

REVISTA

ISSN 2663-7145



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

.nro 1

Antonio Formaro — Edgar Isaac Gómez Álvarez — Jannu Montecristo
Pérez — Laura Novoa — Marcelo Rebuffi — Graciela Beatriz Restelli —
Luisa Vilar-Payá



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIA MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

| REVISTA

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"**



REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA



■ **AÑO XXXIV**
■ **2020**

VOLUMEN 34 - N° 1

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Rector. Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano. Lic. Ezequiel Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco, Dr. Julián Mosca

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (Universidad de Melbourne, Australia), Dra. Amalia Suárez Urtubey (Universidad Católica Argentina).

DISEÑO: Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: José León Gallardo, *Fuga a 3 voces*. Manuscrito autógrafo obrante en el Fondo Documental "José León Gallardo" del Archivo de Música Devocional y Litúrgica del IIMCV (UCA).

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C. 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ✉Email: iimcv@uca.edu.ar

www.iimcv.org

SUMARIO

PRÓLOGO

Noticias de la Revista 34 N° 1.

11

CONMEMORACIÓN

Yolanda Velo. *In memoriam*.

Graciela Beatriz Restelli

17

SECCIÓN ARTÍCULOS

El arte de la excepción: Stock, Aitken y Waterman y la música pop de los años 80 en Gran Bretaña.

Antonio Formaro

23

Encuentro entre la tradición y la experimentación: Leda Valladares y el diseño sonoro para una nación del futuro.

Laura Novoa

55

Dimitri Shostakovich: entre la passacaglia, el monomito y el patriarcado.

Marcelo Rebuffi

85

Ángela Peralta (1845-1883) como compositora. Historiografía y análisis de la canción *El deseo*.

Luisa Vilar-Payá y Jannu Montecristo Pérez

107

SECCIÓN RESEÑAS

Leonora Saavedra (ed.): *Carlos Chávez y su mundo*.

Edgar Isaac Gómez Álvarez

129

NOTICIAS DEL INSTITUTO

139

CONVOCATORIA

143

■ ÁNGELA PERALTA (1845-1883) COMO COMPOSITORA. HISTORIOGRAFÍA Y ANÁLISIS DE LA CANCIÓN *EL DESEO*

LUISA VILAR-PAYÁ

Universidad de las Américas - Puebla (México)

luisa.vilar@udlap.mx

JANNU MONTECRISTO PÉREZ

RESUMEN

La música vocal de Ángela Peralta ha sido descrita en numerosas ocasiones como ‘sencilla’ y ‘de salón’ aunque sus actuales intérpretes la perciben como ‘canciones de concierto’ o ‘música de cámara’. La demarcación entre estos campos es compleja y las divisiones, que se hicieron más profundas en la historiografía del siglo XX, continúan hasta el día de hoy. El artículo analiza el papel que han tenido estas diferencias en la recepción de Peralta a la luz de algunas de las controversias que rodean la construcción de la cantante como personaje mítico, con enemigos y defensores que no siempre han partido del estudio de documentos o del análisis musical de sus obras. El artículo comienza con un recorrido historiográfico y concluye con el análisis de la canción *El Deseo* compuesta por Peralta y publicada en 1875.¹

Palabras clave: Ángela Peralta, compositora, siglo XIX, música de salón, historiografía.

¹ El presente artículo, redactado en su totalidad por Luisa Vilar-Payá, comenzó con una dirección de tesina de la soprano Jannu Montecristo que incluyó: selección de repertorio basada en una estancia en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM, entrevistas a intérpretes y documentalistas y análisis de obras encaminados a la interpretación de música vocal en el contexto de un recital de conclusión de la Licenciatura en Música. En la elaboración del artículo Vilar-Payá añadió el recorrido historiográfico sobre el tema de Peralta como cantante y compositora y amplió el análisis de la canción *El Deseo* realizado por Montecristo.

ÁNGELA PERALTA (1845-1883) AS COMPOSER. HISTORIOGRAPHY AND ANALYSIS OF THE SONG *EL DESEO*.

108

ABSTRACT

Ángela Peralta's music is often considered 'simple' and described as 'salon music', although its current performers perceive it as 'concert songs' or 'chamber music'. The complex demarcation between these conceptions, which notably became deeper as result of twentieth-century historiographical practices, continue in today's scholarship. The article analyzes the role of these differences in the reception of Peralta's music, as well as some of the controversies surrounding the construction of the singer as a mythical persona, with enemies and defenders who have not always supported their arguments by means of documentation or the musical analysis of her works. The article compares different historiographical approaches to Peralta and concludes with an analysis of her song *El Deseo*, published in 1875.

Keywords: Ángela Peralta, female composer, 19th Century, salon music, Historiography.



1. Historiografía

Apenas estudiada como compositora, pero transformada en un mito como cantante, Ángela Peralta (1845-1883) sigue siendo un personaje tan fascinante como controversial. La más reciente aportación biográfica aparece en el libro *Con el Sol de México en la voz* (2017) en donde Enid Negrete investiga artistas de México que han participado en diferentes tipos de proyectos del *Gran Teatro del Liceo de Barcelona* (Negrete, 2017). El capítulo sobre Peralta abre el libro ya que, a la corta edad de veinticinco años fue la primera mexicana en actuar en este teatro que habría de convertirse en uno de los foros operísticos de más empuje a nivel internacional. Entre los que la siguieron se encuentran otros mexicanos que adquirieron singular fama: Fanny Anitúa, José Mojica, Carlo del Monte e Irma González, por mencionar algunos de los primeros en presentarse. Otros grandes embajadores de este país en el Liceo son Gilda Cruz-Romo, Guillermo Sarabia en los años setenta y Francisco Araiza y Fernando de la Mora antes y después del incendio del teatro (1994). Llama la atención que entre los artistas que han participado en este destacado foro en lo que va del siglo XXI, ya sea

como directores de orquesta, escenógrafos o cantantes, sólo se encuentre una mujer: Maria Katzarava, “mexicana con raíces georgianas”, como se describe a sí misma.² Este tipo de situaciones no sólo ponen en perspectiva el que entre 1861 y 1869 Peralta lograra ser escuchada en distintos tipos de funciones y escenarios internacionales en las ciudades de Alejandría, Barcelona, Bérgamo, Cádiz, La Habana, Madrid, Milán, Nueva York, París y Turín, sino que fundamenta y explica la necesidad de promover e investigar a aquellos artistas de diferentes géneros y procedencias que logran consolidar proyectos culturales de considerable carga simbólica. Como señala Negrete:

109

“En contra de todo lo que se puede pensar de un siglo en el que la mujer estaba relegada a un segundo plano, es precisamente una mujer de veinticinco años la primera artista mexicana en pisar el escenario del Gran Teatro del Liceo: Ángela Peralta. A sus quince años debuta como Leonora en *Il trovadore*, a los diecisiete cantó en *la Scala*; y al morir, antes de cumplir los cuarenta, ya era la diva representante de la ópera y el canto lírico de su país —donde inauguró una cantidad importante de teatros, recorrió en carreta los peores caminos y corrió peligros inimaginables con su compañía. Ángela Peralta fue la soprano más famosa de un México casi recién nacido, azotado por guerras e invasiones”. (Negrete, 2017: 19).

Peralta nació en la Ciudad de México el 6 de julio de 1845 y el destino hizo que la muerte temprana la sorprendiera a los 38 años de edad en este mismo país; falleció en Mazatlán, Sinaloa, el 30 de agosto de 1883 víctima de una epidemia de fiebre amarilla. Seis días antes había participado en el ensayo de *Aida* a presentarse en el Teatro Rubio. Como se reitera en los distintos trabajos sobre el tema “La función debió verificarse esa misma noche, pero fue pospuesta debido al gran número de artistas afectados por la enfermedad”, la cual “se propagó a tal grado entre los miembros de la compañía que de los 38 integrantes, 15 fueron víctimas mortales” (García Figueroa et al., 2017: 4). El teatro había sido inaugurado el 6 de febrero de 1881 y, después de un período de decadencia ahora lleva el nombre de la conocida cantante que no pudo debutar en él. La muerte trágica de Peralta, la fama que alcanzó y sus capacidades como empresaria la hicieron un personaje prácticamente mitológico que ha servido como punto de referencia en distintas revisiones de corte historiográfico. Algunos, como el compositor y crítico musical Gustavo E. Campa (1863-1934), repetidamente usaron su nombre para señalar lagunas o fallas en el campo de la cultura y de la historia musical del país. Así, en su prólogo de la sección de música del primer número de la revista *Gladios* (1 de enero de 1916), Carlos Chávez cuenta como Campa quiso que ese nuevo foro reimprimiera su ensayo "Ingratitud", dedicado a Ángela Peralta (Chávez, 1997: 8). Esta sería la tercera impresión ya que se escribió en 1901 para *La gaceta musical*, en medio de una controversia en torno a la elaboración de una estatua de la

² <http://www.mariakatzarava.com/indexEsp.html> [consultado el 17 de julio de 2019].

cantante, y también forma parte de una colección publicada en Europa en 1911. En este ensayo el crítico musical y compositor afirma:

“[...] la insigne Ángela Peralta, por quien siempre he experimentado la más profunda admiración, fue víctima resignada de nuestros defectos sociales, de nuestro antipatriótico desdén y de nuestras continuas veleidades; no conoció más goces que los del arte y los del triunfo, y aun este, que era tan legítimo, volvióle alguna vez las espaldas. No siempre fue justiciero el público con ella, y después ha sido ingrato”. (Campa, 1911: 153).

Ocho décadas más tarde Clara Meierovich se aproxima a la recepción de Peralta desde un ángulo prácticamente opuesto y acusa excesos en el campo de la historio-grafía:

“Es por todos conocido, que en la historia de las civilizaciones los fenómenos de mitologizar, o bien sacralizar por sus méritos o su forma de vivir a un determinado individuo, en cuyo entorno se trama un relato verdadero (puesto que es aceptado colectivamente como tal), suceden con la naturalidad con la que se repiten los días y las noches. Dentro de esta categoría encontramos a los cantantes, pertenezcan al ámbito de la música popular o de la ópera, no excluyéndose de este atributo a los directores de orquesta, artistas cinematográficos, etcétera, que se van agigantando hasta el desbordamiento en la imaginación colectiva”. (Meierovich, 1992: 297).

En efecto, el aprecio con el que muchos historiadores representaron a esta cantante a lo largo del siglo XX hizo que se reescribieran algunos pasajes de la historia de la música en México. Por ejemplo, refiriéndose al estreno de una ópera de Melesio Morales, Verónica Zárate destaca:

“Respecto a los intérpretes de aquella representación de *Ildegonda*, se ha repetido erróneamente que incluyeron a la joven, pero ya famosa soprano mexicana Ángela Peralta. El error proviene de una lectura equivocada de la información, ya que las notas de la prensa de tiempos del estreno mencionan que estuvo presente el «Ruiñeñor Mexicano». Y aunque este hecho no está alejado de la verdad, su participación se limitó a subir al escenario durante el intermedio de la primera función para “coronar” al compositor. Desafortunadamente se ha esparcido la leyenda de que interpretó la ópera.

Las relaciones entre el «Maestro» y el «Ruiñeñor» no siempre fueron cordiales, a pesar de que llegarían a compartir ciertos rasgos como haber traspasado los límites de México para triunfar en el extranjero. En su diario, conocido como *Mi libro verde*, Morales describió amargamente las actitudes y desplantes que Peralta había tenido hacia su persona. Sin embargo, por razones que no quedan demasiado claras, o tal vez como producto de una reconciliación necesaria y benéfica para ambas partes, en junio de 1877 cantaría finalmente,

con Enrico Tamberlick, en una ópera de Morales: *Gino Corsini*. (Zárate Toscano, 2008: 826-827).

La selección realizada por Aurea Maya de los escritos periodísticos del compositor revela que más allá del *libro verde* mencionado por Zárate, en un artículo de 1905 que forma parte de la controversia antes mencionada, Morales se pronuncia en contra de los más fervientes admiradores de Peralta:

111

“Se trata, pues, de glorificar la memoria de la señora Doña Ángela Peralta, levantándole una estatua en el gran teatro Nacional que se está construyendo. He dicho y lo repito; la idea se ha botado a los cuatro vientos, ya que los diarios la llevan iniciada en sus columnas; que es idea que todo mexicano acogerá de buena voluntad, por tratarse de una artista del país, que fue querida y aplaudida; pero que se sostendrá poco por insuficiencia de merecimientos en la cantante que ha inspirado. Ésta es la verdad, aunque cause disgusto y escándalo [...] La Peralta fue buena cantante y sus recursos vocales — puramente los vocales— fueron suficientes para haberle permitido abordar escenas de grandes teatros; pero, el hecho es, que esos escenarios no los escaló, ni mucho menos los dominó. La Peralta se concretó a recibir sobre su frente, coronas en familia, aplausos de sus amigos y contingente metálico de sus paisanos, frescos, cariñosos y voluntarios —en todo caso, siempre satisfactorios—, pero limitados a una órbita estrecha”. (Melesio Morales, 1994: 140-141).

Al final la recepción de Peralta ha quedado ligada a la de aquellos compositores mexicanos que interpretó y a la manera como la ópera habría de protagonizar la vida musical del siglo XIX y convertirse, en muchos sentidos, en un vehículo de cambios sociales y políticos. A fines del siglo XX Yolanda Moreno Rivas escribe:

“[...] el surgimiento de un numeroso público de paga, ansioso de participar en los intercambios del arte, estimuló un mayor profesionalismo que se manifestó en la composición y puesta en escena de un buen número de óperas mexicanas. La práctica asidua y la importancia que se dio al cultivo de la ópera propiciaron la carrera de una cantante de primera fila como Ángela Peralta (1845-1883) y la vida de profesional de un autor operístico tan exitoso como Melesio Morales (1838-1908)”. (Moreno Rivas, 1994: 18).

Sin duda Peralta sigue siendo motivo de encuentros y desencuentros entre musicólogos, como se observa en la reseña de 2014 escrita por Ricardo Miranda sobre el libro *Los papeles para Euterpe*, una investigación coordinada por Laura Suárez de la Torre en donde se plantean nuevas perspectivas sobre la vida musical en la Ciudad de México del siglo XIX (Suárez de la Torre, 2014). Miranda aprovecha la ocasión para examinar otros autores no incluidos en el libro y formular una posición antagónica

que cuestiona el éxito de la Peralta sugiriendo que habrán de prevalecer las posiciones menos favorables, como aquellas citadas por Ingrid S. Bivián en el libro de Suárez de la Torre.³ La posición contrasta el capítulo de 2017 citado al comienzo del artículo, en donde Negrete sostiene una evaluación positiva de Peralta basada en críticas que aparecieron en Barcelona, algunas de ellas bastante detalladas respecto a la técnica vocal y ejecución de la cantate (Negrete, 2017: 27-31). Significativamente Miranda reconoce el valor de sus obras para piano, aunque cuestiona su autoría:

112

“Hay además una segunda posibilidad para decir algo nuevo sobre la Peralta: sus partituras. Esa Fantasía para piano intitulada *Nostalgia, un recuerdo a mi patria* es una de las más singulares piezas no sólo entre las escritas por la cantante, sino del repertorio mexicano de entonces. Se trata de una increíble y larga receta: un poco de romanticismo, evidente en el género y su tratamiento formal, un mucho de *bel canto* y sus *melodie lunghe*, algo de trapecios en el teclado y dos o tres momentos de *improptu*, verdaderamente sorprendentes, donde la armonía es tratada con imaginación; hay además varios pasajes “huecos”, propios de quien no sabe tocar el piano con soltura. La mezcla de aciertos y errores deja un regusto de perplejidad: ¿compuso la Peralta aquella pieza? Hay compases donde los acordes escritos implican una mano grande y flexible, que se antojan muy ajenos a la veleidosa cantante (de cuyas virtudes pianísticas, por cierto, ninguna de sus exégetas nos dice nada)”. (Miranda, 2016: 394).

Efectivamente, los escritos sobre Peralta apenas si mencionan sus incursiones en la composición, todas ellas reunidas en un álbum publicado en 1875. Si bien el conjunto se limita a 19 obras para piano y para piano y voz, el número ciertamente es suficiente como para analizar estilo, lenguaje armónico, manejo de forma y recurso —o no— a los lugares comunes de la música de salón. Sin embargo, las obras de Peralta pasan desapercibidas en las principales historias de la música en México. Por ejemplo, en su libro de 1917 *El arte musical en México* Alba Herrera y Ogazón (1885-1931) le dedica a Peralta varias páginas llenas de alabanzas un tanto nostálgicas y románticas pero no la menciona como compositora (Herrera y Ogazón, 1992 [1917]: 133-141). De la misma manera, Otto Mayer-Serra, generador de una revisión historiográfica que en México sirvió de modelo para casi toda la segunda mitad del siglo XX, se refiere a Peralta sólo como intérprete notable y no como compositora. Esto sucede en su libro *Panorama de la Música Mexicana* de 1941 (Mayer-Serra, 1941: 49-51, 139) y se repite en su *Enciclopedia de la Música* de 1948 —aunque hay que destacar que la obra creativa de la Peralta cabe menos en esta síntesis de tres volúmenes que, de manera ejemplar, narra el desarrollo de la música en las Américas al mismo tiempo que resume lo que en ese

³ “El canto del “Ruisñor”: un acercamiento a la creación del mito de Ángela Peralta (1860-1866), en *Los papeles para Enterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/CONACYT, pp. 362-389.

momento constituía la historia más común y estandarizada de la música occidental (Mayer-Serra, 1948: 384, 417).

Esperanza Pulido (1901-1991) tuvo como una de sus principales misiones el señalar el papel de la mujer en la música y de ahí que se proponga presentar una visión más completa de Peralta. Así, en su conciso libro de 1958 Pulido aclama la carrera de Peralta como intérprete y también menciona sus incursiones en la composición, no obstante, lo hace desde una perspectiva propia de mediados del siglo XX que no encuentra gran valor en la música de las tertulias del siglo XIX por lo que se limita a definirla como: “compositora de música salonesca publicada en un álbum de composiciones para piano y para canto y piano, que ella misma gustaba de interpretar” (Pulido, 1958: 33). Casi tres décadas después, en un artículo publicado en la revista *Latin American Music Review*, Pulido plasma una visión similar:

“Entre sus logros se encuentra un número de composiciones que incluyen el Álbum de Ángela Peralta, cuyas veinte piezas [sic] contienen valsos, canciones, mazurkas, danzas y fantasías para piano, llenas de las figuraciones y embellecimientos tan queridas por los amateurs de esos tiempos”.⁴

Sin duda lo que los musicólogos e historiadores más han celebrado de Peralta es la presencia de una Mexicana en foros internacionales, su capacidad como intérprete y su participación en óperas escritas por autores mexicanos. La mayoría de los musicólogos enfatizan que su triunfo estuvo montado exclusivamente en la calidad de su voz, su técnica vocal y sus conocimientos musicales, incluso aclarando que sus características físicas para nada la ayudaban. Este tipo de comentario aparece en escritos que van del siglo XIX hasta el XXI: Rubén M Campos (1876-1945) (Campos, 1991 [1928]: 215), Artemio del Valle Arizpe (1884-1933) (citado por Pulido, 1958: 33), Pulido (Pulido, 1958: 33) y Yael Bitrán⁵.

Como puede verse, a pesar de la indudable valoración del liderazgo de Ángela Peralta, el estudio más detallado de sus composiciones ha quedado rezagado, eclipsado por la construcción de su carrera operística, y por estar circunscrito a obras de pequeño formato: catorce para piano y cinco para voz y piano. A esto se añaden las tendencias historiográficas del siglo XX las cuales sostienen un desdén por algunos elementos de la música decimonónica, particularmente por aquellos que la conectan con un importante fenómeno social: las tertulias de salón.

⁴ “Among her accomplishments were a number of compositions, including the Album de Ángela Peralta, whose twenty pieces include waltzes, songs, mazurkas, dances, and fantasies for the piano, full of the runs and embellishments so dear to amateurs of those times”. (Pulido, 1983: 123, traducción Vilar-Payá).

⁵ <http://musiteca.mx/micrositios/19> [consultado 17 de julio de 2019].

Todas las obras de Peralta presentan rasgos de la música de salón en los géneros y en los títulos, muchos en francés y otros alusivos a México. También aparecen nombres femeninos y uno masculino en un vals dedicado a su primo Eugenio Castera que se convirtió en su compañero y esposo dentro de una unión no particularmente feliz. La mayoría de las obras para piano y voz son romanzas (*El deseo, Les larmes, Io t'amerò, y La buérjana*) y también hay un vals cantado (*Loim de toi*). Las catorce piezas para piano se dividen en cinco vales (*Ausencia, Eugenio, María: souvenir à ma seur, Un sueño y Ne m'oublie pas!*); tres fantasías (*Adiós a México, Pensando en ti y Nostalgia: Un recuerdo a mi patria*); un estudio-fantasia (*Estudio en la*); una danza (*Margarita*); una galopa (*México*); una melodía (*Sara*); una polka-mazurka (*Ilusión*) y un schottisch (*Vuelta a la patria*).

La producción entera muestra un tipo de distribución en donde los editores se comprometían a la entrega periódica de un producto, en este caso, obras de Peralta que terminaban formando un Álbum. Se conservan algunos juegos completos, uno de ellos se resguarda en la Universidad Autónoma de México (UNAM) y otro forma parte de una colección que perteneció al compositor Luis Sandi (1905-1996) y que fue donada en el año 2000 al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez de la Ciudad de México (CENIDIM). Con respecto a la encuadernación Alejandra Juan Escamilla, documentalista de esta institución, explicó en su entrevista:

Cuando revisamos el álbum, vemos que la portada fue pintada a mano y se ven señas de que iba a tener más adornos dorados. Este álbum no está ordenado de acuerdo al número de hojas que lo componen, es decir, cuando lo revisas la primera hoja no corresponde al número uno, esto fue porque la encuadernación que hizo el maestro Luis Sandi no siguió el orden de edición de las partituras”.⁶

En términos musicales también resulta claro que se trata de un repertorio relacionado con la música de salón del siglo XIX, principalmente por los géneros que se especifican en la partitura de cada obra, pero esto no dice mucho si no se atienden las características especiales de producción. La autora es una cantante de considerable fama que escribe obras que a ella misma le gustaba interpretar, según se recoge en algunos de los testimonios. ¿De qué manera influye este hecho en la composición de las piezas? ¿Hasta qué punto Peralta escribe para un público amplio, “los amateurs de esos tiempos” como los representa Pulido, y hasta dónde piensa en sí misma? ¿Se trata de composiciones interesantes, o son piezas compuestas a partir de lugares comunes y vendidas debido a la fama de la cantante? Estas preguntas resulta particularmente relevantes cuando la autora afirma haber escrito “por entretenimiento, las más de las veces por desahogar mis penas que no son pocas, y siempre sin preten-

⁶ Juan Escamilla, Alejandra, Entrevista realizada por Jannu Montecristo en la Ciudad de México el 9 de mayo de 2019.

siones”.⁷ Al mismo tiempo, como se ha señalado en otra ocasión, “el interés de Peralta por la composición no es circunstancial, y esto lo prueba el haber tomado clases en la academia del maestro Cenobio Paniagua” (Vilar-Payá, 2010: 573). Por esta razón, y con el fin de observar a Peralta como compositora, el resto del artículo se dedica al análisis de su romanza para piano y voz titulada *El Deseo*. Una ventaja de estudiar esta pieza es que existe una grabación de fácil acceso en un sitio oficial: el apartado dedicado a Peralta dentro del sitio web de la Fonoteca Nacional de México.⁸ La grabación (2003) se originó como parte de un proyecto de revaloración de repertorios emprendido por la musicóloga María de los Ángeles Chapa Bezanilla (Chapa Bezanilla, 2003). Resulta difícil juzgar la obra de cualquier creador si no se tiene acceso a una buena interpretación y en este caso Chapa Bezanilla seleccionó a la mezzosoprano Verónica Alexanderson y al pianista Józef Olechowski quienes entregan una versión auditiva que hace justicia a la música escrita por Peralta.

Se ha seleccionado *El Deseo* porque observamos que navega dentro de un terreno en el que resulta difícil separar la música de salón de la canción de concierto. El interés del análisis no es crear divisiones tajantes sino al contrario, analizar la música de manera independiente y contribuir con ello a mostrar que estas categorías resultan insuficientes, incluso inútiles, cuando se intenta utilizarlas para definir o predecir elementos de factura musical. Peor aun cuando se conectan con juicios de valor.

2. *El deseo*

La canción titulada *El deseo* e identificada en la partitura como ‘romanza’ utiliza la simplicidad como un recurso expresivo. Sin embargo, lo que se escucha sencillo con frecuencia no lo es desde el punto de vista del intérprete, además de que requiere por parte del compositor un delicado balance para que no suene ingenuo o de poca calidad. En esta canción la sencillez se refleja en su estructura general ABA’C (Ejemplo 1), en su devenir a base de frases de 4 compases que forman secciones de 8 y 12 compases, y en el uso de la tonalidad de Do mayor con un esquema armónico básico en donde la parte ‘B’ modula a la dominante. Los principales retos aparecen en el contratiempo rítmico de la segunda parte, en el despliegue y caracterización vocal que requieren ciertos pasajes y en la manera como se entremezclan elementos de diferentes géneros y estilos musicales. En cuanto técnica compositiva la obra muestra atención al detalle y una fina manera de hilvanar los contrastes de estilo y las diferentes partes de la canción.

⁷ Gacetilla de *El Federalista*, 1 de enero de 1874, citado por Meierovich, 2001: 27.

⁸ [Ángela Peralta, El Deseo, Romanza, Verónica Alexanderson, mezzosoprano, Józef Olechowski, piano. Grabación realizada en Sala Nezahualcóyotl, Ciudad de México, 2003. http://musiteca.mx/micrositios/19.](http://musiteca.mx/micrositios/19)

<i>El Deseo</i>			
A	B	A'	C
1-16	17-28	29-36	37-54
(8+8)			

Ejemplo 1. Forma de la romanza para voz y piano *El Deseo* de Ángela Peralta

116

El texto, escrito por la misma Peralta, aborda el desafecto de la pareja amada y plantea el deseo de su regreso. Los patrones que se establecen en términos de número de sílabas y rima tienden a romperse de manera espontánea ahí en donde la temática se vuelve más intensa. La mayoría de los versos son octosílabos y se organizan bajo un esquema de 4+4+6+4+4 que termina formando un arco simétrico. Este tipo de construcción se observa también en la composición de las partes que integran la canción. Por ejemplo, los dos versos centrales de cada cuarteto mantienen rimas consonantes, es decir, utilizan los mismos fonemas a partir del último acento (ternura-amargura, alejas-dejas, doliente-indiferente y seno-lleño). Con excepción de la tercera estrofa, las primeras líneas se relacionan con la cuarta mediante rimas asonantes, basadas exclusivamente en la reiteración de la última vocal (ojos-estoy, siento-amor, reclina-hallarás). El lenguaje es franco y directo, con un vocabulario llano y sin pretensiones de altos vuelos. Como se verá en el análisis de la sección central de la canción, el uso de una interjección “¡si!” que aparece al cierre de la parte ‘B’—en dos ocasiones, de manera impredecible y aumentando una sílaba al verso—ratifica que la ruptura de esquemas y la simplicidad general del texto y de la canción son intencionales.

Las primeras ocho líneas desarrollan una reflexión personal representada en palabras dirigidas a un ser amado incapaz de escucharlas dada su ausencia:

Busco la luz de tus ojos
 Tus caricias y ternura.
 Y me llena de amargura
 La soledad en que estoy

Porqué si en mi ser te siento.
 Tú parece que te alejas.
 Y abandonada me dejas
 Dónde estás mi dulce amor.

Las primeras cuatro líneas del poema se despliegan en la parte vocal de los primeros ocho compases los cuales, como puede verse en el Ejemplo 1, claramente se subdividen en frases de dos compases. Las tres primeras inician en Sol₄ y presentan un mismo esquema rítmico y melódico, pero la relación entre la primera nota y el resto de la

frase se abre paulatinamente. La primera frase empieza con una segunda mayor Sol₄-La₄ que se convierte en tercera mayor en el c.3 (Sol₄-Si₄), y en una cuarta justa en el c.5 (Sol₄-Do₅). En cada caso la frase musical conserva el mismo contorno rítmico y melódico, pero ocurre en un rango cada vez más agudo (Ejemplo 2). Como resultado la tensión hacia un clímax se incrementa de manera transparente y lógica. En un nivel más sutil, mientras que el piano continúa con una subdivisión binaria, el tresillo de la parte vocal al final del c.7 se convierte en un detalle fino que añade interés, empuja temporalmente la línea melódica y sirve como antecedente del contratiempo rítmico característico de la segunda parte de la canción (cc. 17-28 en el Ejemplo 3). Por otro lado, en el mismo c.7 del Ejemplo 2 se observa como la palabra soledad desciende utilizando valores más extendidos: la segunda sílaba “le” se sostiene con la nota de más duración que se ha escuchado hasta el momento (Si₄ ♩). El final de la frase se aglutina alrededor de un tresillo ascendente que conduce a la célula rítmica ♩. ♩, unificadora de todo el pasaje, aunque ahora aparece por primera vez en tiempo fuerte.

Como puede verse en el análisis armónico de este mismo pasaje, el c. 7 presenta una segunda inversión en la tríada de V en tiempo fuerte, lo cual se escucha como una cadencia I⁶₄-V⁷-I de la tonalidad de Sol. Esta tonización ocurre de manera muy breve ya que en el segundo tiempo del c. 8 se presenta un Fa₄ natural que transforma la tríada de Sol en séptima dominante de Do.

La parte vocal de los siguientes cuatro versos repite los primeros seis compases de la canción (cc. 1-6 = cc. 9-14), pero el piano comienza a introducir elementos nuevos a partir del c. 12 (Ejemplo 3). Estas variaciones ayudan a reflejar las diferencias de significado entre las dos primeras estrofas. La más decisiva emerge cuando se comparan entre sí los segundos versos de ambas: “Tus caricias y ternura” recuerda con placer la cercanía del ser amado, mientras que la segunda línea del siguiente cuarteto presenta una imagen prácticamente opuesta “Tú parece que te alejas”.

Busco la luz de tus ojos
Tus caricias y ternura.
Y me llena de amargura
La soledad en que estoy

Porqué si en mi ser te siento.
Tú parece que te alejas.
Y abandonada me dejas
Dónde estás mi dulce amor.

No obstante, la música invita a pensar que la mayor diferencia entre las dos estrofas ocurre en los versos de cierre. En el primer cuarteto la tonización de Sol mediante el uso poco común de V⁶₄ coincide con la frase “soledad en que estoy”, como si de momento se vislumbrara un lugar distinto que rápidamente regresa a la tónica (c.7 en Ejemplo 2). En el caso de la segunda estrofa el verso final tiene un giro diferente al afirmar lo que, en realidad, es una pregunta: “Dónde estás mi dulce amor”. Peralta lo resuelve con un fuerte arribo a la tónica (ii-V₆/V-V₇-I) y cierra la primera frase con doble barra (cc.15-16 en Ejemplo 3). Resulta interesante ver como la compositora

crea una referencia con la progresión de cierre de la primera estrofa (cc.7-8) ya se en el c.15 se escuchan ecos de I^6_4 mediante el uso de la apoyatura DO_5-Si_4 en la voz, seguida por la apoyatura en octavas Mi-Re del piano.

Andantino ♩ = 80

Soprano
 Bus - co la luz de tus o - jos tus ca - ri - cias y ter - nu - ra

Piano

Do M: I V⁴₃ V⁷ I

5
 Y me lle - na dea - mar - gu - ra la so - le - dad en que es - toy Por

I V⁷/_{ii} V⁷/_V V⁶₄ V⁷/_V V V⁷

(Sol M: v⁷ I⁶₄ v⁷ I)

Ejemplo 2. Análisis armónico de *El Deseo* de Ángela Peralta, (cc.1-8).

El comienzo de la parte 'B' de la canción coincide con el cambio de articulación en el texto en 2+2+2 líneas:

Sin ti detesto la vida
 El ambiente y hasta las flores,

No hay amor sin tus amores
 Sin ti no quiero vivir.

Sin ti ¡sí! detesto la vida
 El ambiente y hasta las flores ¡sí!

En la música esta división corresponde con tres pasajes de cuatro compases cada uno. Desde el inicio la tensión aumenta con el tresillo de la voz sobre la palabra ‘de-’
 testo y con la manera como ‘vida’ retoma en tiempo fuerte la célula rítmica ♩ de la parte ‘A’ (Ejemplo 4 cc. 17-18). Los dos elementos quedan unidos alrededor de un La₄ en el cual comienza un ascenso por grado que termina en Mi₅ al inicio del siguiente pasaje de 4 compases (marcado con flechas en el Ejemplo 4). Aún más, si bien la partitura no tiene un *accelerando* éste se da de manera natural cuando el piano pasa de subdivisiones binarias a ternarias al comienzo de la parte ‘B’. La repetición del mismo patrón en la mano derecha durante tres compases también aumenta la tensión. Lo hace de una manera que recuerda a Schumann con arpeggios en la mano derecha y alternando la tónica (Sol) con una séptima disminuida sobre pedal de tónica. La simplicidad con la que todo esto parece llevarse a cabo da una idea de espontaneidad, aunque la canción gradualmente se torna de más difícil ejecución: del contrapunto en donde la voz va en tiempo binario y el acompañamiento en tiempo ternario (cc.17-20) se pasa al siguiente segmento, más operístico, en donde los adornos de la parte vocal escritos por la compositora constituyen un reto en la ejecución (cc.21-24). Por eso hemos afirmado desde el comienzo del análisis que la sencillez de esta pieza es engañosa.

S

Ya ban do na da me de ___ jas donde es tas mi _dul cea mor

Pno.

I V7/ii ii V6/V V7 I

Ejemplo 3. Análisis armónico de *El Deseo* de Ángela Peralta, (cc.13-16).

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (S) and a piano accompaniment (Pno.).

System 1 (Measures 17-20):
 The vocal line begins with the lyrics "sin ti de tes to la vi da El am bien te y has ta las flo res no hay a". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Harmonic analysis below the piano part shows: Sol M: I, vii^o 6/5, I, I^o vii7 / I Ped., I, I^o vii7 / I Ped., I, V/vi.

System 2 (Measures 21-24):
 The vocal line continues with "mor sin tus a mo res sin ti no qui e ro vi vir Sin". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Harmonic analysis shows: vi, V7/vi / vi Ped., vi, V7/vi.

System 3 (Measures 25-28):
 The vocal line concludes with "ti ¡sí! de tes to la vi da el am bien te y has ta las flo res ¡Sí!". The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with triplets. Harmonic analysis shows: V, vii^o 4/2, I 6/4, vii^o 4/2, 6 I/4, vii^o 4/2, I 6/4, Do M: V7.

Ejemplo 4 Análisis armónico de *El Deseo* de Ángela Peralta, (cc.17-28).

Si la voz con que te llamo,
 Desesperada y Doliente,
 No te fuese indiferente,
 Ya que lejos de mi estás.

Ven mi tesoro y reclina
 Tu frente sobre mi seno.
 de tu amor y ternura lleno,
 Por ti, mi bien, lo hallarás.

El análisis muestra que siguiendo el patrón de repetición del texto Peralta trabajó la música forma de arco: el primer segmento recuerda una canción de concierto alemana (cc. 17-20), el segundo coincide con un clímax proveniente del *bel canto* (cc. 21-24), y el tercero retoma varios elementos del pasaje con el que inicia 'B'. El primer ¡si! (c. 25) brinda una especie de respiro que, al mismo tiempo, retoma elementos de los compases 19 y 20. Después de insistir en este material Peralta cierra la parte 'B' con un segundo ¡si! abordado con el brinco de una décima Re4-Sol5 (cc.25-28). Significativamente las dificultades que enfrenta la cantante dentro de este proceso contrastan con la simplicidad del texto. Otro reto interpretativo de esta canción ocurre porque la felicidad se refiere como efímera y el rechazo que está implícito sume a la voz cantante en un proceso de añoranza. Después de la repetición modificada de la parte 'A' es en la parte 'C' en donde se invita a la conciliación. *El Deseo* termina invitando al amor a que regrese, ya que, asegura, esto es lo que le daría felicidad a la pareja (ver Ejemplo 4).

121

Cabe señalar que a nivel performático la cantante debe tener la capacidad de comunicar un amor pleno y conducir al oyente a la penumbra causada por la carencia de este amor. Para lograrlo, necesita plantear un punto medio en donde se logre vislumbrar una reconciliación.

Conclusiones

Como se vio en la primera parte del artículo, más allá de los conflictos que rodean la recepción de Ángela Peralta como cantante, el siglo XX catalogó sus composiciones como 'música de salón'. Esta situación continúa en la historiografía de las dos décadas que van del siglo XXI, aunque hoy en día la ejecución de sus obras se da dentro de escenarios principalmente dedicados a la música de concierto y los mismos intérpretes se acercan al repertorio desde esa perspectiva. Al comparar esta romanza con la titulada *Les Larmes* (que también puede escucharse en el sitio web de la Fonoteca Nacional de México),⁹ y partiendo de la experiencia que le ha dado interpretar las obras y el haberlas grabado en 2003, la mezzosoprano Alexanderson reflexiona:

“Yo ubicaría en general todas las canciones de Ángela Peralta como un repertorio de concierto. Son canciones que, en efecto, se catalogaron como romanzas y bueno la canción de *Les Larmes* yo la ubicaría plenamente como una canción de concierto equivalente a un lied alemán y *El Deseo* más como una pieza de salón, una pieza más virtuosa, quizá podría ser la similitud con algunas de las canciones de pronto... canciones de concierto de Bellini o de

⁹ <http://musiteca.mx/micrositios/19>

Rossini, que exponen un poco más el lucimiento de la voz. Sin duda es un repertorio de concierto, un repertorio para hacer música de cámara”¹⁰.

Dentro del mismo proyecto de interpretación y grabación de 2003, Chapa Bezanilla escribe específicamente sobre el *El Deseo*:

122

“De estructura sencilla, la romanza es un trozo musical generalmente de ocho compases, que se reducen a cuatro + cuatro, o dos repeticiones, escrito sobre una poesía de carácter amoroso. La que nos ocupa presenta también fluidez en el ritmo, lo que facilita el acompañamiento, y evidencias melódicas italianas, prueban de que la compositora estaba muy familiarizada con la ópera al estilo de Vincenzo Bellini”. (Chapa Bezanilla, 2003: 18-19).

Los resultados del análisis dejan ver la manera como esta canción encaja dentro del formato de la romanza del siglo XIX, pero también ayudan a explicar las razones por las que hoy la obra sobrevive en el intersticio en donde conviven—como siempre lo han hecho—lo que vendría a ser una pieza de salón con una canción de concierto. Curiosamente el análisis muestra una combinación de elementos que se puede considerar análoga a las observaciones de Miranda anteriormente citadas: un poco de romanticismo con otro tanto de *bel canto* y un tratamiento de la forma que pone atención al detalle y vincula los diferentes pasajes a nivel estructural de manera imaginativa. Por cierto, no hay nada en esta obra que ponga en duda la autoría de Peralta. Al contrario, respondiendo a las dudas planteadas por Miranda en referencia a la Fantasía para piano intitulada *Nostalgia, un recuerdo a mi patria*, el análisis de *El Deseo* más bien apunta a que así es como Peralta compone.

El análisis de *El Deseo* también ayuda a revisar los puntos de vista de Pulido cuando describe la música de Peralta como ‘salonesca’ con las ‘figuraciones y embellecimientos tan queridas por los amateurs de esos tiempos’. Como esto es lo único que Pulido dice de Peralta, la descripción se presta para pensar que la compositora recurre, de manera simplista, a patrones que ya en ese momento podían considerarse clichés. Curiosamente la producción de Peralta no tuvo éxito con el público que ávidamente consumía esa música. Su obra no logró tener éxito comercial y penetrar el mercado; posiblemente se deba a las dificultades de ejecución que hemos intentado enumerar a lo largo del análisis de *El Deseo*. Justamente esa es la razón por la que esta romanza sirve para entender mejor la producción de Peralta —y todo apunta a que no mintió cuando dijo que escribía para sí misma.

¹⁰ Alexanderson, Verónica. Entrevista realizada por Jannu Montecristo en la Ciudad de México el 4 de abril de 2019.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIBIÁN, Ingrid S. 2014. "El canto del "Ruisseñor": un acercamiento a la creación del mito de Ángela Peralta (1860-1866), en *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/CONACYT, pp. 362-389.
- CAMPA, Gustavo E. 1911. *Críticas Musicales*, París: Librería Paul Ollendorff.
- CAMPOS, Rubén M. 1991 [1928]. *El folkllore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. Ciudad de México: INBA/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM.
- CHAPA BEZANILLA, Ángeles. 2003. "Ángela Peralta en la creación musical mexicana del siglo XIX". Notas al disco compacto *Álbum Musical de Ángela Peralta*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Dirección de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CHÁVEZ, Carlos. 1997. *Escritos periodísticos (1916-1939)*. Gloria Carmona (ed.). Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- GARCÍA FIGUEROA, Diana Alejandra, MONTERRUBIO, Carmen Lorenzo y VERGARA HERNÁNDEZ, Arturo. 2017. "Rescate y pérdida del patrimonio cultural: El Teatro Ángela Peralta de Mazatlán Sinaloa y el Teatro Bartolomé de Medina de Pachuca Hidalgo". En *Magotzi. Boletín Científico de Artes del IA*, Vol. 5, No. 10, Hidalgo (México): Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, p.4.
<https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/article/download/2509/2517?inline=1> [consultado el 14 de julio de 2019].
- HERRERA Y OGAZÓN, Alba. 1992 [1917]. *El arte musical en México, Antecedentes, el conservatorio, compositores e intérpretes*. Edición Facsimilar, Ciudad de México: CENIDM.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de. 1944. *Ángela Peralta. El Ruisseñor mexicano*. Ciudad de México: Ediciones Xóchitl.
- MAYER-SERRA, Otto. 1941. *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- _____. 1948. *Enciclopedia de la Música*. Ciudad de México: Editorial Atlante.

- MEIEROVICH, Clara. 1992. "Ángela Peralta, esbozo sobre una redención herida". En *Manuel Toussaint, Su proyección en la historia del arte mexicano*. Ciudad de México: UNAM, pp. 295-304.
- MEIEROVICH, Clara. 2001. *Mujeres en la creación musical de México*. Ciudad de México: CONACULTA (Cuadernos de Pauta).
- MIRANDA, Ricardo. 2016. "Musicología e historia cultural: A propósito de los Papeles para Euterpe". En *Historia Mexicana*, LXVI, 1, p. 359-401.
- MORALES, Melesio. 1994. *Labor periodística*. Selección, introducción, notas y hemerografía de Áurea Maya. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM.
- MORENO RIVAS, Yolanda. 1994. *La composición en México en el siglo XX*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM.
- MORENO, Salvador. 1991. "A propósito de La mujer mexicana en la música". En *Heterofonía*, No. 104-106, enero-diciembre, pp. 76-77.
- NEGRETE, Enid. 2017. *Con el Sol de México en la voz; Los artistas mexicanos en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona (1870-2017)*. Almería, España: Círculo Rojo.
- PULIDO, Esperanza. 1983. "Mexican Women in Music". En *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Vol 4, No. 1, Spring-Summer, pp. 120-131.
- PULIDO, Esperanza. 1991 [1958]. "La mujer mexicana en la música". En *Heterofonía* Vol X11, No. 104-105 (Enero-Diciembre), Ciudad de México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM, pp. 5-51.
- SUAREZ DE LA TORRE, Laura (coord). 2014. *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/CONACYT.
- VILAR-PAYÁ, Luisa. 2010. "La mujer mexicana como creadora". En *La música en México. Panorama del siglo XX*, Aurelio Tello (coord.), Ciudad de México, Fondo de cultura económica/ CONACULTA, pp. 569-588.
- ZÁRATE TOSCANO, Verónica. 2008. "Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo xix. Historias conectadas: Ildegonda de Melesio Morales y II

Guarany de Carlos Gomes”. En *Historia Mexicana*, Vol 58, No. 2, octubre-diciembre, pp. 803-860.

Partituras

PERALTA, Ángela. 1875. *Álbum musical*. México: Julián Montiel y Duarte.

125

Sitios de Internet

FONOTECA NACIONAL DE MÉXICO. “Ángela Peralta”: textos de “Inicio” y “Biografía” por Yael Bitrán. <https://www.fonotecanacional.gob.mx/>; Micrositio “Musiteca.mx”. <http://musiteca.mx/micrositios/19> (Consultado en julio de 2019).

KATZARAVA, María. “Inicio”, “Biografía”, “Noticias”, “Videos”, “Críticas”. <http://www.mariakatzarava.com/indexEsp.html>, “Inicio” (Consultado en julio de 2019).

Grabaciones

ALEXANDERSON, Verónica (mezzosoprano) y OLECHOWSKI, Jozef (piano). 2003. *Álbum Musical de Ángela Peralta*. CD 2, Track 8: “El Deseo”. Grabado en la Sala Nezahualcóyotl de la Ciudad de México Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México UNAM.

FONOTECA NACIONAL DE MÉXICO. “Selección Musical”: Ángela Peralta, *El Deseo, romanza para canto*. Józef Olechowski, piano. Verónica Alexanderson, mezzosoprano. Grabación realizada en Sala Nezahualcóyotl, Ciudad de México, 2003. <https://www.fonotecanacional.gob.mx/> Micrositio “Musiteca.mx” <http://musiteca.mx/micrositios/19>.

FONOTECA NACIONAL DE MÉXICO. “Selección Musical”. Ángela Peralta, *Les larmes, romanza para canto*. Józef Olechowski, piano. Verónica Alexanderson, mezzosoprano. Grabación realizada en Sala Nezahualcóyotl, Ciudad de México, 2003. <https://www.fonotecanacional.gob.mx/> Micrositio “Musiteca.mx” <http://musiteca.mx/micrositios/19>

Entrevistas

ALEXANDERSON, Verónica. Mezzosoprano. Entrevista realizada por Jannu Montecristo en la Ciudad de México, 4 de abril de 2019.

JUAN ESCAMILLA, Alejandra. Documentalista, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM. Entrevista realizada por Jannu Montecristo en la Ciudad de México. 9 de mayo de 2019.

126

LUISA VILAR-PAYÁ

Catedrática en el área de historia de la música y musicología de la Universidad de las Américas Puebla en donde ha sido Decana de Artes y Humanidades (2000-2011), Decana de Ciencias Sociales (2005-2008) y Jefe del Departamento de Artes (1997-1999). Sus publicaciones en Alemania, Argentina, México, España y EE.UU. enfatizan el análisis musical como factor clave de la recepción histórica. Sus trabajos más recientes examinan la relación entre música y política. Ha sido becaria Fulbright, Consejera de la American Musicological Society y es miembro de la Sociedad Española de Musicología, la American Musicological Society y Miembro vitalicio de la Society for American Music. Vilar-Payá es Doctora en musicología por la University of California, Berkeley, con una maestría de Columbia University, Nueva York y una licenciatura en filosofía por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

JANNU MONTECRISTO PÉREZ

Soprano, graduada de la Licenciatura en Música de la Universidad de las Américas Puebla (Junio 2019). A lo largo de su carrera participó en distintas representaciones organizadas por la Dirección General de Cultura de dicha institución y hoy en día es parte del elenco del musical *La Bella y la Bestia*. En abril 2017 formó parte del estudio de Ópera Joven de Querétaro. Durante 2018 trabajó con la Coordinación de Documentación del CENIDIM en la organización de la exposición conmemorativa del 40 Foro internacional Manuel Enríquez montada en la sala Justino Fernández del Museo del Palacio de Bellas Artes.