponde al Papa Pío XI, el cual posteriormente fue adoptado en México por el movimiento cristero. Este movimiento vivió dos períodos de enfrentamiento con el gobierno, de 1926 a 1929, durante el mandato presidencial del general Álvaro Obregón, y de 1932 a 1936, con el presidente Plutarco Elías Calles y el gobernador de Querétaro Saturnino Osornio.

Años después, el presidente Lázaro Cárdenas decretó que el gobierno no debe intervenir en las creencias del pueblo, así puso fin al conflicto entre el Estado y la Iglesia. Por su parte el Papa Pío XI vivió dos momentos históricos importantes durante su pontificado: reconoció a Benito Mussolini, al decretar éste oficialmente la autonomía del Vaticano con el resto de Italia, y después cuestionó al nazismo con un edicto papal proponiendo que nadie puede adoptar el papel de Dios para decidir el destino de las razas. No hubo reacción por parte del partido nazi ante tal edicto.

BASES PARA LA COMPOSICION MUSICAL DEL HIMNO OFICIAL DE LA ACCION CATOLICA MEXICANA.

La Junta Central de la A.C.M., con motivo de la SEXTA ASAMBLEA NACIONAL convoca a los socios activos y a los amigos de la Acción Católica Mexicana, a un concurso para la música del himno oficial de la Acción Católica, conforme a las bases siguientes:

- 1a. - Con esta fecha queda abierto el Concurso para la música del Himno oficial de la A.C.M.
- 2a. El concurso para la música quedará cerrado el veinte de mayo del presente año.
- 3a. La música del himno, deberá ajustarse al carácter y metro rítmico de la composición literaria que a estas bases se acompaña y ser apropiada, por su aire y estilo, para el objeto del himno que ha de ser el canto ardiente y entusiasta de quienes luchan en el campo del apostolado - por implantar el Reinado de Cristo Rey en nuestra Patria.
- 4a. El coro del himno deberá ser escrito para una voz y las estrofas a dos voces (viril y femenina), procurando que la tesitura tanto de aquél como de éstas, no exceda del Do -primera línea auxiliar, clave de Sol - al Mi -cuarto espacho de la misma clave, para las voces viriles; y para las femeninas, del Do -primera línea auxiliar, clave de Sol, al Sol agudo, -sobre el pentagrama- de la misma clave.
- 5a. Todos los trabajos serán firmados con pseudónimo, y juntamente con ellos, se enviará un sobre cerrado que contenga, de manera que no se trasluzca, el nombre del autor y lleve escrito encima el pseudónimo con el que el trabajo vaya firmado.

Bases del concurso del himno de la A.C.M. Archivo de la casa Loyola Urueta.

Las bases del concurso especifican las características requeridas para el himno, éstas son: adaptarse al texto en carácter, métrica y estilo. Ajustar la composición al número de voces requeridas y sus tesituras, y firmar la obra con un pseudónimo.

Loyola abordó en su propuesta de himno cada una de las especificaciones y pese a haber sido invitado directamente a participar, su himno no resultó ganador. Debido a la cláusula del pseudónimo, se desconoce el nombre del compositor del himno triunfador, mismo que hoy en día continúa vigente en dicha asociación.

Señor D
Fernando Loyola,
Presente.

La Junta Central de la Acción Católica Mexi-
cana nos ha enviado las Bases para la composición
Musical del Himno Oficial de la misma A.C.M. y --
que tenemos el gusto de acompañar a la Presente --
así como, la Letra del citado Himno.

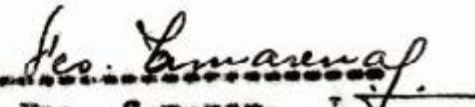
Creando que Uds. se podría interesar por el
Concurso a que hacemos referencia nos hemos permi-
tido molestar su atención.

Desiendo a Ud. éxito en el citado Concurso
quedamos de Ud. afmos. en Xto.

"PAX CHRISTI IN REGNO CHRISTI".

Querétaro, lro. de mayo de 1942.


Edmundo de la Isla (H).
Presidente.


Fco. Camarena, L. V.
Secretario.

Invitación al concurso del himno de la A.C.M. 1942, archivo de la casa Loyola Urueta.

Himno a la madre.

Abril 1944 *Concurso de Excelsior*

Letra de
M. Sánchez Jiménez

Música de "Guido"
Fernando Loyola

Coro Marcial

Marcial

Piano *Rall*

Manuscrito original del "Himno a la madre", 1944, archivo de la casa Loyola Urueta.

Fechado en abril de 1944 fue la propuesta de Loyola para participar en el concurso con-
vocado por el periódico "Excelsior" para musicalizar el texto de M. Sánchez Jiménez.

Melodía acompañada, para coro y piano. Una introducción de cuatro copases del
piano, que inicia en quinto grado con semicorcheas para el compás tres y cuatro, con
bordados inferiores cromáticos que dan pie a la entrada de la estrofa, en compasillo y
tonalidad de la mayor. La anotación "marcial" corresponde al estilo del himno. La estrofa
tiene forma ternaria (A + B + A). El bordado inferior cromático de la introducción se en-
cuentra presente en la voz grave del piano a lo largo de los compases 5 a 20.

Ma dre san ta ve ne ro fe cun do de su bli

Tema

A partir del compás 21 la voz grave del piano acompaña con tresillos de corchea en arpeggios ascendentes y descendentes. Una inflexión a do sostenido mayor del compás 22 al 28 prepara una progresión armónica, con acordes de fa menor, do mayor, fa mayor y re mayor sirven como puente para regresar a la sección A.

Progresión armónica.

El coro está en tonalidad de re mayor (subdominante de la estrofa), en forma ternaria (A + B + A). La sección A tiene dos frases semejantes que se resuelven de manera diferente.

Tema.

La sección B, a partir del compás 52, con el mismo material melódico de A, presenta una progresión armónica con re mayor, mi mayor y fa mayor.

Progresión armónica.

El coro termina en un acorde de re mayor, cuarto grado de la tonalidad de la estrofa. Trinos en los compases 46, 52, 54, 62 y 66 dan otra variante al coro con relación a la estrofa.

El texto es un poema de arte mayor, con diecinueve versos decasílabos en cuatro estrofas, con las sílabas correspondientes a cada nota de la melodía. El texto describe las virtudes de la madre.

- | | | |
|----|--------------------------------------|---|
| 10 | Madre santa venero fecundo, | A |
| 10 | de sublime y eterna inquietud, | B |
| 10 | en ti abrevan las ansias del mundo, | A |
| 10 | la nobleza, la fe y la virtud. | B |
| 10 | Madre amada tu nombre es poesía, | A |
| 10 | donde enciende sus fuegos el día, | B |
| 10 | y el empeño del bien marcha en vos, | C |
| 10 | viva o muerta serás siempre un guía, | B |
| 10 | un raudal de lozana hidalguía, | B |
| 10 | y una imagen del cielo de Dios. | C |
| 10 | En sus ondas tragedias el hombre, | A |
| 10 | si lo agobia implacable dolor, | B |
| 10 | extasiado pronuncia tu nombre, | A |
| 10 | y al instante recubra el valor. | B |
| 10 | Si lo hiere el engaño inclemente, | A |
| 10 | tú le brindas amable y son | B |
| 10 | triunfo en guirnalda su frente, | A |
| 10 | lo cincelas en tu alma esplendente, | A |
| 10 | a su gloria el mejor pedestal. | C |

Himno al Sagrado Corazón



Manuscrito original del "Himno al Sagrado Corazón", 1942, archivo de la casa Loyola Urueta

Dedicado a Sara, su hermana religiosa, de la congregación del Sagrado Corazón de Jesús. Escrito y catalogado en 1942. Para soprano y piano, en compás de cuatro cuartos y tonalidad de si bemol mayor. Quince compases, con introducción de tres compases. El texto dice: *Sagrado Corazón de Jesús, en vos confío*, y corresponden las sílabas a cada nota de la melodía.

Estructura:

Himno

Intro 1-3 A 4-5 6-7 8-9 B 10-11 12-13 14-15

2

Sa gra do co ra zón de Je sús de Je

Tema.

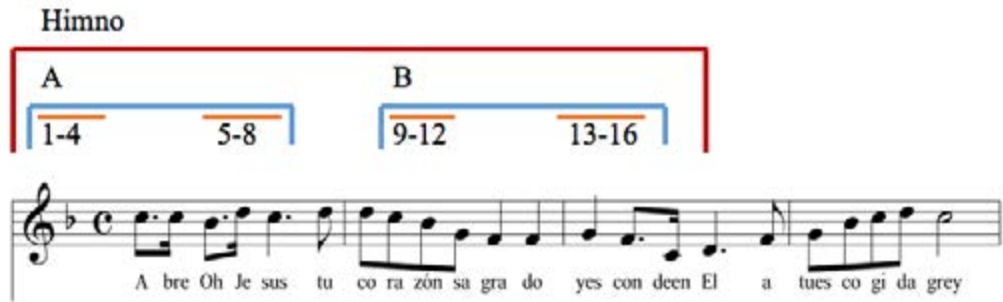
Echo



Manuscrito original del himno "Echo", 1941, archivo de la casa Loyola Urueta.

Fechado el 13 de julio de 1941, "Echo" es uno de los sobrenombres utilizados por Loyola; pero en este caso se trata de un himno no bíblico de alabanza al Sagrado Corazón de Jesús, para soprano y piano, en compás de cuatro cuartos y tonalidad de fa mayor. Consta de 16 compases, con coro y estrofa de ocho compases cada uno.

Estructura:



El texto es un poema de arte mayor, con ocho versos endecasílabos y decasílabos en dos estrofas, y corresponde cada sílaba a una nota de la melodía, ajustando los versos a las frases musicales.

11	Abre oh Jesús tu corazón sagrado,	A
11	y esconde en él a tu escogida grey,	B
11	tú eres la vida de este apostolado,	A
10	para siempre te aclamamos rey.	B
10	Un simbolismo sin duda cierra,	A
10	para la tierra tu corazón,	B
10	y cual entonces le vio tu sierva,	A
10	ahí lo conserva la tradición.	B

Ave María

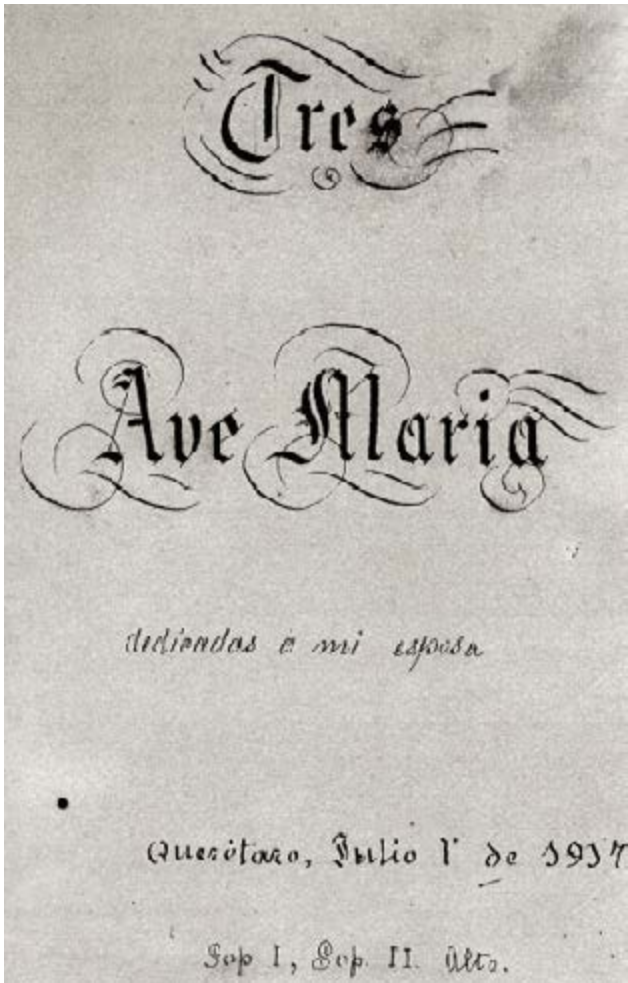
Antecedentes

El texto proviene del Evangelio de San Lucas, consta de dos partes, correspondientes a las dos estrofas y el coro. En la primera se recuerda la anunciación del Arcángel Gabriel y el saludo de Isabel (inspirado por el Espíritu Santo) cuando va a visitar a la Virgen María. La segunda parte es una oración pidiendo la intercesión de la Virgen. A partir de la Edad Media ha sido musicalizada como aria, motete o coral. Loyola, en sus avemarías, escribe melodías estilo "canto llano", asigna una sílaba a cada nota blanca y negra de la melodía que se presenta por intervalos, y a los grupos de notas en grados conjuntos, ya sean corcheas, negras o blancas, les asigna una sílaba. Igualmente ajusta cada verso a la frase musical que lo acompaña.

Ave María,
gratia plena,
dominus tecum,
benedicta tu
in mulieribus
et benedictus fructus
ventris tui Jesus.

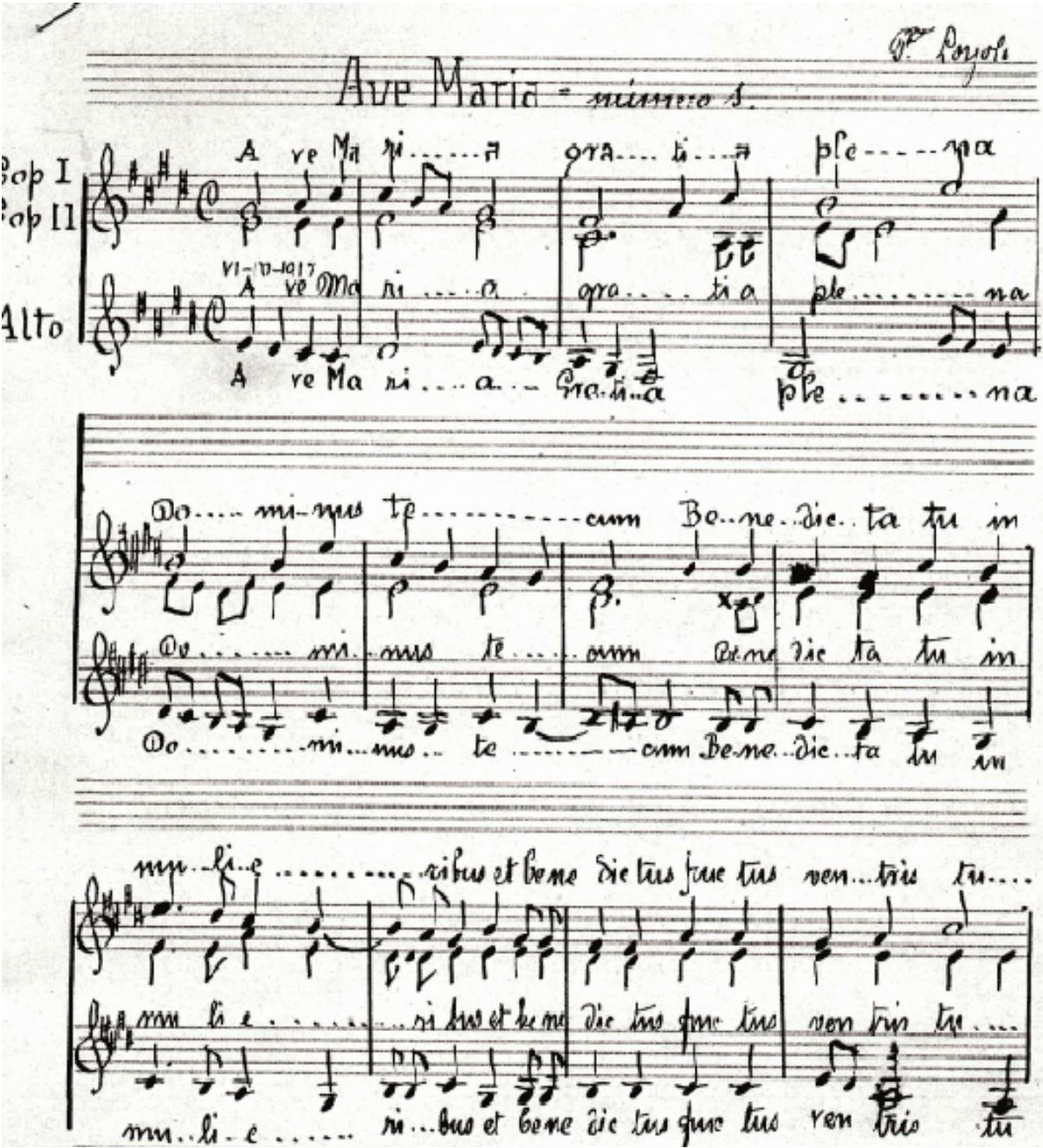
Sancta María
mater Dei,
Ora pro nobis
peccatoribus,
Nunc et in hora
mortis trae,
Amen.

Tres Ave María



Tres Ave María, 1917, portada sencilla que enmarca las tres obras escritas en el ínter de los dos periodos de producción musical del compositor, archivo de la casa Loyola Urueta

Ave María núm. 1



Manuscrito original de "Ave María núm. 1", archivo de la casa Loyola Urueta.

Escrita para soprano I, soprano II y alto. Las estrofas y coro están en compás de cuatro cuartos y tonalidad de mi mayor. Texto en latín.

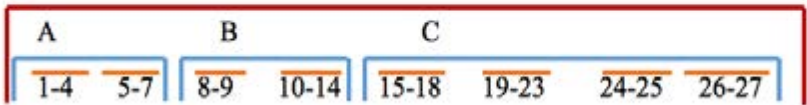
Soprano 1

Soprano 2

Alto

Estructura:

Ave María núm. 1



Ave María núm. 2

Canon para soprano I, soprano II y alto, texto en latín y tonalidad de la menor, la obra inicia y termina en el cuarto grado de la tonalidad original.

Soprano 1

Soprano 2

Alto

Tema

Estructura:

Ave María núm. 2



Soprano 1

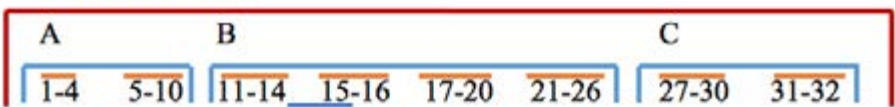
Soprano 2

Alto

Tema

Estructura:

Ave María núm. 3

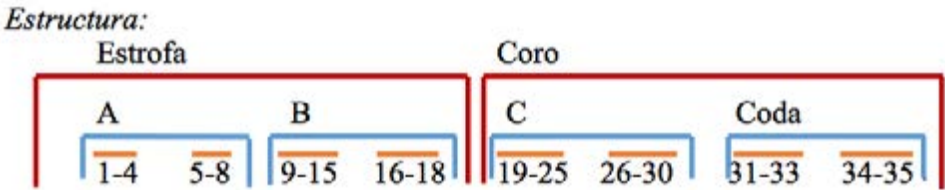


Ave María dedicada a Dolores Urquiza



Partitura original del Ave María dedicada a Dolores Urquiza, archivo de la casa Loyola Urueta

Se desconoce la fecha de composición. No tiene texto, sin embargo conserva la forma tradicional de las avemarías, con estrofa y coro, en compás de 4/4. La estrofa, escrita en re mayor, consta de cinco frases. El coro, en sol mayor, consta de tres frases y una cadencia final a manera de coda con el Amén en enlace IV-I.



Ave María escrita en 1942



Manuscrito original de "Ave María", 1942, archivo de la casa Loyola Urueta.

Melodía acompañada por piano, para soprano I y II y contralto I y II. En tonalidad de sol mayor. En forma binaria (A + B). La introducción del piano de cuatro compases a manera de semicadencia (I, IV, V) da pie a la entrada a las voces con el texto en latín.

Piano

Introducción

Estructura:



La sección A, en compás de cuatro cuartos, consta de dos períodos de dos frases cada uno. La sección A termina con “Je-sús”, en cadencia perfecta V, I, con calderón.

A ve Ma ri a gra ti a ple na

Tema

La sección B, en compás de tres cuartos, alternando rítmica con dos cuartos (compás 24 y 25), contrastante en su inicio por su densidad melódica, en comparación con la primera sección.

tus fruc tus ven tris tu i Je sus San cta

Ma ri a Ma ter De i o ra pr o no bis pe cca to ri bus

Final de la sección A e inicio de la sección B

El “Amén” final de tres compases en cuatro cuartos concluye la obra, con movimiento cadencial IV, V, I.

Drama musical

Antecedentes

Obra de carácter religioso, también conocida como “oratorio”, o Drama per musica, como Bach tituló a este tipo de composiciones. Casi siempre actuada y con texto entre los números musicales.

El retablo de San Francisco

Manuscrito original del “Retablo de San Francisco”,
1939, archivo de la casa Loyola Urueta.

Obra escrita en 1939 y catalogada por el compositor, consta de doce números en los que alternan los solistas y la participación del coro, musicalización de un texto del presbítero Manuel Belaguer. En la partitura, seguido del nombre del presbítero, se encuentra entre paréntesis las siglas “O.F.M” correspondientes al latín Ordo Fratis Minoris, es decir “Orden de Hermanos Menores”, el hermano mayor sería Francisco o Dios. Por lo anterior podemos inferir que Belaguer era franciscano. San Francisco componía poemas. El texto a lo largo de la obra se alterna entre el español y el latín, algunos números corresponden a oraciones de la Iglesia católica. La musicalización general de la obra es sencilla, probablemente para emular la sencillez que caracteriza a San Francisco de Asís.

"EL RETABLE DE SAN FRANCISCO"

A C T O. I.-

Esc.1 Al levntarse el telon, se canta el num.1
EEsc 2. Cornuto (hablando)
Esc 3. y 4. No hay.
Esc 5.-Pedro y Renaldo
Esc 6 id id . Ursino y el peregrino
Esc 7.- CORNUTO CANTA (iterior) el NUM "2."
Esc8 8.-
?QUE LUZ?
EN EL BIEN.
QUE BIEN?
EN LA PAZ.
?Que PAZ?.....;PERO DIME DONDE ESTAN LA PAZ LA LUZ Y EL BIEN
ALLA EN EL CIELO
PERO HAS IDO TU AL CIELO?
EL CIELO HA BAJADO SOBRE MI? SOBRE LA TIERRA.
SE CANTA EL NO 3 A BOCA CERRADA.
Esc. 9.- Cornuto, Pedro y otros.
Esc 10.- No hay
Esc 11.- Francisco
Esc 12.- Id y Reno
(tiende una capa.....
MIRA RENO; NO LO HAGAS MAS. QUE ESO ES UNA LOCURA.
ESO ES UN PRESAGIO DE TU GLORIA.
SE TOCA EL NUMERO 4.-Violines solos)
(Reno)SI. ESTOS SON LOS PRESAGIOS DE LA OVACION QUE EL
MUNDO DARA A FRANCISCO,LOS ESPERARE. QUIERO TOMAR PARTE
EN SUS HONORES.
Esc 13.- SE CANTA EL NUM 5. "(Venid al campo de mirra)"
Esc 14.- "ALEGRATE FELIZ Y AFORTUNADO JOVEN, PASA SOBRE MI CAPA. Pi-
SOTRALA COMO ALFOMBRA DE FLORES. QUE YO BESARE TUS HUELLA
.)-"BRAVO RENO. BRAVO!
Se OTYEN TOQUES DE TAMBOR (el No 7.)
Esc. 15.- (Pregon)TODO EL MUNDO QUE QUIERA TOMAR PARTE EN
LA LUCHA, PUEDE UNIR SUS ARMAS AL JEFE DE LOS GUELFOS, EL
CABALLERO AQUILINO, QUE MAÑANA PARTIRA PARA ESPOLETO"
SE OYE EL REDOBLAR DE TAMBORES (sin numero)

Esc 16 Cornuto
Esc 17 Francisco
Esc 18 id y el leproso
Esc 19 id y Cornuto
Esc 20 CORNUTO Y POBRES
Esc 21 Francisco.-Lepo y unos pobres
En el cuadro plastico se ejecuta el No 8 boca cerrada)
MUTACION.
Esc 22 Cornuto
Esc 23 Francisco, Bernardon y gente.
Esc 24 no hay
Esc 25 Pedro, Doctor, Ursino y Renlado
Esc 26 Los mismos, Francisco y Renlado.
Esc 27 Pedro el Doctor y Ursino
Esc 28 El Obispo, Francisco, Bernardon etc.etc.
Fin del primer acto
)- A C T O 2 °-
Esc 1 Francisco
Esc 2 Fray Gil
Esc 3 Favino, el aldenao y su niño Rupello
Esc 4 Rupello solo
Esc 5 Id Favino y Fray Gil
Esc 6 Fray Gil
Esc 7 Id id, Bernardon y Pedro Catano; despues Sabatino. Mori
Esc 8 Lso Frailes, Francisco, el Obispo y su familiar
Esc 9 Frailes y Francisco
....ECANTEMOS SUS ALABANZAS Y ALCEMOS NUESTRAS VOCES PA
RA QUE SUS ECOS SE ESPARZAN POR TODO EL MUNDO2"
SE CANTA EL NO 9 "Lauda Jerusalem Dñinum.....")
Esc 10 Francisco
Esc 11 Fray Renaldo y Fray Rupello
Esc 12 Cornuto
Esc 13 Id y el guardéan
Esc 14 Los mismo y Francisco
Esc 15 Francisco y Angel
Esc 16 Elias y Leon
Esc 17 Rupello, Fray Renaldo, Cornuto y Angel.
Esc 18 Francisco y la comitiva.
MUTACION
Esc 19 a 24 no hay nada.
Esc 25 Francisco, Leon, Angel. Maceo y el campesio Sabino
Esc 26 Favino
Esc 27 y 28 no hay nada

(2)

Esc 29 Francisco y los frailes
Esc 30 Id id y el Lobo
Esc 31 id id
Esc 32 Fray Leon, Fray Maceo y Fray Angel

Al acercarse la impresion de las llagas
.....YO DESFALLEZCO DE AMOR. DISPUESTO ESTA MI CORA
ZON. HIERREME CON LOS DARDOS DE TU AMOR. ENCIENDEME CON LAS
LLAGAS DE TU AMOR DIVINO.
8
SE REPITE EL NUM 8 a boca cerrada mientras se arrodilla
a recibir la impresion de las llagas)

Esc 34 Francisco, Guardoan y Frailes
Al estar miriendo Francisco:
....."SEA MI VOZ POSTREA PARA CANTAR LAS DIVINAS
ALABANZAS Y PARA CONFORTAR MI ALMA Y CON LA ESPERANZA
DEL PREMIO Y DE LA RECOMPENSA QUE DIOS ME TIENE PROMETID
SE CANTA EL No 11. "Voce mea Dominum clamavit..
Cuando ya ha muerto Francisco)
....NUESTRO SANTO PADRE HA DEJADO DE EXISTIT PARA EL
MUNDO? PERO VED LA ESTELA DE LUZ QUE HA DEJADO SU ALMA
SUBIENDO A LA GLORIA.-SIGAMOS SUS HUELLAS EN LA TIERRA
PARA SEGUIRLA DESPUES HASTA EL CIELO.....
Y VIVIRA MIESNTRAS DURAN LOS SIGLOS? PARA SANTIFICAR
A LAS ALMAS.
Se canta el No 12. "¡Oh!Gloriosa y feliz....

Guion del "Retablo de San Francisco", archivo de la casa Loyola Urueta.

Estructura general de la obra:

1-Adagio 2-Allegro 3-Andante 4-Adagio 5-Allegro 6-Allegro marcial

7-Acción histriónica 8-Andante 9-Salmodia 10-Adagio 11-Salmodia 12-Adagio

Número 1: melodía (soprano) acompañada por piano, adagio en do mayor y compás de cuatro cuartos, escrito en forma binaria (A + B), con una pequeña introducción de dos compases en el quinto grado, con un acorde de quinta disminuida en el compás 14 (sección B). El texto de este número inicia y termina con "paz y bien", que es el lema de la orden franciscana, el texto está en español antiguo.

Estructura:

Núm. 1:

Intro A B C
1-3 4-6 7-10 11-14 15-16 17-21 22-25 26-28 29-30

Introducción e inicio del primer tema.

Una modulación a sol mayor, con una inflexión en re mayor en el compás 17 define sol mayor con una cadencia a primer grado (compás 21) para regresar en la coda a do mayor (compás 22) y concluir el movimiento con una cadencia perfecta, IV, V, I de do mayor con calderón.

Inflexión a re mayor.

El texto es un poema de arte menor, con ocho versos octosílabos en dos estrofas, las sílabas corresponden a cada nota de la melodía, los versos se ajustan a las frases musicales.

8 Paz y bien para los hombres,	A
8 de paz se inunda la tierra,	B
8 el bien sublime se encierra,	B
8 en estos sagrados nombres.	A
8 Jesús que es Dios emanado,	A
8 Francisco su fiel dechado.	A
8 Gloria a Dios, paz a los hombres,	B
8 paz y bien llena la tierra.	C

Número 2: Melodía alternada para soprano I y soprano II, con acompañamiento de piano. En compás de dos cuartos, tonalidad de do mayor y forma binaria (A + B + A + B + coda). En el compás 22 modula a fa mayor (sección B). La coda consta de tres compases con cadencia perfecta IV, V, I de do mayor. El texto en prosa: “Todo el mundo voy corriendo, de un confín a otro confín en busca de la gloria y a mis ansias no doy fin. No la encuentro en las riquezas, no la veo en el placer, tal vez no esté, por él veo en el placer.”

Estructura:

Núm. 2

Intro A

1 2-5 6-11 12-19 20-21 22-25 26-30 31-37 38-41 42-45

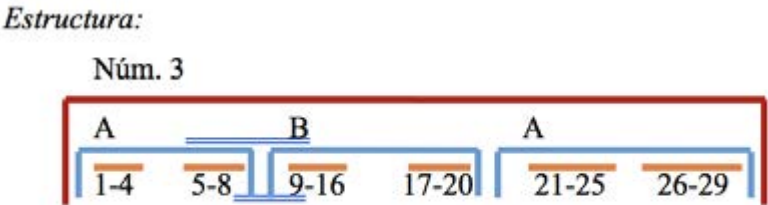
Soprano 1

Soprano 2

To doel mun do voy co rrien do deun con

Melodía para Soprano 1 y 2.

Número 3: andante a cargo del coro interior (SATB) sin acompañamiento instrumental. En compás de 2/4, tonalidad de si bemol mayor y forma binaria (A + B + A) + (A + B + A). No hay modulaciones, en el compás 20 hay una resolución de semicadencia a V grado con calderón, y en el compás 29 una resolución a primer grado de cadencia perfecta con calderón.



Soprano

Glo ria Ex cel su Glo rial Se ñor paz a los hom bres que o bra el bien

Primer Tema

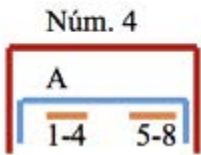
En el texto se encuentra de nuevo presente el lema de los franciscanos “Paz y bien”. Poema irregular con seis versos en una estrofa. Las sinalefas corresponden a las corcheas.

8	Gloria excelsu, gloria al señor,	A
8	paz a los hombres que obran el bien,	B
7	del cielo brota el amor,	A
9	la tierra toda ya es un edén,	B
9	gloria el Dios, Santo gloria hombre	C
10	para los hombres la paz y el bien.	B

Número 4: adagio de cuatro compases con melodía para el violín y acompañamiento en clave de fa (tal vez para el armonio), con la anotación “boca cerrada”, lo que permite suponer que la línea melódica podía ser cantada o que el compositor quería sotto voce en la ejecución del violín. Gran parte del número la armonía se encuentra suspendida en el quinto grado de do mayor, incluso el último acorde es un sol mayor en fundamental.

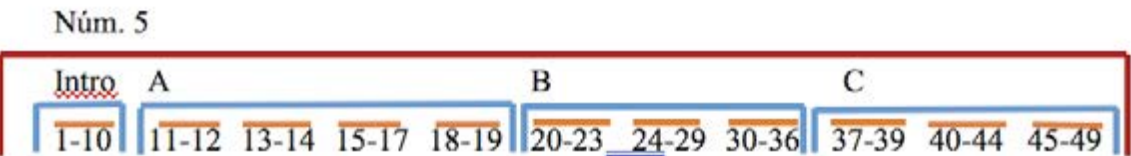
Primera frase.

Estructura:



Número 5: por su melodía, ritmo ternario y acompañamiento arpegiado podemos suponer que el segundo movimiento del concierto para piano, escrito unos años después, retoma el material “por aumentación” de este número. Escrito en compás de 6/8 y tonalidad de sol mayor. Una introducción instrumental de diez compases da entrada a la melodía cantada por la soprano. Escrito en forma ternaria (A + B + C), sin modulaciones.

Estructura:



S

Pno.

Ve nido al campo de

Acompañamiento y tema.

Pno. 1

p cantando

Segundo movimiento del concierto para piano.

El texto es un poema de arte menor, con doce versos octosílabos en tres estrofas, con las sílabas correspondientes a las notas de la melodía y los versos a las frases musicales.

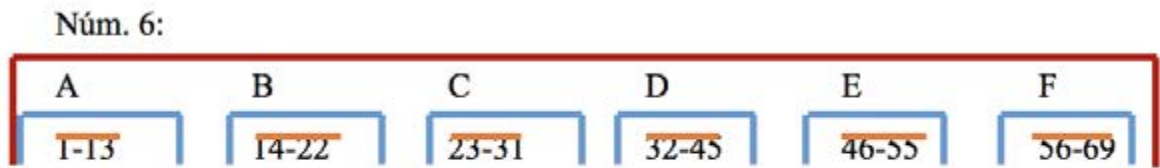
8 Venid al campo de mirra, A
8 venid al campo de amor, B
8 que entre juncos y zarzales, C
8 se muestra una bella flor. B

8 Entre las luces del cielo, A
8 hay un rey de las estrellas, B
8 y entre las flores del suelo, A
8 hay un rey de las más bellas. B

8 El trovador de las damas, A
8 resplandece como un sol, B
8 y hace arder su pecho en llamas, A
8 y las llena de arrebol. B

Número 6: allegro marcial escrito en compás de dos cuartos y tonalidad de fa mayor, sin modulaciones. Melodía a cargo de la soprano, acompañada de piano, que hace pequeños interludios entre las frases.

Estructura:



Soprano

Las hue llas de Fran cis co son de un san to

Tema.

El texto es un poema de arte mayor, con ocho versos endecasílabos en dos estrofas. Las notas corresponden a las sílabas, y las frases musicales a los versos.

- 11 Las huellas de Francisco son de un santo,

11 cantemos en su honor llenos de fe,

11 y el eco de las voces de este canto,

11 resuene por el mundo corra tanto,

11 que en siglos venideros siga en pie.
- A

B

A

A

B
- 11 Y al son de su renombre la alegría,

8 cause el gozo y seque el llanto,

11 cual ritmo de celeste melodía.
- A

B

A

Número 7: sin música, el autor escribe las siguientes indicaciones histriónicas: “toques lejanos de tambores y cornetas” y “movimiento de personas en el escenario mientras Francisco cambia de traje con cornuto”.

Número 8: andante para coro (SATB) sin texto, con la indicación “boca cerrada”. En compás de 4/4 y tonalidad de do mayor. Escrito en forma ternaria (A + A') + (B + B') + (A + A') la sección B modula a sol mayor.

Estructura:

Núm. 8:



Tema.

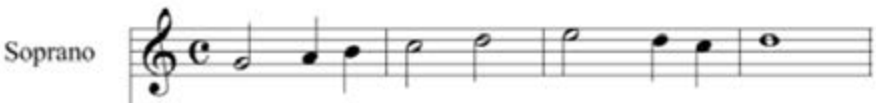
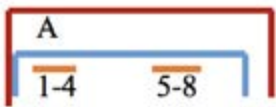
Número 9: con texto en latín, correspondiente a un salmo de la Biblia, escrito como salmodia gregoriana para dos voces (soprano y alto), habitualmente este tipo de obras son para una sola voz. Las sílabas del texto se ajustan a cada corchea, sin métrica ni alteraciones. En tonalidad de la menor. El texto: Lauda “Jerusalem dominum, lauda de un tumsion”.



Número 10: adagio para soprano y armonio, la soprano canta con boca cerrada, lo que permite suponer que algo pasa en escena. Igual al número 4 pero en tonalidad de do mayor. Para soprano con boca cerrada o instrumento con sordina.

Estructura:

Núm. 10:



Estructura:

Núm. 11:



Número 12: adagio para soprano y piano, en compás de 3/4 y tonalidad de sol mayor. Escrito en forma binaria (A + B) + (A + B), sin modulaciones. El texto es un poema de arte menor, con cuatro estrofas octosílabas en una estrofa. Cada nota tiene asignada una sílaba, los versos se ajustan a las frases musicales.

- 8 Oh gloriosa y feliz alma,
- A
- 8 o siervo fiel del señor,
- B
- 8 de tu doctrial la palma,
- A
- 8 recibe del redentor.
- B

Estructura:

Núm. 12



Soprano

Oh Glo rio sa y fe liz al ma

Plegaria a la Virgen

The manuscript is titled "Plegaria a la Virgen." and is dated "Año 1940". It is written in ink on aged paper. The title is underlined. The composer's name, "Román Loyola", is written in the top right corner. The tempo is marked "Largo". The music is written for Soprano and Piano. The Soprano part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Piano part is in bass clef. The lyrics are written below the Soprano staff. The manuscript shows several measures of music, including a section marked "13". The bottom of the manuscript is crossed out with a large 'X'.

Manuscrito original de "plegaria a la virgen", 1940, archivo de la casa Loyola Urueta.

Drama musical en dos actos escrito en 1940, musicalización de un texto de Esperanza Ruiz A. No está catalogada por el compositor.

Estructura general:



El primer número, escrito para voz, piano y armonio, en compás de cuatro cuartos y tonalidad de do mayor, está dedicado a la Virgen de Guadalupe, a manera de himno, en forma binaria, con introducción y coda. La introducción es de siete compases y es seguida por una sección de 16 compases, en los que el piano va arpegiando con dieciseisavos en ambas manos, mientras la voz lleva la melodía y el armonio acompaña con notas largas. La coda está escrita en compás de dos cuartos.

Vir gen mo re na

Estructura:



El texto es un poema de arte mayor, con diez versos decasílabos en tres estrofas, cada sílaba corresponde a una nota, cada verso a una frase musical.

10 Virgen morena Guadalupe	A
10 de gracia llena virgen sin par!	B
10 tu nos trajiste en feliz mañana,	A
10 la dicha plena de fe y la paz.	C
10 Tú que nos diste madres amantes,	A
10 Educadoras llenas de amor.	B
10 Recuerda virgen mi soberana,	C
10 que un hijo tuyo nos la formó.	D
10 Dásela virgen de mis amores,	A
10 dale tu aurora de santidad.	B

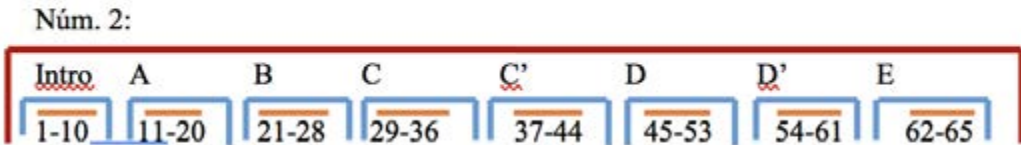
El segundo acto, titulado "Coro de enfermos", está escrito en compás de cuatro cuartos y tonalidad de re menor. Al inicio la leyenda: *Que encabece el grupo un enfermo, cojo, marcando el paso.*

Que encabece el grupo un enfermo, cojo, marcando el paso.

Para voz, piano y armonio, la mano izquierda del piano lleva la figura rítmica de negra con punto y corchea. El texto, musicalizado con un himno, es una plegaria a la Virgen de Guadalupe invocada por los enfermos.

Piano

Estructura:



El texto es un poema de arte mayor, con diez versos decasílabos en tres estrofas, cada nota corresponde a una sílaba, cada frase musical a un verso.

10 Escucha oh reina del mexicano,
10 las tristes aves de cruel dolor,
10 tú nuestro llanto enjugar quisiste.

10 Cuando las joyas por ti buscaba,
10 crueles espinas yo vi en tu sien,
10 mientras marchaba por los albrojes,
10 por ti endulzaba nuestro dolor.

10 Somos tus hijas las que dolientes,
10 hoy te ofrecemos nuestro sufrir,
10 pidiendo todas Virgen sagrada,
10 con nuestros ayes, ah! De dolor.
10 Que ya la aureola del Vaticano,
10 A nuestro padre, tu fiel abad.

Existe un cuarto número, en borrador, ya que la partitura quedo en lápiz y no a tinta como los dos primeros números. Dedicado a la congregación de las Hijas de María. La melodía, estilo canto llano, es de Enriqueta Romael. Escrito en forma binaria (A + A' + B), para un coro numeroso y piano, sin armonio. El texto dedicado a la Virgen, a la patria y a Jesús.

Estructura:

Núm. 4:



Tema.

Score for Voice and Piano. The voice part is in 4/4 time, and the piano part is in 4/4 time. The lyrics are: A man ti si ma Vir gen ci ta De mi pa tra So be ra na que te hicis_ te

El texto es un poema irregular, con siete versos, en su mayoría octosílabos, en dos estrofas, cada nota corresponde a una sílaba, cada frase musical a un verso.

13 Amantísima virgencita de mi patria, A
12 soberana que te hiciste mesticita, B
8 por cariño a mi nación. C

8 Le trajiste a nuestra tierra, A
8 los tesoros más valiosos, B
8 la ventura que se encierra, A
8 en la fe de tu Jesús. C

La segunda sección de este número, en forma binaria (A + B + A' + B'), precedida de la leyenda: "Que una buena nos lleve la melodía superior con letra, y el coro lleve la armonía a boca cerrada", fue escrita para dos sopranos y dos altos, en compás de cuatro cuartos y tonalidad de la mayor.

El texto es un poema de arte menor, con cuatro versos octosílabos en una estrofa, cada nota corresponde a una sílaba, cada frase musical a un verso.

8 Con tu imagen milagrosa, A
8 nos consuelas y regalas, B
8 ya mi madre bondadosa, A
8 velas tú por tu nación. C

Estructura:

Núm. 4 bis:



Número 4 bis de la plegaria a la Virgen.

Score for Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2. The score is in 4/4 time and G major. The lyrics for Soprano 1 are: Con tui ma gen mi la gro sa nos con sue las y re ga las

Cantos religiosos

Antecedentes

Plegarias y jaculatorias musicalizando oraciones de los fieles de la Iglesia católica, implorando ayuda a Dios, Jesús, el Espíritu Santo, la Virgen María o a un santo.

Plegaria de las Siervas de María

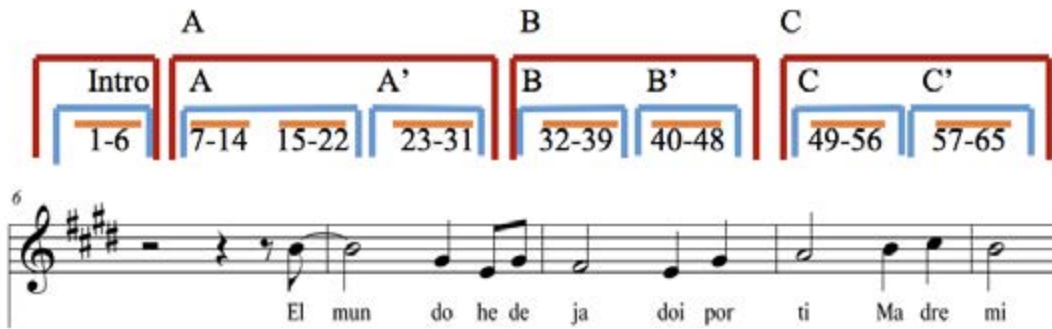
Se entiende por plegaria una oración mediante la cual se pide, en este caso a la Virgen María, la intercesión por quien la implora. Las Siervas de María es una orden religiosa de monjas. Existe el género plegaria dentro de la música religiosa, esta obra lo es, como su título lo indica.



Manuscrito original de la plegaria a las siervas de María, 1934, archivo de la casa Loyola Urueta

Fechada el 15 de enero de 1934, dedicada a su sobrina Sor Piedad Álvarez, religiosa de la Congregación de las Siervas de María. Es un andante religioso en compás de cuatro cuartos y tonalidad de mi mayor, con una sección intermedia en compás de tres cuartos. La plegaria inicia con el texto “El mundo he dejado, por ti madre mía”. Lo que nos permite suponer que se trata de la misma obra titulada “El mundo he dejado”, y que está desaparecida, la plegaria no está catalogada por el compositor, pero “El mundo he dejado” sí, con el año 1939. Escrita en forma ternaria (A + B + C).

Estructura:



Tema.

El texto es un poema de arte mayor, irregular con diecisiete versos en cuatro estrofas. Cada nota corresponde a una sílaba, cada frase musical a un verso.

- | | |
|---|---|
| 12 El mundo he dejado por ti madre mía, | A |
| 12 troqué su alegría por pena y dolor, | B |
| 12 me ofrece sus galas queriendo engañarme, | C |
| 12 y así arrebatarme mi dicha y tu amor, | B |
| 12 mas no lo consigue su afán es perdido, | D |
| 12 mi amor encendido nació para ti. | E |
| | |
| 10 Junto al enfermo sufre gustosa | A |
| 10 mi alma amorosa todo dolor, | B |
| 10 allí se olvida lo que es inmunda, | C |
| 10 allí no amorosa más que a mi Dios. | D |
| | |
| 10 Esa virgen pura sierva tuya, | A |
| 7 Seré la recompensa, | B |
| 12 En el cielo de ti la recibiré. | C |
| | |
| 9 Mil veces sufriera gozosa, | A |
| 9 la muerte no quiero perderte, | B |
| 5 sin ti que es de mí? | C |

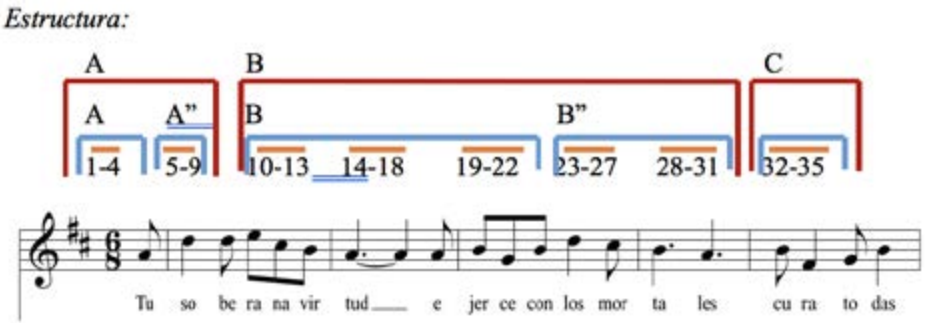
Tu soberana virtud



Manuscrito original de "Tu soberana virtud", 1938, archivo de la casa Loyola Urueta.

Por el texto puede inferirse que esta obra está dedicada a la Virgen de la Salud, que fue una de las advocaciones traídas a la Nueva España por los frailes y que, curiosamente, no es muy venerada en Querétaro. De hecho, su culto es muy común en España, a diferencia de México donde hay mayor veneración por las vírgenes del Carmen o de la Merced.

Esta obra corresponde a una plegaria. El acompañamiento no lleva la melodía de la soprano. Escrito en forma ternaria (A+B+C).



El texto es un poema de arte menor, con diez versos octosílabos en dos estrofas, cada nota corresponde a una sílaba, cada frase musical a un verso.

8 Tu soberana virtud,	A
8 ejerce con los mortales,	B
8 cura todos nuestros males	B
8 Oh! Virgen de la salud.	A
8 Es iris de paz que calma,	A
8 las más fieras tempestades,	B
8 la que las enfermedades,	B
8 cura del cuerpo y del alma,	A
8 y los brazos paternos,	B
8 nos abre del buen Jesús.	C

Jesús con María



Portada de “Jesús con María”, 1935, archivo de la casa Loyola Urueta.

Esta obra fue catalogada por el compositor y está fechada el 16 de mayo de 1935. Es un cántico para soprano y dos barítonos con la siguiente anotación: “Palabras tomadas de una libreta del Minta. Santiago Loyola”, hermano de Fernando, quien murió a los 21 años de edad. El texto es un poema irregular de arte mayor, con cuatro versos en una estrofa, cada nota corresponde a una estrofa, cada frase musical a un verso.

9	Jesús con María, el alma herida,	A
13	por el pecado en tu costado se ocultará.	B
9	Ya en silencio con tus amores,	C
10	sus sinsabores mitigara.	B

Con la anotación a piacere, la obra, en forma binaria, con introducción y coda, consta de 12 compases, en compás de cuatro cuartos y tonalidad de sol menor.

Estructura:

Jesús con María

Intro:	A	B	Coda
1-2	3-5 6-7	8-9 9-10	11-12

Tema

Cántico

Violín 2º B Cántico

Introducción

Como

Allegro mo.

Manuscrito original de la parte del violín segundo de "Cántico".
Casa Loyola Urueta.

Escrito para cuarteto de cuerdas (violines, viola y contrabajo), sin texto. La obra no está catalogada por el compositor, sólo se conservan las partituras de cada instrumento. En forma ternaria (A + B +C) con introducción y coda. La "C" presenta el mismo material melódico que "A" con otra rítmica.

Estructura:

Intro A B

intro A A' B B'

1-8 9-16 17-24 25-28 29-36 37-40 41-44 45-48 49-52 53-56

C Coda

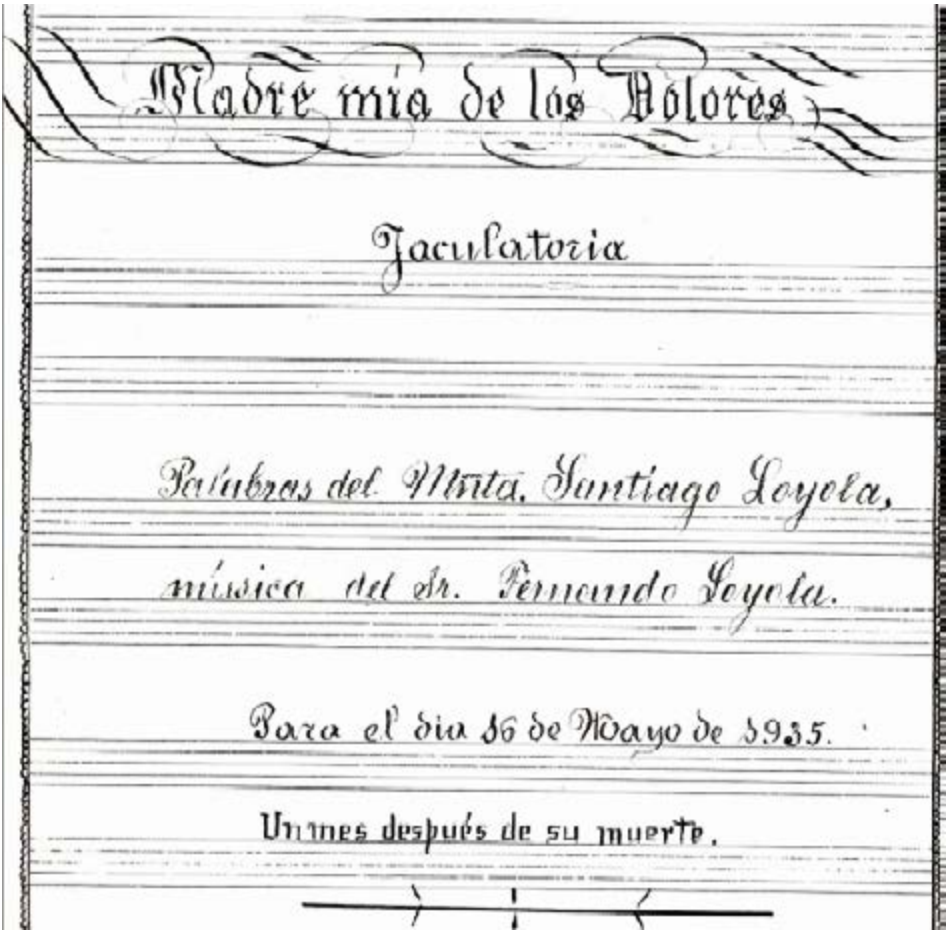
C C' C'' coda

57-60 61-64 65-72 73-76 77-85 86-89 90-96

Introducción

Introducción.

Madre mía de los Dolores



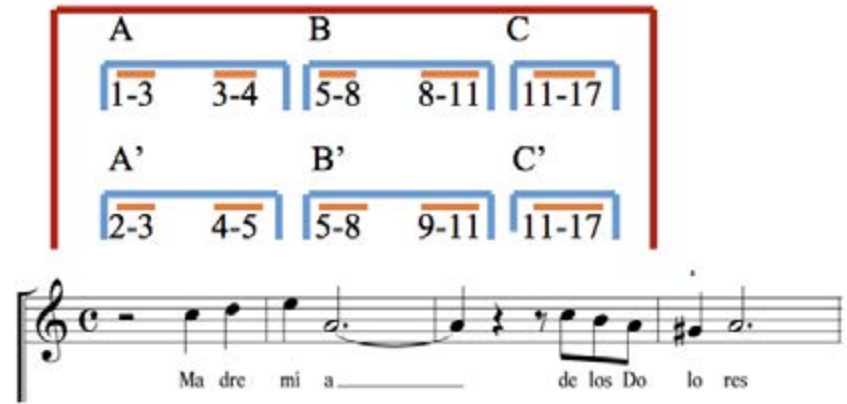
Portada de "Madre mía de los Dolores", 1935. Casa Loyola Urueta.

La jaculatoria es una oración de la Iglesia católica, en este caso dedicada a la Virgen de los Dolores. En Soriano, Querétaro, hay una basílica dedicada a esta virgen, la más triste, al estar a los pies de la cruz. José Guadalupe Velázquez escribió una obra dedicada a ella, sin embargo la composición de Loyola musicaliza en forma de canon un texto de su hijo Santiago, para conmemorar el primer mes de su fallecimiento.

La obra está fechada y catalogada por el compositor, el 16 de mayo de 1935. El texto dice: "Madre mía de los Dolores, venid y asistidme en mi última agonía". Fue hecha para soprano y barítono a capella, en compás de cuatro cuartos y tonalidad de do mayor. Consta de 17 compases y está acompañada de la firma de Cirilo Conejo Roldán quien da el visto bueno a la obra con fecha 12 de mayo de 1935.

Esquema:

Madre mía de los Dolores



Tema.

Jesús Manso

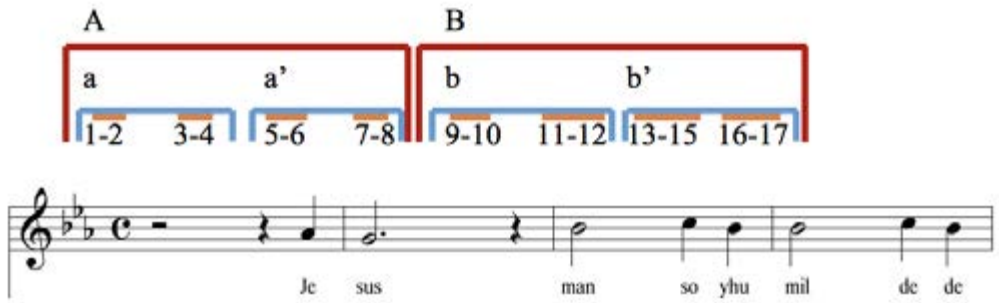


Manuscrito original de "Jesús Manso", archivo de la casa Loyola Urueta.

El texto se refiere al Sagrado Corazón de Jesús, cuya veneración es impulsada por una monja a la que se apareció Jesús mostrándole su corazón. El tema de esta plegaria parte de este hecho, y corresponde a una oración que ya existía y que Loyola musicaliza, al igual que otros compositores.

El texto dice: "Jesús manso soy humilde de corazón, haced nuestro corazón semejante al vuestro, corazón de Jesús". Escrito en forma binaria (A + B). Cada nota corresponde a una sílaba, cada frase musical a un verso.

Esquema:



Tema.

El mundo he dejado

Catalogada por el compositor en 1939, no se encuentra en los archivos de la familia Loyola, sin embargo el título coincide con la frase inicial de la obra "Plegaria a la Virgen", por lo que se supone que se trata de la misma obra, dedicada a su esposa Leonor, quien murió el 12 de Noviembre de 1939.

Obras desaparecidas o en custodia del Conservatorio de Querétaro

No podría finalizar esta revisión de la obra de Fernando Loyola sin mencionar que se tiene noticia de algunas obras suyas de las cuales se ignora su paradero y que es probable que estén bajo resguardo del Conservatorio "José Guadalupe Velázquez". Se trata de las siguientes tres obras: "Yo tengo un padre amante", "Coro de felicitación" y "Cantos religiosos".



Acervo Histórico del Conservatorio "José Guadalupe Velázquez" de Querétaro.

Estudio comparativo

En la producción de música con inspiración religiosa, los compositores Loyola, Velázquez, González y Roldán fueron influenciados por compositores católicos como Beethoven y Mendelssohn. En los siguientes ejemplos se puede apreciar tanto la similitud de escritura musical, como la forma en que adecuan la música al texto.

Nº 245. Hymne an die Nacht.

L.van Beethoven.

Feierlich.

1. Heil' - ge Nacht, o gie - ße du Him - mels - frie - den in dies Herz,
(bring' dem ar - men Pil - ger Ruh, hol - de La - bung sei - nem Schmerz!)
2. Har - fen tö - ne, lind und süß, wehn mir zar - te Lüf - te her
aus des Him - mels Pa - ra - dies, aus der Lie - be Won - ne - meer.

Himno de Beethoven

HYMN, FOR SOPRANO SOLO AND CHORUS.

Words by W. BARTHOLOMEW.
Andante.

Composed by MENDELSSOHN.
Edited by MYLES B. FOSTER.

VOICER.
Hear my prayer, O God, incline Thine

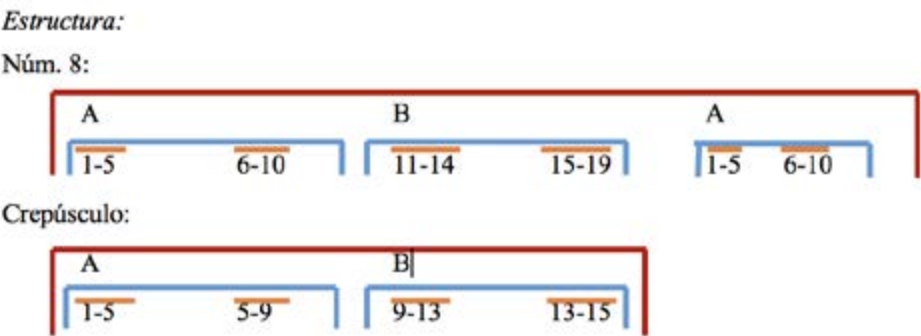
ORGAN OR PIANO.
Horn, Strings.

ear! Thy - self from my pe - ti - tion do not hide; Hear my prayer, O God, in - cline Thine

Clar. with voice.

Himno de Mendelssohn

Estudio comparativo entre el núm. 8 de "El retablo de San Francisco" de Loyola, y "El crepúsculo" de José Guadalupe Velázquez.



MELODÍA. La melodía en ambas piezas está construida con base en grados conjuntos ascendentes o descendentes en corcheas, y a intervalos de segundas, terceras o cuartas en notas negras o blancas.

Núm. 8:

Crepúsculo:

So lo_ que dan ya del sol en cen di das hue llas más en

ARMONÍA. La pieza de Loyola está escrita en tonalidad de do mayor, en la sección B modula a sol mayor, para posteriormente regresar a la sección A en do mayor. La pieza de Velázquez está en fa mayor de principio a fin.

RITMO. La estructura rítmica de la pieza de Loyola es en base a corcheas y negras para la melodía, el acompañamiento se estructura con notas negras, blancas y redondas. En el caso de Velázquez cada una de las voces se estructura con la misma fórmula rítmica de la melodía, a manera de contrapunto.

CRECIMIENTO. Las dos piezas presentan una estructura igual en la sección A y B, cada una con dos frases de cinco compases, la diferencia radica en la repetición de la sección A de núm. 8, lo cual convierte a la pieza en ternaria, y de este modo regresa a la tonalidad original (do mayor).

El Crepúsculo

José Guadalupe Velázquez
Transcripción: Alonso Hernández Prado

Tenor 1

Tenor 2



Música de José Guadalupe Velázquez.

Estudio comparativo entre el núm. 11 de “El retablo de San Francisco” de Loyola y el “Sanctus” de Agustín González

Estructura:

Núm. 11:

A

1-2 3-4

Soprano



MELODÍA. La pieza de Loyola está escrita a manera de canto gregoriano, la de González alterna secciones de solista y coro, el coro escrito a manera de canto gregoriano.

Núm. 11:



Sanctus:



ARMONÍA. La pieza de Loyola está escrita en sol mayor, en los grados: I – V – II – V – III – VI – V#7 – VI.

La sección del sanctus de González está escrita a manera de canto gregoriano en fa mayor, en los siguientes grados: III – VI7 – II – VI – IV7 – II – I.

Estudio comparativo entre las avemarías de Loyola y de Cirilo Conejo Roldán

Estructura:

Loyola:

Estrofa

Coro

A B C Coda

1-4 5-8 9-15 16-18 19-25 26-30 31-33 34-35

Conejo:

Salutación

A B C D

1-5 6-10 11-18 19-23 24-28 29-38 39-43 44-47 48-51 52-54

Coro

E

1-7 8-10 11-14 15-16

MELODÍA

Loyola:



Conejo:



Conclusiones

La obra de Loyola, tanto la que se enfoca en la música profana como en aquella de inspiración religiosa –la cual contribuyó al desarrollo de la opinión pública en la hacienda de Juriquilla y en la ciudad de Querétaro–, exhibe un lenguaje estilístico desfasado respecto del desplegado por compositores mexicanos de la misma época, que componían en la capital de la república y en otras ciudades importantes del país, como Puebla, Oaxaca, Morelia, Guadalajara o San Luis Potosí.

Las primeras obras de Loyola están a tono en estilo y recursos compositivos con lo realizado en México en las dos últimas décadas del siglo XIX. Con el paso del tiempo, el compositor continuó produciendo música correspondiente a la corriente romántica, en un período en el que en el país ya se aplicaban las técnicas contemporáneas, como el dodecafonismo, la música modernista, o incluso novedosos sistemas musicales como el creado por Julián Carrillo, llamado “sonido 13”. La causa del desfase estilístico de Loyola tal vez se debió a que, por sus responsabilidades administrativas en la hacienda de Juriquilla, no tenía la oportunidad de desplazarse con regularidad a la Ciudad de México, donde ya la música se estaba haciendo con apego a las corrientes vanguardistas de Europa y del resto del mundo; aunque también cabe la posibilidad de que lo hiciera así porque no comulgaba o no eran de su gusto estas nuevas corrientes musicales.

A partir del análisis del concierto para piano en re puede concluirse que, con excepción de la nota pedal del timbal al final de la cadencia del primer movimiento, Loyola no aporta al género más innovaciones estilísticas o de instrumentación. Los tres movimientos se ajustan a la forma allegro sonata, hay relación temática, armónica, rítmica y estilística entre ellos, como en los conciertos compuestos en el período romántico. Esta obra es un testimonio de lo meticuloso y creativo que Loyola era como compositor. Además, a pesar de sus escasos recursos, es posible apreciar su gusto por ajustarse a los parámetros estéticos del clasicismo y el romanticismo propios de este tipo de obras. Loyola denota ingenuidad técnica, sin embargo, su concierto es interesante y bien escrito.

Desde el punto de vista armónico se pueden identificar pocas modulaciones, y éstas a tonalidades vecinas, sin correr riesgos, como los que en sus respectivas obras tomaban los consagrados compositores del género. Los desarrollos de Loyola no son modulantes, utiliza los cromatismos como preparación para desembocar en nuevas secciones del movimiento, el uso de calderones vuelve predecible el movimiento armónico en la obra, los tres movimientos se mueven armónicamente por medio de “acordes principales”, escasas dominantes secundarias, o acordes sin relación funcional, nos permiten confirmar la ausencia de acordes secundarios y remotos en su obra. Sus melodías se construyen con base en grados conjuntos, estilo canto llano, pero tienen el ingrediente necesario para quedar en la memoria del escucha, éstas no provienen de temas populares mexicanos ni tienen reminiscencias indigenistas, factor que excluye a esta obra de la categoría llamada nacionalista.

Pianistas que lo han ejecutado, como es el caso del maestro Carlos Alberto Pecero, consideran que se requiere un alto nivel como ejecutante para abordarlo, por dificultades interpretativas, como la presencia de complicados pasajes con octavas en el primer movimiento, la cadencia del segundo movimiento, o el “juego táctil” del tercer movimiento, mismo que remite al estilo romántico de Robert Schumann, o al impresionismo de Camille Saint-Saëns. El concierto evoca los estilos de Beethoven o Mozart.

El resto de la producción de Loyola, correspondiente a la música de concierto, como la sonata, sonatina, estudios, lied, preludio, nocturno y fantasías musicales, se identifica más, en el ámbito nacional, con la obra de sus contemporáneos Ricardo Castro, Felipe Villanueva o Gustavo E. Campa, incluso con la obra de Manuel M. Ponce, que con las composiciones de sus igualmente contemporáneos Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Blas Galindo y José Pablo Moncayo. Las escasas melodías populares que Loyola plasma en sus composiciones no permiten identificarlo dentro de las corrientes nacionalista ni indigenista, lo que coloca a la obra de Loyola en el terreno de lo anacrónico.

Su vocación pedagógica lo llevó a componer obras como “Mariposas”, en donde de una manera ingeniosa entrena al ejecutante para el uso de las teclas blancas del piano, primero, y después, las teclas negras. La anotación “Tóquense estos acordes con los dedos rígidos y la mano plana” en las escalas ascendentes y descendentes de la mano derecha del “Estudio contrastado” es una prueba de esta vocación.

Sus inventos también se enfocaron a la pedagogía musical, en el desarrollo de la técnica, como es el caso de la “pulsera desligadora”, útil para adquirir la misma fuerza en cada uno de los dedos al ejecutar el piano, o a facilitar la ejecución musical, con el “arpa

cromática”, el “resonador de sonido del piano”, o el “teclado transportador”.

Compositores como Alfonso de Elías, quien al igual que Loyola abordó los géneros de salón, concierto y religioso, lograron crear obras más sofisticadas y ambiciosas, lo cual puede deberse, en el caso de Elías, al hecho de contar con estudios formales de composición, además de estar expuesto a las diferentes corrientes artísticas por radicar en la Ciudad de México.

La música de inspiración religiosa de Loyola es más sencilla que el resto de su producción musical. Sus himnos, avemarías, cánticos y dramas musicales, se adecuan a la corriente llamada cecilianismo, con el mismo estilo que obras similares de sus coetáneos José Guadalupe Velázquez, Agustín González y Cirilo Conejo Roldán, y, al igual que todos ellos, la influencia de consagrados compositores católicos como Beethoven, Mendelssohn, Rossini, Verdi o Buckner. Loyola no escribió misas ni oratorios, sin embargo escribió dos dramas musicales, en los que musicaliza guiones teatrales. Los himnos que escribió fueron por encargo de asociaciones religiosas o como propuestas de participación en concursos de composición.

Los textos que utilizó en su producción musical son autoría de escritores extranjeros, como el ruso León Tolstoi, el cubano Miguel Ulloa, o mexicanos como Manuel Acuña y José María Esteva, entre otros. Loyola armoniza el texto con la música, asigna cada nota a una sílaba del texto, respeta las sinelefas, utiliza el melisma “Ah”, en pasajes melódicos correspondientes a introducciones, interludios, codas o finales de frases. Repite versos o parte de éstos si es preciso ajustar la melodía al texto. Los poemas que musicaliza en su mayoría son de arte mayor, con métrica decasílabo y endecasílabo, y puede observarse una correspondencia del carácter de los mismos con el carácter de la música que para ellos escribe.

Loyola fue un filántropo, su vocación por enseñar música lo llevó a formar y patrocinar academias de música, organizar conservatorios, dar clases particulares sin recibir honorarios y comprar instrumentos o papel pautado a jóvenes de escasos recursos, de ahí el título de “apóstol de la música”, que se ganó entre la comunidad queretana.

Por último, con base en el resultado de los datos obtenidos en la presente investigación, es dable inferir que una preparación académica de Loyola le hubiera permitido potenciar su gran talento al nivel de los demás músicos mexicanos de renombre.

BIBLIOGRAFÍA

- Almazán Orihuela, Joel. (2010). Diversidad e identidad en la danza mexicana para piano del Porfiriato. En ...y la música se volvió mexicana (pp. 200-208) [libro y seis CD]. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"/Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Testimonio Musical de México, 51).
- Ángel, Conrado y Llin, Arturo. (s. f.). Antonio Margil de Jesús (1657-1726). En *Enciclopedia Franciscana*. Recuperado de <http://www.franciscanos.org/enciclopedia/amargil.html>
- Armas Briz, Luz A., Solís Hernández, Olivia y Zárate Miguel, Guadalupe. (2011). *Historia y monumentos del estado de Querétaro*. Querétaro: Ediciones del Gobierno del Estado de Querétaro.
- Barreiro, Juan Hugo. (2011). El vals *Sobre las olas de Juventino Rosas* en el ámbito de la literatura modernista latinoamericana: Amado Nervo, Leopoldo Lugones y Pablo Neruda. En Benjamín Valdivia (ed.), *I Congreso Internacional de las Artes. Guanajuato 2010* (pp. 9-24). México: Universidad de Guanajuato/Libros a Cielo Abierto.
- Bernal Jiménez, Miguel. (1950). *La técnica de los compositores, el estilo melódico armónico*. México: Autor.
- Bitrán, Yael. (2013). La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente. En Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX* (t. IV, pp. 112-153). México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (El Patrimonio Histórico y Cultural de México, 1810-2010).
- Campos, Rubén. (1928). *El folklore y la música mexicana*. México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública.
- Carmona, Gloria. (2009). *Álbum de Ricardo Castro, investigación iconográfica y documental*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Carredano, Consuelo. (1992). *Felipe Villanueva, 1862-1893*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez".
- Carredano, Consuelo y Eli, Victoria. (2015). *Historia de la música en España e Hispanoamérica / La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (vol. 8). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Dahlhaus, Carl. (1996). *La música del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Díaz, Emilio y de Díaz, Dolly R. (2009). Ricardo Castro, genio de México. Durango: Ediciones del Gobierno del Estado de Durango.
- Díaz Núñez, Lorena. (2009). Nova et vetera: un acercamiento. En Aurelio Tello (coord.), *La música en México, panorama del siglo XX* (pp. 647-696). México: Fondo de Cultura Económica.
- Esteva Loyola, Ángel. (2013). Fernando Loyola y Fernández de Jáuregui, el "Apóstol

de la música". Querétaro: Autor.

- Garcadiago, Javier. (2008). La Revolución. En Pablo Escalante Gonzalbo et al., *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada* (pp. 393-468). México: Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal/El Colegio de México.
- García Ugarte, Marta Eugenia. (2010). *Historia breve de Querétaro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gauldin, Robert. (1997). *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Ediciones Akal.
- Herrera y Ogazón, Alba. (1917). *El arte musical en México*. México: Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes.
- Isla, Ezequiel de la (1970). *José Guadalupe Velázquez, un artista*. Querétaro: Ediciones del Gobierno del Estado de Querétaro.
- Jiménez López, Enrique (2010). De las postrimerías del siglo XIX a los albores del XX: datos sobre la músicaailable en el México Urbano. En ...y la música se volvió mexicana (pp. 281-296) [libro y seis CD]. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"/Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Testimonio Musical de México, 51).
- Kühn, Clemens. (1989). *Tratado de la forma musical*. Madrid: Mundimúsica Ediciones.
- LaRue, Jan. (2007). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Idea Books.
- Llácer Pla, Francisco. (1982). *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid: Editorial Real Musical.
- Loarca Castillo, Eduardo. (1941). *Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez de Querétaro*. Querétaro: Autor.
- Loyola, Bernabé. (2009). *El sitio de Querétaro*. Querétaro: Cantera Rosa.
- Mayer-Serra, Otto. (1941). *Panorama de la música mexicana*. México: El Colegio de México.
- Medin, Tzvi. (1973). *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México: Siglo XXI Editores.
- Mendoza, Vicente T. (1982). *La canción mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mendoza, Vicente T. (1984). *Panorama de la música tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Miranda, Ricardo. (2013). *Identidad y cultura musical en el siglo XIX*. En Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX* (t. IV, pp. 15-80). México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (El Patrimonio Histórico y Cultural de México 1810-2010).
- Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio. (coords.). *La música en los siglos XIX y XX* (t. IV). México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (El Patrimonio Histórico y Cultural de México 1810-2010).
- Moncada, Francisco. (1966). *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*. México: Ediciones Framong.
- Moreno Rivas, Yolanda. (1995). *El nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de*

- interpretación. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Muñoz Fernández, Ángel. (1995). José María Esteva. En *Fichero bio-bibliográfico de la literatura mexicana del siglo XIX*. México: Factoría Ediciones. Recuperado de <http://elem.mx/autor/datos/2993>
 - Muñoz Güemes, Alfonso. (2010). Música mexicana de concierto en el siglo XIX: los prenacionalistas. En ...y la música se volvió mexicana (pp. 149-156) [libro y seis CD]. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"/Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Testimonio Musical de México, 51).
 - Nieves Molina, Alfredo. (2010). Las señoritas al piano. La dedicación musical de la mujer en el siglo XIX. En ...y la música se volvió mexicana (pp. 123-133) [libro y seis CD]. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"/Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Testimonio Musical de México, 51).
 - Pareyón, Gabriel. (2007). *Diccionario enciclopédico de música en México*. México: Universidad Panamericana.
 - Paz, Octavio. (1950). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
 - Pérez Montford, Ricardo. (agosto, 2015). La cultura: nacionalismo y modernidad. *Proceso. Juicio al porfiriato. Cien años de la muerte de Porfirio Díaz, segunda parte*, edición especial(50), 45-55.
 - Picún, Olga. (2012). José Pomar: una labor musical desde la exclusión. *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, 121, 63-79.
 - Ramos, Samuel. (1987). *El perfil del hombre y la cultura de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Secretaría de Educación Pública (Lecturas Mexicanas, 92).
 - Romero, Jesús C. (1993). *Efemérides de la música mexicana*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez".
 - Ruiz Rodríguez, Rafael A. et al. (2010). ...y la música se volvió mexicana [libro y seis CD]. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"/Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Testimonio Musical de México, 51).
 - Sadie, Stanley. (1988). *The Grove Concise Dictionary of Music*. London: Macmillan Press.
 - Sadie, Stanley. (ed.). (2000). *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Akal Ediciones.
 - Saldívar, Gabriel. (1934). *Historia de la música en México*. México: Secretaría de Educación Pública.
 - Septién y Septién, Manuel. (2013). *Historia de Querétaro*. México: Gobierno del Estado de Querétaro.

- Téllez García, María Isabel de Jesús. (ed.). (2014). *Pecados capitales en las artes y el diseño*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Tello, Aurelio. (coord.). (2009). *La música en México, panorama del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tello Díaz, Carlos. (2015). *Porfirio Díaz, su vida y su tiempo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Vasconcelos, José. (1937). *Ulises Criollo, vida del autor, escrita por él mismo*. México: Ediciones Botas.
- Zea, Leopoldo. (1981). *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México: Fondo de Cultura Económica.



FBA