

18. *SIETE PIEZAS PARA PIANO* (1952) DE BLAS GALINDO:  
ANÁLISIS TÉCNICO-EXPRESIVO, PRAXIS INTERPRETATIVA  
Y CONTEXTUALIZACIÓN CULTURAL

ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ  
Universidad de Guanajuato

**Resumen:** Blas Galindo (1910-1993) fue un compositor mexicano que perteneció al denominado Grupo de los Cuatro junto con Moncayo, Contreras y Ayala, quienes crearon tanto obras orquestales de corte nacionalista, como ejemplos de menor talante que destilan la postura estética musical en el México de mediados del siglo xx. Tal es el caso de las *Siete piezas para piano* (1952) de Galindo, que presentan un estilo sencillo de belleza acrisolada en su construcción. La intención de este estudio es compartir mi punto de vista sobre esta obra, que conozco desde que era estudiante al haber sido parte de mi examen recepcional de Nivel Medio Terminal Superior de Música y que también la llegué a tocar en recitales. Después de realizar un estado de la cuestión, observo que existe un área de oportunidad para presentar un análisis técnico-expresivo donde reflexiono sobre el fino trabajo artesanal efectuado por el músico jalisciense en la concepción de esta obra pianística, al ocurrir un entrecruce de estilos sublimados por la voz personal del compositor, donde convergen su origen indígena y pueblerino, su formación ecléctica, junto con su interés genuino por el nacionalismo musical mexicano.

**Palabras clave:** análisis musical, dodecafonismo, interpretación, estilo musical, pianismo mexicano, eclectisismo compositivo.

## SEVEN PIECES FOR PIANO BY BLAS GALINDO: A STUDY IN TECHNICAL-EXPRESSIVE ANALYSIS, PERFORMANCE PRAXIS AND CULTURAL CONTEXTUALIZATION

**Abstract:** *Blas Galindo (1910-1993) was a Mexican composer who belonged to the so-called Grupo de los Cuatro together with Daniel Ayala, Salvador Contreras and José Pablo Moncayo. Each created orchestral works with a nationalist flair, as well as pieces of a lesser caliber that represent the musical aesthetic of Mexico around the mid-20th century. Such is the case of Galindo's Seven Pieces for Piano (1952), which is characterized by a simple style of refined beauty in its construction. The goal of the current study is to share my point of view about this work, which I have known since I was a student, having played it at my final exam in high school as well as at other recitals later in my career. Following a review of the literature, I observe that there is an area of opportunity to offer a technical-expressive analysis and to reflect on the fine craftsmanship displayed by the composer from Jalisco. This piano work is conceptualized through the interweaving of styles sublimated by his personal voice, where his indigenous and small-town origins, his eclectic training and his genuine interest in Mexican musical nationalism converge.*

**Keywords:** musical analysis, twelve-tone technique, performance, musical style, Mexican pianism, compositional eclecticism.

### INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es brindar una visión, compuesta por varias aristas, sobre las *Siete piezas para piano* del compositor mexicano Blas Galindo. A través de un análisis formal se busca destacar características inherentes a su estilo compositivo que, aunque personal, también es producto de su época y de las enseñanzas de sus maestros. Para ello, se relacionan palabras propias del músico, capturadas en entrevistas, con las estructuras musicales encontradas en las piezas. Además, se ofrecen algunas recomendaciones para su interpretación. En paralelo, se glosan algunos puntos de referencia en esta colección pianística provenientes de otras obras de sus coetáneos. Se pretende así realizar un aporte exploratorio sobre una obra que tiene importancia en el catálogo

del compositor, y que resulta relevante en la muestra de piezas cortas que, como forma musical pequeña, exploraron los compositores de aquella época.

El nombre de Blas Galindo aparece en fuentes de referencia como es el *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto* (Soto Millán 1996: 161-169) y, de manera más completa y actualizada, en el *Diccionario enciclopédico de música en México* (Pareyón 2006: 415-418). También en varias páginas de *La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (Carredano y Eli 2015) y *La música en los siglos XIX y XX* (Miranda y Tello 2013). También es motivo de estudio en un par de textos biográficos publicados en 1994: *Blas Galindo: biografía, Antología de textos y catálogo* de Xochiquetzal Ruiz Ortiz (1994) y *Hacer música: Blas Galindo, compositor* de Antonio Navarro (1994). Asimismo, existe una tesis de licenciatura de Fabiola Sánchez Castro (2000), titulada *Blas Galindo (1910-1993). Cinco preludios (1944-1945) y Siete piezas para piano (1952) (Análisis)*, donde enfoca la atención en ambas obras del maestro. Como complemento se pueden mencionar entrevistas como “Rastros de un rostro o historias sin historia, Blas Galindo” (García Bonilla 2001), e incluso se puede escuchar la voz del maestro hablar de su niñez en la entrevista “Blas Galindo en sus propias palabras”, realizada en 1991 e incluida en la grabación dedicada al maestro dentro de la serie *México en red mayor* (2013). Por último, es importante mencionar la entrevista realizada por Ricardo Rocha (1986) y el documental de Épica Producciones (*Blas Galindo* 1996).

En particular, dentro de los libros de referencia sobre el músico, destaca la biografía de Xochiquetzal Ruiz Ortiz (1994), donde menciona que hace falta que los académicos se aboquen al estudio de la obra de Galindo. Vale la pena incluir aquí sus palabras como preludeo de este trabajo:

Rafael Tovar y de Teresa, en el homenaje luctuoso a Galindo celebrado en el Palacio de Bellas Artes, se refirió a la oficialización de la figura del maestro: “Sí, podemos hablar de un hombre institución, porque su generación contribuyó a hacer instituciones, y su música es parte de esa gran institución’. Y es este punto donde creo que no se ha valorado a Blas Galindo por su propia obra. La cantidad de medallas, premios y homenajes no se corresponden con el estudio de su música, principal homenaje a cualquier compositor. Son contados los críticos [...] que se han dedicado a seguir de cerca el desarrollo musical del maestro Galindo. Como diría Mario Lavista, ‘la imagen del músico es mayor al conocimiento de su obra’” (Espinoza citado por Ruiz Ortiz 1994: 12-13).

Esta cita multi-autor brinda opiniones relevantes, dado que se trata de Tovar y de Teresa, quien llegó a ocupar cargos importantes en el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Servicio Exterior Mexicano y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; así como de Mario Lavista, importante compositor que obtuvo el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes y fue miembro del Colegio Nacional; por ello, sus juicios son de substancial valor. En cualquier caso, han pasado casi treinta años de esta exhortación y varias de sus obras aún están en espera de ser estudiadas. Es, entonces, necesario que se realicen textos analíticos de sus obras y es justamente el objetivo de este trabajo: efectuar un análisis técnico-expresivo de las *Siete piezas para piano*.

#### I. BLAS GALINDO: ANTECEDENTES BIOGRÁFICOS

Una lectura atenta de las fuentes mencionadas permite ofrecer aquí una síntesis biográfica sobre Blas Galindo, quien nació en San Gabriel, un pequeño pueblo jalisciense, el 3 de febrero de 1910. Inicia sus estudios a los siete años como integrante de un coro infantil en el seno de la iglesia, toma clases de piano y más adelante también toca el clarinete. Emigra a Ciudad de México siendo un joven con aspiraciones y se matricula en el Conservatorio de Música. En 1932 se inscribe en el taller de creación musical de Carlos Chávez y fue integrante del Grupo de los Cuatro, conformado además por Salvador Contreras, Daniel Ayala y José Pablo Moncayo. Aún con la renuncia de Chávez como director del conservatorio, los cuatro jóvenes deciden continuar su andar juntos y tienen actividad de forma colectiva entre 1935 y 1939.

Varios maestros influyeron notablemente en la formación de Galindo: Carlos Chávez, Candelario Huízar, José Rolón y Aaron Copland. De ellos, Chávez es quien lo guio en sus primeros pasos en la composición y lo invitó a formar parte de sus proyectos. Más adelante, en 1941, recibe una beca Rockefeller para estudiar bajo la guía de Copland. Su formación termina en 1944 con una tesis sobre nacionalismo musical y con la realización de obras específicas a construir en un tiempo determinado como examen final, que le permiten obtener el título de maestro en composición. Tres años después, fue director del Conservatorio Nacional de Música (1947-1961) y fundó la Orquesta Sinfónica del Instituto Mexicano del Seguro Social en 1961. Re-

cibió en 1964 el Premio Nacional de Bellas Artes, junto con otros artistas, como Rufino Tamayo. Participó como académico de número en Academia de Artes a partir de 1968. Otro mérito de gran valía fue el recibir el Premio Gabriela Mistral por parte de la Organización de los Estados Americanos (OEA) en 1992. Murió en Ciudad de México un año después.

## 2. LA OBRA PARA PIANO DE BLAS GALINDO

La primera obra para piano en el catálogo de Galindo es una corta pieza titulada *La Lagartija* de 1935 y su última incursión es el *Preludio no. VII*, que quedó inconcluso al momento de su muerte en 1993. Las *Siete piezas para piano*, compuestas en 1952, se sitúan así en el segundo periodo de su produc-

**Tabla 18.1:** Piezas para piano compuestas por Blas Galindo.

Fuente: Ruiz Ortiz (1994: 115-183)

(con asterisco, las obras retiradas del catálogo del compositor).

PERIODO	AÑO	OBRA(S)
1935-1944	1935	<i>La lagartija</i> * / <i>Un loco</i> * / <i>Sombra</i> *
	1936	<i>Suite no. 2</i> : I. Impresión*, II. Caricatura de vals*, III. Jalisciense
	1937	<i>Sombra</i> * / <i>Preludio</i>
	1938	<i>Llano alegre</i>
	1939	<i>Danzarina</i> *
	1941	<i>Fuga en do</i>
	1942	<i>Gavota</i> *
	1944	<i>Allegro para una sonata</i> / <i>Preludio</i> [obras de examen]
1945-1961	1945	<i>Arrullo</i> [versión para piano solo] / <i>Cinco preludios</i> / <i>Y ella estaba triste</i> *
	<b>1952</b>	<b><i>Siete piezas para piano</i></b>
1962-1993	1964	<i>Los soldaditos de barro</i>
	1965	<i>Cinco más cinco</i>
	1968	<i>El gato mima</i> / <i>Muy serio</i>
	1969	<i>Los muñecos bailan</i>
	1972	<i>Casi triste</i> / <i>Movimiento perpetuo</i>
	1973	<i>Cancioncita</i> / <i>El juguete roto</i> / <i>Pequeña fantasía</i> / <i>Pieza simple</i>
	1976	<i>Sonata</i>
	1987	<i>Preludio no. VI</i>
	1993	<i>Preludio no. VII</i> (inconcluso)

ción musical. En la tabla 18.1 se puede observar la consecución cronológica de su obra para piano.

La secuencia de tres etapas señaladas en la tabla obedece a varios criterios. La primera corre desde el año cuando compone su primera pieza para piano hasta aquel cuando termina sus estudios de formación académica, en 1944. Valga mencionar aquí que son obras consideradas por el compositor como iniciales y, por lo mismo, varias fueron retiradas de su catálogo o no se publicaron. La tercera etapa se considera a partir de 1962, cuando se dedica de lleno a la composición, ya sin tener que atender cargos administrativos. De ahí que la tabla pudiera parecer un poco desequilibrada al considerar solo la obra para piano; no obstante, al contemplar el catálogo completo sí existe multitud de obras que creó entre 1945 y 1961 para otras conformaciones instrumentales, además de su gran aporte a la música coral, con la cual tuvo difusión y promoción inmediata en el país. Valga decir que la división biográfica a cinco partes que hace Ruiz Ortiz o la compositiva replicada por Sánchez Castro (Introducción III) en tres periodos creativos: formativo (1931-1940), segundo periodo (1940-1962), tercer periodo (1962-1993), lógicamente difieren un poco a lo mencionado aquí, dado que las autoras consideran la vida y obra completa del maestro.

Volviendo a 1952, dicho año es relevante, pues Blas Galindo y Ernestina Mendoza se casaron el 3 de octubre. Este evento significativo tiene importancia capital, pues las *Siete piezas para piano* fueron compuestas y dedicadas a Ernestina, quizá como presente de boda. Otras obras importantes de ese año fueron el *ballet La hija del York* y dos piezas para orquesta de cuerdas: *Scherzo mexicano* y *Sinfonía de cuerdas*. Dentro de su catálogo hay otra pieza para piano solo con dedicatoria para su esposa: *Sonata*, de 1976, así como las piezas infantiles que están dedicadas a sus dos hijos: Carlos y Luis.

La colección *Siete piezas para piano* es equilibrada al incluir bloques musicales de distinta longitud y carácter: I. Allegro, II. Lento, III. Lento, IV. Allegro grazioso, V. Lento, VI. Allegro giocoso y VII. Vivo. Su estreno se llevó a cabo el 25 de marzo de 1954, por Tita Valencia al piano, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, en la ciudad de México (Ruiz Ortiz 1994: 151). Un año después aparecieron publicadas en Ediciones Mexicanas de Música, con el identificativo: Serie A, no. 8. El que haya sido publicada

habla de la calidad de la obra, pues el maestro era selectivo en relación a qué obras formaban parte de su catálogo y cuáles no. Además, en dicha editorial había un comité de selección de las obras a ser publicadas y, por recomendación de Chávez, “las obras tenían que escucharse antes de aceptar su edición” (García Bonilla 2001: 43).

### 3. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS SIETE PIEZAS PARA PIANO

Quisiera mencionar, antes de comenzar el análisis, que el plan de estudios de la salida terminal en piano, de los programas de Nivel Medio Superior Terminal y de la Licenciatura en Música en la Universidad de Guanajuato, contempla que en cada semestre se estudie alguna obra mexicana, indicada en el plan de estudios. En lo particular, esta colección de piezas la estudié bajo la guía del maestro Rodolfo Ponce Montero, hace unos veinticinco años, y formaron parte de mi examen recepcional del Nivel Medio Superior Terminal en Música, en el año 2000. Ahora comprendo lo acertado de haberlas conocido en mi etapa de formación inicial, pues la simplicidad y economía de medios empleada por Blas Galindo facilita a los estudiantes de piano que se acerquen a su mundo sonoro. En este apartado, se busca ofrecer un análisis formal simple sobre cada una de las piezas, con el propósito de que el lector pueda tener a la mano el plan estructural de la colección.

#### I. Allegro

La primera pieza preludia el mundo sonoro de Blas Galindo, al presentar una melodía sencilla con arpeggios de intervalos de cuarta y, como segundo tema, un pasaje procesional a la octava. Es conveniente invitar al músico interesado en interpretar esta colección pianística a que escuche obras diversas del catálogo de Galindo, sobre todo de la segunda etapa compositiva, para asimilar la estética circundante (tabla 18.2). Recomendaciones puntuales: la melodía del primer tema debe interpretarse como si fuera una flauta de un pastorcillo. En particular, se deben escuchar canciones de Galindo como *Fuensanta* y *Madre mía cuando muera*, para asimilar la manera en que el texto

podiera matizar las melodías del maestro. También la agógica debe respetarse y los fraseos deben ser orgánicos.

**Tabla 18.2:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de I. Allegro.<sup>1</sup>

PARTE	SECCIÓN	COMPASES	DISTRIBUCIÓN DE COMPASES
$\alpha$ 84 cc.	A1	1-30	[4+4]+[4+(5+4)]+[3+(4+2)]
	A2	31-54	[4+4]+2+[4+4]+2+2+2
	A1'	55-84	[4+4]+[4+4]+[4+4]+[2+2+2]
$\beta$ 26 cc.	B1	85-111	[2+2]+[2+2]+[3+4]+[2+2]+[3+4]
$\alpha'$ 32 cc.	A1' + cierre	112-143	[4+4]+[4+4]+[4+4]+[2+2+2]+[2]

## II. Lento

La segunda pieza tiene un carácter solemne y ceremonial, cuya parte inicial debe ejecutarse con un ataque de peso proveniente desde el cuerpo para lograr un sonido lleno, en concordancia con la dinámica de triple *forte*, aunque a la vez con flexibilidad para cantar los motivos melódicos que deben ser fraseados de forma orgánica (tabla 18.3). Recomendaciones puntuales: debe darse un aire procesional a la parte  $\alpha$  de esta pieza. Asimismo, es conveniente rebotar la muñeca para realizar los saltos y fraseos de octava de forma expresiva.

**Tabla 18.3:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de II. Lento.

PARTE	SECCIÓN	COMPASES	DISTRIBUCIÓN DE COMPASES
$\alpha$ 13 cc.	A1 + A2 + A/2	1-13	[2+2]+[2+5]+2
$\beta$ 24 cc.	B1	14-25	[2+1+3+2]+[2+2]
	B2	26-37	[4+(2+2)]+4]
$\alpha'$ 13 cc.	A2 + A/2 + Cierre	38-50	[2+5]+[2+(1+2+1)]

<sup>1</sup> Con excepción de la tabla 18.1, el resto de las tablas y ejemplos musicales son del autor.

## III. Lento

Esta pieza es una especie de nocturno y, aunque en cierta manera se separa del modelo romántico en su lenguaje armónico, sí tiene un aire de ensoñación que debe ser cantado con gentileza (tabla 18.4). Recomendaciones puntuales: la partitura de la colección está bien editada en general; sin embargo, en esta pieza aparece un error en el compás 40. Aunque el tempo indicado es Lento, la corchea debería ser igual a 108, dado que es la re-exposición; sin embargo, la indicación metronómica se fijó en 152, lo cual es un error si se considera la estructura formal tripartita. Por otra parte, en la partitura no aparecen indicaciones de pedal, si bien esta pieza requiere utilizar de forma inteligente el pedal para dar color sin comprometer las líneas melódicas.

**Tabla 18.4:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de III. Lento.

PARTE	SECCIÓN	COMPASES	DISTRIBUCIÓN DE COMPASES
$\alpha$ 18 cc.	A1 + A2 + A3	1-18	[8+5+5]
$\beta$ 22 cc.	B1 + B2 + B3	19-30	[4+3]+[2+2+1]
	B4 + B2' + B5	31-39	[2+2]+[2+3]
$\alpha$ 18 cc.	A1 + A2 + A3'	40-57	[8+5+5]

## IV. Allegro grazioso

Esta pieza tiene un carácter de danza y debe tocarse de forma ágil. La bintonalidad, las progresiones armónicas y los giros rítmicos son características que se interconectan de forma adecuada para obtener la agógica indicada (tabla 18.5). Recomendaciones puntuales: esta pieza requiere ligereza en las muñecas y destreza táctil para hacer los giros melódicos y las oscilaciones armónicas, así como la capacidad de acentuar notas a contratiempo cuando el compositor lo indique, pues no siempre coincide con la estructuración de compás en cuanto al ritmo. Una estrategia es estudiar los ritmos fuera del piano, en una mesa, por ejemplo, para asimilarlos antes de integrarlos en el discurso melódico.

**Tabla 18.5:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de IV. Allegro grazioso.

PARTE	SECCIÓN	COMPASES	DISTRIBUCIÓN DE COMPASES
$\alpha$ 17 cc	A + P + B	1-8 / 9-12 / 13-17	$[(2+2)+(2+2)]+[4+5]$
$\beta$ 25 cc	$[A + P] + [B + P] + [B' P]$	18-26 / 27-32 / 33-42	$[(2+3)+4]+[(4+2)+(4+4+2)]$
$\alpha'$ 21 cc	A' + P + B' + Coda	43-50 / 51-54 / 55-58 / 59-63	$[(2+2)+(2+2)]+[4+4]+5$

## V. Lento

Como quinto elemento, Galindo presenta una fuguetta, que constituye un ejercicio de simplificación dado que en 22 compases es capaz de conjugar los elementos más representativos de la forma fugada como son las entradas del sujeto, los episodios y la replicación final sobre un bajo pedal. Como sujeto emplea un motivo dodecafónico y el cierre es de novena menor que calza bien con el carácter de la pieza (tabla 18.6). Recomendaciones puntuales: al ser una pieza contrapuntística, las entradas del sujeto deben destacarse de forma clara. Además, es conveniente realizar un análisis interválico de la serie previo al montaje de la obra para memorizarla de forma segura.

**Tabla 18.6:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de V. Lento.

PARTE	SECCIÓN	COMPASES	DISTRIBUCIÓN DE COMPASES
Exposición	S12 + R	1-6	3+3
I - V - I - V	S + R a la octava	7-13	3+4
Episodio T	S inv + S inv	14-18	2+2+1
Entrada final + PT	S	19-22	4

## VI. Allegro giocoso

La sexta pieza es una danza que recurre a la repetición de ciertos motivos, combinada con la presentación de un par de series dodecafónicas,

lo cual brinda dinamismo a este fragmento que no necesariamente se percibe como dodecafónico, dado la excelsa factura musical lograda por Galindo en este fragmento (tabla 18.7). Recomendaciones puntuales: el aire es de danza circular y debe interpretarse como piezaailable y juguetona. Es importante comprender cómo se reconfigura la serie para poder unificar las distintas secciones de manera lógica y orgánica. La parte  $\beta$  requiere mayor énfasis dramático para brindarle fuerza a su arquitectura formal.

**Tabla 18.7:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de VI. Allegro giocoso.

PARTE	SECCIÓN	COMPASES	DISTRIBUCIÓN DE COMPASES
$\alpha$ 18 cc.	A1 + A2 + 2ª casilla	1-8 / 9-16 / 17-18	8 [4+4]+8 [4+4]+2
$\beta$ 24 cc.	B1 + B2 + B3	19-26 / 27-34 / 35-42	8 [4+4]+8 [4+4]+8 [4+4]
$\alpha'$ 18 cc.	A1' + A2' + Coda	43-50 / 51-58 / 59-60	8 [4+4]+8 [4+4]+2

## VII. Vivo

La última pieza es una tocata bitonal que intercala tres células motílicas [ $x$ =escala,  $y$ =bordado,  $z$ =arpeggio] de forma creativa. Es un fragmento rítmico que se desarrolla dentro de una forma un tanto enrevesada. No obstante, el análisis formal muestra que está contenida en una forma tripartita en su macroestructura (tabla 18.8). Recomendaciones puntuales: al ser una tocata, el pulso debe ser preciso y sin variar. Para lograr dicho objetivo, el cruce de voces y acentos deben hacerse sin cambio de velocidad, dado que la melodía en ciertos fragmentos se pasa en forma de estafeta de una mano a otra. También es importante practicar algunas secuencias de acordes para que salgan de forma fluida, sin acentos innecesarios generados por el movimiento requerido dentro de la orografía del piano, sino con aquellos énfasis rítmicos indicados por el compositor.

Las *Siete piezas para piano* funcionan bien como un todo, pues la transición de un fragmento a otro ocurre de manera orgánica y el cierre con carácter brillante de la séptima pieza funciona de modo eficiente en la macroestructura. Además, el compositor hace bien en señalar marcas metronómicas

**Tabla 18.8:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de VII. Vivo (el signo + significa que hay una relación mayor entre la sección que lo contiene y la siguiente).

PARTE	SECCIÓN	COMPASES	DISTRIBUCIÓN DE COMPASES
α 26 cc.	A1	1-10	[2+2]+[2+1]+[2.5]
	A2 + P	11-26	[2+2]+[2+1]+[1+1]+[2+1+2+2]
β 79 cc.	D1+	27-54	[3+3+1]+[2+2+2]+[2+3.5+2]+
	D2	55-72	[2+2+3]+[2+3+2]+[4+6]
	D3 +	73-89	[2+2+2]+[2+2]+[3+2+3]+
	D3'	90-105	[2+2+2]+[2+2]+[3+3]
α' 31 cc	A1'	106-115	[2+2]+[2+1]+[2.5]
	A2' +	116-131	[2+2]+[2+3]+[2+1+4]+
	Coda	132-136	[3+2]

precisas que, en conjunto con el carácter de cada pieza y las indicaciones dinámicas, ayudan a construir la arquitectura sonora de la partitura, al otorgar los elementos necesarios para realizar adecuadamente la interpretación de esta colección de piezas. Consideremos, por ejemplo, el contraste entre el tema A de la pieza III y el homónimo de la pieza IV, los cuales ayudan a que uno quiera escuchar una pieza tras otra para constatar cómo el compositor encadena ideas musicales heterogéneas a través de los siete bloques de la colección (ejemplo 18.1).

The image shows a musical score for piano. It is divided into two sections: 'Lento' with a tempo marking of 108 and 'Allegro grazioso' with a tempo marking of 112. The music is in 6/8 time. The first section is marked 'mf' and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second section is also marked 'mf' and shows a more rhythmic and melodic development. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Ejemplo 18.1:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, tema A de las piezas III y IV.

#### 4. SIETE PIEZAS PARA PIANO: GUÍA PARA SU ASIMILACIÓN

En este apartado quisiera comentar algunas circunstancias que pudieran ayudar a situar la obra en contexto, al mencionar referencias mu-

sicales y extra-musicales relacionadas con esta colección de piezas. Blas Galindo empezó sus lecciones de piano a los siete años en su pueblo natal y, más adelante, tuvo a maestros como José Rolón, excelente pianista y pedagogo. En 1945 ya había generado sus *Preludios para piano*, donde muestra un estilo personal definido que expandirá en las *Siete piezas para piano*. Además, un suceso en su vida sería determinante para la concepción de la colección de 1952. Su participación en la IV edición del Concurso Internacional de Piano Fryderyk Chopin en Varsovia en 1949, al cual es invitado como jurado en parte debido a la participación del pianista mexicano Carlos Rivero. En tal evento tuvo oportunidad de evaluar a grandes pianistas. También debió escuchar ejecuciones magistrales por un premio de la mejor interpretación de mazurka. Esta forma chopiniana de simple factura, en la que el compositor polaco capturó la esencia de esta danza típica, pienso que motivó a Galindo a considerar la posibilidad de encapsular breves piezas mexicanas en una forma tripartita simplificada. También dio una serie de conciertos sinfónicos y estuvo interesado en escuchar tocar a músicos tradicionales polacos (Ruiz Ortiz 1994, 56-58).

En primer lugar, es importante mencionar que Galindo es consciente de la forma musical y sabe intuir las ventajas y desventajas de atenerse a un plan formal, según uno de sus escritos de 1948:

Las observaciones de Huízar, en lo referente a la necesidad de elaborar para cada obra una estructura formal clara y consistente, nos fueron muy útiles. En nuestro deseo para lograr esa cualidad incurrimos en exageraciones, ya que, a menudo, trazábamos los esquemas de sonatas y sinfonías antes de haber concebido siquiera los temas. Este procedimiento discutible, como cualquier otro procedimiento, nos permitió empero adquirir una visión precisa de lo que es la arquitectura musical (Ruiz Ortiz 1994: 45).

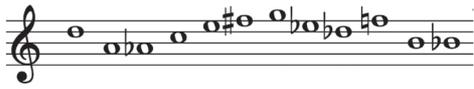
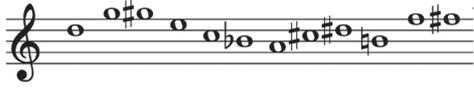
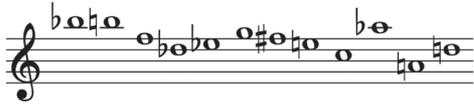
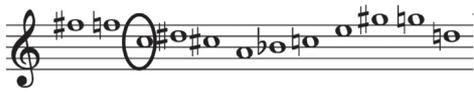
Por otra parte, hay que considerar que, como otros compositores latinoamericanos, su relación con el dodecafonismo fue ecléctica y vista como una técnica compositiva similar a cualquier otra, sin ningún dogmatismo, que se podría aclimatar al sentir americano. Dos piezas de esta colección hacen uso de esta técnica: la quinta y sexta pieza (ejemplo 18.2).

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'V Pieza', is in 4/4 time and features a melodic line with a mix of natural and flat notes, including a chromatic descent. The bottom staff, labeled 'VI Pieza', is in 3/8 time and shows a more complex, rhythmic melody with various accidentals and a chromatic sequence.

**Ejemplo 18.2:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, series de las piezas V y VI.

El eclecticismo del compositor se permea en algunas entrevistas que se realizaron al maestro en vida. En una de ellas se hace alusión a dicha técnica compositiva y parece interesante lo que menciona al respecto: “¿Usted estudió el dodecafonismo? —He escrito muchas cosas en los doce sonidos, pero sin alinearme a ninguna de las reglas de Schoenberg ni de nadie. He analizado muchas obras manejadas ‘científicamente’, y me he dado cuenta de que pueden estar bien escritas, pero a mí no me dicen nada” (García Bonilla 2001: 45). En la sexta pieza, Galindo utiliza una melodía seriada. Aunque el compositor dice que prefiere evitar un cierto dogmatismo atribuido a la técnica dodecafónica, la realidad es que sí respeta las distintas traslaciones de la serie inicial. No obstante, como excepción, en el pasaje que inicia en el compás 19, en lugar de usar un Si natural emplea un Do natural, como una solución “tonal” al discurso musical y esa enarmonía podría ser vista como una licencia en la factura técnica, aunque también podría considerarse como un enfoque ecléctico al tratar la receta de Schoenberg (ejemplo 18.3).

Esta pieza tiene un equilibrio formal en su estructura, y se basa en la serie de doce sonidos. No obstante, hace uso de repeticiones de ciertas células motivicas para construir esta pieza. Así ocurre al inicio, donde repite tres veces la primera célula motivica. Es decir, dentro de las reglas alusivas a la técnica de Schoenberg, se dice que una nota se puede repetir sin que sea considerado como una falta; en este caso, Galindo toma la célula motivica inicial de tres notas como un solo evento y de ahí que lo repita, sin romper la recomendación indicada. Esto ocurre también entre los compases 15-16 y 57-58. Este artilugio le otorga un carácter de danza circular, donde tenemos tanto la repetición como la melodía discontinua de corte cromático.

	Serie original (cc. 1-8)
	Serie invertida (cc. 9-16)
	Serie retrógrada (cc. 35-42)
	Serie retrógrada invertida (cc. 19-26)
	Serie retrógrada invertida transportada una tercera mayor superior (cc. 27-34)

**Ejemplo 18.3:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*,  
presentación de la serie de la melodía de VI. Allegro giocoso.

A la par de la serie de la melodía, Galindo presenta otra serie en el acompañamiento, que muestra un ordenamiento de descenso por cuartas. Además, para estar en consonancia con la excepción de la melodía en el compás 19, en el acompañamiento agudo también pone un Do natural en lugar de un Si natural, indicados en los ejemplos musicales 18.3 y 18.4 con un círculo. Hay que mencionar también que el compositor vuelve a pensar de forma ecléctica en los compases 55-56, al presentar primero la octava Sol y luego la octava La bemol, a diferencia de los compases 13-14; asimismo, al enarmonizar el Do sostenido por un Re bemol en la segunda voz del acompañamiento del compás 55, que desemboca adecuadamente en el cierre de la pieza con una cadencia V-I (La-Re), que podría considerarse como si fuera una alusión modernizada hacia la tercera de picardía en el contexto contrapuntístico (ejemplo 18.4).

Por otra parte, es importante señalar que la recomendación y reto planteado por Carlos Chávez de escribir con pocos recursos fue algo que marcó



Acompañamiento I (cc. 1-8)



Acompañamiento II basado en serie retrógrada invertida, aunque variado (cc. 19-26)



Acompañamiento III basado en la serie transportada y variada (cc. 27-34)

**Ejemplo 18.4:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, presentación de la serie del acompañamiento de VI. Allegro giocoso.

a Galindo; además, sus clases con Huízar le hicieron ser consciente de la estructura simplificada. Al respecto, responde en otra entrevista así:

¿Cómo trabajaban en esa materia con el maestro Chávez?

—En la clase el maestro Chávez nos daba cinco sonidos y, por ejemplo, había que sentir el valor melódico de cada intervalo; había que gozarlo y apreciar su valor estético y emocional y la pureza de su sonoridad. También había que escribir melodías tonales o pentáfonas. Desde entonces compongo sin compás; escribo las notas como las voy sintiendo. La melodía y el ritmo aparecen solos (García Bonilla 2001: 37).

Tal destreza se puede apreciar en el ejemplo 18.5, donde genera dos temas contrastantes con recursos interválicos mínimos. De igual manera, permitir

**Ejemplo 18.5:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, temas A y B, cc. 1-4 y 85-86 de I. Allegro.

que la música surja por sí misma es algo que Galindo cultivó a lo largo de su vida al considerar la composición como una actividad diaria de responsabilidad profesional; eso fue combinado con una capacidad de análisis que también fue una constante en su carrera.

La mayor parte de sus composiciones son producto de su reflexión intelectual sobre las posibilidades de sus ideas musicales. No obstante, también tiene obras donde el reto no requiere trabajar material inédito, sino aquello existente, como en sus *Sones de mariachi*. En esta obra, referente importante en su producción sinfónica, presenta tres sones como línea melódica, dado que el objetivo del encargo era crear una obra representativa para una muestra sonora en la ciudad de Nueva York. Su opinión sobre el nacionalismo es algo que razonó desde el punto de vista teórico en su tesis, así como en el examen de composición, y su visión es reflejo de la percepción que se tenía sobre lo nacional en aquella época:

¿Cómo define al nacionalismo ahora?

—El nacionalismo tiene tres etapas. La primera se da cuando el compositor toma melodías del folclor de la música popular y compone una obra como la *Sinfonía india* o los *Sones de mariachi* o el *Huapango* de Moncayo. La segunda etapa surge cuando el compositor ya no reproduce los temas directamente; sólo utiliza algunos de sus elementos. Ése es el caso de *Revueltas*. Sólo en *Janitzio* tomó elementos del folclor, el resto de su obra pertenece a esta segunda etapa. Y en la tercera, desaparecen por completo los elementos populares o del folclor; ya es una expresión personal donde persiste el carácter nacionalista. En mi *Segundo concierto para piano* yo creía que había una expresión universal, pero se mantuvo el carácter nacionalista. En esta etapa, todos los matices son propios del compositor (García Bonilla 2001: 38-39).

Por tanto, es lógico que cada obra debe analizarse de acuerdo con el contexto, las intenciones estéticas del compositor, la técnica compositiva empleada de forma ecléctica y las circunstancias de encargo y/o dedicatoria de la música objeto de estudio. En este sentido, hay otro aspecto a mencionar por su trascendencia: Galindo es un hombre de su tiempo y ya desde sus prácticas en el Grupo de los Cuatro, escucha con atención lo que sus coetáneos construyen en la búsqueda de sus propios caminos compositivos. Al respecto, como musicólogo, también estoy interesado en hilar puntos de unión donde converge el pensamiento colectivo; los compositores se citan unos a

otros, al aludir en ciertos pasajes a otras obras. En el caso de Galindo, quisiera mostrar que, aunque alude a otras obras, lo hace desde su propia estética compositiva, lo cual es loable.

El primer caso que quiero presentar es el tema principal de la segunda pieza, que tiene una fuerza y solemnidad que parecían surgir de algún otro lado, algo que percibí desde que era estudiante (ejemplo 18.6). Sin embargo, en aquel momento me preocupaba principalmente por comprender las piezas desde el punto de vista pianístico. Para este trabajo, en el que mi intención es ofrecer también una propuesta musicológica, escuché diversos referentes sonoros de los compositores de aquella época y lo que descubrí es que dicho tema se pudiera relacionar con el tema inicial de la música que Silvestre Revueltas escribió para el largometraje *La noche de los mayas* (1939) (ejemplo 18.7).

**Ejemplo 18.6:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, II. Lento, cc. 1-3.

**Ejemplo 18.7:** Silvestre Revueltas, *La noche de los mayas*, cc. 1-8 [reducción].

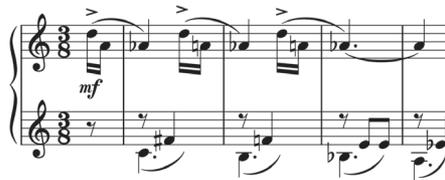
El tema imaginado por Revueltas tiene una fuerza dramática de gran talante. Aparece al inicio de la película y como cierre de la misma, en la escena culminante, cuando después de constatar con sus ojos que el hombre blanco está muerto, la protagonista se ofrece en sacrificio en el cenote

sagrado, y después de truenos se oye el tema musical inicial como final de la película (*La noche de los mayas* 1939: min 01:36:00). El estreno de la película ocurrió en 1939 y es probable que el Grupo de los Cuatro haya asistido; de cualquier manera, es llamativo el parecido rítmico y melódico que ambos inicios tienen. También es relevante que, aunque ambos empiezan de forma similar, cada uno toma su camino. En este sentido, la segunda pieza de Galindo se situaría en la etapa dos “donde el compositor ya no reproduce los temas directamente; solo utiliza algunos de sus elementos” (García Bonilla 2001: 39). Sobre el supuesto de si Galindo conocía la composición de Silvestre Revueltas referida, en una entrevista deja entrever su opinión: “[...] cuando escribía una obra —por ejemplo *La noche de los mayas*— lo hacía muy bien, tenía gran imaginación” (García Bonilla 2001: 41).

Sucede algo similar con el inicio de la sexta pieza (ejemplo 18.9), que parece hacer alusión a un fragmento de las *Tres piezas para piano* de Moncayo (1948; ejemplo 18.8), donde la secuencia Re-La-Sol#-Re-La-Fa# sirve de punto de micro-convergencia para producir una pieza dodecafónica de Galindo. En la primera se trata de un pasaje de transición, pero es la segunda el motivo que le otorga el carácter de danza a esa sexta pieza.



**Ejemplo 18.8:** José Pablo Moncayo, *II pieza para piano*, cc. 50-51.



**Ejemplo 18.9:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, VI. Allegro giocoso, cc. 1-4.

Galindo conocía esta obra de Moncayo y la menciona en uno de sus escritos aparecido en *Nuestra Música*:

En toda su obra [...] se encuentran elementos melódicos de la más alta distinción. En algunos de sus primeros trabajos de estudiante se aprecian influencias veladas de giros melódicos ravelianos. Es importante hacer notar este rasgo, ya que reaparece en sus recientes *Tres piezas para piano solo*. Claro está, la supuesta influencia melódica del compositor francés queda desvirtuada en parte por la concepción rítmica peculiar de Moncayo (Ruiz Ortiz 1994: 47).

Otro punto de unión cultural, en forma de “pegamento cognitivo” (Vers-teen 2014: 149), es el *Huapango* de Moncayo, basado a su vez en sones jaro-chos, que es referido en la séptima pieza. Esta cita musical se podría colocar en la primera etapa, de acuerdo con lo explicado por Galindo en la entrevista de García Bonilla (2001: 39), al desarrollar una alusión motívica de la emblemática obra de Moncayo. Tomemos como ejemplo el unísono del pasaje indicado con el número de ensayo 5 en la partitura del *Huapango*, donde se encuentran contornos melódicos similares a las que presenta Galindo en su séptima pieza (ejemplos 18.10 y 18.11).



**Ejemplo 18.10:** José Pablo Moncayo, *Huapango*, cc. 47-50.

El contraste no ocurre a nivel melódico ni rítmico, sino armónico: la pieza de Galindo es bitonal y eso le diferencia del color característico del *Huapango*. Esa cita bitonal se puede escuchar entre los compases 40 y 51. También aparece en la mano izquierda en un pasaje variado (cc. 85-89), lo cual refuerza la idea de que el compositor asimila los temas y los interioriza antes de emplearlos como material compositivo. Sánchez Castro (2000: 42) también menciona la cita musical proveniente del *Huapango* de Moncayo.

Al posible cuestionamiento de si es, entonces, probable que exista esta mirada atenta hacia la obra de sus coetáneos, me atrevería a contestar de

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a fortissimo (ff) dynamic marking. The second system includes dynamic markings for 'diminuendo', 'crescendo', and 'f'. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

**Ejemplo 18.11:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, VII. Vivo, cc. 40-48.

forma afirmativa, dado que el Grupo de los Cuatro estuvo al corriente de los avances de ellos y de sus profesores. Ese entrenamiento lo recibieron en una fase importante en su formación y supongo que condicionó sus proceder en su etapa como profesionales de la música: “Además, por nuestra parte, establecimos, entre nosotros mismos, un frecuente intercambio de ideas y pareceres. Semana a semana nos reuníamos en mi casa con objeto de discutir problemas técnicos y otros relacionados con nuestro provenir. Leíamos, analizábamos partituras y comentábamos, en forma crítica nuestros trabajos realizados durante la semana” (Galindo 1948, citado en Ruiz Ortiz 1994: 45). Esa voluntad de analizar, discutir y abordar de forma crítica los trabajos propios y ajenos es algo que marcó el oficio del día a día como compositor que practicó con ahínco Blas Galindo durante su vida. Quizá la propia percepción de cómo tratar una idea musical previa, en este caso sobre el uso de temas populares en *Sones de mariachi* explicada en una entrevista, ayude a comprender la visión del maestro Galindo al enfrentarse con ese reto:

Cuando uno escribe algo con tema ya dado, o tema conocido, debe hacer un análisis del tema [...] y asimilarlo a tal grado que sea un tema propio; no estar pensando que es un tema popular o que es un tema folclórico [...] no,

absolutamente nada de eso. Uno debe hacerlo de uno mismo, [...] asimilarlo [...] todo hacerlo propio. Quitarse de la mente que lo van a criticar porque use un tema folclórico, nada, y entonces ya que uno lo hizo propio, lo maneja a su manera (“Entrevista a Blas Galindo” 1986: min. 05:24-6:30).

Como se puede entrever en las palabras del maestro, la asimilación debe ser tal que el desarrollo de alguna referencia previa esté transfigurado, y eso ocurre precisamente en las citas musicales provenientes de la música de Revueltas y Moncayo que fueron integradas en algunas de las piezas para piano a través de un hilvanado pulcro. A final de cuentas, la responsabilidad que recayó sobre el compositor fue grande y es considerado por algunos estudiosos como el último nacionalista mexicano: “Revueltas y Moncayo mueren jóvenes y a mí me dejan el paquete. No intento escribir música nacionalista y me sale música nacionalista” (García Bonilla 2001: 39). Aunque su búsqueda en la tercera etapa fue una música de corte universal, el color de su música siguió siendo considerado como mexicano.

## 5. DISCUSIÓN

Al reconocer distintos parámetros presentes en las *Siete piezas para piano*, se puede afirmar que su proceder es equilibrado al utilizar recursos musicales y tiene un marcado carácter personal dentro de la estética nacionalista de aquella época en México. Se puede sugerir también que Blas Galindo es consciente de lo que construyen sus coetáneos y es incluso capaz de citar algunos referentes; ello no porque no pueda escribir temas tradicionales por sí mismo, sino como una manera de mantener la interconexión entre los distintos artistas del movimiento nacionalista mexicano, que parecían trabajar de forma generacional a pesar de quizá no haberlo planeado de antemano, como bien ha explicado Galindo sobre su responsabilidad como compositor.

Fabiola Sánchez, en la conclusión de su tesis, ofrece una visión sobre las piezas al definir sus principales características:

En la *Pieza uno* se trata de la dificultad rítmica por la agrupación de esta y, a manera de reposo, el reto es lograr la parte lírica; en la *Pieza dos* nos enfrentamos nuevamente a una cuestión lírica; en el caso de la *Pieza tres* tenemos la

combinación de lo lírico con lo rítmico; la *Pieza cuatro* nos pone como reto la bitonalidad y el cambio de acentuación; en la *Pieza cinco* nos encontramos con un Galindo que experimenta con el dodecafonismo; en contraste, en la *Pieza seis* es enfático con sus intervalos preferidos; y, en la *Pieza siete* resume varios aspectos propuestos anteriormente como la bitonalidad, agrupaciones rítmicas muy propias de él, saltos, progresiones (Sánchez Castro 2000: 49).

Estamos de acuerdo con su propuesta, así como con su comentario sobre la posible utilidad de las *Siete piezas* y de los *Cinco preludios para piano*: “[...] estas obras son de gran valor para la enseñanza y desarrollo del pianista porque dependiendo de la dificultad técnica a la que nos queramos enfrentar, siempre habrá un Preludio o una Pieza que se adapte a nuestras necesidades. Qué mejor que hacerlo usando material que, por su origen, nos pertenece a todos” (Sánchez Castro 2000: 50).

Aunado a ello también es importante citar aquí un par de opiniones que permiten enriquecer la lectura sobre esta composición para piano. Por ejemplo, para José Antonio Alcaraz, las *Siete piezas para piano* “son típicas de la escritura nacionalista de Galindo, con sus ritmos caprichosos y armonías marcadas por un sabor local muy pronunciado” (Alcaraz 1987: 80). Mientras que, en el disco de Manuel Delaflor, se menciona que las *Siete piezas para piano* “son claros

**Tabla 18.9:** Blas Galindo, *Siete piezas para piano*: recursos utilizados y transformados.

RECURSO	MODO DE TRANSFORMARLOS POR EL COMPOSITOR
Melodía	Imaginación en la construcción de las células motílicas y variedad de los contornos melódicos
Armonía	Construcción de acordes de cuarta, oscilación armónica, bitonalidad, fabordón
Estructura	Seis de las piezas tienen una estructura tripartita [ $\alpha + \beta + \alpha'$ ] y la faltante es una fuguetta con sujeto dodecafónico, que también podría separarse en una forma ternaria
Ritmo	Giros modificados por medio de acentos autóctonos
Contexto	Referencias veladas a otras obras de la época y transfiguración del folclore
Estilo	Neoclásico con esencia nacional mexicana junto con un uso ecléctico de técnicas compositivas varias

ejemplos de su evolución hacia el cromatismo, muy cercano al atonalismo” (contraportada). Además, podría decirse que se trata de un ejemplo del pensamiento neoclásico que Galindo cultivó en su segunda etapa compositiva. En la tabla 18.9 aparecen los principales recursos que caracterizan las *Siete piezas para piano* de Galindo, que son reconfigurados a nivel macro, meso y micro.

Aunque la figura de Galindo sigue teniendo un peso fundamental como el “hombre institución” que mencionan los autores que se han referido a él, es importante que también se observe al compositor que pasó una vida de estudio continuo, aunque trabajando a su propio ritmo vital. Eso no exime que, como veíamos al inicio de este texto, además de faltar análisis musicales sobre sus composiciones, tampoco exista una variedad de grabaciones de su música para piano. Son pocos los ejemplos que se pudieron encontrar en referencia con las *Siete piezas para piano*. Ruiz Ortiz menciona un par de registros parciales en su catálogo: Manuel Delaflor (*Música mexicana para piano* 1976), que grabó las piezas 2 a 6, aunque omite la 1 y 7; al ser una grabación con música mexicana de varios autores, no se pensó en incluir las siete piezas, sino cinco de ellas. Lo mismo ocurre con la selección de preludios para piano de Chávez que también aparece en la cara B del LP. Por su parte, Jorge Suárez dejó registro de la 1 y 2 (*Blas Galindo, Rodolfo Halffter* 1979). Más aún, de momento solo pudimos encontrar una grabación completa de la colección realizada por David González Espinosa para el sello suizo Gallo (*Mexican Music for Piano* 2012), lo cual indica una necesidad de que haya una mayor diversidad de grabaciones sobre la música para piano de nuestros compositores.

Por su parte, la falta de ejemplares de la partitura también demanda un nuevo tiraje editorial, pues se puede decir que la posible ausencia de ejemplares de la partitura en bibliotecas dificulta que los estudiantes puedan consultarla, analizarla e interpretarla. Por ejemplo, no existe un ejemplar en la Biblioteca de Artes de la Universidad de Guanajuato, lo cual me sorprende y me preocupa. En mi caso, yo adquirí un ejemplar en los años noventa y varios lustros después, al mencionarle a un estudiante la posibilidad de que interpretara dichas piezas, encontramos que no había ejemplar alguno en dicha biblioteca, lo cual complica en cierta manera su rescate y difusión. En este sentido, una forma de rendir homenaje a los compositores importantes para un país es que su obra se reedite para que

esté disponible a generaciones actuales y futuras de intérpretes, tal como lo hacen otros países con sus ediciones monumentales, donde se vacía el pensamiento musicológico vigente sobre la obra integral de un compositor; eso nos hace falta en México.

## CONCLUSIONES

Aunque Blas Galindo comentó en una entrevista: “Yo nunca me he propuesto hacer o dejar de hacer música nacionalista, si tiene ese lenguaje, es porque así soy yo” (García Bonilla 2001: 38), no es fortuito que, en parte de su catálogo, se puede apreciar esa vena interior rica que suele ligarse a una vertiente nacionalista. Eso se debe, quizá, a que está bien interiorizada, y así lo expresa el maestro frente a comentarios de críticos que han dicho que su música es muy mexicana: “Entonces que pasa, que lo mexicano está muy dentro de mí” (“Entrevista a Blas Galindo” 1986: min. 08:10-08:14). En contraposición, la opinión que expresa Navarro es importante aquí: “La madurez del hombre y del compositor se muestran para delinear una personalidad de hondo lirismo, de momentos introvertidos, de pasajes reflexivos y, al mismo tiempo, enseñan un temperamento con poderoso acento dramático. También su escritura discurre entre marcados acentos rítmicos que vienen a desencadenar irregulares desplazamientos en su pulso sonoro. Tal es el perfil que lo representa” (Navarro 1994: 10).

En cualquier caso, quisiera terminar este texto dejando tres comentarios generales sobre las *Siete piezas para piano*: 1) Blas Galindo sabe reflejar la mexicanidad a través de su espíritu. En su filosofía compositiva convergen su origen indígena y pueblerino, su formación ecléctica, junto con su interés genuino por el nacionalismo musical mexicano, aunque con una visión de corte universal. 2) Estas piezas para piano constituyen un ejemplo destacado en el que el compositor, dentro de una estructura neoclásica, maneja apropiadamente los principios de unidad, contraste, coherencia y balance; y 3) Es necesario que la partitura se reedite de nuevo para que pueda estar presente en las bibliotecas para la consulta e interpretación por estudiantes de la carrera de piano. Asimismo, el rastreo de grabaciones indica que es una obra poco conocida y es necesario un mayor número de registros.

Al realizar la investigación para redactar este estudio, descubrí que las *Siete piezas para piano* necesitan mayor difusión. Por ello, en un futuro cercano también deberé afrontar el reto de grabarlas para dejar en disco mi visión sobre ellas, construida en mi faceta de pianista de hace unos años, combinada con mi perfil musicológico desarrollado en los últimos años. A la par, visitar esta obra me ha permitido descubrir el arraigo emocional que tengo hacia la música mexicana, derivado de la herencia vivencial acumulada a través de las enseñanzas que recibí como alumno del pianista Rodolfo Ponce Montero, quien a su vez lo fue de Guillermo Pinto y Gerhart Muench. Estoy convencido que el conocimiento se construye en forma de cimientos y, en este sentido, espero que este texto despierte la curiosidad en jóvenes pianistas iberoamericanos para que estudien las *Siete piezas para piano* de Blas Galindo. Como dijo el maestro: “una cosa es crear una obra y otra cosa es divulgarla. Yo no me he propuesto promover mi música, pues mi ocupación es otra” (García Bonilla 2001: 47). En efecto, el compositor cumplió con dejarnos su pensamiento artístico en partituras; es ahora tiempo de que rindamos homenaje a su figura al estudiar, promover y difundir su música.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCARAZ, José Antonio (1987): *En una música estelar. De Ricardo Castro a Federico Álvarez del Toro*. Ciudad de México: Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes y Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”.
- CARREDANO, Consuelo y ELI, Victoria (eds.) (2015): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 8: *La música en Hispanoamérica en el siglo xx*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- GALINDO, Blas (1955): *Siete piezas para piano*. Ciudad de México: Ediciones Mexicanas de Música.
- GARCÍA BONILLA, Roberto (2001): “Rastros de un rostro o historias sin historia. Blas Galindo”, en *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y compositores*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 35-48.
- MIRANDA, Ricardo y TELLO, Aurelio (coords.) (2013): *La música en los siglos XIX y XX*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- NAVARRO, Antonio (1994): *Hacer música: Blas Galindo, compositor*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- PAREYÓN, Gabriel (2006): *Diccionario enciclopédico de música en México* (2 vols.). Guadalajara: Universidad Panamericana.
- RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal (1994): *Blas Galindo: biografía, antología de textos y catálogo*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”.
- SÁNCHEZ CASTRO, Fabiola (2000): *Blas Galindo (1910-1993) Cinco preludios (1944-1945) y Siete piezas para piano (1952) (Análisis)*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música.
- SOTO MILLÁN, Eduardo (1996): *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*. Ciudad de México: Sociedad de Autores y Compositores de Música y Fondo de Cultura Económica.
- VERSTEGEN, Jan (2014): *Cognitive Iconology*. Amsterdam/New York: Rodopi.

#### GRABACIONES SONORAS Y AUDIOVISUALES

- “Blas Galindo: 7 Piezas para piano (1952)” [vídeo]. David González-Espinosa, piano. <https://www.youtube.com/watch?v=cn9wnMTGQ-M> [Consultado 15/05/2023].
- “Entrevista a Blas Galindo” (1986): “Entrevista a Blas Galindo, Director de orquesta y profesor de música (1986) | Ricardo Rocha” [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=bWn6qET-VNk> [Consultado 15/05/2023].
- GALINDO, Blas (1996): *Blas Galindo. El último de los nacionalistas, semblanza* [documental]. Ismael Benítez Ubilla, guionista. Épica Producciones Video.
- GALINDO, Blas y HALFFTER Rodolfo (1979): *Blas Galindo, Rodolfo Halffter* [LP]. Jorge Suárez, piano. Universidad Nacional Autónoma de México, MN-17.
- MEXICAN MUSIC FOR PIANO (2012): *Mexican Music for Piano: Galindo - Moncayo - Enríquez - Velázquez* [CD]. David González Espinosa, piano. VDE-Gallo Records, Gallo CD-550.
- México en red mayor* (2013): *México en red mayor: música y músicos, vol. 1: Blas Galindo (1910-1993). Selección de música orquestal* [CD]. Compilado por José María Álvarez Hernández. Radio Red AM.
- MÚSICA MEXICANA PARA PIANO (1976): *Música mexicana para piano* [LP]. Manuel Delaflor, piano. Ángel SAM-35037.
- La noche de los mayas* (1939): *La noche de los mayas* [largometraje]. Chano Urueta, dir. Fama Films.