

**VOCES DE MÉXICO:
RASTREO INTERPRETATIVO DE CANCIONES DE MARÍA GREVER Y
MANUEL MARÍA PONCE A PARTIR DE CANTANTES DE MÚSICA
MEXICANA DEL SIGLO XX**

ÁNGELA MARÍA VELANDIA BASTIDAS

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C. 2019**

**VOCES DE MÉXICO:
RASTREO INTERPRETATIVO DE CANCIONES DE MARÍA GREVER Y
MANUEL MARÍA PONCE A PARTIR DE CANTANTES DE MÚSICA
MEXICANA DEL SIGLO XX**

**ÁNGELA MARÍA VELANDIA BASTIDAS
CÓDIGO: 2014275039**

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADA EN MÚSICA

**ASESORA
ALEXANDRA ÁLVAREZ YEPES**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C. 2019**

DEDICATORIA

Dedicado a mis amados padres quienes me han apoyado desde siempre en este maravilloso mundo de la enseñanza y la música.

AGRADECIMIENTOS

A Dios por regalarme la dicha de estudiar la carrera que tanto deseaba, por ser mi guía y esperanza.

A mi padre porque desde muy pequeña cultivó en mí el amor a la música.

A mi madre por brindarme, a través de su ejemplo, las herramientas necesarias para ser una mujer responsable, inteligente y correcta.

A mis maestras de canto Marisa Pérez y Silvia Ortega quienes con su amor y maravilloso talento guiaron mi camino desde el inicio y fueron parte fundamental en mi formación como cantante.

A la maestra Perla Orrantia por haberme mostrado el hermoso mundo de la música mexicana y su increíble cultura. Por regalarme de su tiempo para compartir sus saberes, archivos y demás elementos que contribuyeron a la realización de este trabajo.

A Luis Eduardo Quintero, amigo y guitarrista mexicano, quien contribuyó con su tiempo desde su amado país, en la recolección de las partituras para el desarrollo de este trabajo.

A Miguel Cervantes, querido amigo mexicano, por apoyarme emocionalmente desde tan lejos y por atender a mis solicitudes de documentos, películas y videos de la música mexicana.

A mi maestra Alexandra Álvarez, por acogerme en la recta final de mi carrera, porque a través de su amor por la enseñanza me apoyó y me transmitió sus saberes en la asombrosa técnica del canto lírico. Por guiar este trabajo con su conocimiento y recorrido interpretativo.

A mi amiga Aura Guayambuco, licenciada en música, quien aportó significativamente a este trabajo con su experiencia y saber metodológico.

A aquellos maestros que hicieron parte de mi formación a lo largo de mi carrera universitaria.

A la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, mi *alma mater*, por brindarme las herramientas para desempeñarme como profesional, para asumir el futuro y la responsabilidad de lo que significa ser maestra en mi país.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, BIBLIOTECA, FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	VOCES DE MÉXICO: RASTREO INTERPRETATIVO DE CANCIONES DE MARÍA GREVER Y MANUEL MARÍA PONCE A PARTIR DE CANTANTES DE MÚSICA MEXICANA DEL SIGLO XX.
Autor(es)	VELANDIA BASTIDAS, ÁNGELA MARÍA
Director	ALEXANDRA ÁLVAREZ YEPES
Publicación	BOGOTÁ, UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, 2019.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, UPN.
Palabras Claves	CANCIÓN MEXICANA, BOLERO, INTERPRETACIÓN VOCAL, CANTO, RASTREO INTERPRETATIVO.

2. Descripción
Trabajo de grado que se propone realizar un rastreo o seguimiento histórico de las características vocales que determinan la interpretación de los géneros bolero y la canción mexicana, partiendo del discurso interpretativo establecido por los cantantes de música mexicana del siglo XX.

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> •MENDOZA, VICENTE T. (1984), Panorama de la música tradicional de México, México: Instituto de investigaciones estéticas, estudios y fuentes del arte en México. •MENDOZA, VICENTE T. (1961), La canción mexicana, ensayo de clasificación y antología, México: Instituto de investigaciones estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. •RICO SALAZAR, JAIME (1988) Cien años de boleros, segunda edición.

4. Contenidos
<p>En el primer capítulo se encuentran todos los preliminares: dentro del planteamiento del problema está trazada la delimitación del tema, la pregunta de investigación, los objetivos, la justificación y sus respectivas palabras clave.</p> <p>Objetivo general Reconocer los rasgos históricos característicos de la interpretación vocal de la selección de canciones de María Grever y Manuel M. Ponce durante el siglo XX.</p> <p>Objetivos específicos</p> <ul style="list-style-type: none"> •Evidenciar los factores históricos influyentes en la configuración del discurso interpretativo de la canción mexicana y el bolero. •Identificar un repertorio específico de las composiciones de María Grever y Manuel M. Ponce y los intérpretes que cantaron éstas a lo largo del siglo XX. •Analizar el repertorio seleccionado con base en unas categorías que permitan extraer la información necesaria. <p>En el segundo capítulo se plasma una recopilación histórica acerca de la configuración estructural de los géneros bolero y canción mexicana. Allí se encuentra información sobre los antecedentes y surgimiento de los géneros, métricas, formas, organologías, principales exponentes, entre otros datos significativos. Además se encuentran los datos biográficos de los compositores mexicanos tomados para esta investigación: María Grever y Manuel M. Ponce.</p> <p>Para complementar la recopilación histórica, en el tercer capítulo se plantea una ruta metodológica que permite el desarrollo de esta investigación. Como primer paso se selecciona un repertorio que hace parte del archivo de los compositores nombrados</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

anteriormente. Se recopilan las partituras más antiguas pertenecientes a ese repertorio y se seleccionan grabaciones de diferentes intérpretes mexicanos que datan del siglo XX. Allí también se establecen unas categorías de análisis que son las que permiten extraer la información para llegar al discurso interpretativo.

Así pues, se llega al cuarto capítulo donde está todo el desarrollo de las categorías de análisis, aplicadas a dos o tres interpretaciones de cada canción escogida del repertorio. Más adelante se realiza un segundo nivel de análisis, con las mismas categorías, pero este ya permite hallar los elementos mutables y estables dentro de cada género y así arribar a las conclusiones expuestas en el quinto capítulo.

5. Metodología

La metodología empleada fue surgiendo durante el desarrollo del trabajo. Se establecieron unas categorías de análisis que permitieron encontrar la información para la realización de este. Las categorías fueron:

Ficha técnica de la canción

- Intérprete
 - Año de grabación
 - Género
1. Estructura musical:
 - I. Tonalidad
 - II. Forma
 - III. Armonía
 - IV. Dinámica
 - V. Ritmo
 - VI. Formato de acompañamiento
 2. Interpretación:
 - I. Aspecto técnico:
 - i. Vibrato
 - ii. Sonoridad
 - iii. Dicción
 - iv. Texto
 - II. Aspecto estilístico:
 - i. Fraseo
 - ii. Ornamentos
 - iii. Melodía

6. Conclusiones

El discurso interpretativo del bolero posee gran flexibilidad en sus elementos tales como la sonoridad, los fraseos, lo ornamentos empleados, la forma o el formato de acompañamiento. En contraste con la canción mexicana, donde sus elementos están dados en la partitura, no hay modificaciones tímbricas, ni de forma, ni de fraseo. Todo esto es resultado de la hibridación cultural y de la convergencia de identidades musicales a través de los años.

Mi inquietud inicial fue resuelta y como resultado comprendí que no hay interpretaciones acertadas o erradas, sino que hay un estilo con características definidas, pero dentro de esto, el intérprete tiene la libertad de escoger qué elementos tomar y cuándo tomarlos.

Elaborado por:	Ángela María Velandia Bastidas
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	9	Marzo	2020
--	---	-------	------

Contenido

AGRADECIMIENTOS	4
Resumen	11
1. Preliminares: Planteamiento del problema	13
1.1 Delimitación del tema	13
1.2 Pregunta de investigación	13
1.3 Objetivos	13
1.3.1 Objetivo general	13
1.3.2 Objetivos específicos	13
1.4 Justificación	14
1.5 Palabras clave	14
2. Marco teórico	15
2.1 Componente histórico	15
2.1.1 Canción mexicana	15
2.1.2 Bolero	18
2.1.3 Interpretación	22
2.2 Estado del arte: ¿Quiénes fueron María Grever y Manuel M. Ponce?	25
2.2.1 María Grever	25
2.2.2 Manuel M. Ponce	26
3. Metodología: Análisis musical-interpretativo	27
3.1 Selección de repertorio	27
3.2 Análisis del repertorio seleccionado	28
4. Desarrollo	29
4.1 Primer nivel de análisis: Descripción	29
4.1.1 Boleros de María Grever	29
4.1.1.1 Canción: Alma mía	29
4.1.1.2 Canción: Lamento gitano	35
4.1.1.3 Canción: Te quiero, dijiste	39
4.1.1.4 Canción: Ya no me quieres	45
4.1.2 Canciones académicas mexicanas de Manuel María Ponce	51

4.1.2.1 Canción: A la orilla de un palmar	51
4.1.2.2 Canción: Estrellita.....	55
4.1.2.3 Canción: Lejos de ti.....	59
4.1.2.4 Canción: Marchita el alma	63
4.2 Segundo nivel de análisis: Comparación.....	67
4.2.1 Estructura musical boleros.....	68
Interpretación: aspectos técnico y estilístico.....	69
Discurso interpretativo en los boleros	70
Elementos mutables.....	70
Elementos estables.....	70
4.2.2 Estructura musical canciones mexicanas	72
Interpretación: aspectos técnico y estilístico.....	73
Discurso interpretativo en las canciones mexicanas.....	74
Elementos mutables.....	74
Elementos estables.....	74
5. Conclusiones: Voces de México en el siglo XX	77
Glosario	80
Bibliografía	84
Anexos	87

Índice de tablas

Tabla 1 Repertorio seleccionado	27
Tabla 2 Estructura musical boleros	68
Tabla 3 Aspectos interpretativos boleros	69
Tabla 4 Estructura musical canciones mexicanas	72
Tabla 5 Aspectos interpretativos canciones mexicanas	73

Resumen

Indagar sobre el contexto histórico de una región, permite conocer los factores influyentes en la configuración de las características en el arte, y en este caso específicamente en la música, se encuentran características sumamente importantes que enmarcan el estilo de una época determinada. Este es el caso de los boleros y las canciones mexicanas, géneros que tuvieron gran auge en el siglo pasado y que fueron seleccionados para la realización de esta investigación por su cercanía cultural y especial acogida en nuestro país.

De este modo, en este trabajo se realiza un rastreo (o seguimiento) histórico a lo largo del siglo XX, rastreo que muestra las características interpretativas que marcaron el estilo vocal de la época. Para esto, se desarrollan los siguientes capítulos que muestran todo el camino recorrido y las conclusiones de un *discurso interpretativo*¹ que permite cantar estas canciones teniendo en cuenta todas las características que enmarcan su propio estilo.

En el primer capítulo se encuentran todos los preliminares: dentro del planteamiento del problema está trazada la delimitación del tema, la pregunta de investigación, los objetivos, la justificación y sus respectivas palabras clave.

En el segundo capítulo se plasma una recopilación histórica acerca de la configuración estructural de los géneros bolero y canción mexicana. Allí se encuentra información sobre los antecedentes y surgimiento de los géneros, métricas, formas, organologías, principales exponentes, entre otros datos significativos. Además se encuentran los datos biográficos de los compositores mexicanos tomados para esta investigación: María Grever y Manuel M. Ponce.

Para complementar la recopilación histórica, en el tercer capítulo se plantea una ruta metodológica que permite el desarrollo de esta investigación. Como primer paso se selecciona un repertorio que hace parte del archivo de los compositores nombrados anteriormente. Se recopilan las partituras más antiguas pertenecientes a ese repertorio y se seleccionan grabaciones de diferentes intérpretes mexicanos que datan del siglo XX. Allí

¹ Emisión de un mensaje musical con características determinadas por la configuración estilística del género.

también se establecen unas categorías de análisis que son las que permiten extraer la información para llegar al discurso interpretativo.

Así pues, se llega al cuarto capítulo donde está todo el desarrollo de las categorías de análisis, aplicadas a dos o tres interpretaciones de cada canción escogida del repertorio. Más adelante se realiza un segundo nivel de análisis, con las mismas categorías, pero este ya permite hallar los elementos mutables y estables dentro de cada género y así arribar a las conclusiones expuestas en el quinto capítulo.

1. Preliminares: Planteamiento del problema

1.1 Delimitación del tema

Este trabajo de investigación está basado en el rastreo histórico interpretativo de la selección de canciones de María Grever y Manuel M. Ponce, específicamente en los géneros canción mexicana y bolero, a partir de cantantes de música mexicana del siglo XX. La finalidad de este trabajo es visibilizar los rasgos históricos característicos de la interpretación vocal de estos dos géneros de las músicas mexicanas para mi propio trabajo artístico y pedagógico. Esta es una investigación artística con fines interpretativos que cuenta con tres fases: la primera, es un componente histórico que está construido por la consulta de textos y documentos que evidencian la configuración básica y estructural de cada género. Como segunda fase se realiza la selección de un repertorio que permita identificar las características propias de cada género. Como tercera fase, se realiza un análisis musical – interpretativo de cuatro canciones por género, interpretadas por diferentes cantantes de música mexicana. Con ello se pueden evidenciar los puntos estables y mutables dentro de cada interpretación.

1.2 Pregunta de investigación

¿Cuáles son las características vocales y estilísticas que determinan la interpretación de las canciones mexicanas seleccionadas, tomando como referencia el discurso interpretativo establecido por los cantantes de música mexicana del siglo XX?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Reconocer los rasgos históricos característicos de la interpretación vocal de la selección de canciones de María Grever y Manuel M. Ponce durante el siglo XX.

1.3.2 Objetivos específicos

- Evidenciar los factores históricos influyentes en la configuración del discurso interpretativo de la canción mexicana y el bolero.
- Identificar un repertorio específico de las composiciones de María Grever y Manuel M. Ponce y los intérpretes que cantaron éstas a lo largo del siglo XX.
- Analizar el repertorio seleccionado con base en unas categorías que permitan extraer la información necesaria.

1.4 Justificación

Las músicas mexicanas representan una parte importante del repertorio de nuestros músicos populares y dentro de nuestra cultura musical colombiana, géneros como el bolero y la canción mexicana, llegaron hasta nuestro lado del continente para expresar sentimientos y mostrar parte de este hermano país.

Sin embargo, la documentación que registra el desarrollo del bolero y la canción mexicana en nuestro país es bastante escasa y más aún, el rastreo histórico de la interpretación de estos dos géneros es de difícil acceso, por lo que la reconstrucción interpretativa vocal tiende a carecer de fuentes estéticas que sirvan como puntos de referencia sólidos para la creación de dicha interpretación. Debido a esto las interpretaciones que se producen y construyen en nuestro país carecen de bases sólidas y confiables si se busca ir a la raíz de la configuración estilística de estos géneros.

Así mismo, el hecho de que las músicas se divulguen entre un país y otro, tiende a producir transformaciones en la interpretación de las obras. Factores como la hibridación cultural, la condición social y económica y los medios de divulgación, son determinantes para analizar el estilo de interpretación de las músicas. Empezar a interpretar estas músicas en un lugar diferente a su origen hace que se empiecen a permear y a cambiar sus características interpretativas endémicas. Es muy importante para mi construcción como artista y pedagoga y como músico conocedor y respetuoso por las músicas tradicionales de cualquier región, preservar dichas características interpretativas endémicas, de este modo surge esta investigación.

Ahora bien, la interpretación de estos dos géneros constituye un elemento base dentro de la formación de cantantes ya que, al ser un repertorio muy cercano para la mayoría de estudiantes de canto, permite desarrollar elementos técnicos fundamentales en la iniciación de esta disciplina. Dentro del plan de estudios de la cátedra de canto de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, está estipulada la interpretación de estos géneros en los primeros semestres, por lo que este trabajo servirá como guía interpretativa para dichos estudiantes.

1.5 Palabras clave

- Interpretación, canción mexicana, bolero.

2. Marco teórico

2.1 Componente histórico

2.1.1 Canción mexicana

Al referirse al término *Canción mexicana*, se habla de un género específico dentro de la música tradicional vocal de México. En el libro *Cancionero popular mexicano*, se sustenta lo anterior al expresar que esta existe “de la misma manera en que hablamos del lied alemán, de la canción francesa, de la romanza italiana o de la danza habanera” (Kury y Mendoza, 1992, p. 51). De este modo se establece el género en el marco popular y se le da la categoría de música académica.

Vicente Mendoza autor de *La canción mexicana, ensayo de clasificación y antología* dice que “la creación de un canto como fenómeno folklórico es igual en todos los países de la tierra” (Mendoza, 1961, p. 17). Con esto hace referencia a que los compositores de música son aquellas personas que conocen de música y que han adoptado sus conocimientos de las tradiciones culturales y específicamente en Latinoamérica, vienen de la cultura española a través de los evangelizadores católicos que llegaron en el siglo XVI.

Héctor Vega en su artículo para la revista virtual HAOL, *La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la world music* afirma que “La música tradicional de México es producto de un proceso de interculturalidad que se da en un contexto de constantes migraciones” (Vega, 2010, p. 156) donde la capacidad de la creación cultural a partir de todos estos procesos está latente y se transforma para dar lugar a las manifestaciones artísticas que han permitido establecer estos géneros musicales tradicionales con sus características propias.

Antes de la llegada de los españoles a territorio mexicano, ya existía una tradición musical, cantos indígenas que eran transmitidos oralmente y de los que no hay un registro claro, pero se conoce su existencia por narraciones escritas de personas de la época. El libro *Panorama de la música tradicional de México* nos muestra cómo “Los textos nativos empezaron a sufrir interpolaciones de palabras y exclamaciones; las escalas se enriquecieron con sonidos: los bailes, con mudanzas; los cantos, con estribillos.” (Mendoza, 1984, p. 9) y que así como en el campo se empezaron a cultivar nuevos productos, la música empezó a dar nuevos frutos.

Las tradiciones españolas empezaron a trasladarse y a establecerse en la cultura mexicana, por supuesto sufriendo modificaciones que permitían preservar su esencia ancestral. “Tres siglos de vida colonial marcaron una impronta indeleble” (Mendoza, 1984, p. 8) en los que la música mexicana refleja polifonía, diafonía, discante, falsos bordones y todos los recursos que empleaba la música religiosa europea. “Era justamente por los años en que el romanticismo español había influido ya profundamente en nuestros poetas” (Mendoza, 1961, p. 35), se empezaron a divulgar deseos de libertad.

“La vida colonial concluye a finales del siglo XVIII con la aparición, y desarrollo y florecimiento de la tonadilla escénica, teatro lírico coreográfico español encendrado y puro” (Mendoza, 1984, p. 12). Fue ya por estos años que empezó a filtrarse en el país un nuevo género que marcaría definitivamente el estilo y el discurso interpretativo de las músicas de la región. Según los datos registrados en la tesis *Lied y canción de arte mexicana* (Carvajal, 2017, p. 44) tras las guerras de independencia se construyó el Teatro Principal en ciudad de México, lugar que permitió la divulgación de diferentes formas de arte.

Resulta interesante conocer que desde finales del siglo XVIII y principios del XIX se representaban operas italianas en México (Mendoza, 1961, p. 35), esto permitió que el *bel canto* fuera bien recibido y la sociedad lo empezara a apropiar. No sólo el estilo de canto generaba revuelo, sino también el contenido poético, los argumentos de las óperas incentivaban y llenaban de sentimentalismo y fantasía al pueblo mexicano.

Esta música empezó a divulgarse rápidamente por las ciudades de provincia y por el campo, “especialmente hacia el interior, hacía el Bajío, en donde sufrió transformaciones a través del temperamento de nuestros campesinos” (Mendoza, 1961, p. 36), es decir que los músicos de la región empezaron a interpretar ese tipo de música, imitando cadencias y demás características propias, pero le iban añadiendo su toque sentimentalista. Cuando se habla de Bajío, se hace referencia a una zona geográfica de México, ubicada en el centro del país, que comprende los estados de Aguascalientes, Jalisco, Guanajuato y Querétaro, lugar donde se dio origen a la canción mexicana.

Mendoza (1961, p. 45) afirma lo siguiente:

Al pasar a través del alma del mexicano los dos ingredientes antes señalados: melodía a la italiana con todos los rasgos que le eran peculiares como romanza de ópera, y texto literario con los caracteres del romanticismo imperante durante el segundo cuarto del siglo XIX, la canción lírica fue perfilando su personalidad hasta imponerse.

Otro término con que se puede determinar la canción mexicana es *Canción de arte*, debido al concepto que tiene con relación a las canciones de arte latinoamericanas: Poemas musicalizados.

Con respecto a la forma establecida para la canción mexicana se puede esquematizar según Mendoza (1961, p. 45) así:

La estructura consiste en dos periodos

Primer periodo: dividido en dos semiperiodos o sean cuatro miembros

Primer semiperiodo: M ____ m ____

Segundo semiperiodo: N ____ n ____

Segundo periodo: igualmente dividido en dos semiperiodos o sea cuatro miembros

Primer semiperiodo: O ____ o ____

Segundo semiperiodo: N ____ n ____ (Ritornelo)

Literariamente hablando, cada periodo es una estrofa de dos versos endecasílabos (generalmente).

Se empieza a evidenciar que casi todos los compositores de la época escriben canción de arte, entre ellos están José Rolón (1876-1945), Manuel M. Ponce (1882-1948), María Grever (1885-1951) quien fue la primera compositora mujer mexicana que trascendió a nivel internacional, Silvestre Revueltas (1899-1940), Salvador Contreras (1912-1982), Luis Sandi (1905-1996), “los viajes al extranjero –esencialmente de actualización y perfeccionamiento– fueron una característica constante entre los compositores” (Carvajal, 2017, p. 51), todos ellos tenían interés en aportar elementos a la música de cámara mexicana y por la actualización constante de la canción en México.

Después de todo esto, en palabras de Hector Vega (2010, p. 159):

Estamos hablando que la creación de una música tradicional en México se da siempre en el contexto de una sociedad compleja, diversa, multicolor; que permite, en un ambiente de interacción cultural, la generación de expresiones musicales populares que a lo largo de los siglos se convierten en tradición.

Para desarrollar el siguiente concepto, el resto del trabajo de investigación y para concluir este concepto cito a Mendoza (1984, p. 15) diciendo lo siguiente:

El canto popular, la canción mexicana, símbolo de nuestra existencia como país, encierra en sí todo el pasado, el presente y el futuro de México, todos los sacrificios de nuestros aborígenes, el heroísmo de los conquistadores, la paciencia de los misioneros y las lágrimas y sonrisas de nuestros progenitores.

2.1.2 Bolero

Para poder hablar del bolero en México es necesario referirse a sus orígenes. El bolero fue creado en Cuba, a principios del siglo XX, y así como la canción mexicana, el bolero es también el resultado de un cruce de culturas que van dejando su parte para la configuración de lo que resultaría ser el estilo interpretativo de este género. Tony Évora autor de *El libro del Bolero* dice que “el bolero tomó carta de naturalización en México” (Évora, 2001, p. 13) porque fue allí donde se desarrolló a través de las interpretaciones de los músicos mexicanos que lo hicieron visible en el cine y la radio a mediados del siglo XX.

“El bolero, es la resultante de la combinación de la danza y la contradanza de origen europeo, y de la música antillana caribeña proveniente de Cuba” (Peza 2001 citada por Podestá, 2007, p. 98) pero además, en sus inicios, el género adoptó elementos de la romanza operática, el dancón, la canción-vals, la clave, el son, el fox-trot y aun el blues según Évora (2001) elementos que llevan a deducir la gran hibridación existente y los distintos tipos de estilo que puede llegar a tener el género.

La contradanza llegó a la Habana en la primera década de 1800, género que no fue muy bien recibido por los cubanos ya que al provenir de la invasión francesa en una isla española, decían que era una invención diabólica. Pero poco a poco se fue llenando de todos esos

colores africanos provenientes de los esclavos negros que traían los franceses a Cuba y se agregó “el cinquillo”, recurso que le dio carta de residencia a este nuevo género que surgía. Dice Jaime Rico Salazar (1988) en su libro “Cien años de bolero” que los negros incluyeron dos factores muy importantes a la formación de la música cubana, uno, su impresionante sentido rítmico y dos, la actividad que realizaban como ejecutantes de instrumentos, incluso en las músicas de blancos.

Según Rico (1988) el músico más importante de esa época fue Manuel Samuell ya que dentro de sus composiciones de contradanza introdujo los patrones rítmicos de varios géneros que más adelante empezaron a surgir tales como el danzón, o las bases rítmicas de la clave cubana, la habanera, entre otros. Más adelante surge entonces el danzón, de la mano de Miguel Failde quien en 1879 estrenó su danzón “Las alturas de Simpson”. Musicólogos de la época decían que no hay gran diferencia musical entre la contradanza y el danzón, más que la forma en que se baila, la contradanza en grupos de parejas sueltas y el danzón con la pareja abrazada. El danzón tuvo gran auge en Cuba y después en México hasta 1920.

Al danzón se le atribuye el origen del bolero debido a la gran relación que hay entre sus ritmos, el danzón se escribe en un compás de 2x4, basado así como la contradanza en el cinquillo. “ABACAD” es la fórmula musical que recibe el nombre de danzón completo, luego se redujo a ABAD y después a ABD. La diferencia que existe con el bolero es que es un poco más lento, se reduce la introducción a ocho compases y dos partes de diez y seis compases cada una y poseen letras con sentido romántico (Rico, 1988). En 1885 fue compuesto el primer bolero por Pepe Sánchez titulado Tristezas.

Sindo Garay, Manuel Corona, Alberto Villalon, Rosendo Ruiz, Emiliano Blez, fueron algunos de los principales trovadores cubanos, quienes fueron los encargados de divulgar las músicas a lo largo del país. Muchos de ellos no tenían formación musical formal, y aun así lograron transmitir ese gran legado y auge de las músicas emergentes. Gracias a aquellos que sí tuvieron formación musical, se pudieron transcribir las composiciones de los maestros, de esta forma, cien años después, tenemos acceso a estas obras.

El bolero fue interpretado solamente en guitarra por los trovadores hasta que en la década de 1920 a 1930 pasa a ser ejecutado en el piano. Uno de los primeros boleros interpretados en piano fue *Aquellos ojos verdes*, de la autoría de Nilo Menendez (Rico, 1988). Ernesto

Lecuona fue el más importante músico que tuvo Cuba, intérprete de piano y compositor, tuvo una producción musical numerosa. Gracias a la llegada del radio a Cuba, se empezó a divulgar toda esta música, que hasta el momento no era de fácil acceso.

La hibridación cultural se debe a muchos procesos sociales que se dieron en ese momento en el mundo, uno de los más importantes para el asentamiento del bolero en México, fue que aún existía el esclavismo en otros países de América y “fortaleciendo el tráfico esclavista entre la península de Yucatán en México y los puertos del sur de Cuba” (Podestá, 2007, p. 100), fue que el género llegó al país. La música que predominaba por esa época era la música romántica, se escuchaban canciones líricas italianas, canciones francesas y zarzuelas españolas, de este modo se vieron influenciados los nuevos compositores para crear boleros mexicanos.

A partir de la segunda década del siglo XIX se impuso en México el gusto por la canción lírica italiana, ya que muchas compañías de ópera italiana se asentaban continuamente en el centro del país. Compañías españolas de zarzuela comenzaron a llegar también en 1868. Estos dos géneros comenzaron a influenciar a las clases altas quienes accedían a ese tipo de espectáculos y muy rápido se empezaron a cantar las melodías más llamativas de las obras que se presentaban, aun si estaban en italiano. Por este motivo los compositores se empezaron a contagiar también de estos géneros y compusieron un gran abanico de canciones líricas en español (Rico, 1988).

El género se fue acentuando en el país formalmente cuando autores reconocidos en el medio por su conocimiento en composición de operetas y zarzuelas, empezaron a desarrollarlo. Personalidades como Guty Cárdenas, María Grever, Agustín Lara y Alfonso Esparza Oteo, crearon boleros cuyos intérpretes en la “primera época fueron tenores y barítonos ligeros, lo mismo que importantes mezzosopranos y contraltos” (Évora, 2001, p. 14).

Como resultado de esto, los boleros mexicanos se caracterizan por sus letras poéticas y además como los intérpretes de la época tenían formación belcantista, las composiciones podían tener un registro muy amplio y gran variabilidad en las voces. La divulgación de este género a manos de los compositores e intérpretes en el medio “hicieron que el bolero se convirtiera en el portavoz del discurso amoroso en Latinoamérica” (Londoño, 2017, p. 19), es por esto que el género ha sido tan importante y ha marcado generaciones enteras, mientras

que “el caso cubano es algo distinto, el bolero es rítmico y para ser bailado” (Podestá, 2007, p. 103), el bolero era la excusa perfecta para acercarse a esa persona que se sentía lejana, de una forma sutil y amable.

Estructuralmente hablando, encontramos en el bolero una “fórmula de 32 compases divididos en dos partes, los primeros 16 en tono menor y los siguientes 16 en tono mayor” (Évora, 2001, p. 25), característica principal de los primeros boleros existentes, que puede ir variando con la convergencia de los estilos de este mismo. La característica tímbrica principal viene del acompañamiento de la guitarra dándole un carácter romántico y amoroso. Se basó inicialmente en compás de 3x4, después se adaptó al 2x4 de forma binaria dice Évora (2001).

Existió una gran variedad de subgéneros del bolero que marcaron las características especiales de diversos contextos afirma Rico (1991, p. 215):

El ejemplo lo tenemos con el Trío Matamoros que muy inteligentemente creó el bolero-son (híbrido que hizo posible el baile de éste), posteriormente el bolero rumba con Ernesto Lecuona, más tarde el bolero-mambo con la indiscutible figura de Benny Moré y así mismo el bolero-chá con este último.

El bolero alcanzó un periodo de gran auge y esplendor denominado *La época de oro* haciendo referencia al éxito de la divulgación del género y a los estilos de interpretación que surgieron y que son hoy en día los más representativos, época que se extendió desde 1940 hasta finales de la década de los 60. Uno de los factores influyentes para lograr el gran auge del bolero fue la comercialización de discos y la aparición del radio, logrando así una mayor calidad en el sonido, “El período se caracteriza porque los medios de comunicación de masas se instalan en todas las ciudades” (Podestá, 2007, p. 105), de aquí surge un nuevo concepto que viene siendo *La globalización*.

En esta época surge un subgénero muy importante para la música mexicana, se denomina Bolero ranchero, se consolida “en base a una mezcla entre la vieja canción melódica con el vigor instrumental del mariachi mexicano utilizando trompetas, violines y guitarrón” (Podestá, 2007, p. 107), esto le da un toque aún más mexicano al género y lo empiezan a llevar a la pantalla grande intérpretes como Pedro Infante, Miguel Aceves, Jorge Negrete, Antonio Aguilar, Pedro Armendáriz, José Mújica, Manuel Álvarez Rentería, entre otros.

Después de todo esto “es importante señalar que el género del bolero vivió su época de oro en un contexto histórico que poco favorecía a la música romántica” (Podestá, 2007, p. 108), debido al contexto social global que se vivía en ese momento, uno de los acontecimientos más relevantes fue el de la segunda guerra mundial y además la guerra fría, cortando de por sí, todo el romanticismo que pudiera existir.

El bolero fue machista y a menudo misógino, dice Évora (2001) ya que otro factor del contexto histórico en que se produjo, fue la adquisición femenina del derecho al voto, pero la mujer aún no lograba ingresar completamente a la escena laboral paga. El autor dice que probablemente los compositores no tenían consciencia de esto. A pesar de las manifestaciones de machismo en el género y en el país, surgieron grandes compositoras como María Grever con canciones como Júrame, Cuando vuelva a tu lado, Alma mía y Te quiero dijiste, Consuelo Chelo Velázquez con boleros como Bésame mucho, Que seas feliz y Te espero, la puertorriqueña Silvia Rexach con temas como Di corazón, Olas y arenas y La vida dirá, entre muchas otras.

Finalmente, para entender el fenómeno que hoy existe en la divulgación de las músicas tradicionales de cualquier lugar, es necesario hablar de globalización. “El contexto de la globalización y la producción de música masiva han dado como resultado una difuminación de los límites entre lo tradicional y lo comercial” (Vega, 2010, p. 155), esto quiere decir que es difícil entender la diferencia entre lo que se denomina música tradicional y lo que vienen siendo las músicas populares comerciales.

2.1.3 Interpretación

El concepto de interpretación está premeditado a muchos componentes que van más allá de lo meramente técnico. Esto se ve reflejado en todos los ámbitos artísticos y culturales. De este modo Stephanie Burbano define y cita el concepto de interpretación en su trabajo Cerquita del Corazón, Propuesta Interpretativa para el estilo del wayno ayacuchano (2019) así:

La interpretación puede entenderse como la unión entre la técnica instrumental y el papel del músico como investigador y ser humano; (Deschaussées 1991, citado por Burbano 2019), *El*

intérprete y la música, establece que la interpretación sería entonces, la capacidad del músico para devolver la vida a los signos que el compositor quiso plasmar en su obra como respuesta a su capacidad investigativa, musical y humana.

Con lo anterior, hablar de la interpretación puede llevarnos a pensar en lo técnico musical y a su vez, en aspectos que envuelven el contexto de la obra y del compositor. Así pues, según Deschaussés el intérprete debe tener en cuenta tres factores para su intervención; debe ordenar, captar y transmitir la idea musical y espiritual con la que el compositor realizó la obra, teniendo en cuenta que debe ser receptivo ante las exigencias del mismo y su personalidad debe verse involucrada en su ejecución; es decir que de acuerdo con Jhon Rink en *la interpretación musical (musical performance a guide to understanding)*, la “interpretación puede ser sinónimo de intentar determinar y realizar las intenciones del compositor” (Rink, 2006, p. 36).

De forma que, podríamos categorizar la interpretación en dos grandes grupos; el primero hace referencia especialmente a lo musical, las características y cualidades con las que el intérprete debe contar para la ejecución de la obra y, por otro lado, lo espiritual como lo cataloga Deschaussés.

La interpretación desde el aspecto espiritual, está relacionada con las experiencias musicales y el trabajo investigativo y curioso por parte del intérprete; en este aspecto, el intérprete deberá ocuparse de relacionar el psiquismo del compositor con el suyo y a su vez, buscar una perfección técnica que le permita llevar a cabo una buena ejecución.

Por otro lado, dentro de las exigencias musicales que puede presentar una obra para su interpretación se encuentran diversos factores técnicos. Según Rink (2006) la ejecución de dicha obra podría evaluarse según el fraseo y la belleza en la sonoridad del instrumentista; sin embargo, una buena ejecución no asegura que la interpretación sea correcta, es decir que la interpretación no está relacionada directamente con la ejecución técnica del instrumento así la ejecución haga parte de la misma, “la interpretación es, como mucho, una representación imperfecta y aproximada de la obra misma” (Rink, 2006, p. 20)

Interpretar sería entonces, la unión de los factores expuestos anteriormente, donde lo técnico se une con la labor investigativa del contexto del compositor y de lo musical permitiendo que

los elementos culturales y sociales sean comprensibles al intérprete con la finalidad de entender la organología instrumental, la letra y hasta la velocidad en la que está escrito el género que esté trabajando.

Hablar de una correcta o buena interpretación nos permite pensar en los puntos anteriormente expuestos; entendiendo que la interpretación no es una sola y que la ejecución de la misma no solo implica tocar o cantar desde el perfeccionamiento técnico, aunque dicha perfección brinde herramientas para la sonoridad de la obra y a su vez le permita al intérprete ser coherente con la idea del compositor.

En algunos casos, cuando la música es una representación de elementos que hacen parte de la cultura y la sociedad es importante tener en cuenta el pensamiento de Paul Hindemith (1952, citado por Rink 2006, p. 31.) “nuestra forma de ser no es idéntica a la de nuestros antepasados, y por lo tanto su música, aunque la recreemos con absoluta perfección técnica, nunca tendrá para nosotros exactamente el mismo significado que tenía para ellos”.

Sin embargo, es oportuno decir que, a pesar del conocimiento sobre el contexto y la idea del compositor, el papel del intérprete estará en aplicar los elementos musicales y contextuales nombrados anteriormente para recrear una versión, puesto que ninguna obra sonará o se ejecutará con entera fidelidad a la idea del compositor; por esta razón Deschaussés habla de volver a la vida los signos.

2.2 Estado del arte: ¿Quiénes fueron María Grever y Manuel M. Ponce?

2.2.1 María Grever

María Joaquina de la Portilla Torres, nace el 16 de agosto de 1885 en León Guanajuato y fallece el 15 de diciembre de 1951 en Nueva York, USA. Sus padres fueron el sevillano Francisco de la Portilla y la mexicana Julia Torres. Desde muy niña recibió educación musical, a sus cuatro años realizó su primera composición. Se mudó a Sevilla a los seis años y después viajó a París, donde recibió clases con Claude Debussy y Franz Lenhard. Regresó a México años después y allí ingresó a la escuela de canto de su tía “Cuca” Torres.

Contrajo matrimonio con León A. Grever a quien conoció en 1907. Trabajó para Paramount y para 20th Century Fox, componiendo para varias películas. Su primer éxito mundial surge cuando el tenor José Mojica interpreta su composición *Júrame*. El bolero sería popularizado a través de la recién aparecida radio.

Su carrera musical tuvo esplendor en Nueva York, donde uno de sus intereses principales era mostrar la música mexicana a los estadounidenses. Realizó alrededor de 800 composiciones, dentro de las cuales se encuentran *Alma mía*, *Te quiero dijiste*, *Cuando ya no me quieras*, *Júrame*, *Por si no te vuelvo a ver*, entre otras. Fue la primera mujer en ganar un premio extranjero. También fue la primera mexicana en ingresar en 1935 a la Sociedad Americana de Autores, Compositores y Editores de Música.

Tras su muerte, en 1953, el chileno Tito Davison lanza una película biográfica llamada *Cuando me vaya*, y su papel es interpretado por Libertad Lamarque. Grever vivió y murió en Nueva York, a petición suya, sus restos fueron llevados a Ciudad de México, donde algunos años atrás le fue concebida la Medalla al Mérito Civil.

Los datos de esta biografía fueron tomados de los documentos: Compositora mexicana “María Grever” y María Grever: Una juglar mexicana en Nueva York.

2.2.2 Manuel M. Ponce

Manuel María Ponce Cuéllar, nace el 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo, Zacatecas y fallece el 24 de abril de 1948. Desde muy pequeño demostró gran facilidad musical. A los nueve años compuso su primera obra para piano. Hizo parte del coro infantil del templo de San Diego en Aguascalientes, lugar donde su hermano fray Antonio ejercía como sacerdote. Después fue el organista del templo.

En 1900 se trasladó a la Ciudad de México para estudiar en el Conservatorio, y en 1904 viajó a Europa. Estudió en Bolonia con Luigi Tochi y en Berlín con Martin Krauze. En 1912 tocó el estreno de su *Concierto para piano y orquesta* con la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Julián Carrillo. En 1914 aparece su *Álbum de canciones mexicanas*, basado en piezas populares que fue recogiendo. La más famosa sería *Estrellita*, compuesta en 1912 y cuya popularidad persiste hasta nuestros días.

Debido a la situación política imperante en México, viajó a La Habana en 1915 en compañía del poeta Luis G. Urbina. Permaneció en La Habana hasta 1917, como crítico musical de *El Heraldo de Cuba* y *La Reforma Social*. Se interesó por la música popular cubana y compuso la *Suite cubana*. De esa época data su *Sonata para violonchelo y piano*, que muestra una cierta influencia de la música cubana.

En 1917 aceptó el nombramiento de director de la Orquesta Sinfónica Nacional, que dirigiría dos años. En 1921 compuso un ambicioso tríptico orquestal titulado *Chapultepec*.

En 1925, a los 43 años de edad, se inscribió en la Escuela Normal de Música de París. Fue alumno de Paul Dukas y refrendó su gran amistad con el guitarrista español Andrés Segovia. Su lenguaje musical cambió. Abandonó el estilo nacionalista, tal como muestran sus *Tres preludios para violonchelo y piano* compuestos en París y sus obras subsecuentes. Obtuvo la licenciatura en composición en 1932, a los 50 años de edad y, armado de nuevas ideas y de un nuevo lenguaje, regresó a México ese año y fue nombrado director del Conservatorio Nacional.

Los datos de esta biografía fueron tomados del documento: Música mexicana: el siglo XX, música en México (radio).

3. Metodología: Análisis musical-interpretativo

3.1 Selección de repertorio

Para realizar la selección del repertorio se escogieron los géneros canción mexicana y bolero, teniendo en cuenta a dos compositores mexicanos de los más representativos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, ellos son María Grever y Manuel María Ponce. También se escogieron algunos de los intérpretes de música mexicana que más cantaron estos repertorios a lo largo de su carrera.

En la siguiente tabla se encuentra sintetizada esta información.

COMPOSITOR	INTÉRPRETES	CANCIONES	AÑO DE GRABACIÓN
María Grever Bolero	Alfonso Ortiz Tirado	Lamento gitano	1933
		Te quiero, dijiste	1932
	Ana María González	Alma Mía	1972
		Ya no me quieres	1972
	Libertad Lamarque	Alma Mía	1955
		Te quiero, dijiste	1953
		Ya no me quieres	1953
	Nicolás Urcelay	Alma Mía	1948
		Lamento gitano	1948
		Te quiero, dijiste	1954
		Ya no me quieres	1948
	Manuel M. Ponce Canción académica mexicana	Alfonso Ortiz Tirado	Estrellita
Encarnación Vázquez		A la orilla de un palmar	1999
		Estrellita	1999
		Lejos de ti	1999
		Marchita el alma	1999
Alfredo Kraus		A la orilla de un palmar	1960
		Lejos de ti	1959
		Marchita el alma	1959

Tabla 1 Repertorio seleccionado

3.2 Análisis del repertorio seleccionado

En esta etapa se establecieron unas categorías que abarcan los aspectos considerados como los más importantes para el análisis interpretativo del repertorio seleccionado. Se recopilaron las grabaciones y las partituras más antiguas que se encontraron en los archivos del Conservatorio de las Rosas en Michoacán, México y del archivo personal de la maestra Perla Orrantia, maestra titular de la cátedra de canto de la Universidad Autónoma de Sinaloa, México. A partir de una escucha minuciosa se procedió a describir cada grabación de acuerdo a las categorías establecidas y a las partituras encontradas. Estas categorías son:

Ficha técnica de la canción

- Intérprete
- Año de grabación
- Género

1. Estructura musical:

- I. Tonalidad
- II. Forma
- III. Armonía
- IV. Dinámica
- V. Ritmo
- VI. Formato de acompañamiento

2. Interpretación:

- I. Aspecto técnico:
 - i. Vibrato
 - ii. Sonoridad
 - iii. Dicción
 - iv. Texto
- II. Aspecto estilístico:
 - i. Fraseo
 - ii. Ornamentos
 - iii. Melodía

4. Desarrollo

4.1 Primer nivel de análisis: Descripción

4.1.1 Boleros de María Grever

4.1.1.1 Canción: Alma mía

Intérprete: Ana María González

Año de grabación: 1972

Género: Bolero 4/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Sol mayor
- II. Forma:
 - Parte A 16 compases (Alma mía sola...)
 - Parte B 16 Compases (Si yo encontrara un alma...)
 - Parte B' 16 Compases (Un alma que embriagara...)
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *Alma mía* en la edición Mexicana de 1960 hecha por la Promotora Hispanoamericana de Música S.A. Modifica la tonalidad que viene propuesta en la partitura.
- IV. Dinámica: En la parte A maneja una dinámica donde cada frase tiende a un diminuendo. En la parte B varía la dinámica. Entre frases tiende a crecer para ir al clímax y se mantiene fuerte. En la parte B' varía la dinámica también, entre frases tiende a crecer hasta llegar al clímax y para terminar hace un diminuendo.
- V. Ritmo: La canción es interpretada en 4/4 en ritmo de bolero, a diferencia de su versión original escrita en 3/4. La parte A es completamente ad libitum. Las partes B y B' fueron modificadas completamente para encajar en el compás de 4/4, por lo tanto tiene variaciones rítmicas.
- VI. Formato de acompañamiento: La parte A es acompañada por una guitarra acústica. Partes B y B' además de guitarra están acompañadas por contrabajo,

violines, bandoneón, bongoes y al final de la parte B' suenan algunos instrumentos de viento.

2. Interpretación:

I. Aspecto técnico:

- i. Vibrato: Es constante y veloz, es decir que la longitud de la onda es corta.
- ii. Sonoridad: Tiene algunas características de una voz lírica pero también se encuentra algo de constricción que produce un cambio de color. En su registro medio grave emplea un gran espacio de resonancia y en los agudos baja más la laringe para enfatizar y mantener su color oscuro.
- iii. Dicción: Es fuerte, permite entender muy bien el texto. Enfatiza en consonantes como la n, l, m.
- iv. Texto: Cambia los verbos encontrar y embriagar de modo, pasa de la conjugación del subjuntivo del pretérito imperfecto 2 al subjuntivo del pretérito imperfecto 1, es decir, cambia *encontrase* por *encontrara* y *embriagase* por *embriagara*.

II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: No estandariza el ritmo, en algunas ocasiones alarga unas palabras generando tensiones rítmicas.
- ii. Ornamentos: Emplea *glissandos* ascendentes la mayoría de las frases. Emplea *portamentos* en intervalos descendentes. También emplea ornamentos como el mordente en intervalos descendentes.
- iii. Melodía: Es fiel a la melodía propuesta en la partitura, exceptuando la última frase donde la modifica para ir al final y cambiar la cadencia.

Intérprete: Libertad Lamarque

Año de grabación: 1955

Género: Vals 3/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: La bemol mayor
- II. Forma:
 - Introducción 4 compases
 - Parte A 16 Compases (Alma mía sola...)
 - Parte B 16 Compases (Si yo encontrara un alma...)
 - Parte B' 16 Compases (Un alma que embriagase...)
 - Puente instrumental 6 compases
 - Coda 10 compases
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *Alma mía* en la edición Mexicana de 1960 hecha por la Promotora Hispanoamericana de Música S.A.
- IV. Dinámica: La parte A se mantiene en *mezzoforte*. Al final de la parte B' disminuye un poco y finalmente en la coda realiza *messa di voce* en la frase *si yo encontrara un alma como la mía*.
- V. Ritmo: En la parte A es fiel al ritmo de la partitura, sigue indicación de *ritardando* en la última frase “de dicha y de placer”. En la parte B sigue la indicación de volver a *tempo* pero modifica la duración de las notas de los finales de frase, casi que añade la mitad del valor de estas. En la parte B' se da más libertad y juega con el *tempo*, retrasa el pulso alargando algunas notas hasta llegar a un *ritardando* en las dos últimas frases. Finalmente la coda la hace *ad libitum*.
- VI. Formato de acompañamiento: Orquesta con cuerdas frotadas, vientos y maderas.

2. Interpretación:

- I. Aspecto técnico:

- i. Vibrato: No es constante, lo usa muy poco en los textos rápidos. Aparece en las notas largas y es un vibrato muy sutil y lento, es decir, la longitud de la onda es grande.
 - ii. Sonoridad: Su timbre tiene características propias de una voz lírica. En su registro medio grave emplea un sonido airoso. Tiene un sonido claro que suena en la máscara, al frente y eso produce una sonoridad brillante.
 - iii. Dicción: Es fuerte y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes están marcadas. En algunas notas agudas se mezclan las vocales.
 - iv. Texto: es fiel al texto propuesto en la partitura.
- II. Aspecto estilístico:
- i. Fraseo: Hace cesuras dentro de las frases así: *alma mía, sola, siempre sola*. Enfatiza cada oración logrando un fraseo uniforme y entendible.
 - ii. Ornamentos: Emplea portamentos la mayoría del tiempo, tanto ascendentes como descendentes y con vibrato. También emplea ornamentos como el *mordente* y el *gruppetto* sencillo en intervalos descendentes.
 - iii. Melodía: Es fiel a lo propuesto en la partitura, exceptuando la última frase donde modifica la cadencia.

Intérprete: Nicolás Urcelay

Año de grabación: 1948

Género: Vals 3/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Re bemol mayor
- II. Forma:
 - Introducción 4 compases
 - Parte A 16 Compases (Alma mía sola...)
 - Parte B 16 Compases (Si yo encontrara un alma...)
 - Parte B' 16 Compases (Un alma que embriagase...)
 - Puente instrumental 8 compases
 - Coda 8 compases
- VII. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *Alma mía* en la edición Mexicana de 1960 hecha por la Promotora Hispanoamericana de Música S.A. Modifica la tonalidad que viene propuesta en la partitura.
- III. Dinámica: Es variable, las frases tienden siempre a crecer. Emplea *media messa di voce*. Cada parte de la canción inicia con dinámica suave. El final de la parte A termina con un *diminuendo*, el final de la parte B crece y termina fuerte, el final de la parte B' culmina creciendo y disminuye. La coda termina fuerte.
- IV. Ritmo: Es muy variable, no es fiel al ritmo indicado en la partitura, anticipa el pulso de las palabras que caerían en un supuesto primer tiempo. Es decir hace ritmos asincopados con el texto.
- V. Formato de acompañamiento: Orquesta de cuerdas frotadas, arpa y órgano eléctrico.

2. Interpretación:

- I. Aspecto técnico:

- i. Vibrato: Por momentos es constante, sobre todo en las notas largas. Es un vibrato lento, es decir, la longitud de la onda es grande.
- ii. Sonoridad: El timbre es básicamente comprendido como una voz lírica, por momentos utiliza sonoridad airosa. No emplea vibrato para hacer énfasis en el texto. Combina altura de laringe para dar énfasis al texto, es decir que su laringe está alta para la emisión de textos rápidos, este recurso viene de la ópera, específicamente como se hace en los recitativos. Para los sonidos largos su laringe está baja como recurso expresivo que da un color más oscuro.
- iii. Dicción: Es clara y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes son fuertes.
- iv. Texto: Es fiel al texto propuesto en la partitura.

II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: Canta frases largas completas empleando una sola toma de aire, alarga cada final de frase concatenando una idea con otra logrando un fraseo uniforme.
- ii. Ornamentos: Emplea *glissandos* ascendentes y *portamentos* descendentes. En algunos finales de frase desciende con *glissando* hasta el séptimo grado para generar más tensión y lo resuelve en primer grado.
- iii. Melodía: Los intervalos melódicos son fieles a la melodía propuesta en la partitura, exceptuando la última frase donde la modifica para ir al final y cambiar la cadencia.

4.1.1.2 Canción: Lamento gitano

Intérprete: Alfonso Ortiz Tirado

Año de grabación: 1933

Género: Canción 6/8

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Mi menor
- II. Forma:
 - Introducción 4 compases
 - Parte A 16 Compases (Yo no sé por qué he nacido...)
 - Puente instrumental 4 compases
 - Parte B 8 Compases G mayor (Hasta en mi sueño de niño...)
 - Parte A' 8 compases (Que tu cariño era mío...)
 - Parte C 8 compases (Gitana mujer extraña...)
 - Parte A' 8 compases (Destrozándome la vida...)
 - Coda 4 compases (Gitana)
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción Lamento gitano publicada por Southern Music Publishing Co. Inc. en 1930 y editada en México por la Promotora Hispano Americana de Música S.A. en 1964.
- IV. Dinámica: La parte A inicia en mezzoforte, crece en la mitad y termina forte. En la parte B inicia piano y va creciendo y disminuyendo con las frases. La parte A' se mantiene en mezzoforte, en el final disminuye. La parte C se mantiene forte hasta el final donde va a un mezzoforte. En la parte A' se mantiene mezzoforte y al final disminuye. La coda inicia piano y va creciendo hasta llegar a forte.
- V. Ritmo: No es fiel al ritmo propuesto en la partitura, modifica las duraciones de las notas en los textos rápidos. Hace rubato y tenuto en finales de frase que no se encuentran marcados en la partitura.
- VI. Formato de acompañamiento: Piano, instrumentos de viento y cuerda frotada.

2. Interpretación:

I. Aspecto técnico:

- i. Vibrato: Es constante, sobre todo en las notas largas.
- ii. Sonoridad: Sonoridad completamente lírica, mantiene el sonido al frente, lo que produce un color brillante. Al hacer las notas graves pierde un poco de brillo porque baja más la laringe.
- iii. Dicción: Es clara y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes son fuertes.
- iv. Texto: Es fiel al texto propuesto en la partitura.

II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: Canta frases largas, alarga cada final de frase concatenando un texto con el siguiente logrando un fraseo uniforme.
- ii. Ornamentos: Emplea portamentos ascendentes y descendentes con vibrato sutil. En ocasiones emplea ornamentos como el mordente, característico de la música española.
- iii. Melodía: Conserva la melodía completa propuesta en la partitura.

Intérprete: Nicolás Urcelay

Año de grabación: 1948

Género: Bolero 4/4

1. Estructura musical

I. Tonalidad: Do sostenido menor

II. Forma:

- Introducción 8 compases
- Parte A 16 Compases (Yo no sé por qué he nacido...)
- Puente instrumental 3 compases
- Parte B 8 Compases G mayor (Hasta en mi sueño de niño...)
- Parte A' 8 compases (Que tu cariño era mío...)
- Parte C 8 compases (Gitana mujer extraña...)
- Parte A' 8 compases (Destrozándome la vida...)
- Puente instrumental 8 compases
- Parte A' 8 compases (Que tu cariño era mío...)
- Parte C 8 compases (Gitana mujer extraña...)
- Parte A' 8 compases (Destrozándome la vida...)
- Coda 5 compases (Gitana)

III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *Lamento gitano* publicada por Southern Music Publishing Co. Inc. en 1930 y editada en México por la Promotora Hispano Americana de Música S.A. en 1964.

IV. Dinámica: La parte A inicia en mezzoforte, crece en la mitad y termina mezzoforte. En la parte B inicia piano y va creciendo y disminuyendo con las frases. La parte A' inicia piano, en el final disminuye. La parte C se mantiene forte y al final disminuye. En la parte A' inicia piano y al final disminuye. En la coda hace *mezza di voce*.

- V. Ritmo: Esta versión es interpretada en 4/4 en ritmo de bolero, a diferencia de su versión original escrita en 6/8. La canción fue modificada rítmicamente para encajar en el compás de 4/4, por lo tanto no es fiel a la partitura.
- VI. Formato de acompañamiento: Orquesta de cuerdas frotadas, contrabajo muy marcado y arpa.

2. Interpretación:

I. Aspecto técnico:

- i. Vibrato: Por momentos es constante, sobre todo en las notas largas. Es un vibrato rápido, es decir, la longitud de la onda es corta.
- ii. Sonoridad: El timbre es básicamente comprendido como una voz lírica, por momentos utiliza sonoridad airosa, para hacer énfasis en el texto no emplea vibrato. Combina altura de laringe para dar énfasis al texto, es decir que su laringe está alta para la emisión de textos rápidos, este recurso viene de la ópera, específicamente de los recitativos. Para los sonidos largos su laringe está baja como recurso expresivo que da un color más oscuro.
- iii. Dicción: Es clara y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes son fuertes.
- iv. Texto Es fiel al texto propuesto en la partitura.

II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: Canta frases largas completas empleando una sola toma de aire, alarga cada final de frase concatenando el texto logrando un fraseo uniforme.
- ii. Ornamentos: Emplea glissandos ascendentes y portamentos descendentes.
- iii. Melodía: Es fiel a la melodía propuesta en la partitura a excepción de la coda donde modifica el último intervalo y añade un ornamento.

4.1.1.3 Canción: Te quiero, dijiste

Intérprete: Alfonso Ortiz Tirado

Año de grabación: 1932

Género: Bolero 4/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: La mayor
- II. Forma:
 - Introducción 4 compases
 - Parte A 16 Compases (Te quiero, dijiste...)
 - Repite parte A
 - Parte B 16 Compases (Muñequita linda...)
 - Parte C 8 compases (Y a veces escucho...)
 - Parte B' 8 compases (¡Sí! Te quiero mucho...)
 - Puente instrumental 8 compases
 - Repite partes C y B'
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción Te quiero, dijiste publicada por Southern Music Publishing Co. Inc. en 1931.
- IV. Dinámica: Inicia en mezzoforte y va variando conforme van las frases, crece y disminuye. En la parte B va a un piano y disminuye un poco la velocidad al final de la sección. La parte C empieza a crecer y se vuelve forte hasta que llega a la parte B' donde vuelve a piano, repite igual después del puente instrumental.
- V. Ritmo Es fiel al ritmo indicado en la partitura y también sigue las indicaciones propuestas como un cambio de tempo en la parte B. También sigue las indicaciones que aparecen como el tenuto.
- VI. Formato de acompañamiento: Orquesta de cuerdas frotadas, contrabajo, vientos, piano.

2. Interpretación:

- I. Aspecto técnico:
 - i. Vibrato Es constante, sobre todo en las notas largas.
 - ii. Sonoridad: Sonoridad completamente lírica, su sonido está siempre presente, lo mantiene en la máscara, produciendo un sonido brillante. Al hacer las notas graves gana un color oscuro porque baja más la laringe.
 - iii. Dicción: Es clara y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes son fuertes.
 - iv. Texto: Es fiel al texto propuesto en la partitura.
- II. Aspecto estilístico:
 - i. Fraseo: Toma pocas respiraciones para cantar, alarga cada final de frase concatenando el texto logrando así un fraseo uniforme.
 - ii. Ornamentos: Emplea portamentos ascendentes y descendentes con vibrato sutil.
 - iii. Melodía: Conserva la melodía completa propuesta en la partitura.

Intérprete: Libertad Lamarque

Año de grabación: 1953

Género: Bolero 4/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Re mayor
- II. Forma:
 - Introducción 4 compases
 - Parte A 16 Compases (Te quiero dijiste...)
 - Parte B 16 Compases (Muñequita linda...)
 - Parte C 8 Compases (A veces escucho...)
 - Parte B' 8 Compases (¡Si! Te quiero mucho...)
 - Puente instrumental 8 compases (melodía parte C)
 - Repite parte B' 8 compases (¡Si! Te quiero mucho...)
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción Te quiero, dijiste publicada por Southern Music Publishing Co. Inc. en 1931.
- IV. Dinámica: La parte A inicia en mezzoforte, luego crece desde la mitad hacia el final. La parte B se mantiene en mezzoforte. La parte C inicia mezzoforte y rápidamente va a forte. La parte B' se mantiene en mezzoforte. La repetición de la parte B' inicia mezzoforte y termina en forte.
- V. Ritmo: La parte A es interpretada completamente ad libitum. En la parte B entra a tempo y así se mantiene. No es fiel al ritmo indicado en la partitura. Se retrasa con respecto al pulso. Modifica la célula rítmica de la parte B compuesta por cuatro corcheas. En la repetición de la parte B' hace un ritardando para concluir la canción.
- VI. Formato de acompañamiento: Orquesta de cuerdas, vientos y maderas.

2. Interpretación:

- I. Aspecto técnico:

- i. Vibrato: Es constante en los finales de frase y las notas largas. Es un vibrato rápido, es decir, la longitud de la onda es corta.
- ii. Sonoridad: Emplea voz mezclada. En la parte A mantiene la laringe abajo para darle esa característica de tristeza a su interpretación del texto. Al abordar los agudos tiende a ser el sonido más brillante.
- iii. Dicción: Es clara y fuerte, eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes son fuertes.
- iv. Texto: Es fiel al texto propuesto en la partitura.

II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: Canta frases largas completas empleando una sola toma de aire, alarga cada final de frase concatenando el texto logrando un fraseo uniforme.
- ii. Ornamentos: Combina portamentos y glissandos ascendentes y descendentes. En ocasiones emplea ornamentos como el mordente, como en la música española.
- iii. Melodía: Conserva la melodía completa propuesta en la partitura.

Intérprete: Nicolás Urcelay

Año de grabación: 1954

Género: Bolero 4/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Do sostenido mayor
- II. Forma:
 - Introducción compases
 - Parte B 16 compases (Muñequita linda...)
 - Parte C 8 compases (A veces escucho...)
 - Parte B' 8 Compases (¡Sí! Te quiero mucho...)
 - Puente instrumental 4 compases
 - Parte A 16 compases (Te quiero dijiste...)
 - Parte B' 8 Compases (¡Sí! Te quiero mucho...)
- III. Armonía Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción Te quiero, dijiste publicada por Southern Music Publishing Co. Inc. en 1931.
- IV. Dinámica: Inicia en mezzoforte parte B. En la parte C empieza mezzoforte, tiende a crecer en la mitad de la frase y luego disminuye al final. En la parte B' inicia piano y crece hasta mezzoforte. En la parte A se mantiene en mezzoforte. En la repetición de la parte B' inicia piano y así se mantiene hasta el final.
- V. Ritmo: Modifica la célula rítmica de la parte B compuesta por cuatro corcheas, las interpreta como corchea swing. En ocasiones retrasa el pulso. Es fiel a las indicaciones de tenuto. La parte A y la repetición de B' son interpretadas ad libitum.
- VI. Formato de acompañamiento: Orquesta de cuerdas frotadas, arpa y órgano eléctrico.

2. Interpretación:

- I. Aspecto técnico:
 - i. Vibrato: Por momentos es constante, sobre todo en las notas largas. Es un vibrato lento, es decir, la longitud de la onda es grande.

- ii. Sonoridad: El timbre es básicamente comprendido como una voz lírica, por momentos utiliza sonoridad airosa, para hacer énfasis en el texto no emplea vibrato. Combina altura de laringe para dar énfasis al texto, es decir que su laringe está alta para la emisión de textos rápidos, este recurso viene de la ópera, específicamente de los recitativos. Para los sonidos largos su laringe está baja como recurso expresivo que da un color más oscuro.
 - iii. Dicción: Es clara y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes son fuertes.
 - iv. Texto: es fiel al texto propuesto en la partitura.
- II. Aspecto estilístico:
- i. Fraseo: Canta frases largas completas empleando una sola toma de aire, hace una línea de canto concatenando el texto logrando un fraseo uniforme.
 - ii. Ornamentos: Emplea glissandos ascendentes y portamentos descendentes.
 - iii. Melodía: Algunos intervalos melódicos son fieles a la melodía propuesta en la partitura. Modifica algunos intervalos en finales de frase y además modifica la última frase para ir al final y cambiar la cadencia.

4.1.1.4 Canción: Ya no me quieres

Intérprete: Ana María González

Año de grabación: 1972

Género: Bolero 4/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Do menor
- II. Forma:
 - Parte A 16 Compases (Tuyo soy y siempre lo seré)
 - Parte B 16 Compases (Ya no te acuerdas de mí)
 - Parte B' 16 Compases (Yo por estar junto a ti)
 - Puente instrumental 8 compases
 - Repite últimos 8 compases de la parte B' (Quiero fundir en la llama de amor)
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *Ya no me quieres* publicada por Portilla Music Corp. en 1946. Modifica la tonalidad propuesta por la partitura. Parte A Cm, Partes B y B' E.
- IV. Dinámica: Inicia en mezzoforte y va variando conforme van las frases, crece y disminuye. En las siguientes partes la dinámica es variable, inicia piano crece muy poco hacia los compases 8-12 de cada parte y mantiene la dinámica.
- V. Ritmo: La parte A es interpretada completamente ad libitum. En la parte B entra a tempo y así se mantiene, no es fiel al ritmo indicado en la partitura, se retrasa y también se adelanta con respecto al pulso y modifica completamente las duraciones de las notas, excepto en algunas partes donde debe caer exactamente en el pulso para no perder la noción del compás y el ritmo del bolero. En la repetición de la parte B' hace un ritardando para concluir la canción.
- VI. Formato de acompañamiento: Acordeón, guitarra, marimba, contrabajo, piano, bongoes, trompeta con sordina, clarinete.

2. Interpretación:

I. Aspecto técnico:

- i. Vibrato: Sólo emplea vibrato en algunas notas largas. Es un vibrato lento, es decir, la longitud de la onda es grande.
- ii. Sonoridad: Sonoridad híbrida, se nota una constricción propia de la combinación de altura de laringe. A pesar de lo anterior, se encuentran muchos elementos del canto lírico.
- iii. Dicción: Es clara y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes están muy marcadas.
- iv. Texto: Cambia la letra del texto en la parte B' diciendo: "más no te acuerdas de mí, ya no me quieres" en vez de "más tú no quieres volver, ya no me quieres" como lo sugiere la partitura.

II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: Canta frases largas completas empleando una sola toma de aire, alarga cada final de frase concatenando el texto logrando un fraseo uniforme y entendible.
- ii. Ornamentos: Emplea glissandos ascendentes cortos. En ocasiones emplea ornamentos como el mordente, característico de la música española.
- iii. Melodía: Modifica algunos intervalos en finales de frases. En general mantiene la melodía propuesta en la partitura.

Intérprete: Libertad Lamarque

Año de grabación: 1953

Género: Bolero 4/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Re menor
- II. Forma:
 - Introducción 4 compases
 - Parte A 16 Compases (Tuyo soy y siempre lo seré)
 - Parte B 16 Compases (Ya no te acuerdas de mí)
 - Parte B' 16 Compases (Yo por estar junto a ti)
 - Puente instrumental 2 compases
 - Repite parte B' 16 compases
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *Ya no me quieres* publicada por Portilla Music Corp. en 1946. Modifica la tonalidad propuesta por la partitura. Modifica la tonalidad propuesta en la partitura. parte A Dm, Partes B y B' F.
- IV. Dinámica: Es estable en la parte A, se mantiene en mezzoforte, en los últimos compases disminuye. En las siguientes partes la dinámica es variable, inicia piano para ir creciendo hasta el clímax (compás 8-12 de cada parte) y enseguida empieza a disminuir hasta terminar la frase final de cada parte en piano.
- V. Ritmo: La parte A es interpretada completamente ad libitum. En la parte B entra a tempo y así se mantiene, no es fiel al ritmo indicado en la partitura, se retrasa con respecto al pulso y modifica las duraciones de la mayoría de las notas, excepto en algunas partes donde debe caer exactamente en el pulso para no perder la noción del compás y el ritmo del bolero. En la repetición de la parte B' hace un ritardando para concluir la canción.
- VI. Formato de acompañamiento: Orquesta de cuerdas, vientos y maderas.

2. Interpretación:

- I. Aspecto técnico:

- i. Vibrato: Es constante en los finales de frase y las notas largas. Es un vibrato rápido, es decir, la longitud de la onda es corta.
- ii. Sonoridad: Emplea voz mezclada, sonoridad de pecho con ligereza de voz de cabeza. En la parte A mantiene la laringe abajo para darle esa característica de tristeza a su interpretación del texto. Al abordar los agudos tiende a ser más brillante el sonido, se ubica en la máscara.
- iii. Dicción: Es clara y fuerte, eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes están muy marcadas.
- iv. Texto: Cambia la letra del texto en la parte B' diciendo: *más no te acuerdas de mí, ya no me quieres en vez de más tú no quieres volver, ya no me quieres* como lo sugiere la partitura.

II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: Canta frases largas completas empleando una sola toma de aire, alarga cada final de frase concatenando el texto logrando un fraseo uniforme y entendible.
- ii. Ornamentos: Combina portamentos y glissandos ascendentes y descendentes. En ocasiones emplea ornamentos como el mordente, característico de la música española.
- iii. Melodía: Conserva la melodía completa propuesta en la partitura.

Intérprete: Nicolás Urcelay

Año de grabación: 1948

Género: Bolero 4/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Sol menor
- II. Forma:
 - Introducción 8 compases
 - Parte A 16 Compases (Tuyo soy y siempre lo seré...)
 - Parte B 16 Compases (Ya no te acuerdas de mí...)
 - Parte B' 16 Compases (Yo por estar junto a ti...)
 - Puente instrumental 8 compases
 - Repite parte B' 16 compases
 - Coda 2 compases
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *Ya no me quieres* publicada por Portilla Music Corp. en 1946. Modifica la tonalidad propuesta por la partitura. Parte A Gm, partes B y B' Bb.
- IV. Dinámica: Se mantiene en un mezzoforte en la parte A, en los últimos compases disminuye. En las siguientes partes la dinámica es variable, inicia piano para ir creciendo hasta el clímax (compás 8-12 de cada parte) y enseguida vuelve a piano hasta el final de cada frase.
- V. Ritmo: La parte A es interpretada completamente ad libitum. En la parte B entra a tempo y así se mantiene, no es fiel al ritmo indicado en la partitura, se retrasa con respecto al pulso y alarga la duración de algunas notas.
- VI. Formato de acompañamiento: Orquesta de cuerdas frotadas, contrabajo muy marcado y arpa.

2. Interpretación:

- I. Aspecto técnico:
 - i. Vibrato: Por momentos es constante, sobre todo en las notas largas. Es un vibrato rápido, es decir, la longitud de la onda es corta.

- ii. Sonoridad: Básicamente lírica. En la parte A su sonido es un poco más dramático con respecto al resto de la canción. Para dar característica de dulzura emplea una voz airosa. Mantiene la altura (baja) de la laringe proporcionando un color parejo a la interpretación.
- iii. Dicción: Es clara y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes están muy marcadas.
- iv. Texto: Cambia la letra del texto en la parte A diciendo: *di por qué con tu cariño cruel callar prefieres, que olvidar nuestro querer en vez de di por qué con tu silencio cruel ahora pretendes destruir nuestra ilusión*. En la parte B' cambia el tiempo del verbo *quiero* de presente a pasado y adicional a esto, la última frase *más tú no quieres volver, ya no me quieres* la cambia por *más no te acuerdas de mí, ya no me quieres*.

II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: Canta frases largas completas empleando una sola toma de aire, alarga cada final de frase concatenando el texto logrando un fraseo uniforme y entendible.
- ii. Ornamentos: En ocasiones emplea portamentos ascendentes y descendentes. También emplea glissandos ascendentes y descendentes cuando intenta suavizar la intención de la interpretación.
- iii. Melodía: Modifica algunos intervalos de la melodía original.

4.1.2 Canciones académicas mexicanas de Manuel María Ponce

4.1.2.1 Canción: A la orilla de un palmar

Intérprete: Alfredo Kraus

Año de grabación: 1960

Género: Canción Mexicana 4/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: La mayor
- II. Forma:
 - Introducción 3 compases
 - Parte A 8 Compases (A la orilla de un palmar...)
 - Repite parte A
 - Parte B 8 compases (soy huerfanita...)
 - Coda 4 compases (Solita paso la vida...)
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *A la orilla de un palmar* que se encuentra en el compilado de canciones mexicanas de Manuel M. Ponce en el Conservatorio de Las Rosas, Michoacán, México.
- IV. Dinámica: Sigue todas las indicaciones de la partitura. La parte A inicia piano, crece y disminuye de acuerdo con los reguladores propuestos. En la parte B inicia mezzoforte, crece y disminuye de acuerdo con los reguladores propuestos.
- V. Ritmo: Es fiel al ritmo propuesto en la partitura.
- VI. Formato de acompañamiento: Orquesta sinfónica.

2. Interpretación:

- I. Aspecto técnico:
 - i. Vibrato: Es constante, propio de la técnica de bel canto.
 - ii. Sonoridad: El timbre es básicamente comprendido como una voz lírica, por momentos utiliza sonoridad airosa.

- iii. Dicción: Es clara y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes son fuertes.
- iv. Texto: Agrega la palabra *buen* a la frase *ni un amigo ¡Ay! que me venga a consolar*. De resto es fiel al texto propuesto en la partitura.

II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: No hace modificaciones ni rítmicas, ni melódicas, es fiel a lo propuesto en la partitura.
- ii. Ornamentos: Emplea portamentos muy marcados y glissandos cortos.
- iii. Melodía: Los intervalos melódicos son fieles a la melodía propuesta en la partitura.

Intérprete: Encarnación Vázquez

Año de grabación: 1991

Género: Canción Mexicana 4/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Fa mayor
- II. Forma:
 - Introducción 2 compases
 - Parte A 8 Compases (A la orilla de un palmar...)
 - Repite parte A
 - Parte B 8 compases (soy huerfanita...)
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *A la orilla de un palmar* que se encuentra en el compilado de canciones mexicanas de Manuel M. Ponce en el Conservatorio de Las Rosas, Michoacán, México.
- IV. Dinámica: Sigue todas las indicaciones de la partitura. La parte A inicia piano, crece y disminuye de acuerdo con los reguladores propuestos. En la parte B inicia mezzoforte, crece y disminuye de acuerdo con los reguladores propuestos
- V. Ritmo: Es fiel al ritmo propuesto en la partitura. Agrega dos rallentandos en cada parte de la canción.
- VI. Formato de acompañamiento: Piano.

2. Interpretación:

- I. Aspecto técnico:
 - i. Vibrato: Es constante, propio de la técnica de bel canto.
 - ii. Sonoridad: El timbre es propio de una voz lírica. Su color es más oscuro en esta interpretación, dándole un carácter melancólico. .
 - iii. Dicción: No es tan clara, por la altura de las notas se modifica el molde de las vocales.
 - iv. Texto: es fiel al texto propuesto en la partitura.
- II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: Es fiel a lo propuesto en la partitura. Las frases están construidas de manera que los cantantes puedan tener una respiración natural y así mismo lo hace la intérprete.
- ii. Ornamentos: Emplea portamentos muy marcados y glissandos.
- iii. Melodía: Los intervalos melódicos son fieles a la melodía propuesta en la partitura.

4.1.2.2 Canción: Estrellita

Intérprete: Alfonso Ortiz Tirado

Año de grabación: 1933

Género: Canción Mexicana 4/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Mi mayor
- II. Forma:
 - Introducción 2 compases
 - Parte A 8 Compases (Estrellita de lejano cielo...)
 - Repite parte A
 - Parte B 8 compases (Tu eres estrella...)
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *Estrellita* de Manuel María Ponce que se encuentra en el archivo personal de la maestra Perla Orrantia.
- IV. Dinámica: En general es homogénea, se alcanzan a notar unos crescendos hacia finales de frase y en el clímax de la canción.
- V. Ritmo: Esta interpretación está muy lenta con respecto a la partitura que indica Andante. Canta ad libitum.
- VI. Formato de acompañamiento: Orquesta de cuerdas.

2. Interpretación:

- I. Aspecto técnico:
 - i. Vibrato: Es constante, propio de la técnica de bel canto.
 - ii. Sonoridad: El timbre es básicamente comprendido como una voz lírica. Por momentos produce una sonoridad airosa.
 - iii. Dicción: Es clara y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes son muy fuertes.

- iv. Texto: Cambia las frases *que miras mi dolor, que sabes mi sufrir* **por** *que sabes mi penar, que miras mi dolor y porque yo no puedo* **por** *es que yo no puedo.*

II. Aspecto estilístico:

- iv. Fraseo: El fraseo se ve modificado por la interpretación ad líbitum, no hay constancia rítmica en las diferentes frases.
- v. Ornamentos: Emplea portamentos lentos, donde se distinguen sus notas intermedias.
- vi. Melodía: Los intervalos melódicos son fieles a la melodía propuesta en la partitura.

Intérprete: Encarnación Vázquez

Año de grabación: 1991

Género: Canción Mexicana 4/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Fa mayor
- II. Forma:
 - Introducción 2 compases
 - Parte A 8 Compases (Estrellita de lejano cielo...)
 - Repite parte A
 - Parte B 8 compases (Tu eres estrella...)
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *Estrellita* de Manuel María Ponce que se encuentra en el archivo personal de la maestra Perla Orrantia.
- IV. Dinámica: En general es muy suave. Sigue todas las indicaciones de la partitura. La parte A inicia piano, crece y disminuye de acuerdo a los reguladores propuestos. En la parte B inicia mezzoforte, crece y disminuye de acuerdo a los reguladores propuestos.
- V. Ritmo: Es fiel al ritmo propuesto en la partitura. Realiza los rubatos que aparecen indicados en la partitura y adiciona un rubato al final del segundo compás de la parte B.
- VI. Formato de acompañamiento: Piano

2 Interpretación:

- I. Aspecto técnico:
 - i. Vibrato: Es constante, propio de la técnica de bel canto.
 - ii. Sonoridad: El timbre es básicamente comprendido como una voz lírica. Su color es muy brillante en esta interpretación debido a las notas agudas de la composición.
 - iii. Dicción: No es tan clara, por la altura de las notas se modifica el molde.

- iv. Texto: Cambia la frase *porque yo no puedo sin ella vivir* **por** *porque yo no puedo sin su amor vivir*.

II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: Cada frase tiene su espacio y su respiración bien definidas de acuerdo a las indicaciones de la partitura.
- ii. Ornamentos: Emplea portamentos muy marcados y glissandos.
- iii. Melodía: Los intervalos melódicos son fieles a la melodía propuesta en la partitura.

4.1.2.3 Canción: Lejos de ti

Intérprete: Alfredo Kraus

Año de grabación: 1959

Género: Canción Mexicana 2/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Sol mayor
- II. Forma:
 - Introducción 8 compases
 - Parte A 18 Compases (Lejos de ti...)
 - Repite parte A
 - Parte B 18 compases (Es triste la mañana...)
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *Lejos de ti* que se encuentra en el compilado de canciones mexicanas de Manuel M. Ponce en el Conservatorio de Las Rosas, Michoacán, México.
- IV. Dinámica: Sigue todas las indicaciones de la partitura. La parte A inicia piano, crece en la palabra *martirio* y vuelve a piano, en el compás once va a forte con la palabra delirio y luego disminuye hacia el final. La parte B inicia mezzoforte y va variando con las frases, crece y disminuye.
- V. Ritmo: Es fiel al ritmo propuesto en la partitura y también en las indicaciones de rallentando y rubato.
- VI. Formato de acompañamiento: Orquesta sinfónica.

2. Interpretación:

- I. Aspecto técnico:
 - i. Vibrato: Es constante, propio de la técnica de bel canto.
 - ii. Sonoridad: El timbre es básicamente comprendido como una voz lírica, por momentos utiliza sonoridad airosa. Combina altura de laringe para dar énfasis al texto, es decir que su laringe está alta para la emisión de textos rápidos, este recurso viene de la ópera, específicamente de los recitativos.

iii. Dicción: Es clara y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes están muy marcadas.

iv. Texto: Es fiel al texto propuesto en la partitura.

II. Aspecto estilístico:

i. Fraseo: Cada frase es interpretada con su ritmo y su respiración bien definidas de acuerdo a las indicaciones de la partitura.

ii. Ornamentos: Emplea portamentos muy marcados y glissandos cortos.

iii. Melodía: Los intervalos melódicos son fieles a la melodía propuesta en la partitura.

Intérprete: Encarnación Vázquez

Año de grabación: 1991

Género: Canción Mexicana 2/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Mi bemol mayor
- II. Forma:
 - Introducción 4 compases
 - Parte A 18 Compases (Lejos de ti...)
 - Repite parte A
 - Parte B 18 compases (Es triste la mañana...)
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *Lejos de ti* que se encuentra en el compilado de canciones mexicanas de Manuel M. Ponce en el Conservatorio de Las Rosas, Michoacán, México. Conserva la tonalidad propuesta en la partitura.
- IV. Dinámica: La parte A inicia mezzoforte, en el compás once crece como lo indica la partitura hacia un forte, hacia el final disminuye y termina en piano. La parte B inicia mezzoforte, la primera frase concluye piano. La siguiente frase crece hacia un forte y al final termina en piano.
- V. Ritmo: Es fiel al ritmo propuesto en la partitura. Agrega un rallentando al final de la parte B, además de los rubatos y rallentando que aparecen indicados en la partitura.
- VI. Formato de acompañamiento: Piano.

2 Interpretación:

- I. Aspecto técnico:
 - i. Vibrato: Es constante, propio de la técnica de bel canto.
 - ii. Sonoridad: Su timbre tiene características propias de una voz lírica.
 - iii. Dicción: Es clara y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes están muy marcadas.
 - iv. Texto: es fiel al texto propuesto en la partitura.

II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: Cada frase es interpretada con su ritmo y su respiración bien definidas de acuerdo a las indicaciones de la partitura.
- ii. Ornamentos: Emplea portamentos muy marcados y glissandos.
- iii. Melodía: Los intervalos melódicos son fieles a la melodía propuesta en la partitura.

4.1.2.4 Canción: Marchita el alma

Intérprete: Alfredo Kraus

Año de grabación: 1959

Género: Canción Mexicana 4/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Sol mayor
- II. Forma:
 - Introducción 4 compases
 - Parte A 9 Compases (Marchita el alma...)
 - Repite parte A
 - Parte B 9 compases (Yo quise hablarle...)
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *Marchita el alma* que se encuentra en el compilado de canciones mexicanas de Manuel M. Ponce en el Conservatorio de Las Rosas, Michoacán, México.
- IV. Dinámica: Sigue todas las indicaciones de la partitura. La parte A inicia piano, crece y disminuye de acuerdo a los reguladores propuestos. En la parte B emplea *mezza di voce* cada dos compases y termina en *pp*.
- V. Ritmo: Es fiel al ritmo propuesto en la partitura. Agrega un *rallentando* en la mitad de la parte A además de los *rubatos* y *rallentando* que aparecen indicados en la partitura.
- VI. Formato de acompañamiento: Orquesta sinfónica.

2. Interpretación:

- I. Aspecto técnico:
 - i. Vibrato: Es constante, propio de la técnica de bel canto.
 - ii. Sonoridad: El timbre es básicamente comprendido como una voz lírica, por momentos utiliza sonoridad airoso. Combina altura de laringe para dar

énfasis al texto, es decir que su laringe está alta para la emisión de textos rápidos, este recurso viene de la ópera, específicamente de los recitativos.

- iii. Dicción: Es clara y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes están muy marcadas.
- iv. Texto: Es fiel al texto propuesto en la partitura.

II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: Cada frase es interpretada con su ritmo y su respiración bien definidas de acuerdo a las indicaciones de la partitura.
- ii. Ornamentos: Emplea portamentos muy marcados y glissandos cortos.
- iii. Melodía: Los intervalos melódicos son fieles a la melodía propuesta en la partitura.

Intérprete: Encarnación Vázquez

Año de grabación: 1991

Género: Canción Mexicana 4/4

1. Estructura musical

- I. Tonalidad: Mi bemol mayor
- II. Forma:
 - Parte A 9 Compases (Marchita el alma...)
 - Repite parte A
 - Parte B 9 compases (Yo quise hablarle...)
 - Repite parte B
- III. Armonía: Se basa en la armonía de la versión escrita para voz y piano de la canción *Marchita el alma* que se encuentra en el compilado de canciones mexicanas de Manuel M. Ponce en el Conservatorio de Las Rosas, Michoacán, México.
- IV. Dinámica Sigue todas las indicaciones de la partitura. La parte A inicia piano, crece y disminuye de acuerdo a los reguladores propuestos. En la parte B emplea mesa di voce cada dos compases y termina en pp.
- V. Ritmo: Es fiel al ritmo propuesto en la partitura. Agrega varios rallentandos que no están marcados en la partitura, además de los que sí están indicados.
- VI. Formato de acompañamiento: Piano.

2 Interpretación:

- I. Aspecto técnico:
 - i. Vibrato: Es constante, propio de la técnica de bel canto.
 - ii. Sonoridad: Su timbre tiene características propias de una voz lírica.
 - iii. Dicción: Es débil, por la altura de las notas se modifica el molde de las vocales.
 - iv. Texto: Es fiel al texto propuesto en la partitura.
- II. Aspecto estilístico:

- i. Fraseo: Cada frase es interpretada con su ritmo y su respiración bien definidas de acuerdo a las indicaciones de la partitura.
- ii. Ornamentos: Emplea portamentos muy marcados y glissandos.
- iii. Melodía: Los intervalos melódicos son fieles a la melodía propuesta en la partitura.

4.2 Segundo nivel de análisis: Comparación

Con base en las descripciones realizadas en el primer nivel de análisis y buscando sintetizar los aspectos estructurales e interpretativos en cada canción, se procedió a realizar un segundo análisis comparativo que permitió establecer tanto los elementos estables como los mutables según las categorías de análisis ya establecidas. En el primer cuadro se encuentra la estructura musical de los boleros, en el segundo se encuentran los aspectos técnicos y estilísticos. Seguido de los cuadros, se encuentra listada la descripción de los aspectos encontrados en el bolero, estableciendo así el discurso interpretativo de éste.

En el tercer cuadro se encuentra la estructura musical de las canciones mexicanas seleccionadas y en el cuarto cuadro están reflejados los aspectos técnicos y estilísticos de estas. En seguida se encuentra una lista que muestra los hallazgos realizados y que permiten establecer el discurso interpretativo de este género.

4.2.1 Estructura musical boleros				
Canción	ALMA MÍA	LAMENTO GITANO	TE QUIERO, DIJISTE	YA NO ME QUIERES
Tonalidad	Tonalidad Base: C Mayor. Los tres intérpretes modifican la tonalidad propuesta en la partitura.	Tonalidad base: C Menor. Los dos intérpretes modifican la tonalidad propuesta en la partitura.	Tonalidad base: G Mayor. Los tres intérpretes modifican la tonalidad propuesta en la partitura.	Tonalidad base: E Menor. Los tres intérpretes modifican la tonalidad propuesta en la partitura.
Forma	Forma base: <ul style="list-style-type: none"> • Introducción 4 compases • Parte A 16 compases • Parte B 16 compases • Parte B' 16 compases Están presentes las partes propuestas en la partitura, pero cada uno añade puentes instrumentales o coda a la canción.	Forma base: <ul style="list-style-type: none"> • Introducción 4 compases • Parte A 16 Compases • Puente instrumental 4 compases • Parte B 8 Compases • Parte A' 8 compases • Parte C 8 compases • Parte A' 8 compases • Coda 4 compases Alfonso Ortiz Tirado mantiene la forma base, mientras que Nicolás Urcelay varía la forma, hace repeticiones de las partes A', B y C.	Forma base: <ul style="list-style-type: none"> • Introducción 8 compases • Parte A 16 Compases • Parte B 16 Compases • Parte C 8 Compases • Parte B' 8 Compases Se presentan todas las partes. Cada uno modifica la introducción, añade puentes instrumentales o repinten partes.	Forma base: <ul style="list-style-type: none"> • Introducción 4 compases • Parte A 16 Compases • Parte B 16 Compases • Parte B' 16 Compases Están presentes las partes propuestas en la partitura, pero cada uno modifica o quita la introducción, añade puentes instrumentales o coda a la canción.
Armonía	Dos de las tres versiones realizan pequeñas rearmonizaciones con respecto a la armonía propuesta en la partitura.	Las dos interpretaciones se basan en la armonía propuesta en la partitura.	Las tres versiones se basan en la armonía propuesta en la partitura.	Las tres versiones se basan en la armonía propuesta en la partitura.
Dinámica	En los tres casos la dinámica es variable. Hay tres dinámicas que se encuentran: De piano a mezzoforte <, de mezzoforte a piano > y messa di voce < >.	En los dos casos la dinámica es variable. Hay dos dinámicas que se encuentran en estas interpretaciones: De piano a mezzoforte < y messa di voce < >.	Dinámica variable. Hay tres dinámicas que se encuentran en estas interpretaciones: De piano a mezzoforte <, de mezzoforte a piano > y messa di voce < >.	Hay dos dinámicas que se encuentran en estas interpretaciones: De piano a mezzoforte < y messa di voce < >.
Ritmo	Ritmo base: Vals 3/4. En los tres casos el ritmo varía de acuerdo al fraseo de cada intérprete. Hay una particularidad en la interpretación de Ana María González, porque modifica la métrica de la canción y es interpretada en ritmo de Bolero (4/4). También hay secciones ad libitum.	Métrica base: 6/8. Ninguna de las dos versiones es fiel a la partitura. En el caso de Nicolás Urcelay, modifica la métrica de la canción, la interpreta en 4/4.	Ritmo base: Bolero 4/4. Sólo en el caso de Alfonso Ortiz Tirado se siguen las indicaciones rítmicas propuestas en la partitura. En los otros dos casos se modifican las figuras rítmicas o se retrasan con respecto al pulso.	Métrica base: 2/2. En los tres casos se presentan las mismas características, la parte A interpretada ad libitum, en la parte B entra a tempo pero no se sigue el ritmo propuesto en la partitura.
Formato de acompañamiento	Formato base: Piano. Varía según el intérprete, se encuentra desde una orquesta de cuerdas frotadas, con algunos instrumentos de viento, hasta acompañamiento con guitarra, bandoneón y percusiones.	Formato base: Piano. Prevalece la orquesta de cuerdas frotadas, pero añaden particularmente otros instrumentos de viento que varían de acuerdo con el intérprete.	Formato base: Piano. Prevalece la orquesta de cuerdas frotadas, pero añaden particularmente otros instrumentos como el órgano, algunos instrumentos de viento y contrabajo.	Formato base: Piano. Prevalece la orquesta de cuerdas frotadas, pero añaden otros instrumentos de viento, contrabajo, acordeón, marimba, trompeta, clarinete, entre otros.

Tabla 2 Estructura musical boleros

Interpretación: aspectos técnico y estilístico

Canción	ALMA MÍA	LAMENTO GITANO	TE QUIERO, DIJISTE	YA NO ME QUIERES
Vibrato	En dos de los tres casos es constante. En los tres casos se evidencia en las frases largas. Varía de acuerdo al intérprete, a veces es un vibrato rápido, otras veces lento.	En los dos casos es constante. Se evidencia en las frases largas. Varía de acuerdo al intérprete, a veces es un vibrato rápido, otras veces lento.	En los tres casos se evidencia en las frases largas. A veces es vibrato rápido, otras veces lento.	En los tres casos se evidencia en las frases largas. A veces es un vibrato lento, otras veces rápido.
Sonoridad	En los tres casos se reconoce una sonoridad lírica, emplea una sonoridad airosa que ayuda a enfatizar diferentes partes del texto y las emociones que evoca.	En los dos casos se evidencia una sonoridad lírica. Se emplea un sonido airoso para dar énfasis a algunos textos.	Cada caso es particular, se presentan sonoridades líricas o de mezcla pero con muchas características de bel canto. Se hace uso de una voz airosa para enfatizar algunos textos.	Cada caso es particular, se presentan sonoridades líricas o de mezcla pero con muchas características de bel canto.
Dicción	En general se presenta muy fuerte y hay claridad en el texto. Ana María González enfatiza en las consonantes n, l y m. Libertad Lamarque tiende a combinar las vocales en el registro agudo.	En los dos casos es clara y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes son fuertes.	Es clara en los tres casos y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes son fuertes.	Es clara en los tres casos y eso permite que el texto se entienda completamente, en general las consonantes son fuertes.
Texto	Sólo en la interpretación de Ana María González se modifican los tiempos de dos verbos. En las otras dos interpretaciones se conserva el texto propuesto en la partitura.	En las dos interpretaciones es fiel al propuesto en la partitura.	En los tres casos es fiel al texto propuesto en la partitura.	Se presentan pequeños cambios de frases y de algunos tiempos de verbos.
Fraseo	Hacen énfasis en las palabras que melódicamente tienen registro agudo. Hay modificaciones rítmicas entre compás y cada intérprete lo maneja a su criterio.	Cada intérprete maneja el fraseo de acuerdo a la intención que quieren dar, a veces se presentan los textos recitados, haciendo énfasis en estos.	Cada intérprete maneja el fraseo de acuerdo a la intención que quieren dar, a veces se anticipan las figuras rítmicas entre compases.	Se cantan frases largas empleando la misma toma de aire. Las secciones ad libitum son más recitadas.
Ornamentos	Prevalece el uso de <i>glissando</i> y <i>portamento</i> . Aparecen las figuras de <i>gruppetto</i> y <i>mordente</i> en dos de las interpretaciones.	Prevalece el uso de <i>glissando</i> y <i>portamento</i> . Aparece el ornamento <i>mordente</i> .	Prevalece el uso de <i>glissando</i> y <i>portamento</i> . Aparece el ornamento <i>mordente</i> .	Prevalece el uso de <i>glissando</i> y <i>portamento</i> . Aparecen las figuras de <i>gruppetto</i> y <i>mordente</i> en dos de las interpretaciones.
Melodía	Las tres interpretaciones son fieles a la melodía propuesta en la partitura, exceptuando la última frase donde cada intérprete modifica la cadencia final.	Las dos interpretaciones conservan la melodía propuesta en la partitura, pero Nicolás Urcelay modifica el último intervalo.	En dos de los casos mantiene la melodía propuesta en la partitura, en el otro se presentan pequeñas modificaciones en algunos intervalos.	Solo uno de los casos mantiene la melodía propuesta en la partitura, en los otros dos se presentan modificaciones en algunos intervalos.

Tabla 3 Aspectos interpretativos boleros

De acuerdo con los análisis realizados, los boleros de María Grever en las interpretaciones de Ana María Gonzáles, Libertad Lamarque, Nicolás Urcelay y Alfonso Ortíz Tirado tienen las siguientes particularidades:

Discurso interpretativo en los boleros

Elementos mutables

- Las tonalidades que se presentan son mayores o menores. Éstas son acomodadas a la tipología vocal de cada intérprete.
- La forma de la canción puede verse modificada en su introducción, intermedios y coda. Las repeticiones de cada parte de la canción están sujetas al gusto del intérprete.
- El ritmo es muy variable, en unos casos hay modificación métrica, en otros, hay secciones ad líbitum. Cada interpretación tiene su particularidad rítmica. Solo una interpretación mantuvo el ritmo propuesto; esta interpretación es de las más antiguas, grabada en 1932.
- Cada intérprete elige el formato de acompañamiento de su preferencia, es muy libre. Hay acompañamientos con orquesta de cuerdas, con vientos, con guitarra, piano, entre otros.
- La dinámica rítmica de cada interpretación está sujeta a la intención que quiere dar cada cantante y es muy libre en tanto el sentimiento que evoca cada frase se transmite a través de este elemento.

Elementos estables

- La armonía de las canciones está dentro del sistema tonal. En general los boleros conservan la armonía en que fueron escritos, no hay modulaciones ni rearmonizaciones notorias.
- Se presentan tres tipos de dinámica recurrentes en todos los boleros: De piano a mezzoforte, de mezzoforte a piano y messa di voce.
- El vibrato está presente en todas las interpretaciones, es muy característico de estas composiciones, es evidente sobre todo en las notas largas. Varía de acuerdo al intérprete y a la intención que se le quiere dar a cada interpretación, a veces se presenta lento, a veces rápido.

- Se encuentran voces con muchos elementos del canto lírico, técnicas de bel canto, espacios internos muy grandes que le dan colores profundos a la voz.
- La dicción, en general, presenta consonantes fuertes, muchas de las vocales son mezcladas entre sí, sobre todo en los registros agudos, como un recurso técnico.
- Particularmente estos boleros conservan sus textos originales, pero en algunos casos se presentan modificaciones muy pequeñas. Se cambian algunos verbos de modo, pasando de un español antiguo a un español actual (Ejemplo: embriagase, por embriagara).
- Se encontraron varias particularidades en lo fraseos, una de ellas es el empleo de tomas grandes de aire, que permiten cantar frases largas y continuas. El empleo de la messa di voce en las interpretaciones es continuo. El texto se ve enfatizado en las notas agudas alargando o acelerando el ritmo interno de la frase y en muchas ocasiones su ritmo se ve modificado para hacer mayor énfasis en estos, llevando el matiz hacia forte. A veces se anticipan las figuras rítmicas entre compases, dando estilos de fraseo mutables, es un recurso que no siempre ocurre en los mismos lugares, pero si es un recurso interpretativo en todos los casos. Las secciones ad líbitum son muy comunes en estas interpretaciones.
- Prevalece el uso de glissando y portamento, son recursos muy utilizados en este género, tanto ascendentes como descendentes, en intervalos grandes y pequeños. Se encontraron dos ornamentos, el guppetto sencillo y el mordente, empelados en algunos finales de frase, estable en la mayoría de interpretaciones.
- Generalmente las melodías son estables en todas las interpretaciones. Se ven modificaciones de intervalos cercanos que no cambian el sentido global de la canción. Una particularidad de algunos de los intérpretes, es añadir una coda, donde la melodía final varía dando lugar a la modificación de la cadencia final.
- Las interpretaciones de Alfonso Ortiz Tirado, quien es el intérprete más antiguo tomado en cuenta en este trabajo, son las que más cercanía y similitud tienen con las partituras de referencia.

4.2.2 Estructura musical canciones mexicanas

Canción	A LA ORILLA DE UN PALMAR	ESTRELLITA	LEJOS DE TI	MARCHITA EL ALMA
Tonalidad	Tonalidad base: Fa Mayor. Uno la modifica el otro la conserva.	Tonalidad base: Fa Mayor. Uno de los intérpretes baja medio tono a la tonalidad propuesta en la partitura y el otro la conserva.	Tonalidad base: Mi bemol mayor. Uno modifica la tonalidad y el otro la conserva.	Tonalidad base: Mi bemol mayor. Uno conserva la tonalidad y el otro la modifica.
Forma	Forma base: <ul style="list-style-type: none"> • Introducción 2 compases • Parte A 8 Compases • Repite parte A • Parte B 8 compases Los dos intérpretes siguen la forma de la canción, salvo uno de ellos que añade un compás adicional a la introducción y una coda de cuatro compases.	Forma base: <ul style="list-style-type: none"> • Introducción 2 compases • Parte A 8 Compases • Repite parte A • Parte B 8 compases Los dos intérpretes siguen la forma de la canción.	Forma base: <ul style="list-style-type: none"> • Introducción 4 compases • Parte A 18 Compases • Repite parte A • Parte B 18 compases Los dos intérpretes siguen la forma de la canción, exceptuando la introducción de una de las dos versiones, donde le agregan cuatro compases.	Forma base: <ul style="list-style-type: none"> • Parte A 9 Compases • Repite parte A • Parte B 9 compases • Repite parte B Un intérprete sigue la forma y el otro la modifica.
Armonía	Las dos versiones se basan en la armonía propuesta en la partitura.	Las dos versiones se basan en la armonía propuesta en la partitura.	Las dos versiones se basan en la armonía propuesta en la partitura.	Las dos versiones se basan en la armonía propuesta en la partitura.
Dinámica	En los dos casos se realizan las dinámicas propuestas en la partitura.	En los dos casos se realizan las dinámicas propuestas en la partitura.	En los dos casos se realizan las dinámicas propuestas en la partitura.	En los dos casos se realizan las dinámicas propuestas en la partitura.
Ritmo	Las dos interpretaciones siguen las indicaciones rítmicas propuestas.	Una de las interpretaciones sigue por completo las indicaciones rítmicas propuestas en la partitura. La otra interpretación se hace completamente ad libitum.	Las dos interpretaciones siguen el ritmo propuesto en la partitura. Añaden algunos <i>rallentando</i> que no aparecen escritos.	Las dos interpretaciones siguen el ritmo propuesto en la partitura. Añaden algunos <i>rallentando</i> que no aparecen escritos.
Formato de acompañamiento	Varía de acuerdo al intérprete, uno es piano y voz, el otro es acompañado por orquesta sinfónica.	Uno es piano y voz, el otro es acompañado por orquesta de cuerdas.	Varía de acuerdo al intérprete, uno es piano y voz, el otro es acompañado por orquesta sinfónica.	Varía de acuerdo al intérprete, uno es piano y voz, el otro es acompañado por orquesta sinfónica.

Tabla 4 Estructura musical canciones mexicanas

Interpretación: aspectos técnico y estilístico				
Canción	A LA ORILLA DE UN PALMAR	ESTRELLITA	LEJOS DE TI	MARCHITA EL ALMA
Vibrato	En los dos casos el vibrato está siempre presente.	En los dos casos el vibrato está siempre presente.	En los dos casos el vibrato está siempre presente.	En los dos casos el vibrato está siempre presente.
Sonoridad	Los dos timbres son propios de voces líricas.	Los dos timbres son propios de voces líricas.	Los dos timbres son propios de voces líricas.	Los dos timbres son propios de voces líricas.
Dicción	En uno de los casos la dicción es muy clara, las consonantes son fuertes. En el otro caso, por la altura de las notas se modifica el molde vocal, haciendo que algunos textos estén poco marcados.	En uno de los casos la dicción es muy clara, las consonantes son fuertes. En el otro caso, por la altura de las notas se modifica el molde vocal, haciendo que algunos textos estén débiles.	En los dos casos se presenta una dicción fuerte, con consonantes muy marcadas.	En uno de los casos la dicción es muy clara, las consonantes son fuertes. En el otro caso, por la altura de las notas se modifica el molde vocal, haciendo que algunos textos estén poco marcados.
Texto	Una de las versiones agrega una palabra a una frase, la otra es totalmente fiel al texto de la partitura.	Las dos versiones hacen pequeñas modificaciones del texto.	Las dos versiones siguen el texto que aparece escrito en la partitura.	Las dos versiones siguen el texto que aparece escrito en la partitura.
Fraseo	En los dos casos se siguen todas las indicaciones que están escritas, referentes al fraseo, no hay modificaciones de ningún tipo.	Uno de los intérpretes interpreta toda la canción ad libitum, haciendo que el fraseo sea variado, de acuerdo a su criterio. El otro intérprete sigue todas las indicaciones de fraseo propuestas en la partitura.	Los dos intérpretes siguen todas las indicaciones de fraseo propuestas en la partitura.	Los dos intérpretes siguen todas las indicaciones de fraseo propuestas en la partitura.
Ornamentos	Prevalece el uso de <i>glissando</i> y <i>portamento</i> .	Prevalece el uso de <i>glissando</i> y <i>portamento</i> .	Prevalece el uso de <i>glissando</i> y <i>portamento</i> .	Prevalece el uso de <i>glissando</i> y <i>portamento</i> .
Melodía	Se mantiene completamente la melodía que aparece escrita en la partitura.	Se mantiene completamente la melodía que aparece escrita en la partitura.	Se mantiene completamente la melodía que aparece escrita en la partitura.	Se mantiene completamente la melodía que aparece escrita en la partitura.

Tabla 5 Aspectos interpretativos canciones mexicanas

De acuerdo con los análisis realizados, las canciones de Manuel M. Ponce en las interpretaciones de los cantantes Encarnación Vázquez, Alfonso Ortiz Tirado y Alfredo Kraus tienen las siguientes particularidades:

Discurso interpretativo en las canciones mexicanas

Elementos mutables

- Las tonalidades que se encuentran son mayores. Éstas son acomodadas en algunos casos a la tipología vocal de cada intérprete.
- Todos los intérpretes siguen en esencia la forma propuesta en la partitura de referencia. Algunos modifican o agregan introducción y en algunos casos se agrega una coda.
- Estas canciones son interpretadas con acompañamiento de piano o de orquesta sinfónica.

Elementos estables

- La armonía de las canciones está dentro del sistema tonal occidental. No se realiza ningún tipo de rearmonización en ninguna de las interpretaciones, es decir que son interpretadas con base en la partitura de referencia.
- La dinámica de cada interpretación está sujeta a las indicaciones de la partitura. Predomina la *messa di voce*, recurso característico de la técnica de *bel canto*.
- El ritmo es una de las características más estables dentro de estas interpretaciones, cada figura escrita es interpretada.
- El vibrato es un recurso que está presente todo el tiempo en todas las interpretaciones, sobre todo en las notas largas.
- Las voces son impostadas todo el tiempo, es decir, prevalece la sonoridad del canto lírico.
- Las consonantes son fuertes todo el tiempo. En algunas ocasiones las vocales se combinan para poder interpretar los textos agudos, como un recurso técnico.
- Los textos interpretados son fieles a los escritos en las partituras de referencia.
- Todas las indicaciones de fraseo propuestas en la partitura son respetadas. Ritardando, rubato, rallentando, crescendo y diminuendo son algunas de las indicaciones que predominan.

- Prevalece el uso del glissando y del portamento, son recursos muy utilizados en este género, tanto ascendentes como descendentes, en intervalos abiertos y cerrados.
- La melodía es completamente interpretada tal y como aparece escrita en la partitura.
- En general este género mantiene todas las características musicales e interpretativas que se encuentran propuestas en las partituras de referencia.

5. Conclusiones: Voces de México en el siglo XX

El rastreo histórico realizado, muestra un amplio margen de elementos interpretativos de ambos géneros que fueron clasificados como mutables y estables. Estas características vocales determinan la interpretación de las canciones mexicanas seleccionadas y muestran de qué forma se construye el discurso interpretativo establecido por los cantantes de música mexicana del siglo XX. La síntesis de estas características es presentada a continuación:

En primera instancia el discurso interpretativo del bolero mexicano posee una gran flexibilidad en varios de sus elementos. Su forma se puede modificar, se encontraron unas grabaciones con forma ABA o también AAB, entre otros. La tonalidad puede variar de acuerdo a las capacidades vocales de cada intérprete o de acuerdo al color que se le quiera dar. El fraseo y el ritmo tienen una relación estrecha con la intención del cantante, a veces se agregan síncopas o se hacen ritardandos o al contrario, se aceleran las frases. El timbre también se puede ver modificado, a veces hay sonoridades airoas u otras propias de una voz blanca, también mezclados con las sonoridades líricas. Los ornamentos presentados tienen una flexibilidad interna, puede haber glissandos o portamentos que son empleados de acuerdo a la decisión del cantante. El formato también puede ser modificado, ya que se encontraron, dentro de las grabaciones analizadas, formatos de acompañamiento de orquesta de cuerdas, diferentes a lo originalmente escrito que fue piano y voz. De este modo el bolero tiene gran libertad interpretativa, la mayoría de sus elementos se pueden modificar a gusto y comodidad del cantante, lo que hace que cada versión sea única.

Todo esto en contraste con la canción mexicana. Este género no tiene la misma flexibilidad. Su forma es estable, el ritmo se ciñe a lo que está escrito en la partitura, aunque a veces los calderones y ritardando se pueden interpretar a criterio del cantante. El timbre se mantiene, el vibrato es constante y estable, todas las voces son cubiertas, más dirigido hacia la sonoridad del canto lírico. El formato que predomina es piano y voz aunque también se encuentran unas adaptaciones para orquesta posteriores a la época del compositor. De esta forma, se encuentra en la partitura una guía confiable para su interpretación.

Uno de los hallazgos más importantes en este estudio es la particularidad de la sonoridad de las interpretaciones del bolero. Se encontraron sonoridades con características propias del canto lírico, relacionadas directamente con los hallazgos de la consulta histórica que se encuentra en el segundo capítulo de este trabajo, por ejemplo, el hecho de la llegada de las compañías de ópera a México en el siglo XIX. La llegada de la ópera al país produjo la intromisión del canto lírico en el ámbito popular de los cantantes mexicanos. Predomina el uso de elementos como el vibrato, el glissando y los portamentos.

El bolero, además, tiene una gran evolución tímbrica a través del periodo estudiado, debido a que las interpretaciones realizadas hacia la segunda parte del siglo van cambiando progresivamente, allí se evidencian elementos de voces más naturales o que tienden hacia lo popular, a diferencia de las interpretaciones de la primera mitad del siglo que tienen color operístico.

Al iniciar esta investigación, se había planteado seleccionar solo cantantes mexicanos para el análisis, pero en el camino surgió la inquietud de saber si ese repertorio seleccionado era cantado de la misma forma en otros países, por eso en el desarrollo de la metodología, exactamente en la selección del repertorio aparecen interpretaciones de la argentina Libertad Lamarque y el español Alfredo Krauss. Así fue como se evidenció que sus interpretaciones se ceñían a las características empleadas por los cantantes mexicanos.

Por otra parte, la concepción de la interpretación de la canción académica mexicana, se mantiene intacta durante todo el siglo. Se encontraron sonoridades completamente líricas, característica coherente con el hallazgo de la consulta histórica realizada, tal como se evidencia en la primera parte de este trabajo. Es por esto que se configura un género estable, sin grandes modificaciones interpretativas y que se ciñe a un estilo propio estructurado desde sus inicios, que así permanece hasta el día de hoy y que posiblemente se mantendrá estable en el futuro.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede concluir que hay géneros que permanecen estables a lo largo del tiempo como la canción mexicana y otros que van evolucionando como el bolero, influenciados por diferentes factores como la hibridación cultural, la exploración de estilos vocales populares, la formación vocal del intérprete así como su estilo interpretativo, la época en que se desarrollan, entre otros. De este modo no hay interpretaciones correctas o

erróneas, sino que hay libertad en la elección del estilo que se quiere emplear. Así cada cantante hace propia su interpretación, al tener un gran banco de recursos, puede ir agregando o restando las características propias de cada género.

En suma, la realización de este trabajo de investigación aportó significativamente a la autora en su desarrollo como cantante y pedagoga interesada y preocupada por conservar las raíces de las músicas tradicionales de cualquier región, en esta ocasión, las de los géneros analizados en este trabajo. Resultó muy útil este rastreo histórico, ya que le permitió encontrar un camino metodológico claro y así mismo poder replicarlo en los géneros que desee interpretar después de esta investigación. De este modo se hacen aportes para la interpretación de otros cantantes.

El resultado de todo este trabajo fue establecer el discurso interpretativo de los dos géneros seleccionados, respondiendo satisfactoriamente a las inquietudes iniciales y dejando una puerta abierta a otras preguntas que surgen a partir de toda esta investigación.

Glosario

Las definiciones que se encuentran a continuación, son empleadas en el primer y segundo nivel de análisis y fueron extraídas de The Harvard Dictionary of Music, Diccionario de la lengua española, *Lo que quieres es cantar*, método vocal studio, *Ventanas al Universo* y Diccionario Oxford de la música.

A tempo: A tiempo, regresar al tempo anterior.

Ad libitum: A voluntad, la velocidad y la forma de ejecución de la obra se dejan a elección del ejecutante.

Andante: Moderadamente lento; a partir de finales del siglo XVIII se ha usado para indicar una velocidad entre *adagio y *allegro.

Cesura: Término utilizado en ocasiones de manera intercambiable con “calderón” para indicar una nota que se sostiene por más tiempo que su valor escrito.

Clímax: Es el punto de mayor intensidad o fuerza en una serie creciente; esto es, la culminación.

Constricción: Acción de apretar y cerrar, como oprimiendo.

Diminuendo: “Disminuyendo”, es decir, gradualmente más suave.

Forte: “Fuerte”, “con fuerza”; su abreviatura es f.

Glissando: Deslizarse de una nota a otra. No es una palabra genuinamente italiana sino la italianización del verbo francés glisser, que significa “resbalar”, “deslizar”, pasando por todas las notas intermedias.

Gruppetto: “Pequeño grupo”, “grupito”; en el siglo XVI se usaba para designar un *trino, pero tiempo después su significado cambió al de *turn (grupo de cuatro notas).

Longitud de onda: La longitud de una onda describe cuán larga es la onda. La distancia existente entre dos crestas o valles consecutivos es lo que llamamos longitud de onda.

Máscara: Conjunto de resonadores que se emplean en la voz humana, y que están situados en la parte posterior del rostro, tal y como si fuera una máscara. Y este es el nombre que tradicionalmente se ha dado a los resonadores faciales superiores, es decir: Los dientes incisivos superiores, el paladar duro, el tracto nasofaríngeo, las fosas nasales, y los senos para-nasales.

Messa di voce: Término barroco para una técnica vocal que sigue utilizándose como método de enseñanza del canto. Consiste en una nota sostenida largo tiempo, aumentando su intensidad hasta alcanzar un clímax, seguido de un disminuyendo que termina en pianísimo.

Mezzoforte: Medio fuerte; es decir, moderadamente fuerte.

Mordente: Adorno que consiste en la alternancia rápida y marcada entre la nota principal, la nota auxiliar inferior y nuevamente la nota principal. Se escribe con el signo m, y en su forma invertida utiliza la nota auxiliar superior en lugar de la inferior.

Ornamento: Embellecimiento de una línea melódica y, menos frecuentemente, de una línea armónica.

Portamento: Significa unir perfectamente dos registros de tal manera que fluyan a un mismo tono. El portamento anticipa levemente una nota con la vocal de la sílaba anterior. La diferencia entre el portamento y el glissando es que el primero es sólo la unión de dos tonos, en cambio el segundo implica la ejecución de todos los tonos que están en medio.

Rallentando: “Retardando”, “reducir la velocidad gradualmente”; suele abreviarse rall.

Ritardando: “Retardando”, “retardado”, “reteniendo”, “retenido”, o sea, reducir la velocidad gradualmente, igual que rallentando, suele usarse la abreviatura rit.

Rubato: (it., “robado”, es decir, “flexible”; tempo rubato, “tiempo flexible”). Interpretación flexible que se aparta del tiempo estricto real, “robando” o “modificando” el valor de algunas notas para obtener un efecto expresivo y crear una atmósfera espontánea.

Tenuto: Mantenido; es decir, tocar una nota un poco más larga de lo habitual, pero sin alterar el valor general de la nota.

Voz lírica: Característica de repertorios operísticos. En una voz lírica se reconoce el trabajo de la unión entre los diferentes registros de la voz a través de vibrato, glissandos y portamentos. Otra característica es la potencia y el color de este tipo de voces.

Voz mezclada: En una voz mezclada se reconoce la ligereza de la voz de cabeza con resonancia de pecho, logrando interpretar registros agudos con mayor facilidad.

Bibliografía

- **BOTTARO, FRANCISCO.** Jaime Rico Salazar (1991) *Cien años de boleros. Su historia, sus compositores, sus intérpretes y 500 boleros inolvidables.*
- **CARVAJAL, ALBERTO.** Lied y canción de arte mexicana (2017). Notas al programa para obtener el título de licenciado en música. Universidad Nacional Autónoma de México.
- **DESCHAUSSEÉS, M. (1991).** *El intérprete y la música.* (R. Torrás, Trad.) Madrid, España: Ediciones RIALP.
- **ESTRADA, TERE (2006)** *María Grever: Una juglar mexicana en Nueva York,* artículo para la revista Correo del Maestro, índice anual, año 21.
- **ÉVORA, TONY (2001),** *El libro del Bolero,* Madrid: Alianza editorial S.A.
- **FIGUEROA, FLORES, MOSQUEDA, MORENO (2009)** *Compositora mexicana “María Grever”.* Cultura Mexicana S. XX y XXI. Música.
- **KURY ALDANA, MARIO Y MENDOZA, VICENTE (1992),** *Cancionero popular mexicano, Selección, recopilación y textos.*
- **LATHAM, ALISON (2008)** *Diccionario enciclopédico de la música* (Oxford Companion to Music 1938), primera edición en español para el siglo XXI.
- **LLAMAZARES, RO (2018)** *Lo que quieres es cantar,* método vocal studio.
- **LONDOÑO DIAZ, MAURICIO (2017)** *El bolero: literatura y música popular latinoamericana.* Trabajo de grado Facultad de Ciencias Sociales Carrera de Estudios Literarios Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

- **MENDOZA, VICENTE T. (1961)**, *La canción mexicana, ensayo de clasificación y antología*, México: Instituto de investigaciones estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- **MENDOZA, VICENTE T. (1984)**, *Panorama de la música tradicional de México*, México: Instituto de investigaciones estéticas, estudios y fuentes del arte en México.
- **NATIONAL EARTH SCIENCE TEACHERS ASSOCIATION (2012)** *Ventanas al Universo*.
- **PEZA DE LA, MARÍA DEL CARMEN (2000)** *Bolero y educación sentimental*, México: Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- **PODESTÁ ARZUBIAGA, JUAN, (2007)** *Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización*. Revista de Ciencias Sociales (CI), (segundo semestre) Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70801906>> ISSN 0717-2257
- **PRIETO, CARLOS (2015)** *Música mexicana: el siglo XX, Manuel M. Ponce*. Recuperado de: <https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/manuel-m-ponce/>
- **RANDEL, DON MICHAEL (2003)** *The Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press.
- **BURBANO, STEPHANIE (2019)** *Cerquita del Corazón*, Propuesta Interpretativa para el estilo del wayno ayacuchano.
- **REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001)** *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición.
- **RICO SALAZAR, JAIME (1988)** *Cien años de boleros*, segunda edición.

- **RINK, J. (2006).** *La interpretación musical (musical performance a guide to understanding)*. (J. Rink, Ed., & B. Zitman , Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- **VEGA, HECTOR (2010)** *la música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la world music*. Revista HAOL, Núm. 23 (Otoño, 2010), 155-169.
Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de:
file:///C:/Users/use/Downloads/Dialnet-
LaMusicaTradicionalMexicanaEntreElFolcloreLaTradic-3671093.pdf

Anexos

En el CD se encuentran las grabaciones en las que se basó este trabajo.

COMPOSITOR	INTÉRPRETES	CANCIONES	AÑO DE GRABACIÓN
María Grever Bolero	Alfonso Ortiz Tirado	Lamento gitano	1933
		Te quiero, dijiste	1932
	Ana María González	Alma Mía	1972
		Ya no me quieres	1972
	Libertad Lamarque	Alma Mía	1955
		Te quiero, dijiste	1953
		Ya no me quieres	1953
	Nicolás Urcelay	Alma Mía	1948
		Lamento gitano	1948
		Te quiero, dijiste	1954
		Ya no me quieres	1948
	Manuel M. Ponce Canción académica mexicana	Alfonso Ortiz Tirado	Estrellita
Encarnación Vázquez		A la orilla de un palmar	1999
		Estrellita	1999
		Lejos de ti	1999
		Marchita el alma	1999
Alfredo Kraus		A la orilla de un palmar	1960
		Lejos de ti	1959
		Marchita el alma	1959