

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Profesora de universidades - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nomnick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*
Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



INVESTIGACIÓN MUSICAL

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

El repertorio para violonchelo de Ricardo Castro y Manuel M. Ponce: la aportación de México al romanticismo y al impresionismo

Amparo Lacruz Zorita
Universidad Politècnica de València
Concertista de Violonchelo
Profesora Conservatorio Superior de Música Liceo de Barcelona
Profesora en la Escuela Superior Katarina Gurska, Madrid

Conrado Enrique Carrascosa López
Departamento de Organización de Empresas
Universidad Politècnica de València

Resumen. Este trabajo profundiza en el conocimiento de las primeras obras para violonchelo como instrumento solista, compuestas en México durante los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX, por los autores mexicanos Ricardo Castro y Manuel M. Ponce. Las tres composiciones que son objeto de esta investigación, el *Concierto para violonchelo y Orquesta* de Castro, y la *Sonata* y los *Tres Preludios para violonchelo y piano* (ambas) de Ponce, son pioneras de su género en Latinoamérica y representaciones distintas de la identidad cultural mexicana, en su proceso de construcción. El objetivo es mostrar, mediante el análisis multidisciplinar, la importancia histórica, el valor cualitativo y la evolución estética de este repertorio, con el fin de contribuir a su difusión y de servir de guía a los intérpretes que decidan aproximarse a la música latinoamericana. El estudio parte de la contextualización histórica y de la comparación de las respuestas estéticas, que Castro y Ponce dieron a su entorno sociopolítico y cultural. Posteriormente, se realiza un análisis del contenido musical de las composiciones.

Palabras clave. Repertorio, violonchelo, México, Ricardo Castro, Manuel M. Ponce, Romanticismo, Impresionismo, identidad mexicana.

Abstract. This article deepens the knowledge of the first works for cello as a solo instrument composed in Mexico during the last years of the 19th century and the first decades of the 20th century by Mexican authors Ricardo Castro and Manuel M. Ponce. The three compositions that are the subject of this research, the *Concerto for Cello and Orchestra* of Castro, and the *Sonata* and the *Three Preludes for Cello and Piano* (both) of Ponce, are pioneers of their kind in Latin America and different representations of Mexican cultural identity in its building process. The objective is to show, through multidisciplinary analysis, the historical importance, the qualitative value and the aesthetic evolution of this repertoire set, in order to contribute to its dissemination and to serve as a guide for the interpreters who decide to approach the Latin American

music. The study starts from the historical contextualization and the comparison of the aesthetic responses that Castro and Ponce gave to their socio-political and cultural environment. Subsequently, an analysis of the musical content of the compositions is carried out.

Keywords. Repertoire, cello, Mexico, Ricardo Castro, Manuel M. Ponce, Romanticism, Impressionism, mexican identity.

Introducción

El violonchelista mexicano Carlos Prieto ha sido, desde la década de los 80 en el siglo XX, el principal divulgador de la música latinoamericana para violonchelo. Su interés aborda tanto la investigación sobre la música del pasado como el encargo de nuevas composiciones. Tenemos que remitirnos a sus libros divulgativos¹, para obtener información sobre las primeras composiciones mexicanas para violonchelo. El *Concierto para violonchelo y Orquesta* de Ricardo Castro (1864-1907), primer ejemplo latinoamericano de su género, fue compuesto alrededor de 1890 y se estrenó en la Salle Erard de París, el 6 de abril de 1903. No se volvió a tocar hasta el año 1981, cuando Carlos Prieto lo rescató del olvido para estrenarlo en México. Escrito en el estilo romántico europeo, en el que se inspiraron los compositores de la época de Porfirio Díaz, usa el lenguaje armónico complejo y cromático en boga en Europa.

La música para violonchelo mexicana posterior a la de Castro está fuertemente marcada por los ideales de la Revolución Mexicana y de la Constitución de 1917. Desde la necesidad de un proyecto cultural, que coopere con la construcción de la nueva nación, se impulsa desde el gobierno un arte nacional que contribuya al arte universal, creando una tradición nueva. Manuel M. Ponce emprende la búsqueda del México olvidado, pretendiendo borrar el desprecio hacia lo vernáculo y ennoblecer la música popular, sirviéndose de ella para la elaboración de música de concierto. Sus referentes son criollos y miró en escasas obras hacia la cultura indígena, actitud que suscitó severas críticas de Carlos Chávez, alumno suyo y compositor líder durante las décadas posteriores². La *Sonata para violonchelo y piano*, de 1922, es una de sus más logradas composiciones de cámara, fundiéndose en ella lo mexicano con el lenguaje romántico e impresionista europeo. En 1925, Ponce se traslada a París para estudiar composición con Paul Dukas y se abre al modernismo y a la politonalidad. Inspirándose en los poetas simbolistas franceses, compone en 1930 sus *Tres Preludios para violonchelo y piano* Op. 136.

* Fecha de recepción: 18-1-2020 / Fecha de aceptación: 17-2-2020.

¹ PRIETO, C.: *Mis recorridos musicales alrededor del mundo. La música en México y notas autobiográficas*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2017.

² Chávez escribió en su artículo “Las tesis nacionalistas de Ponce”, en *El Universal*, el 9 de diciembre de 1936: “Ponce desconoce y niega la música india de México”. Cit. en MIRANDA, R.: *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, p. 79.

No existe ningún estudio específico sobre el *Concierto para violonchelo y Orquesta* de Castro y el único trabajo realizado sobre la obra de cámara de Ponce es el de Virginia Covarrubias Ahedo³, en el que se ofrece un análisis de la *Sonata para violonchelo y piano* de Ponce, como parte de una investigación en la que son también objeto de estudio su *Trío Romántico* y la *Sonata breve para violín y piano*, pero que no incluye los *Tres Preludios para violonchelo y piano*. Los libros de Prieto, de carácter autobiográfico y divulgativo, nos presentan un panorama general de la historia de la música para violonchelo en México, sin profundizar en el análisis musicológico.

La localización de las partituras ha supuesto un reto importante para esta investigación. No existe todavía una edición del *Concierto para violonchelo y Orquesta* de Castro. Para su estudio, se ha utilizado la reducción para violonchelo y piano llevada a cabo por Eduardo Hernández Moncada, publicada por Eugenio Delgado y difundida por la revista *Heterofonía*⁴, en un número dedicado a Castro en 2007, con motivo de la conmemoración del centenario de su muerte. Para el análisis de la *Sonata para violonchelo y piano* de Ponce, se ha utilizado la revisión realizada por el violonchelista mexicano Gustavo Martín en 2005 y editada por la Universidad Nacional Autónoma de México. Martín nos ha cedido de su biblioteca personal esta partitura, junto a la de los *Tres Preludios* de Ponce, publicada por Editions Maurice Senart, en 1930. Estas ediciones se encuentran fuera de la circulación comercial⁵.

Este artículo tiene como objetivo demostrar el valor histórico y musical de las tres obras estudiadas y la estrecha relación que las unen a la tradición occidental, en la que vierten su particular idiosincrasia latinoamericana.

1. Ricardo Castro

1.1. Ricardo Castro y el gusto europeizante del Porfiriato

La investigación sobre la música colonial goza de un gran prestigio académico y el florecimiento de las escuelas nacionalistas en el siglo XX ha sido objeto de estudios individuales, biografías, análisis, tesis, grabaciones y conciertos. El siglo XIX es el período de la historia de la música mexicana menos estudiado y visto por los intelectuales modernos como el siglo de la decadencia, la imitación y el atraso. Tras la Revolución Mexicana, que puso fin al mandato de Porfirio Díaz, en 1911, el discurso político presentó al Porfiriato como un régimen despótico, con una autodefinición cultural europea, concretamente francesa. Este mismo relato erigió al nuevo régimen político como socialmente justo y al nacionalismo cultural de las décadas de 1920 y 1930, como un movimiento artístico que por primera vez dio forma a la verdadera esencia del pueblo mexicano. Como consecuencia de esta postura, la música del Porfiriato fue

³ COVARRUBIAS AHEDO, V.: *Three main Chamber Works for strings and Piano by the Mexican Composer Manuel M. Ponce*, University of Miami, Scholarly Repository, Miami, 2008.

⁴ Véase *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, Sumario, CENIDIM, México D.F, 2007, pp. 125-169, pp. 136-137.

⁵ Aprovechamos este momento para agradecer a Gustavo Martín la cesión de estas partituras.

considerada durante décadas ajena a la nación⁶. No obstante, durante la segunda mitad del siglo XX, es cuando se fundan las instituciones necesarias para el florecimiento de una cultura musical propia. Se crean academias de música, orfeones, sociedades filarmónicas, asociaciones que dieron origen a temporadas de conciertos, revistas, imprentas... Se trata de un conjunto de esfuerzos, en los que se evidencia que la música fue entendida como un poderoso agente de identidad.

El Conservatorio Nacional en México surgió como Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana y comenzó a recibir una subvención del gobierno de la República en 1877. Construir un Conservatorio se convirtió en un acto de apogeo patriótico. La dictadura de Porfirio Díaz (1876-1911) promovió la extranjerización como pilar de sus principales consignas: orden y progreso. Al igual que ocurrió en Europa, el ascenso de las clases burguesas trajo consigo un cambio en la escena musical: si hasta entonces el lugar de la música estaba en los espacios religiosos y nobiliarios, a partir del ocaso colonial, la música se volvió, cada vez más, una actividad de cámara. Los géneros cultivados por esta nueva clase social fueron el pianismo de salón y el teatro lírico. En el terreno de la ópera, concebida como el termómetro de la civilización alcanzada, el afán por crear un repertorio de ópera local y por construir teatros e instituciones, que permitieran una vida musical semejante a la europea, refleja el juego de identidades del espíritu criollo. Irónicamente, mientras que el emperador Maximiliano –monarca impuesto por la intervención francesa tras la ocupación de México por las tropas de Napoleón III- había tratado de respetar lo mexicano, bajo Porfirio se estimuló el entusiasmo por cultivar lo francés.

Robert Stevenson, escritor de la primera historia de la música mexicana en inglés, considera a Castro (1864-1907) como el más “europeizante” de los compositores⁷. Figura dominante y compositor emblemático del Porfiriato, gozó de un notable reconocimiento como concertista y compositor, actividades a las que añadiría la pedagogía y la gestión musical. La constante actividad concertística de Castro, tanto en México como en Estados Unidos y Europa, dio lugar a un corpus de música para piano solo que supera el centenar de obras, en las que muestra su depurado oficio compositivo y un profundo conocimiento de los recursos técnicos y expresivos del instrumento. La calidad y recepción de su música para piano, editada en su mayor parte, han originado que éste sea precisamente el género más difundido y estudiado de su obra. Pero Castro es también el autor de la primera sinfonía, el primer poema sinfónico y los primeros conciertos para piano y para violonchelo escritos por un mexicano: *Sinfonía en Do m* Op. 33, el poema sinfónico *Oithona* Op. 55, el *Concerto pour piano* y el *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orquestre*. Su legado incluye también una canción de concierto, ópera y música de cámara.

⁶ SAAVEDRA, L.: “El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en Atzimba de Ricardo Castro”, en *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, número 35, 2014, pp. 79-100.

⁷ MIRANDA, R. y TELLO, A.: *La música en Latinoamérica*, Volumen 4, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, México D. F., 2011, p. 31.

Estudió piano en el recién creado Conservatorio Nacional de Música y representó a México en la Exposición Internacional de Nueva Orleans en 1885. Su éxito allí le llevó a dar conciertos en Washington, Nueva York, Filadelfia y Chicago. Por gestiones de Justo Sierra, subsecretario de Instrucción Pública del gobierno de Porfirio Díaz, obtuvo una beca para continuar sus estudios en París, de 1903 a 1906, donde estudió piano con Eugen d'Albert y Teresa Carreño, y composición con Cécile Chaminade. A su regreso de Europa, fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, el 1 de enero de 1907, por Justo Sierra⁸. Inició ambiciosos planes de modernización del Conservatorio que quedaron inconclusos, pues Castro falleció a fines del mismo año, a los 43 años de edad.

Acusados de “francesistas” por el historiador Jesús C. Romero y de “salonescos” por el musicólogo Otto Mayer-Serra, los músicos del Porfiriato quedaron envueltos en una crítica negativa, que los alejó de la historiografía musical de México. El compositor Carlos Chávez, por ejemplo, afirmó sin reservas, en 1946, que a Castro se le veía como un compositor “de vena más bien intrascendente y fácil [que] no había sido un músico que se hubiera distinguido por una gran fuerza creadora” y que, al igual que acontecía con Campa y Villanueva, se “resentía en ellos la paz porfiriana, traducida en quietud y molicie”⁹. Sólo al conmemorar los cien años de la temprana muerte de Castro, se comienza a recuperar y a apreciar su obra.

El gusto por lo europeo de Castro queda patente en el artículo de Gloria Carmona, publicado en *Heterofonía*, en el número dedicado a Castro en 2007, mencionado en la Introducción. En él se recogen las opiniones de Castro sobre otros compositores contemporáneos, reflejadas en sus reseñas periodísticas y en las cartas que envió a México desde Europa:

Wagner lo deslumbra, no hay duda, y así lo manifiesta en una de las dos cartas personales que se conservan del músico. Y no es que desconociera, o recién descubriera la música de Wagner, pues en realidad Castro había tenido la oportunidad de asistir en México a las funciones que la empresa Locke dio en 1891 en el Teatro Nacional de México, donde tuvieron lugar las primeras audiciones de *Tannhauser*, *El buque fantasma*, *Las Walkirias*, además de *Lohengrin*, que la Compañía de Sieni puso el año anterior. Se advierte imborrable, asimismo, la huella que deja en nuestro músico la Tercera Sinfonía de Brahms, obra colosal que debe clasificarse entre las más grandes que haya producido el genio moderno.¹⁰

El artículo de Carmona incluye también la entrevista que Castro concedió al periódico *El Diario*, el 13 de noviembre de 1906, firmada con el pseudónimo de Cyrano por el periodista que la realizó. En ella, Castro opina sobre la música francesa de su tiempo:

⁸ Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes de México en la dictadura de Porfirio Díaz.

⁹ MIRANDA, R.: “Música de raro encantamiento: los valeses de Ricardo Castro”, en *Heterofonía*, *Op. Cit.*, p. 11

¹⁰ CARMONA, G.: “Los artículos periodísticos de Castro”, en *Heterofonía*, *Op. Cit.*, p. 90.

Tengo muy alta idea de ella también, nada más que es más escasa en sinfonistas... aunque tienen uno para mí muy grande: Saint-Saëns. Como compositores dramáticos, para teatro, creo a los franceses, sí, superiores a los alemanes. Saint-Saëns, en este género, creo que no ha sido aún apreciado ni en la misma Francia.

Entre los franceses admiro a Debussy, músico sumamente original, de las primeras figuras de la escuela moderna francesa, a pesar de lo cual no seguiría sus tendencias, porque me parece “ultra modernista”, acaso por su gran deseo de ser demasiado personal...¹¹

Esta admiración por Wagner estimula en Castro la composición de las óperas *Atzimba* y *La Légende de Rudel*, con las que responde a la propuesta porfirista de cómo debe ser la nación mexicana: moderna con una alta cultura, que participe plenamente de la cultura occidental.

Castro cultiva la música de cámara de manera circunstancial en su época estudiantil. Rogelio Álvarez Meneses, en “La obra de cámara de Ricardo Castro Herrera (1864 -1907): contextualización y estudio analítico”¹², cataloga el *Trío para piano, violín y cello*, inconcluso y no localizado, el *Cuarteto de cuerdas* Op. 21 en Fa# m, el *Andantino para piano, armónium y violín* Op. 42, la versión para ensamble de cámara del *Intermezzo* de la ópera *Atzimba*, y el *Menuet* Op. 23 *para orquesta de cuerdas*. Estas composiciones tienen un valor histórico, por la significación del intento de sacar la música de los salones privados para llevarla al concierto público y por ser las primeras obras mexicanas en que los instrumentos de cuerda comienzan a robarle protagonismo al piano, con un sustancial desarrollo de la parte del violonchelo.

El interés de Castro por el violonchelo se intensificó al escuchar en Europa a Casals. En la crónica reproducida por la revista *Heterofonía*, fechada en Ginebra el 12 de febrero de 1906 y publicada en *El Imparcial* el 13 de marzo del mismo año con el título “El arte en Ginebra”, escribió:

Pablo Casals, de quien ya me he ocupado en alguna de mis crónicas anteriores, ha figurado como solista en estos conciertos sinfónicos, y de nuevo vuelvo a repetir que es el primero de los violonchelistas actuales. Entre otras cosas, tocó dos Suites de Bach y un *Concierto* de Eugenio D' Albert, esencialmente moderno, muy bien escrito para el violonchelo, que Casals supo hacer valer, poniendo de relieve sus innumerables bellezas, con sus admirables cualidades de musicalidad fina, perfecta comprensión, interpretación exquisita y maravilloso virtuosismo.¹³

¹¹ CYRANO: “Entrevista con Ricardo Castro”, en *Heterofonía*, *Op. Cit.*, p. 114.

¹² ÁLVAREZ MENESES, R.: “La obra de cámara de Ricardo Castro Herrera (1864-1907): contextualización y estudio analítico”, en *Revista De Musicología, SEDEM*, Vol. 42 (1), 2019, pp. 103-130.

¹³ CASTRO, R.: “El arte en Ginebra” (1906), en *Heterofonía*, *Op. Cit.*, pp.108-109.

1.2. Análisis Musical para la interpretación del *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre Op. 22 de Castro*

Compuesto en 1899, el *Concierto* de D'Albert, profesor de Castro, sigue el modelo formal de tres movimientos encadenados sin interrupción, de los conciertos para piano de Franz Liszt, que también había sido utilizado en el *Concierto en La m* Op. 129 de Schumann (1850) y en el *Concierto en La m* N^o1 Op. 33 de Saint-Saëns (1872). Este mismo esquema es el empleado por Castro en su *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre Op. 22*, estrenado por el violonchelista belga Marin Loevensohn, en la Salle Erard de París, el 6 de abril de 1903. El concierto ejemplifica la admiración de Castro por Saint-Saëns y Wagner. La transposición armónica y tímbrica de una misma idea es uno de los procesos centrales de su método creativo, con el que es capaz de producir un lenguaje sutilmente cromático. Los tres movimientos, encadenados por cadencias, se construyen bajo la secuencia armónica Do m–Sol m–Do M y forman una estructura cíclica. En lugar de comenzar el primer movimiento (*Allegro moderato*) con una larga introducción de la orquesta, un breve y sorprendente acorde en Do m del violonchelo genera la energía y el impulso para la introducción del primer tema por el oboe, que es repetido dos compases más tarde por la flauta:



Ejemplo 1. *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre Op. 22*, Castro, cc. 1-2

Es la misma idea de comienzo que la del *Concierto N^o1* de Saint-Saëns, pero invirtiendo el orden del violonchelo y la orquesta. La tonalidad de Do m impregna a este movimiento de un carácter dramático. El intervalo de segunda aumentada, la figura rítmica del cinquillo y las síncopas producen un efecto exótico, improvisatorio, inquieto y apasionado, intensificado por los trémolos de la orquesta. El primer tema tiene una estructura simétrica con una duración de dieciséis compases, divididos en dos períodos de ocho. El segundo período comienza con un acorde en la dominante, que genera un motivo en que el acompañamiento anuncia el cromatismo presente en todo el concierto. En los seis compases anteriores a la entrada del violonchelo, las líneas melódicas con movimiento inverso en la melodía y el acompañamiento anticipan la interválica pentatónica del tema del segundo movimiento. Una cadencia a Do M da lugar a la exposición del tema por el violonchelo. En el primer pasaje de carácter virtuoso, con secuencias de tresillos, se acrecienta la inestabilidad armónica. El uso de dobles cuerdas en terceras y octavas, que se emplearán también más tarde en la cadencia, muestran que aprovecha los avances técnicos del

violonchelo usados por Dvorak para su *Concierto en Si m* Op. 104. El segundo tema, en el que se aprecia la importante influencia de Wagner, comienza con una cadencia a Lab M y se presenta en forma de diálogo romántico entre el violonchelo y la orquesta, con fuerte carácter cromático:



Ejemplo 2. *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orquestre*
Op. 22, Castro. *Allegro moderato*, cc. 51-57

El clímax llega en el compás 60, en la dominante de Re M:



Ejemplo 3. *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orquestre*
Op. 22, Castro. *Allegro moderato*, cc. 60-61

En la reexposición, el primer tema queda comprimido en ocho compases y el primer pasaje virtuoso en tresillos del violonchelo aparece ahora en semicorcheas. Este recurso de variación anticipa el procedimiento formal con el que se construirá el segundo movimiento. Una secuencia cromática nos conduce a la coda y a una cadencia del violonchelo en Do M (tonalidad del tercer movimiento).

Las relaciones tonales entre el primer y el segundo tema de la exposición, y entre las de la exposición y las equivalentes en la reexposición son disonantes: cuartas aumentadas y sextas disminuidas. El primer movimiento no presenta sección de desarrollo. Éste se produce de manera continua por transposición

armónica y tímbrica, y las partes temáticas se yuxtaponen libremente sin una relación entre ellas. Castro hace del contraste armónico y tímbrico un recurso recurrente, que le permite sortear repeticiones estructurales rutinarias. Este es el esquema del *Allegro moderato*:

EXPOSICIÓN		REEXPOSICIÓN		Coda	Cadencia
A1	B1	A2	B2		
cc. 1-50	cc. 51-76	cc. 76-110	cc. 111- 127	cc. 127-135	cc. 135-151
Do m	Lab M Clímax c. 60 en La M	Do m	Do M Clímax c.119 en Solb M	Do M	Do M-Sol m

La Cadencia del violonchelo modula de Do M a Sol m, para dar inicio al segundo movimiento (*Andante*). El esquema formal de Tema con Variaciones y el carácter clásico nos hace pensar en la influencia que pudieron tener las *Variaciones sobre un tema Rococó* de Tchaikovsky (1877), en la composición de este movimiento. De ritmo tranquilo y regular, el tema es elegante, simple y nostálgico, y contiene 32 compases divididos en dos períodos de 16, que a su vez se dividen en dos frases de 8, con pregunta y respuesta:



Ejemplo 4. *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orquestre* Op. 22, Castro.
Andante, cc. 152-159

La clara simetría de la primera frase, ornamentada con trinos, y el clásico acompañamiento armónico en tríadas crean un ambiente dieciochesco, que provoca un sentimiento romántico de nostalgia hacia el pasado. Los intervalos de la escala pentatónica que conforman el tema nos remiten a los últimos compases del primer tema del *Allegro moderato*, recordándonos la forma cíclica. La segunda parte del tema da paso al protagonismo absoluto del

violonchelo; el carácter se vuelve más romántico, lírico y complejo armónicamente. Al tema le suceden cinco variaciones:

Tema <i>Andante</i>	Variación I <i>Piú mosso</i>	Variación II <i>Allegretto con motto</i>	Variación III <i>Moderato</i>	Variación IV <i>Tempo di mazurka</i> Interrumpida por tres cadencias del solista	Variación V <i>Moderato e ritenuto</i> cc.316-320: transición moduladora (material del movimiento I)
cc.151-183	cc. 184-216	cc. 216-248	cc.248-280	cc.280-316	cc.320-352
Sol m	Cromatismo	Ambigüedad tonal	Solb M	La M	Sol m-Sol M
Carácter clásico galante	Carácter lírico	Carácter ligero y alegre	Carácter galante	Danza ternaria Mazurka	Carácter coral

El tercer movimiento (*Vivo*) se encadena con el segundo a través de una cadencia que modula de Sol M a Do M. Está escrito en forma de Rondó-Sonata y presenta una compleja estructura armónica. Se alterna tres veces un tema de carácter rítmico, con aire de danza popular en ritmo ternario, con un lírico vals. Una coda, en la que se utiliza material del primer tema del primer movimiento, completa la forma cíclica del concierto. El primer tema, articulado en *staccato*, es rústico y sencillo. Las hemiolas desplazan los acentos del compás. Se repite el esquema de frase de 32 compases del segundo movimiento, con 16 compases que, divididos en períodos de 8, se repiten con variaciones armónicas, tímbricas y rítmicas, continuando con la idea de simetría y simplicidad del segundo movimiento:



Ejemplo 5. *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre*
 Op. 22, Castro. *Andante*, cc. 352-362

Una transición anticipa la melodía del segundo tema y la superposición en contrapunto de los dos temas, que se mantendrá a lo largo de todo el movimiento. La sección del vals comienza en Mib m y desarrolla después una melodía cromática de tres frases de ocho compases:



Ejemplo 6. *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orquestre*
Op. 22, Castro. *Andante*, cc. 408-411

La *codetta*, en Lab M, escrita con material del primer tema, nos conduce a la sección de desarrollo, que comienza con un vals en Si M y continúa en La M, con el desarrollo del primer tema por transposición armónica. La reexposición se inicia con la vuelta a Do M y el último vals en Mi M del *tutti* orquestal reafirma el modo mayor. Con la coda, en la que se utiliza material del primer tema del primer movimiento y un último pasaje virtuoso del violonchelo en octavas, a modo de cadencia, finaliza la forma cíclica del concierto:

EXPOSICIÓN		DESARROLLO			REEXPOSICIÓN		
A1 Danza ternaria <i>Staccato</i>	Transición A y B	B1 Vals <i>cantabile</i>	A2 <i>Codetta</i>	B2 A3	A3 Danza ternaria <i>Staccato</i>	B3 Vals <i>cantabile</i>	Coda- Cadencia (Material del Mov. I)
cc.352-384	cc.384-408	cc.408-440	cc.349-464	cc.464-528	cc.568-676	cc. 584-676	cc. 676-698
Do M Sol m	Mi M, Si m, Fa# M Sol m Solb M	Mib M Sol m Cromatismo	Lab M	B2: Si M Mib M A3: cc.528-568 La M	Do M	Do M Mi M Cromatismo	Do M

Este concierto representa un gran reto para el intérprete solista. Requiere especial atención el estudio de la afinación, por la escritura de melodías de armonía cromática y de pasajes de dobles cuerdas y acordes en el registro agudo del violonchelo. La coloración armónica y el juego tímbrico sugieren una gran variedad de velocidades y amplitudes de *vibrato*. Es necesaria la producción de un sonido amplio y elástico capaz de expresar un intenso lirismo, así como de un *staccato* largo, que produzca en el registro agudo un sonido rico en armónicos, con el que poder dibujar un claro fraseo. Para preparar la técnica, antes de afrontar el reto que supone la interpretación de este concierto, es recomendable el estudio de escalas en *legato* y *staccato*, de arpeggios, incluyendo

los de dominante y séptima disminuida, escalas de dobles cuerdas en terceras, sextas y octavas, ejercicios de arco con velocidad lenta y reguladores dinámicos, estudios de Popper y conciertos de Davidov.

El *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orquestre* Op. 22 no se interpretó en México hasta 78 años después de su estreno en París. Carlos Prieto lo ofreció los días 11 y 12 de julio de 1981, en la sala Nezahualcóyotl de Ciudad de México, con la Orquesta de Minería dirigida por Jorge Velazco, quien obtuvo una copia del manuscrito que se encuentra en la Colección Edwin E. Fleisher de la Free Library de Filadelfia. En junio de 1985, Prieto lo grabó en Berlín y en septiembre de 1987, lo estrenó con el director Sergio Cárdenas en Estados Unidos (San Bernardino, California)¹⁴.

2. Manuel M. Ponce

2.1. Manuel M. Ponce: puente entre el romanticismo y el modernismo

Como apuntábamos antes, la Revolución Mexicana se inició en 1910, como secuela de la decadencia del régimen de Porfirio Díaz. Fue un proceso bélico y sociopolítico mediante el que se destruyó el Estado oligárquico y neocolonial de finales del siglo XIX. La Constitución promulgada en 1917 incluyó por primera vez en México los derechos sociales demandados por las clases populares e instauró la libertad de culto y de expresión, además de la enseñanza laica y gratuita. A partir de 1920, llegó al poder una nueva clase media en alianza con los sectores populares. El nuevo Estado, autoritario, pero ampliamente legitimado por las clases populares, promovió un nacionalismo político y económico, pero sobre todo cultural. José Vasconcelos, escritor y secretario de educación Pública, elaboró un plan de regeneración a través de la cultura con dos ejes: educación y arte. Fomentó la edición de libros, la organización de bibliotecas y propició que los pintores muralistas, Orozco, Rivera y Siqueiros, pintaran murales con afanes didácticos, combinando historia y futuro. Es un nacionalismo no xenófobo, que no nace contra lo establecido, sino con el propósito de crear una tradición nueva, incorporar a toda la colectividad y buscar lo esencial de las culturas originarias, para diseñar y consolidar una nueva identidad.

Manuel M. Ponce (1882-1948), nacido durante el Porfiriato de una familia religiosa, nunca dio a su música un sentido político. Sin embargo, sus inquietudes nacionalistas coincidieron con algunos ideales de la Revolución. Las tertulias nocturnas en el jardín de San Marcos Aguascalientes, durante los años 1902 y 1903 con el pintor Saturnino Herrán y el poeta Ramón López Velarde, resultaron definitivas en su búsqueda del sentido musical mexicano. Tras un breve período de formación en Ciudad de México, en 1904, marchó con sus propios ahorros a Bolonia para estudiar en el Liceo Rossini y, en 1905, se trasladó a Berlín para estudiar con Martin Krause, alumno de Liszt, hasta 1908. A su regreso a México ocupó una plaza de piano en el Conservatorio Nacional.

¹⁴ Véase PRIETO, C.: *Mis recorridos musicales alrededor del mundo... Op. Cit.*, 2017.

En el planteamiento nacionalista coincidió con los intelectuales José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, quienes le invitaron a formar parte del Ateneo de la Juventud. Este grupo intelectual y artístico, que se opuso al anquilosamiento de la cultura porfirista y que representó un antecedente de la revolución en términos culturales, contaba entre sus miembros con artistas como Diego Rivera o Saturnino Herrán. A instancias de sus colegas del Ateneo de la Juventud, Ponce ofreció, el 13 de diciembre de 1913, en la librería Biblos de Francisco Gamoneda, una histórica conferencia sobre “la música y la canción mexicana”. Como diría más tarde: “Ahí hablé de folklor, de las canciones desdeñadas que yo recogí de labios de las cancioneras y que escuché de niño en las haciendas donde mi padre hacía números”¹⁵.

En esta conferencia, expresaba, de manera esquemática, una serie de ideas sobre la música popular, que serían determinantes en la concepción de buena parte de su obra:

[...] la canción popular es la manifestación melodiosa del alma de un pueblo. El pueblo canta, porque necesita esa exquisita forma de expresión para externar sus más íntimos sentimientos. Es el desahogo del alma popular que sufre y calla, y no hace uso de las palabras únicamente porque sólo la música puede interpretar sus más íntimos sentimientos...¹⁶

La aproximación a lo mexicano y la preocupación por establecer los puentes entre lo culto y lo popular fueron una constante de su obra. Siguiendo los modelos nacionalistas español y ruso, propuso un arte nacional susceptible de proyectarse internacionalmente que, partiendo de conceptos y emociones propias, se expresara dentro de los cánones académicos, ennobleciendo la canción mexicana: “En los cantos vernáculos, existe latente el elemento indispensable para constituir una música nacional...Ahora, si queremos evitar la fosilización de los cantos del pueblo, debemos comenzar la obra de verdadero ennoblecimiento, de estilización artística que llegase a elevarlos a la categoría de obra de arte”¹⁷.

A pesar de su afán por no involucrarse en los movimientos políticos y sociales, Ponce no pudo eludir los efectos de la Revolución. Creyendo que la presidencia de Victoriano Huerta significaría el fin de la guerra, aceptó un pequeño salario del gobierno huertista para componer. En 1914, Huerta abandonó el país y Carranza entró en Ciudad de México como jefe del ejército constitucionalista. Haber adoptado una actitud de consentimiento frente al régimen de Huerta y sus atrocidades había sido un grave error político. Ponce fue objeto de una campaña de persecución por parte de un anónimo grupo de antagonistas y, en 1915, tuvo que abandonar México para dirigirse a La Habana. A su vuelta a México, en 1917, fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional,

¹⁵ MIRANDA, R. y TELLO, A.: *La música en Latinoamérica... Op. Cit.*, p. 153.

¹⁶ PONCE, Manuel M.: “La música y la canción mexicana”, en *Revista de revistas*, vol. 4, núm. 199, México D. F., 21 de diciembre de 1913, pp. 17-18.

¹⁷ PONCE, Manuel M.: “El folklor musical mexicano”, en *Revista Musical de México*, núm. 5, Ciudad de México, 15 de septiembre de 1919, p. 9.

continuó con su labor como profesor de piano y desarrolló una importante actividad como escritor sobre asuntos musicales. En 1917, publicó “Escritos y composiciones musicales”¹⁸ (ensayos sobre estética y música mexicana). Fue director de la revista *El Tepontzle* y, en 1919, creó la *Revista Musical de México* y se ocupó de la sección musical de la revista *México Moderno*, donde publicó constantemente hasta 1923. Con la llegada de José Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública en 1921, se reactiva la Orquesta Sinfónica Nacional, que había sido suspendida durante el período de inestabilidad política, que acabó con el asesinato de Carranza y la llegada al poder de Obregón. Ponce renuncia y prosigue su labor en el Conservatorio. Julián Carrillo es nombrado director.

Ante la constante incertidumbre política y la ausencia de perspectivas claras para un desarrollo musical propio, Ponce decidió buscar nuevos horizontes y establecerse en París en 1925, para renovar sus conocimientos. Fue alumno de Dukas en la École Normale de Musique y tomó algunas clases de armonía con Nadia Boulanger. Asimiló la politonalidad, el impresionismo y el neoclasicismo. Se conectó con Falla, Turina, Schoenberg, Villa-Lobos, Milhaud y Varèse. En 1928, fundó la *Gaceta Musical*, órgano de información general relativa a los asuntos musicales europeos y vehículo que puso en contacto a los músicos latinoamericanos entre sí y con los de otras partes del mundo. Fue la revista más trascendental de habla hispana y la única realizada fuera del ámbito hispanoamericano. Conoció al guitarrista Andrés Segovia, quien en gran medida presentó a Ponce en la escena musical europea. Gracias a él, su música alcanzó a un público internacional de grandes dimensiones y se incorporó al catálogo de importantes casas editoras. Se graduó en composición en 1932 en la clase de Dukas¹⁹. Cuando regresó a México, para ocupar la cátedra de piano y de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional, tenía 51 años. En 1936, salió a la luz la última de las revistas dirigidas por Ponce: *Cultura Musical*, patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música. Los años finales de Ponce constituyeron un contrapunto entre el deterioro de su salud y los ecos de todos sus logros anteriores. La culminación de todos los homenajes y distinciones fue el Premio Nacional de Artes y Ciencias en febrero de 1948. La enfermedad le obligó a llevar una vida de quietud y recogimiento. Falleció el 24 de abril de 1948. Rodolfo Halffter habló del “duelo nacional por la pérdida irreparable del padre del nacionalismo mexicano”²⁰.

¹⁸ PONCE, Manuel M.: “Escritos y composiciones musicales”, en *Cultura*, núm. 4, Ciudad de México, 1 de julio de 1917.

¹⁹ Entre Ponce y Dukas se había desarrollado una estrecha amistad de igual a igual. Pablo Castellanos (1982) en su ensayo *Manuel M. Ponce* recoge las siguientes declaraciones de Dukas: “Las composiciones de Ponce llevan el sello del talento más distinguido y desde hace tiempo no son susceptibles de ser clasificadas en una categoría escolar. Siento escrúpulos en otorgarle cualquier calificación, aunque sea la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un discípulo tan destacado y tan personal.” *Cit.* en MIRANDA, R.: *Manuel M. Ponce... Op. Cit.*, p. 43.

²⁰ HALFFTER, R.: “Manuel M. Ponce”, en *El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 26 de abril de 1948, p. 6. *Cit.* en MIRANDA, R.: *Manuel M. Ponce... Op. Cit.*, p. 92.

Dukas ya reconoció a Ponce como a un igual. Una perspectiva no eurocéntrica consideraría las relaciones culturales en términos de igualdad e intercambio, trascendiendo la “otredad”. Según Carlos Prieto, “nos une un poderoso e indestructible vínculo de una misma y magnífica herencia cultural. Considerar el arte y la cultura de nuestros países de manera aislada es privarse de buena parte de su singular riqueza común”²¹.

En su ecléctico catálogo se recoge una variedad que supera cualquier intento de cronología estética lineal. Hay una evolución natural, que lleva a Ponce a escribir sus obras más complejas al final de su vida, pero sin abandonar ciertas características tempranas. Realiza una simbiosis de las más avanzadas técnicas cosmopolitas con las esencias auténticas de la música popular mexicana, con la que practica estilos tan diversos como el virtuosismo romántico en gran parte de su obra para piano (estudios, rapsodias, preludios), el españolismo en la música para guitarra (*Mazurka española, Diferencias entre la folía de España y Fuga*), la narrativa de imágenes preestablecidas en su obra sinfónica (*Chapultepec, Estampas nocturnas, Ferial*), el neoclasicismo al estilo de Stravinsky, Hindemith, Halffter o Honneger (*Preludio y fuga sobre un tema de Haendel, Preludios y fugas sobre un tema de Bach*) o la abstracción en la música de cámara (*Sonata breve para violín y piano, Trío para cuerdas, Sonata para violonchelo y piano*).

2.2. Análisis Musical para la interpretación de la Sonata para violonchelo y piano, de Manuel M. Ponce

Una de sus más logradas composiciones de cámara es la *Sonata para violonchelo y piano*, todavía considerada una de las obras mexicanas más importantes del repertorio para violonchelo. Fechada el 27 de octubre de 1922, fue iniciada alrededor de 1915-1917, durante su estancia en Cuba, y estrenada el 8 de octubre de 1922, en el teatro Principal de la Ciudad de México, por el violonchelista uruguayo Oscar Nicastró, a quien está dedicada la obra, con el propio Ponce al piano²². La primera edición de Breitkopf & Härtel data de 1922. El propio compositor la describió como “un ensayo directamente modernista”, al dedicar un ejemplar de la misma a Gustavo E. Campa (compositor y sucesor de Ricardo Castro como director del Conservatorio Nacional)²³. Escrita con la misma estructura de cuatro movimientos y en la misma tonalidad de Sol m que la *Sonata para violonchelo* de Chopin, es un ejemplo del estilo romántico de Ponce, influido por el impresionismo francés y con claras referencias al cante jondo español en el segundo movimiento.

El primer movimiento (*Allegro selvaggio*), en Sol m, está escrito en forma sonata y comienza con un vigoroso patrón rítmico en el piano de carácter

²¹ PRIETO, C.: *Mis recorridos musicales por el mundo*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2017, p. 277.

²² Véase MARTÍN, Gustavo: “Prefacio” a la *Sonata para Violonchelo y Piano* de Manuel M. Ponce, Ed. Gustavo Martín, Universidad Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, Ciudad de México, 2005, p. 3.

²³ Véase MIRANDA, R.: *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra... Op. Cit.*, p. 52.

percusivo, que corresponde al cinquillo de origen afrocubano. El violonchelo expone el primer tema, romántico, extrovertido y sensual. Lo vemos en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 7. Sonata para violonchelo y piano, Ponce. *Allegro selvaggio*, cc. 1-3

En el compás 18 los dos instrumentos se intercambian los roles, y en el 26 se inicia en Mi m la transición al segundo tema, de carácter lírico y emotivo, en Mib M.

Ejemplo 8. Sonata para violonchelo y piano, Ponce. *Allegro selvaggio*, cc. 34-37

A partir del compás 40, una apasionada secuencia moduladora ascendente nos conduce a la transición hacia el desarrollo. La exposición termina con una *codetta* que utiliza material de los dos temas. El desarrollo elabora el ritmo del cinquillo del primer tema y utiliza los intervalos de quinta justa, sexta mayor y séptima disminuida de la melodía del segundo tema. Tras las modulaciones a Mi M en el compás 91 y a Do# M en el 120, una prolongada progresión en acordes menores ascendentes prepara el clímax y la llegada a la reexposición, en la que se mantiene el esquema tradicional de sonata, presentando el segundo tema en el compás 174 en Sol M, tras un puente en Do m (compás 166) y una rápida progresión armónica de tres compases (171 a 174). Desde el compás 203, una nostálgica coda inicia el final del movimiento.

El segundo movimiento (*Allegro alla maniera d'uno studio*) está compuesto en forma ternaria. Con carácter de *scherzo*, la palabra *studio*, utilizada por Ponce en la indicación del *tempo*, hace referencia a la dificultad técnica que implica

para los dos instrumentos. Ponce incide más en el virtuosismo que en las ideas musicales. La figura rítmica de quintillo en el piano se va complicando en dificultad a lo largo de la primera sección:

Violoncello

Allegro (♩ = 96) alla maniera d'uno studio

pizz.

1

p

simile

Piano

Allegro (♩ = 96) alla maniera d'uno studio

p

(sopra -----)

Ejemplo 9. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce.
Allegro alla maniera d'uno studio, cc. 1-3

El lenguaje armónico empleado se caracteriza por la inestabilidad y hace uso del cromatismo, de largos pedales armónicos y de armonías difusas propias del impresionismo. El movimiento está centrado en las tonalidades de Mib M, en la sección correspondiente al *scherzo*, y de Solb M, en la sección correspondiente al trío. El *scherzo* gira alrededor de la figura de quintillo y tiene una estructura binaria. La primera frase (A) comienza en Do m y tiene un carácter fuertemente cromático. La segunda frase (B), en Mib m, está inspirada en el canto jondo español y se construye sobre un pedal armónico sincopado, como muestra el ejemplo siguiente:

Allegro alla maniera d'uno studio

Allegro alla maniera d'uno studio

Ejemplo 10. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro alla maniera d'uno studio*, cc. 19-22

En el compás 25, el piano toma el quintillo del tema A y el violonchelo canta una melodía que es una variación de B (B'). En el 37, (A'), se produce finalmente la cadencia a Mib M y la melodía del violonchelo repite el intervalo de quinta justa del segundo tema del primer movimiento, produciendo un breve momento de estabilidad, mientras el quintillo del piano repite la figura y la armonía de A:



Ejemplo 11. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce.
Allegro alla maniera d'uno studio, cc. 36-42

El *scherzo* termina con una coda en Mib M:



Ejemplo 12. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce.
Allegro alla maniera d'uno studio, cc. 47-48

En contraste, la sección de trío es tranquila, estática, reflexiva y emotiva. Las largas líneas melódicas del violonchelo flotan sobre las difusas armonías del piano:



Ejemplo 13. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce.
Allegro alla maniera d'uno studio, cc. 67-72

Comienza en Solb M y modula a Sol m en el compás 92:



Ejemplo 14. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce.
Allegro alla maniera d'uno studio, cc. 85-96

Una transición antes del *Da Capo* regresa a la figura de quintillos en el piano desde el compás 109:



Ejemplo 15. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro alla maniera d'uno studio*, cc. 109-112

El tercer movimiento (*Arietta*), cuyo comienzo vemos en el ejemplo 12, muestra el talento de Ponce para el lirismo y es el más impresionista de los cuatro. Está construido alrededor de dos motivos a modo de *ostinato*, que crean un ambiente lánguido. El primero de ellos es expuesto por el piano y tiene carácter introductorio.



Ejemplo 16. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Arietta*, cc. 1-5

El segundo motivo es expuesto por el violonchelo, tiene carácter concluyente y utiliza como acompañamiento variaciones del primer motivo:



Ejemplo 17. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. Arietta, cc.12-17

La estructura es ternaria, en la que A gira alrededor del centro tonal de Re M y B, alrededor de Si M. En el ejemplo siguiente, podemos observar cómo en la sección B (*Animato*), los trémolos, trinos, rápidas escalas descendentes y la indicación de pedal en el piano dibujan un cuadro de atmósfera etérea con sutiles cambios de color, sobre el que el violonchelo canta los dos motivos expuestos en A:



Ejemplo 18. *Sonata para violonchelo y piano*, Arietta, cc. 52-54

En el cuarto movimiento (*Allegro burlesco*), en forma sonata, los elementos tonales se mantienen durante períodos más largos y el primer tema, en Sol m, de carácter alegre y primitivo, a modo de canto de trovador, se desarrolla durante todo el movimiento:



Ejemplo 19. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*, cc. 1-6

En el segundo tema, que comienza más lento en el compás 87, con la tonalidad de Fa M, el cromatismo y el fuerte uso de la disonancia producen una sensación de transitoriedad:



Ejemplo 20. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*, cc. 91-97

En el desarrollo, Ponce demuestra dominio del contrapunto, con una fuga que comienza en Re m en el compás 104, compuesta a partir de la cabeza del primer tema:



Ejemplo 21. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*, cc. 104-122

En la reexposición, los temas invierten el orden, apareciendo primero el segundo tema en Sib M, en el compás 204, y después el primer tema, en el compás 221, en la tonalidad principal de Sol m. En los cuatro compases anteriores a la coda, vuelve a aparecer el lírico y apasionado segundo tema del primer movimiento:



Ejemplo 22. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*, cc. 244-247

Ponce no escribió en la partitura la fecha de finalización de la obra hasta después de su estreno²⁴, por lo que tuvo ocasión de comprobar todas las indicaciones metronómicas, de articulación, carácter y dinámica. Él mismo volvió a interpretar esta *Sonata* en París, en 1927, junto a su amigo, el violonchelista André Huvelin, en el Anfiteatro de Aguascalientes en 1929²⁵. La escritura es precisa y detallada y Ponce demuestra un perfecto conocimiento de las posibilidades técnicas de los instrumentos. La dificultad es extrema para los dos intérpretes, que deben dominar los recursos de articulación y color necesarios, establecer un diálogo fresco y espontáneo, y transmitir tanto la impetuosa fuerza rítmica, el lirismo y la pasión, como la sensualidad y el sutil juego de atmósferas que esta música contiene.

2.3. Análisis Musical para la interpretación de los *Tres Preludios para violonchelo y piano*, de Ponce

Escritos en París en 1930, estrenados en la sala Chopin de la Casa Pleyel, el 11 de marzo de 1931, por el violonchelista A. Huvelin (a quien están dedicados) y el pianista E. Wagner²⁶, los *Tres Preludios para violonchelo y piano* ilustran la evolución estética que experimentó Ponce en contacto con el modernismo europeo:

Manuel de Falla, Igor Stravinsky, Prokofieff, Bartók y otros se dieron cuenta de que el concepto de tonalidad es necesario en la creación musical. Pero el suyo no es el mismo concepto que siguieron los maestros clásicos y románticos. La inestabilidad modal, la frecuencia de las modulaciones temporales, y la sucesión de disonancias sin preparación, cambian el aspecto exterior de la música contemporánea...²⁷

En su concepción programática, el compositor entra en juego con la sinestesia de los poetas simbolistas, interpretando las sensaciones evocadas por tres poemas: de Valéry, de Verlaine y de Grandmougin. Como reacción a la intensidad emocional y al gigantismo del romanticismo, emplea formas simples

²⁴ Véase MARTÍN, Gustavo: "Prefacio" a la *Sonata para Violonchelo y Piano*, *Op. Cit.*, p. 3.

²⁵ Véase MIRANDA, R.: *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra... Op. Cit.*, p. 58.

²⁶ Véase BARRÓN CORVERA, J.: *Manuel María Ponce. A Bio-Bibliography*, Praeger Publishers, Westport, Connecticut, 2004, p. 44.

²⁷ *Ibíd.*, p. 26.

y sin pretensiones, buscando nuevas combinaciones armónicas y respondiendo con la economía del lenguaje a una acción íntima.

El primer Preludio (*Sostenuto, quasi lento*) lleva como epígrafe la frase de Valéry “...le ciel trop beau parfois me serre le coeur” (el cielo demasiado bello a veces me oprime el corazón). El ambiente creado por el *ostinato* del piano con el que se inicia el Preludio es oscuro, enigmático, íntimo y meditativo. El dolor es representado por la disonancia de quinta disminuida y el intervalo de semitono. Do m es el dramático centro tonal. La belleza del cielo la canta el violonchelo, a modo de confesión recitada, en una lánguida melodía ascendente. Durante los dos primeros compases, la ausencia de una línea en la voz del bajo provoca un efecto de ingravidez. En el tercer compás, el pedal grave del piano sobre la dominante produce un campo armónico estático, que acrecienta, junto a la regularidad del ritmo *ostinato*, el sentimiento obsesivo. La opresión se expresa mediante la aceleración del *tempo*, el cromatismo y la intensidad que alcanza el *crescendo*. Este sentimiento queda sin resolución al final del Preludio, puesto que en el último acorde, coinciden en el registro grave del piano el mi natural de Do M y el mib de Do m, provocando un inquietante, profundo y doloroso efecto disonante. El quinto grado del acorde se repite en tres octavas distintas en la mano derecha, dando el sol del registro agudo la sensación de tocar el cielo, como muestra el ejemplo 23:



Ejemplo 23. *Tres Preludios para violonchelo y piano*, Ponce.
Primero: *Sostenuto, quasi lento*, cc 1-3

El segundo Preludio (*Lento e grave*) está escrito sobre el verso de Verlaine “... mais ce que j'ai, mon Dieu, je vous le donne” (... pero esto que tengo, mi Señor, te lo devuelvo). Verlaine ya había sido fuente de inspiración de Fauré (*Cinq mélodies de Venise* y *La bonne chanson*) y de Debussy (*Suite bergamasque*). Como en una oración, el pulso solemne y el canto del violonchelo, inspirado en los corales de Bach, expresan la espiritualidad del poema. La escritura es contrapuntística y se construye sobre una breve forma ternaria, a modo de madrigal, en la que la armonía crea un arco de diez compases, tensándose hacia la dominante para volver a la tónica. Se hace notar la influencia impresionista en la yuxtaposición del modo hipodórico, transpuesto al grado de sol (el primer tetracordo descendente es expuesto por el piano y el segundo, por el violonchelo en la respuesta) y de la armonía tonal, que usa tensiones sobre acordes de quinta disminuida, utilizando el modo hipodórico como centro tonal en Sol m. Imitando los finales de los corales renacentistas, termina con una cadencia en

la que el acorde de tónica de Sol m, sobre el que resuelve la dominante en el último compás, presenta en la melodía descendente del violonchelo primero la séptima y después, una apoyatura sobre la tercera del acorde antes de resolver definitivamente.



Ejemplo 24. *Tres Preludios para violonchelo y piano*, Ponce.
Segundo: *Lento e grave*, cc 1-2

El tercer Preludio (*Vivo*) contrasta con los dos anteriores por su carácter gracioso e intrascendente. Claramente descriptivo, es una estampa de “La Chanson des mouches” (La canción de las moscas²⁸) de Grandmougin, libretista de la ópera *Hulda* de Franck y del oratorio *La Vierge* de Massenet, cuyos poemas ya habían servido a Fauré, Chaminade y Bizet para sus canciones. El poema es un bodegón pictórico transcrito en palabras, que describe una escena cotidiana de ensoñación estival, bucólica y popular. Ponce completa el juego sinestésico de imágenes y palabras con un ambiente de sonoridad tenue e inspiración española. “Los rayos de luz” del poema se reflejan en los brillantes arpeggios del piano y los tresillos rápidos del violonchelo cantan las “mil susurrantes canciones”, sobre una armonía politonal.



Ejemplo 20. *Tres Preludios para violonchelo y piano*, Ponce.
Tercero: *Vivo*, cc. 1-5

²⁸ La canción de las moscas, de Grandmougin. Solas: todo reposa./La cocina está cerrada;/digamos/Por bandas errantes/ mil susurrantes/canciones./Por un postigo de la ventana/se desliza un claro rayo de sol;/nos picotea, nos penetra;/todo calla, sigamos despiertos./Verano que flamea/sé por nuestro gozo/festejado./En su claridad blonda/hagamos nuestra ronda/de verano./¡Tan!¡Tan! La vieja sirvienta/cosecha las ciruelas en /su cesto/¡Tan! ¡Tan! Nuestra ropa ligera /zumba en la habitación en reposo./En un rincón la gata/duerme sobre la pata/del perro;/uno duerme en silencio/y el otro no piensa/en nada./La nariz de la gata es rosa/y la del perro negra/¡Tan!¡Tan! Que cada una en ellas se pose/para irritar su indiferencia/Agitando la oreja/la gata dormita/soñando:/Creyendo que nos muerde/el viejo perro sólo atrapa/al viento. N.T.

“Las bandas errantes” son los rápidos motivos sin dirección melódica ni armónica clara; “el viento y la ropa que zumba” es el aire en la velocidad del arco del violonchelo.

La sonoridad se elabora mediante texturas que se repiten de forma incesante, pero variadas, con sutiles inflexiones para producir un efecto unificado de mosaico. Los segmentos musicales se siguen unos a otros en un orden lineal llano, bidimensional y sin desarrollo. Como los versos, las unidades musicales se combinan al azar sin un orden lógico y empujan hacia un punto de énfasis dinámico expresado con *esforzandos*: “¡Tan! ¡Tan! La vieja sirvienta cosecha las ciruelas en su cesto”. El largo pedal del piano sobre el Fa# contribuye a crear una imagen estática en la que “la gata dormita soñando”. En los últimos compases, el disminuyendo en el que se diluyen los veloces tresillos del violonchelo simulan la imagen del “viejo perro que sólo atrapa el viento”, con el que finaliza el poema, apuntando al ambiguo sentimiento infinito de lo inexpresable.

Para el intérprete, la dificultad es más expresiva que técnica, al tener que ser capaz de captar la esencia de cada preludio y de transmitir una fuerte aunque ambigua emoción en unos pocos compases. La brevedad de las piezas obliga a reaccionar con mucha rapidez a los cambios de color y carácter de una pieza a otra. Resulta imprescindible el dominio de la técnica necesaria para producir los sutiles cambios tímbricos de color. Los preludios primero y segundo requieren control del *legato* y el *cantabile*, y el tercero una clara y rápida articulación de la mano izquierda.

Conclusiones

Ricardo Castro y Manuel M. Ponce sientan las bases para el posterior desarrollo de la música para violonchelo en México y sus obras para este instrumento ejemplifican la evolución de la música mexicana, desde el romanticismo decimonónico al impresionismo y a la politonalidad. Con el propósito de contribuir a la transformación y al progreso de la vida musical mexicana, Castro y Ponce mantuvieron una intensa actividad intelectual y realizaron una constructiva tarea divulgativa, difundiendo sus experiencias a través de escritos musicales en diversas revistas. Entraron en contacto con los solistas más destacados de su época durante su estancia en Europa y sus composiciones revelan un profundo conocimiento de los últimos avances técnicos del violonchelo.

Ambos fueron claves en los movimientos culturales de consolidación de la nación mexicana y entendieron el progreso como sinónimo de lo europeo, pero con matices distintos. La muerte prematura de Castro no le permitió desarrollar su lenguaje más allá del romanticismo. A pesar de que su herencia musical fuera absolutamente Europea y se identificase con el romanticismo francés y germano, su ánimo fue patriótico en el intento de situar la cultura mexicana al lado de la más avanzada cultura occidental. En su concierto para violonchelo, se aprecian las influencias de Saint-Saëns y de Liszt en la forma; de Wagner, en el

empleo de la armonía cromática; de las *Variaciones Rococó* de Tchaikovsky, en el ambiente dieciochesco del segundo movimiento y de Dvorak, en la incorporación de los recursos virtuosísticos más recientes. En el tercer movimiento, se refleja también el particular gusto mexicano por las piezas de salón con ritmos de danzas ternarias, que tanto había explorado Castro en sus piezas para piano solo. Aunque en el concierto para violonchelo no se demuestre el mismo dominio en la escritura que en su obra para piano, sí que aprovecha su experiencia de pianista virtuoso y escribe pensando en el lucimiento del intérprete, manteniendo siempre un perfecto equilibrio entre el solista y la orquesta.

De una generación posterior y con una trayectoria más larga, Ponce sí que participó antes y después de la Revolución en la gestación del movimiento nacionalista mexicano, manteniéndose, no obstante, siempre al margen de la política. En una primera etapa, anterior a sus estudios con Dukas en París, la búsqueda del lenguaje nacional fue una de las últimas representaciones de un largo romanticismo. El uso de melodías y ritmos folclóricos le sitúan en un lugar cercano al que ocupan los nórdicos Grieg o Sibelius. A esta etapa pertenece su *Sonata para violonchelo y piano*, en la que vuelca una inspiración de origen criollo en la forma de gran sonata romántica. Posteriormente, Ponce fue capaz de asimilar todas las novedades armónicas, formales y tímbricas de su época, aunque siempre se mantuvo lejano al dodecafonismo. Los *Tres Preludios para violonchelo y piano* son un claro ejemplo de la transformación de su lenguaje.

Después de la Revolución, el mundo intelectual mexicano puso el énfasis en la recuperación de las esencias indígenas. El compositor Carlos Chávez, alumno de Ponce y líder de la escena musical durante décadas, tachó a Castro y a Ponce de afrancesados y europeístas, llegando a acusar a Ponce en particular de ignorar la herencia precolonial. Este es el motivo principal por el que, muy injustamente, la música de estos dos compositores ha sido hasta hace pocos años menospreciada en su país. Al mismo tiempo, en Europa la música de vanguardia impuso como respuesta a la modernización social un racionalismo abstracto ortodoxo, que priorizó la innovación como premisa estética y continuó asignando al “viejo continente” el rol de antigua metrópoli, considerando la música latinoamericana como una imitación tardía de sus modelos estéticos.

Si bien es cierto que Castro asimiló y heredó el lenguaje armónico cromático europeo del fin del siglo XIX, su *Concierto para violonchelo* no sólo tiene importancia histórica por ser el primero en Latinoamérica, sino por estar escrito en un lenguaje armónico que no se emplea en ningún otro ejemplo europeo de su género. Su singularidad no sólo tiene que ver con la procedencia de su compositor, sino con la combinación de rasgos clásicos en su lenguaje, como son el respeto a las proporciones simétricas y el carácter de algunos temas, con la armonía cromática postromántica y con el uso en el tercer movimiento de valeses y danzas de salón, al gusto mexicano de la época. Esta composición enriquece y completa la historia de la música, no sólo latinoamericana, sino también europea.

El lenguaje de Ponce incorpora al romanticismo y al impresionismo rasgos criollos y del cante jondo español. Falla y Albéniz no compusieron para el violonchelo. Los compositores del nacionalismo español se centraron en el piano. Granados nos dejó sólo un Madrigal, y Turina una breve pieza titulada *Jueves Santo a medianoche*. La *Sonata para violonchelo y piano* de Ponce es única por su contenido hispanoamericano. Los *Tres Preludios* llevan el impresionismo a su extremo en la concisión y economía del lenguaje y tampoco existe ningún otro ejemplo de estas características en la literatura para violonchelo, ya que la *Sonata* de Debussy presenta una forma más expandida, y las *Drei kleine Stücke* Op. 11 de Webern son todavía más concisas, pero están escritas en el lenguaje dodecafónico.

La incorporación de este repertorio a las programaciones europeas no sólo es necesaria como reconocimiento de su calidad, sino como búsqueda del eslabón perdido en nuestra historia común, y como estímulo para renovar la ilusión y ensanchar los horizontes de nuestro público, que percibe cada vez más la música clásica como un género anquilosado, rutinario y estrecho.

Bibliografía

- BARRÓN CORVERA, J.: *Manuel María Ponce. A Bio-Bibliography*, Praeger Publishers, Westport, Connecticut, 2004.
- COVARRUBIAS AHEDO, V.: *Three main Chamber Works for strings and Piano by the Mexican Composer Manuel M. Ponce*, University of Miami, Scholarly Repository, Miami, 2008.
- HALFFTER, R.: "Manuel M. Ponce", en *El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 26 de abril de 1948.
- MARTÍN, Gustavo: "Prefacio" a la *Sonata para Violonchelo y Piano* de Manuel M. Ponce, Ed. Gustavo Martín, Universidad Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, Ciudad de México, 2005.
- MIRANDA, R.: *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.
- MIRANDA, R. y TELLO, A.: *La música en Latinoamérica*, Volumen 4, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, México D. F., 2011.
- PONCE, Manuel M.: "La música y la canción mexicana", en *Revista de revistas*, vol. 4, núm. 199, México D. F., 21 de diciembre de 1913, pp. 17-18.
- ____ "El folklore musical mexicano", en *Revista Musical de México*, núm. 5, Ciudad de México, 15 de septiembre de 1919, p. 9.
- ____ PONCE, Manuel M.: "Escritos y composiciones musicales", en *Cultura*, núm. 4, Ciudad de México, 1 de julio de 1917.
- PRIETO, C.: *Mis recorridos musicales alrededor del mundo. La música en México y notas autobiográficas*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2017.
- SAAVEDRA, L.: "El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en Atzimba de Ricardo Castro", en *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, número 35, 2014, pp. 79-100.