

**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**

**Doctorado en Arte: Producción e Investigación**

**REPERTORIO PARA VIOLONCHELO DE LOS  
COMPOSITORES MEXICANOS CASTRO, PONCE,  
CARRILLO, CHÁVEZ, ENRÍQUEZ Y LAVISTA:  
PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR  
PARA SU DIFUSIÓN**

**TESIS DOCTORAL**

**Presentada por:**

**Amparo Lacruz Zorita**

**Dirigida por:**

**Conrado Enrique Carrascosa López**

**València, Septiembre de 2022**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

*A Amanda Ixim Lacruz Barrios, Salvador Lacruz y Ana Elena Barrios*

*“E inmediatamente, olvidando a Pedro, volvió a la muchacha explicándole otra vez precisamente, con más ingenio todavía, la importancia de la novela americana y la superioridad de sus más distinguidos creadores sobre las caducas novelísticas europeas que habían concluido un ciclo literario y que no sabían salir de él quizás porque al hacerse conscientes del fin de dicho ciclo y de la inevitable decadencia, toda pura ingeniosidad técnica permanecía inane y solo la pedantería chovinista podía hacer creer a los retrasados mentales de los liceos galicanos y a todos los otros mentecatos del ancho mundo que estuvieran haciendo gran novela todavía, cuando ya no era más que ingenio francés y falta de garra y de realidad y de auténtica grandeza, todo lo más ejercicios de caligrafía, labores de joven clorótica en internado suizo, por no decir bordado y punto de cruz.”*

*Luis Martín Santos, Tiempo de silencio*

## AGRADECIMIENTOS

No hubiera sido capaz de realizar el esfuerzo para llevar a cabo este trabajo sin la comprensión, el apoyo y el cariño de las personas con quienes convivo. Gracias a mi queridísimo Juanjo Gómez, y a sus hijos Pau y Joan, por ofrecerme un entorno de paz, armonía y tranquilidad, ideal para el estudio y la concentración.

El estímulo de Conrado Enrique Carrascosa fue decisivo para que me decidiera a arrancar la investigación. Aprecio la diligencia, paciencia y tranquilidad en la dirección de todo el proceso. Su orientación ha sido imprescindible para redirigir el rumbo en los momentos de confusión y desánimo.

Los violonchelistas venezolanos Germán Marcano e Ignacio Contreras nos han abierto las puertas de un mundo infinito de repertorio para violonchelo. Su valioso *Catálogo de obras* latinoamericanas para violonchelo era necesario y urgente. Disfrutaré durante toda la vida de sus descubrimientos.

La labor del violonchelista mexicano Carlos Prieto no solo me ha aportado conocimiento, sino que me inspira como ejemplo a seguir. Su figura como intérprete trasciende el escenario, por su implicación, mediante la grabación de obras olvidadas y el encargo de nuevas composiciones, tanto en la recuperación del pasado, como en la construcción del futuro. Sin duda, es un músico esencial en el devenir de la historia. Aprecio también su generosidad, ya que en cuanto tuvo noticias de mi proyecto, me envió desde México una caja con libros y grabaciones.

También los violonchelistas mexicanos Gustavo Martín y Álvaro Bitrán se mostraron siempre dispuestos a apoyar mi trabajo y compartieron conmigo toda su biblioteca. Sin su ayuda no hubiera sido posible la localización de partituras absolutamente esenciales, al tener además en cuenta la imposibilidad de viajar en tiempos de pandemia.

Me impresiona la valentía de Jimena Giménez Cacho, única violonchelista que hasta el momento ha sido capaz de superar el reto que supone la interpretación de las difícilísimas *Casi Sonatas* de Julián Carrillo. Sin sus grabaciones no sería posible imaginar cómo

suenan estas partituras. Le agradezco enormemente el envío de los manuscritos escaneados, de los programas y críticas de sus conciertos, de los libros de Carrillo sobre el *Sonido 13*, así como las inestimables horas al teléfono en las que me explicó su apasionante experiencia.

La profundización en el análisis musical de las obras seleccionadas la he realizado de la mano de Rosa Iniesta Masmano, quien ha sabido instruirme con maestría en el análisis schenkeriano y en su uso en los lenguajes de vanguardia. Gracias, Rosa, por compartir conmigo tu inagotable sabiduría.

Vive siempre en mí la gratitud hacia mis maestros de violonchelo, Pedro Corostola, Stefan Popov, Charles Tunnell y Kim Scholes. Les debo la profunda visión de la música que supieron transmitirme.

Admiro el espíritu abierto de Maarten Mostert, director de la Amsterdam Cello Biënnale y de Otto Roelefsen, director del ciclo *Concerte bij Kaarslichten de Vlieland*, quienes me han brindado las primeras oportunidades de difundir en concierto parte del repertorio estudiado, y de comenzar a cumplir así con el objetivo último de esta tesis.

Por último, estaré siempre agradecida con mis padres, Salvador y Paquita, por haberme transmitido su amor por la música, y a mi hermano Salva, quien, al haberse unido a una familia mexicana, me ha abierto las puertas a un país de inmensas riquezas.

## ÍNDICE

|          |      |
|----------|------|
| Resumen  | p. 4 |
| Resum    | p. 5 |
| Abstract | p. 6 |

### PARTE PRIMERA

|                               |       |
|-------------------------------|-------|
| 1. Introducción               | p. 8  |
| 2. Justificación del tema     | p. 15 |
| 3. Objetivo de la tesis       | p. 18 |
| 4. Preguntas de investigación | p. 18 |
| 5. Estructura de la Tesis     | p. 19 |

### PARTE SEGUNDA

|   |       |
|---|-------|
| 1. Marco teórico                        | p. 23 |
| 2. Antecedentes y estado de la cuestión | p. 30 |
| 3. Metodología                          | p. 34 |
| 4. Fuentes                              | p. 35 |

### PARTE TERCERA

#### **Capítulo 1.** Ricardo Castro (1864-1907) y Manuel M. Ponce (1882-1948):

la aportación de México al postromanticismo y al impresionismo

|   |        |
|---|--------|
| <b>1.1. Ricardo Castro: el gusto europeizante del Porfiriato</b>                      | p. 38  |
| 1.1.1. Características organizativas del lenguaje musical de Castro                   | p. 44  |
| 1.1.2. <i>Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre</i> op. 22 (1890) | p. 47  |
| 1.1.2.1. Análisis   | p. 49  |
| 1.1.2.2. Síntesis   | p. 141 |
| 1.1.3. Pautas para la interpretación  | p. 147 |
| <b>1.2. Manuel M. Ponce: puente entre el romanticismo y el modernismo</b>             | p. 156 |
| 1.2.1. Características organizativas del lenguaje musical de Manuel M. Ponce          | p. 163 |

|  |        |
|--|--------|
| 1.2.2. <i>Sonata para violonchelo y piano</i> (1922)                                     | p. 168 |
| 1.2.2.1. Análisis  | p. 169 |
| 1.2.2.2. Síntesis  | p. 197 |
| 1.2.3. Pautas para la interpretación   | p. 199 |
| 1.2.4. Organización musical de los <i>Tres preludios para violonchelo y piano</i> (1932) | p. 210 |
| 1.2.5. Pautas para la interpretación   | p. 220 |

**Capítulo 2.** Julián Carrillo (1875-1965) y Carlos Chávez (1899-1978):  
modernismo en el México postrevolucionario

|   |        |
|---|--------|
| <b>2.1. Julián Carrillo: la revolución microtonal</b>   | p. 225 |
| 2.1.1. Características organizativas del lenguaje musical de Julián Carrillo  | p. 229 |
| 2.1.2. Las <i>Seis Casi Sonatas en cuartos de tono para violonchelo solo</i> (1959)                                     | p. 245 |
| 2.1.2.1. Análisis del Primer movimiento de la <i>Primera Casi Sonata</i>  | p. 247 |
| 2.1.2.2. Síntesis del Primer movimiento de la <i>Primera Casi Sonata</i>  | p. 252 |
| 2.1.3. El misticismo de las indagaciones sonoras. Las <i>Seis Casi Sonatas en cuartos de tono para violonchelo solo</i> | p. 253 |
| 2.1.4. Pautas para la interpretación  | p. 257 |
| <b>2.2. Carlos Chávez: nacionalismo y universalismo</b>   | p. 267 |
| 2.2.1. Características organizativas del lenguaje musical de Carlos Chávez  | p. 280 |
| 2.2.2. <i>Madrigal para violonchelo y piano</i> (1921)  | p. 286 |
| 2.2.2.1. Análisis   | p. 288 |
| 2.2.2.2. Síntesis   | p. 298 |
| 2.2.3. Pautas para la interpretación  | p. 299 |
| 2.2.4. Organización musical de la <i>Sonatina para violonchelo y piano</i> (1924)                                       | p. 303 |
| 2.2.5. Pautas para la interpretación  | p. 319 |
| 2.2.6. Apunte sobre el inacabado <i>Concierto para violonchelo y orquesta</i> (1975)                                    | p. 323 |

|  |        |
|--|--------|
| 2.2.7. Pautas para la interpretación   | p. 324 |
| <b>Capítulo 3. Manuel Enríquez (1926-1994) y Mario Lavista (1942-1921):</b>  |        |
| El individualismo de la cosmopolita vanguardia mexicana                      | p. 326 |
| <b>3.1. Manuel Enríquez: diálogo entre fronteras</b>                         | p. 332 |
| 3.1.1. Características organizativas del lenguaje musical de Manuel Enríquez | p. 333 |
| 3.1.2. <i>Sonatina para violonchelo solo</i> (1962)                          | p. 343 |
| 3.1.1.1. Análisis  | p. 344 |
| 3.1.1.2. Síntesis  | p. 363 |
| 3.1.2. Pautas para la interpretación   | p. 367 |
| <b>3.2. Mario Lavista: simbolismo místico y experimentación tímbrica</b>     | p. 375 |
| 3.2.1. Características organizativas del lenguaje musical de Mario Lavista   | p. 385 |
| 3.2.2. <i>Cuaderno de viaje para violonchelo solo</i> (1989)                 | p. 405 |
| 3.2.2.1. Análisis  | p. 407 |
| 3.2.2.2. Síntesis  | p. 417 |
| 3.2.3. Pautas para la interpretación   | p. 419 |
| <b>Conclusiones</b>  | p. 428 |
| Bibliografía   | p. 445 |
| Webgrafía  | p. 451 |
| Prensa   | p. 452 |
| Vídeos   | p. 453 |

## **Resumen**

El *Catálogo de obras latinoamericanas para violonchelo* de Germán Marcano (2004) incluye mil cuatrocientas cincuenta y tres entradas. México es el país latinoamericano que presenta el mayor número de obras y la más antigua tradición de composiciones para este instrumento, desde que Ricardo Castro escribiera el primer concierto latinoamericano para violonchelo y orquesta, alrededor de 1890. Ante la deficiente difusión de este legado, el objetivo de esta tesis es el de revelar la importancia histórica, la singularidad, heterogeneidad y el valor artístico del repertorio para violonchelo mexicano, mediante el análisis musicológico de una selección de obras representativas escritas por los compositores más significativos de cada generación, así como la observación de la evolución estética que estas describen, desde el postromanticismo de finales del siglo XIX hasta las vanguardias del siglo XX. La metodología interdisciplinaria empleada abarca los campos de la escucha consciente, la reflexión tras la percepción, el estudio sociopolítico y cultural sobre México, el análisis musical adecuado a cada lenguaje, la interpretación de las obras y la valoración de cada obra para su interpretación en relación a sus características particulares y al lugar que ocupa en la obra del autor. En cada uno de los tres capítulos quedan contrastadas obras para violonchelo de dos compositores pertenecientes a un mismo momento sociopolítico. Las de Ricardo Castro (1864-1906) y Manuel M. Ponce (1882-1948) son pioneras de su género en Latinoamérica y representaciones distintas del proceso de búsqueda de la identidad mexicana. Julián Carrillo (1875 -1956) y Carlos Chávez (1899-1978) aportan dos visiones diferentes del camino que había de seguir la música mexicana a partir del momento histórico de la Revolución de 1910. Manuel Enríquez (1926-1994) y Mario Lavista (1943-2021) comparten el ideal cosmopolita de la vanguardia de la segunda mitad del siglo XX. La investigación realizada evidencia que las obras seleccionadas contribuyen significativamente al desarrollo del violonchelo como instrumento solista y que sus autores enriquecen los lenguajes musicales del siglo XX con individualidad e idiosincrasia.

## **Palabras clave**

Violonchelo, México, repertorio, Castro, Ponce, Carrillo, Chávez, Enríquez, Lavista



## **Resum**

El Catàleg d'obres llatinoamericanes per a violoncel de Germán Marcano (2004) inclou mil quatre-cents-cinquanta-tres entrades. Mèxic és el país llatinoamericà que presenta el nombre més gran d'obres i la més antiga tradició de composicions per a este instrument, des que Ricardo Castro escriguera el primer concert llatinoamericà per a violoncel i orquestra, al voltant de 1890. Davant de la deficient difusió d'este llegat, l'objectiu d'esta tesi és el de revelar l'importància històrica, la singularitat, heterogeneïtat i el valor artístic del repertori per a violoncel mexicà, per mig de l'anàlisi musicològica d'una selecció d'obres representatives escrites pels compositors més significatius de cada generació, aixina com l'observació de l'evolució estètica que estes descriuen, des del postromanticisme de finals del segle XIX fins a les avantguardes del segle XX. La metodologia interdisciplinària emprada comprén els camps de l'escolta conscient, la reflexió després de la percepció, l'estudi sociopolític i cultural sobre Mèxic, l'anàlisi musical adequat a cada llenguatge, l'interpretació de les obres i la valoració de cada obra per a la seua interpretació en relació a les seues característiques particulars i al lloc que ocupa en l'obra de l'autor. En cada un dels tres capítols queden contrastades obres per a violoncel de dos compositors pertanyents a un mateix moment sociopolític. Les de Ricardo Castro (1864-1906) i Manuel M. Ponce (1882-1948) són pioneres del seu gènere a Llatinoamèrica i representacions distintes del procés de busca de l'identitat mexicana. Julián Carrillo (1875 -1956) i Carlos Chávez (1899-1978) aporten dos visions diferents del camí que havia de seguir la música mexicana a partir del moment històric de la Revolució de 1910. Manuel Enríquez (1926-1994) i Mario Lavista (1943-2021) compartixen l'ideal cosmopolita de la vanguardia de la segona mitat del segle XX. L'investigació realitzada evidència que les obres seleccionades contribueixen significativament al desenroll del violoncel com a instrument soliste i que els seus autors enriqueixen els llenguajes musicals del segle XX en individualitat i idiosincràsia.

## **Paraules clau**

Violoncel, Mèxic, repertori, Castro, Ponce, Carrillo, Chávez, Enríquez, Lavista

## **Abstract**

The *Catalog* of Latin American Works for Cello by Germán Marcano (2004) includes one thousand four hundred and fifty-three entries. Mexico is the Latin American country that presents the largest number of works and the oldest tradition of compositions for this instrument, since the first Latin American concerto for cello and orchestra was written by Ricardo Castro, around 1890. Given the poor dissemination of this legacy, the objective of this thesis is to reveal the historical importance, singularity, heterogeneity and artistic value of the Mexican cello repertoire, through the musicological analysis of a selection of representative works written by the most significant composers of each generation, as well as the observation of the aesthetic evolution that they describe, from the post-romanticism at the end of the 19th century to the avant-garde of the 20th century. The interdisciplinary methodology used covers the fields of conscious listening, thought after perception, sociopolitical and cultural study of Mexico, musical analysis appropriate to each language, interpretation of works and assessment for the performance of each work in relation to its particular characteristic and the place it occupies in the author's work. In each of the three chapters, we contrast works for cello by two composers belonging to the same sociopolitical moment. Those of Ricardo Castro (1864-1906) and Manuel M. Ponce (1882-1948) are pioneers of their genre in Latin America and different representations of the search process for Mexican identity. Julián Carrillo (1875 -1956) and Carlos Chávez (1899-1978) provide two different visions of the path that Mexican music had to follow from the historical moment of the 1910 Revolution. Manuel Enríquez (1926-1994) and Mario Lavista (1943-2021) share the cosmopolitan ideal of the avant-garde of the second half of the 20th century. The research carried out shows that the selected works contribute significantly to the development of the cello as a solo instrument and that their authors enrich the musical languages of the 20th century with individuality and idiosyncrasy.

## **Keywords**

Cello, Mexico, repertory, Castro, Ponce, Carrillo, Chávez, Enríquez, Lavista

# **PARTE PRIMERA**

## 1. Introducción

A comienzos del siglo XX, Latinoamérica afronta el reto de la consolidación de las naciones, la construcción de identidades propias y la ruptura con el pasado colonial. La cultura es utilizada en este proceso como herramienta imprescindible en la construcción de símbolos de cohesión social. La música, que durante el siglo XIX había sido un reflejo de la cultura burguesa europea, experimenta desde comienzos del siglo XX un espectacular auge. Algunos compositores latinoamericanos sienten la confianza de que pueden ocupar un espacio destacado en la escena internacional como embajadores de su propia cultura, sin necesidad de imitar la europea. Su música se compromete con las diferentes coyunturas históricas e ideológicas y se crea un amplio abanico de contextos y estilos. Lo culto incorpora lo popular, lo tradicional equilibra lo moderno y lo nacional converge con lo universal en una variada multiplicidad de lenguajes polisémicos, híbridos y transculturales, que surgen de una realidad sociopolítica convulsa, en la que se renueva con fluidez y libertad el discurso musical.

La producción musical durante el siglo XIX estuvo reducida a la ópera, al pianismo de salón y a la lírica. Sin embargo, desde las postrimerías del siglo XIX y durante el siglo XX, el violonchelo ganó un enorme terreno como instrumento protagonista, no solo en Europa, sino también en Latinoamérica. El *Catálogo de Música Latinoamericana para violonchelo* que publicó Germán Marcano (2004)<sup>1</sup> incluye mil cuatrocientas cincuenta y tres entradas.

La magnitud del repertorio catalogado en Marcano (2004) es inabordable en el espacio de una tesis doctoral. Gracias, en buena parte, al trabajo realizado por el violonchelista Carlos Prieto<sup>2</sup>, a partir de la década de los ochenta del siglo XX, es México el país

---

<sup>1</sup> El violonchelista venezolano Germán Marcano, formado con Stefan Popov en la Guildhall School of Music de Londres, ha sido profesor de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar y de la Escuela de Música del Centro Mozarteum de Caracas. Así mismo, ha impartido clases magistrales en el Curtis Institute de Filadelfia. Como intérprete, ha estrenado obras de reconocidos compositores latinoamericanos y fue miembro fundador del Cuarteto Reyna. En la actualidad enseña en la Kalos Music Academy de Miami.

<sup>2</sup> Descendiente de padre español y madre francesa, creció en contacto con los compositores Manuel M. Ponce y Carlos Chávez, amigos íntimos de la familia. Su primer maestro fue el violonchelista Imre Hartman, miembro del Cuarteto Lener de Budapest, quien a raíz de la segunda Guerra Mundial se refugió en México. Entre la música y la ciencia, sus dos vocaciones, se decantó por estudiar en el Instituto Tecnológico de Massachusetts Metalurgia y Economía. Al terminar sus estudios, regresó a México y se

latinoamericano donde se ha desarrollado la producción más abundante de obras para violonchelo solista. Por ello, hemos acotado el estudio a México, país del entorno latinoamericano en el que encontramos, además, la más antigua tradición, ya que fue el compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907), quien, a finales del siglo XIX, escribió el primer concierto para violonchelo y orquesta latinoamericano, con el que iniciaremos el Capítulo 1 de nuestra tesis, en la Tercera parte.

De las composiciones mexicanas registradas en el *Catálogo* de Marcano (2004), hemos seleccionado obras representativas de los compositores más significativos de cada periodo estético, desde el postromanticismo de finales del siglo XIX hasta finales del XX. Como muestra la Tabla 1, las obras escogidas para su puesta en valor son de los compositores Ricardo Castro (1864-1907), Manuel M. Ponce (1882-1948), Julián Carrillo (1875-1965), Carlos Chávez (1899-1978), Manuel Enríquez (1926-1994) y Mario Lavista (1943). Del repertorio para violonchelo de estos compositores, hemos escogido para nuestro estudio interdisciplinar las obras que recoge la tabla siguiente:

| COMPOSITOR                     | OBRA Y DURACIÓN  | FECHA                             | EDICIÓN   | ESTRENO   | CARACTERÍSTICAS  |
|--------------------------------|--|-----------------------------------|---|---|--|
| RICARDO CASTRO (1864-1906)     | <i>Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre Op. 22</i><br>ca. 25' | ca. 1900                          | Versión original inédita  | Salle Erard (París), 06-04-1903. Martin Loevensohn (solista)      | Forma cíclica de tres movimientos encadenados sin interrupción. Influencia de Wagner y Debussy. Lenguaje: contrapunto cromático e hipercromatismo, armonía postromántica tonal y modal |
| MANUEL MARÍA PONCE (1882-1948) | <i>Sonata para violonchelo y piano</i><br>ca. 27'                                  | Iniciada 1915-17, fechada en 1922 | 1. Breitkopf&Härtel, 1922<br>2. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 | Teatro Principal (Ciudad de México), 08-09-1922. Óscar Nicastro y | Cuatro movimientos. Influencia del impresionismo francés. Claras referencias al ritmo de cinquillo cubano y al cante jondo   |

---

dedicó a cosechar éxitos empresariales, al mando de la Fundidora Monterrey. Sin embargo, le asaltaron grandes remordimientos por no haberse entregado completamente a la música. En 1975, tomó la firme decisión de dedicarse en exclusiva al violonchelo. Pasó largos años estudiando con Pierre Fournier en Ginebra y con Leonard Rose en Nueva York. Su tía, María Teresa Prieto, compositora española emigrada a México, le dedicó su *Agagio* y *Fuga* para violonchelo y orquesta. Hacia 1980, se sintió preparado para abordar un profundo trabajo de recuperación del repertorio latinoamericano y para estrenar composiciones de nueva factura, la mayor parte de ellas dedicadas a él. Ha llevado esta música a Europa occidental y oriental, Rusia y a todos los países de la antigua Unión Soviética, además de a China, Japón, India, Singapur, Indonesia, Egipto y Sudáfrica. Por supuesto, también a toda América.

|                             |   |      |  |   |  |
|-----------------------------|---|------|--|---|--|
|                             | <i>Tres Preludios para violonchelo y piano</i> , Op. 136 ca. 4' 30''  | 1930 | Maurice Senart, 1930                               | Manuel M. Ponce<br><br>Sala Chopin, Casa Pleyel, 11-03-1931. A. Huvelin (vc), E. Wagner (pno)   | español<br><br>Estilo impresionista. Inspirados en poemas de autores simbolistas franceses |
| JULIÁN CARRILLO (1875-1965) | <i>Seis Casi Sonatas para violonchelo solo</i><br>I: ca. 24'<br>II: ca. 22'<br>III: ca. 22'<br>IV: 25'<br>V: ca. 22'<br>VI: ca. 28' | 1959 | Manuscrito   | Jimena Jiménez Cacho comienza a interpretarlas en 2004, en preparación de la grabación del ciclo integral. Radio UNAM transmite en directo todas las Sonatas, repartidas en tres conciertos, los días 11-06-2005, 20-08-2005 y 19-11-2005 | Microtonalidad. Misticismo. Formas clásicas metamorfoseadas                                |
| CARLOS CHÁVEZ (1899-1978)   | <i>Madrigal para violonchelo y piano</i><br>ca. 3' 15''   | 1921 | Carlanita Music Company (ASCAP), 1983 <sup>3</sup> | Sheldon Concert Hall (St. Louis), 31-01-1988. Carlos Prieto (vc) y Doris Stevenson (pno)  | Estilo neoclásico. Lenguaje atonal   |
|                             | <i>Sonatina para violonchelo y piano</i> , Mills Music, 1966 ca. 7'   | 1924 | Mills Music, 1966                                  | Edyth Totten Theatre (New York), 22-04-1928   | Estilo neoclásico. Lenguaje atonal   |
|                             | <i>Concierto para violonchelo y orquesta</i><br>ca. 8' 10''   | 1975 | Inédito  | Solo primer movimiento)<br>Sala Nezahualcóyotl (Ciudad de   | Inconcluso. Lenguaje atonal y cromático  |

<sup>3</sup> En el *Catálogo* de Marcano aparece la edición de G. Schirmer, Inc. Sin embargo, no hemos hallado constancia de su existencia. La edición de Carlanita Music Company —compañía fundada por Anita Chávez, hija del compositor— no ha sido distribuida comercialmente. El propio Marcano admite incongruencias en los datos encontrados: “Una de las dificultades más frecuentes que se encontraron para la realización de este proyecto, fue el precisar informaciones ambiguas [...] La información sobre los compositores latinoamericanos [...] tiende a ser escasa e imprecisa [...] Al consultar fuentes distintas de información, muchas veces se encuentra que datos importantes [...] tienden a variar considerablemente [...] En algunos casos se consiguen errores” (Marcano, 2004, pp. xi-xii)

|                             |   |      |                                     |   |   |
|-----------------------------|---|------|-------------------------------------|---|---|
|                             |   |      |                                     | México), 13-06-1987.<br>Carlos Prieto (solista),<br>Eduardo Díaz Muñoz (director);<br>Orquesta del Estado de México |   |
| MANUEL ENRÍQUEZ (1926-1994) | <i>Sonatina para violonchelo solo</i><br>ca. 8' | 1962 | Manuscrito                          | No se han encontrado datos  | Tres movimientos<br>Estilo neoexpresionista<br>Lenguaje atonal                      |
| MARIO LAVISTA (1943-2021)   | <i>Cuaderno de viaje</i><br>ca. 13'             | 1989 | Ediciones Mexicanas de Música, 2002 | XI Foro Internacional de Música Nueva (Ciudad de México), 21-05-1989.<br>Bozena Slawinska                           | Dos movimientos.<br>Exploración tímbrica.<br>Uso de técnicas extendidas (armónicos) |

TABLA 1. Compositores y obras escogidas para esta investigación

El conjunto es una muestra de la aportación de México al repertorio para violonchelo, desde el postromanticismo hasta las vanguardias. Las razones que esgrimimos para la elección de compositores se basan en el grado de perfección y singularidad de su lenguaje, así como en la relevancia de su legado. Algunas de las obras objeto de este estudio aún permanecen manuscritas o inéditas, y las que han sido publicadas son asimismo poco o nada conocidas.

El *Concierto para violonchelo y orquesta* de Ricardo Castro (1864-1907) data de 1890 y, como hemos referido antes, constituye la primera composición de este género en Latinoamérica<sup>4</sup>. Sin embargo, a pesar de su estreno en vida del compositor, el 6 de abril de 1903, en la Salle Erard de París, no se volvió a interpretar hasta que Prieto lo rescató y lo estrenó en México en 1981. Escrito todavía en el estilo postromántico europeo, de acuerdo con el gusto generalizado entre los compositores del Porfiriato, usa un lenguaje armónico hipercromático y muy complejo, en el que se entremezclan numerosos rasgos impresionistas.

<sup>4</sup> Para el primer capítulo de nuestra tesis, hemos utilizado parte de una investigación previa, realizada por la autora y por Conrado Carrascosa, publicada en la Universitat de València: Lacruz, A y Carrascosa, C. (2020) El repertorio para violonchelo de Ricardo Castro y Manuel M. Ponce: la aportación de México al romanticismo y al impresionismo. *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 6, 131- 157. Recuperado el 3 de enero de 2021 de <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

Los ideales de la Revolución Mexicana y de la Constitución de 1917 determinaron la estética de las composiciones mexicanas para violonchelo posteriores a las de Castro. Los cambios en el pensamiento político y los nuevos mecanismos económicos, con sus consecuencias culturales, repercutieron en todo el territorio latinoamericano. Para la construcción de la nueva nación mexicana, se hace necesario plasmar los credos revolucionarios en un nuevo ideario cultural, impulsado desde el gobierno para unificar un arte de identidad nacional, que se integre como nueva tradición en el arte universal. Las instituciones mexicanas promueven la vuelta a los orígenes y la emancipación de los viejos sistemas coloniales, al situar en la posición jerárquica más elevada los valores nacionales y generar así un sentimiento patriótico. En este contexto, los compositores Manuel M. Ponce (1882-1948), Julián Carrillo (1875-1965) y Carlos Chávez (1899-1978) estuvieron en condiciones de aportar visiones muy distintas sobre la identidad mexicana.

Manuel M. Ponce gira la mirada hacia el folklore del México de antaño. Se propone el estudio y el uso de la música popular, con el objetivo de revalorizar lo vernáculo y ennoblecer la canción mexicana, a través de su elaboración como música de concierto. Toma referentes criollos y mira hacia la cultura indígena en contadas ocasiones<sup>5</sup>. Su *Sonata para violonchelo y piano* (1922) está considerada como una de sus mejores composiciones de cámara; en ella se descubre la fusión de lo romántico con lo mexicano. En 1925, Ponce comienza a estudiar composición con Paul Dukas en París y se abre a la politonalidad y al impresionismo. Inspirado por los poetas simbolistas franceses, compone sus *Tres Preludios para violonchelo y piano* (1932).

Julián Carrillo, representante de los intelectuales que sobrevivieron al colapso del gobierno de Porfirio Díaz, propone un planteamiento futurista que desafía el discurso hegemónico de las formas alemanas y pretende sentar las bases de un nuevo mundo sonoro, a partir de la elaboración de su teoría microtonal del *Sonido 13*. En un mundo ideológicamente revolucionario, rebosante de términos políticos que lo identifican, emerge una nueva y efervescente intelectualidad. Carrillo, testigo del desmoronamiento del mundo decimonónico y burgués, surgió como impulsor de sus propias teorías microtonales, con la conciencia de sus descubrimientos como actos afines a la

---

<sup>5</sup> Se considera música indígena a la de los pueblos que habitaron México antes de conquista española, y criolla, a la de los descendientes de los colonizadores españoles.



Revolución. Fue uno de los primeros músicos mexicanos que estudiaron en Alemania y el primer compositor que se adhirió a las tendencias del romanticismo alemán del siglo XIX. Introdujo en México algunas de las ideas básicas del paradigma centroeuropeo, principalmente la del organicismo alemán como elemento de cohesión y unidad en cada obra<sup>6</sup>. Al tomar la sintaxis musical de fin de siglo como soporte de nuevos elementos sonoros y prescindir de actitudes folkloristas, Carrillo se situó en un contexto universal. Virtuoso violinista y buen conocedor de las posibilidades técnicas de los instrumentos de cuerda, compuso veinte obras para violonchelo (Marcano, 2004).

Carlos Chávez aparece como un compositor modernista, cosmopolita y al mismo tiempo fuertemente comprometido con los ideales de la Revolución y con la búsqueda de las raíces indígenas de la cultura mexicana. Lidera a aquellos que quisieron separarse de la generación previa y encuentra la convergencia entre primitivismo y modernidad, nacionalismo y universalismo. En un contexto en que la disonancia, el impresionismo y el cromatismo no resuelto representaban a la vanguardia occidental, desarrolló un lenguaje polisémico que sirvió para expresar a la vez lo contemporáneo y lo primitivo. En su postura ecléctica y atenta a todas las innovaciones del exterior, no se encasilló en ninguna corriente, no comulgó con el dodecafonismo, extendió el sistema armónico sin abandonarlo y empleó la politonalidad. Las primeras obras de Chávez para violonchelo y piano, *Madrigal* (1921) y *Sonatina* (1924) son representativas de su estilo austero, con el que idealiza el arcaísmo de la música indígena, que enmarca en una perspectiva moderna y universal a través de la politonalidad, la atonalidad y las formas clásicas europeas. Chávez dejó un *Concierto para violonchelo y orquesta* inacabado, encargado en 1972 por la Academia de Artes de México, cuando residía en Nueva York. En los ciento cincuenta y tres compases, que compuso del primer movimiento, se aprecia un lenguaje cromático, atonal y disonante. Conocemos la existencia de este concierto gracias a Carlos Prieto, quien encontró el manuscrito en casa de la hija del compositor.

---

<sup>6</sup> Como veremos más adelante, para el análisis musical hemos utilizado el trabajo realizado por la especialista en las teorías de Heinrich Schenker, Rosa Iniesta Masmano. En aquellos momentos, todas las ciencias querían parecerse a las Ciencias Naturales. A Schenker se le reprochó prácticamente todo, como que se hubiera adherido a la corriente organicista, considerada contraria al mecanismo que imperaba en las nuevas composiciones de vanguardia, con sus procesos experimentales. Schenker contempló la obra tonal como producto del crecimiento orgánico del motivo y la iteración de estructuras recursivas, así como la interacción entre los niveles estructurales de transformación. El motivo otorga coherencia y unidad a la composición tonal. (Iniesta Masmano, 2009a)

Manuel Enríquez (1926-1994) y Mario Lavista (1943-2021), ambos alumnos de Chávez, fueron las figuras centrales de sus respectivas generaciones. Constituyen dos visiones diferentes del ideal cosmopolita de la música de vanguardia, en la segunda mitad del siglo XX. La *Sonatina* (1962) de Manuel Enríquez, dramática y neoexpresionista, y *Cuaderno de viaje* (1989) de Mario Lavista, compuesta únicamente por sonidos armónicos, muestran la definitiva internacionalización de la vanguardia en México. Como alternativa al nacionalismo de las generaciones anteriores, Enríquez y Lavista proponen un concepto íntimo y personal de identidad. Ambos compositores encuentran en el violonchelo solo la herramienta idónea para expresarse a través de la abstracción.

Enríquez sintió que su lugar no se encontraba bajo el manto del nacionalismo. Su música fue desarrollando la atonalidad desde un principio innovador, que buscó siempre nuevos recursos compositivos y la manera de transformar los parámetros musicales en las repeticiones con un cuidado exquisito. El trabajo de Enríquez causó un gran impacto en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. En México, no sólo fue el más relevante compositor de su generación, sino que, situado al frente de las principales instituciones musicales, pudo continuar exitosamente la labor de Chávez como gestor, dinamizador y divulgador cultural.

Por su parte, Mario Lavista exhibe un *corpus* de obras heterogéneo. Paralelamente a su evolución intelectual, practica en sus composiciones los diversos estilos con los que se va encontrando, siempre en busca de una identidad propia. A diferencia de otros compositores, que muestran en una sola obra rasgos pertenecientes a diversos lenguajes generados en su época, como es el caso de Castro en el *Concierto para violonchelo*, Lavista emplea de manera sucesiva los diferentes lenguajes de vanguardia, hasta que logra crear en su madurez un lenguaje con un sello muy personal, alejado de cualquier estereotipo de organización sonora. De este modo, el eclecticismo de Lavista reside en el conjunto de sus obras. En *Cuaderno de Viaje* (1989), crea un espacio sonoro íntimo y espiritual, mediante el virtuosismo de las técnicas extendidas como parte esencial de su vocabulario. La profundidad de su pensamiento ha influido en todos los compositores mexicanos de las generaciones posteriores.

## 2. Justificación del tema

La motivación para realizar este trabajo surge de la preocupación por los serios problemas de público que sufre la música clásica en Europa y la constatación, paralelamente, de su auge en Latinoamérica. En un mundo todavía influido por las estructuras del pasado colonial existen roles geopolíticos y sociales que condicionan las conductas culturales. Los compositores de vanguardia europeos priorizaron como premisa estética la innovación, desde un racionalismo cargado de abstracción y eclecticismo. La compleja escritura musical aseguró a la élite intelectual su resistencia al proceso de mercantilización. El difícil e intelectualizado acceso a la belleza, que durante décadas ha dejado de lado al espectador, ha acabado por provocar la saturación del público receptor y la sublevación del mundo contra el arte. Europa contempla otros lugares, otros hemisferios, cargada de simplezas y prejuicios. La perspectiva eurocentrista de nuestro entorno musical continúa perpetuando los esquemas decimonónicos y colonialistas. Intérpretes, programadores y profesores de centros de educación musical silencian la inmensa producción musical latinoamericana contemporánea.

Tanto la enseñanza como los repertorios escuchados en las salas de conciertos requieren ser reformados y reconvertirse en una apertura hacia los nuevos tiempos, que abarque el intercambio de culturas. Sin embargo, los programadores, dependientes de los ingresos en taquilla, temen arriesgarse y optan por el éxito seguro de lo archiconocido. Los espectáculos de pequeño formato pierden apoyos y subvenciones públicas. El público joven no se siente atraído por lo que considera un mundo anticuado y elitista, y las futuras alternativas profesionales de nuestros estudiantes se reducen.

La gestora cultural Cristina Sobrino publicó en 2018 un amplio estudio sobre la situación concreta del Auditorio de Zaragoza (España). En este trabajo, tras un profundo análisis del edificio y los usos habituales que se hacen del él, propone una serie de mejoras sumamente interesantes y reclama la apertura creativa hacia otros repertorios, hacia otras culturas, hacia otro pensamiento mucho más acorde con el siglo XXI. Entre las propuestas de mejora para ampliar las audiencias, propone, entre otros cambios, la “Accesibilidad intelectual de contenidos, mediante una diversidad efectiva de las programaciones, facilitando la aproximación, la comprensión el descubrimiento y el

disfrute” (Sobrino, 2018, p. 660). Uno de los testimonios que Sobrino recoge, también analiza el problema actual de la música clásica:

Los gestores de auditorios temen cambiar sus fórmulas porque tienen un público estable a corto plazo. Pero no sabemos si dentro de 30 años el público va a seguir yendo a los conciertos. Algunos auditorios en España se han convertido en museos de la música, en los que sólo se interpretan piezas conocidas y el público llega, observa y se va. La situación económica no es buena, pero es momento de potenciar la creatividad y arriesgar mucho más en programación, encontrando recursos para cualquier actividad artística a bajo coste. Se trata de intentar encontrar una solución novedosa, pero hay miedo a cambiar las cosas (Císcar, 2013 citado en Sobrino, 2018, p. 657).

En la Introducción de su *Catálogo de obras*, Germán Marcano (2004) hace hincapié en la deficiente difusión que sufre la música latinoamericana:

La información sobre los compositores latinoamericanos cuya producción llega hasta mediados del siglo XX, tiende a ser escasa e imprecisa. Si se revisa la serie *Compositores de América*<sup>7</sup>, publicada por la OEA entre 1955 y 1994, resalta que la información sobre compositores latinoamericanos y sus obras resulta ínfima, al compararla con la referente a los compositores estadounidenses y canadienses. (Marcano, 2004, pp. xi-xii).

El violonchelista mexicano Carlos Prieto ha demostrado la importancia de que los intérpretes se impliquen en el proceso de creación, promoción y educación musical. Su labor ha obtenido como fruto un variado y rico conjunto de repertorio de marcada identidad propia. Por este motivo, Marcano encargó a Prieto la Presentación de su *Catálogo*, en el que el violonchelista mexicano manifiesta:

La literatura y la pintura latinoamericanas son mejor conocidas que nuestra música, cuyo valor, sin embargo, es equiparable...

La música latinoamericana sigue siendo insuficientemente conocida, inclusive en nuestros propios países,..

---

<sup>7</sup> Pan American Union, Music Section (1955-1994). *Composers of the Americas: Biographical Data and Catalog of their Works*. 20 volúmenes. Washington, DC: General Secretary of the Organization of American States.

Los iberoamericanos tenemos la obligación de enaltecer y difundir nuestro repertorio artístico (en nuestro caso, el musical), máxime en estas épocas en las que buena parte del primer mundo contempla a nuestros países a través de un cristal deformante, lleno de prejuicios y simplismos, que parece enfocarse casi únicamente hacia los aspectos más negativos de nuestra realidad y menosprecia el interés y el mérito de nuestras variadas culturas milenarias. (Prieto, 2003 Presentación en Marcano, 2004, p. viii)

La filosofía educativa aplicada por Chávez, mientras estuvo al frente del Conservatorio Nacional de México, puede servirnos de ejemplo para desarrollar un proyecto educativo más amplio y transversal. En 1930, en el artículo *El Conservatorio* del periódico *El Universal*, Chávez escribió:

El artista ha sido formado en el conocimiento de la música de unos cuantos países de Europa y de solo un par de siglos, cuando en realidad debe conocer toda la música de todos los países del mundo en todos los tiempos, y de manera más particular los sistemas musicales, modos y escalas, de la Antigüedad y del presente, y de los cinco continentes. Este conocimiento debe ser dado al alumno junto con el del tonal diatónico, el contrapunto y la armonía, y ambos deben ser considerados como una amplia referencia a partir de la cual el alumno debe ejercitar sus facultades creativas. En esto reside la diferencia entre instruir y educar. (Chávez, 1930 citado en Saavedra, 1989, pp. 81-82)

Sin embargo, casi un siglo después de estas declaraciones de Chávez, el importante legado de obras latinoamericanas para violonchelo continúa sin reflejo en los listados de repertorio de los libros de referencia sobre el violonchelo. Winfried Pape y Wolfgang Boettcher (1996) incluyen obras de los autores norteamericanos Samuel Barber, John Cage, Henry Cowell, George Crumb, Morton Feldman y Roger Sessions. Sin embargo, de entre los autores latinoamericanos tan sólo mencionan las obras de los argentinos Alberto Ginastera y Mauricio Kagel, y del brasileño Héctor Villa-Lobos; el *Concierto para violonchelo y orquesta* (1988/89) de Federico Ibarra es la única obra mexicana del listado. William Pleeth (1982) solo incorpora una de las obras de Ginastera (la *Pampeana N. 2*) en el capítulo *Liste weniger bekannter Werke* (Lista de obras menos conocidas). El violonchelista español Elías Arizkuren (1992) no menciona en el capítulo de repertorio de su libro ninguna pieza latinoamericana.

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”. (Prieto, 2017, p. 277)

### **3. Objetivo de la tesis**

Esta tesis tiene como objetivos el conocimiento y la difusión de una parte del repertorio para violonchelo mexicano. Mediante el estudio interdisciplinar de una selección de obras de los compositores más significativos de cada generación, desde el postromanticismo de finales del siglo XIX hasta las vanguardias del siglo XX, y la observación de la evolución estética que estas describen, ofrecemos a los distintos campos de acción musical —musicología, pedagogía, interpretación y gestión cultural— una investigación que estimule la ampliación de estudios sobre las obras de otros compositores de México y de Latinoamérica, así como su inclusión, tanto en los programas de conservatorios y universidades, como en las salas de conciertos de la escena internacional, a través de los gestores culturales.

El estudio teórico ofrecerá herramientas para orientar con objetividad la ejecución de un repertorio sobre el que existe escasa tradición interpretativa. Corresponderá a cada violonchelista traducir la información desprendida de esta investigación a su propia versión personal y por tanto subjetiva.

A través del análisis musical y sus resultados, articulado con el estudio de los diferentes contextos en los que se desarrollan los compositores que hemos seleccionado como muestra, podremos corroborar nuestra hipótesis de que las obras estudiadas merecen, por su calidad, singularidad, heterogeneidad e interés histórico, formar parte del repertorio universal habitualmente interpretado.

### **4. Preguntas de investigación**

La primera pregunta que nos planteamos se deriva del objetivo de nuestro estudio: ¿tendrán estas obras la calidad y el interés necesarios para merecer ser programadas entre las de los grandes maestros del siglo XX?

Sin duda, el análisis musical de las obras escogidas se presenta indispensable para poder afirmarlo, sin dejar de tener en cuenta el contexto social, político-ideológico y musical. A partir de esta necesidad, enumeramos las preguntas que nos guiarán en nuestra investigación:

- ¿en qué contexto socio-político-cultural se compuso la obra?
- ¿cómo se produjo la evolución musical del compositor en cuestión?
- ¿qué características generales tiene el lenguaje de ese compositor?
- ¿todas sus obras exhiben el mismo lenguaje y organización sonora?
- ¿qué lenguaje utiliza en esa composición en concreto?
- ¿a qué estilo o estilos se adscribe la obra?
- ¿qué método de análisis debemos utilizar?
- ¿qué tiene de relevante esa composición?
- ¿cuál es su organización?
- ¿qué interrelaciones estructurales y organizativas se producen?
- ¿mantiene esa obra el canon de belleza que en el arte significan las proporciones internas?
- ¿cómo influyen las respuestas a las preguntas anteriores en la aproximación a la interpretación de cada una de las obras estudiadas?

## **5. Estructura de la Tesis**

La presente tesis consta de tres partes. En la primera, planteamos y centramos nuestro tema de investigación, justificado por el desconocimiento y la escasez de la música mexicana, en este caso para violonchelo, en la escena internacional, y la necesidad de ampliar y renovar el repertorio programado en la actualidad. Así mismo, exponemos las cuestiones centrales que guiarán nuestra investigación, para lograr el objetivo de dar a conocer en profundidad esta música a través del estudio interdisciplinar.

En la segunda parte, quedan recogidos los principios que sustentan nuestro trabajo doctoral, como son el marco teórico, los antecedentes y el estado actual del tema, la metodología usada y las fuentes sobre las que se apoya nuestra investigación.

La tercera parte abarca la investigación en sí, dividida en tres capítulos. En cada uno de ellos, se estudian y contrastan dos compositores que se solapan o se suceden en el tiempo: 1. Castro y Ponce, 2. Carrillo y Chávez y 3. Enríquez y Lavista.

La estructura del estudio de cada compositor comienza con el establecimiento de una cronología sociopolítica y cultural indispensable. Esto nos permite observar la evolución de los diferentes procesos de búsqueda y utilización del material sonoro, en consonancia o disonancia con el contexto sociopolítico, que en México interfiere directamente en la concepción musical, según el gusto o disgusto por lo europeo, por lo universal, por lo nacional o por lo indígena y criollo.

Una breve pero precisa biografía de cada autor es seguida por el estudio de las características del o de los lenguajes usados en su *corpus* compositivo, desde el ámbito general de su producción musical. En pos de una comprensión lo más amplia posible, hemos recogido datos de los escasos trabajos que existen sobre sus obras, en especial, de aquella o aquellas escogidas para su análisis. De este modo, llegamos a lo particular: las obras objeto de estudio, como aportación al repertorio para violonchelo.

Hemos seguido dos formatos para la exposición analítica de las obras de aquellos compositores de los que hemos elegido más de una partitura. En la primera obra estudiada se lleva a cabo una separación entre análisis y síntesis; el resto, puesto que ya contamos con todo el estudio previo del compositor, se presenta con el título de “organización musical” de la obra en cuestión. No obstante, han sido analizadas en profundidad todas las obras y plasmada su particularidad en cuanto al lenguaje y sus interacciones con el entorno.

Una valoración técnica y expresiva dará cuenta de la perspectiva que aportan la contextualización histórica, el análisis y la síntesis a la interpretación de cada obra estudiada, así como de las dificultades instrumentales específicas que presenten, con el objetivo de facilitar su inclusión en uno u otro nivel de formación del intérprete de violonchelo.

Por último, las conclusiones cerrarán esta tercera parte, seguidas de la bibliografía, webgrafía y prensa utilizadas.



Todas las traducciones de citas recogidas en inglés o francés han sido traducidas por la autora de la presente tesis.

# **PARTE SEGUNDA**

## 1. Marco teórico

El estudio de una composición musical no puede eludir el estudio del compositor y de su evolución como tal, ni de su lenguaje, ni de su entorno. Lograr el objetivo que pretendemos requiere de un estudio interdisciplinar que parta del contexto socio-político y cultural de México, sumamente cambiante e influyente en su música. Por ello, partimos de la Historia de México desde finales del siglo XIX, con una perspectiva cronológica que toma en cuenta los ideales culturales en los distintos contextos socio-políticos en los que se desarrollaron los compositores y las obras objeto de estudio que, en más de una ocasión, se sitúan traspasando los límites de una creación anterior, de un maestro anterior. La propia biografía de cada compositor, articulada con su contexto, aportará datos esenciales.

El estudio de cada compositor recorre, ineludiblemente, su evolución como creador, lo que nos remite a los diversos estilos y concepciones de su lenguaje musical. También a sus viajes, contactos con otros músicos, otros lenguajes, otras culturas. Así, desde el postromanticismo/neomodalismo/impressionismo de Castro, encontraremos un primer espíritu nacionalista en el lenguaje de Ponce. El microtonalismo de Carrillo, único en Occidente, debe confrontarse con el microtonalismo europeo, cuya cabeza más visible fue Alois Haba (1893-1973). Chávez nos adentra en un nacionalismo posrevolucionario, cuyo sustento imposible es la música indígena, pero se adentra en un discurso disonante y a veces mecanicista, afín a la vanguardia neoyorkina de su tiempo. Por último, Enríquez y Lavista aportan dos visiones de la vanguardia completamente distintas. Les une la atonalidad, ya consolidada en miríadas de lenguajes, que ya nada tienen que ver con la vieja tonalidad, a no ser por el uso que se sigue haciendo de los sonidos temperados. De este modo, hemos utilizado una técnica de análisis que depende del lenguaje utilizado en cada obra, pues no es posible abordar con el mismo método una obra atonal, que otra compuesta con sonidos armónicos o con una base folklórica.

Desde los inicios de la polifonía (patrimonio exclusivo de Occidente) hasta nuestros días, la concepción del binomio *disonancia* - *consonancia* ha variado continuamente. La música ha evolucionado al compás del tratamiento que los compositores han dado a la *disonancia*, hasta convertirla en *consonancia*. Este aspecto se relaciona con los procesos de *transformación* de las ideas musicales que configuran la forma. La evolución de la

*disonancia* y la noción de *transformación*, reflejadas en los análisis, actúan como hilo conductor de las obras estudiadas en esta tesis.

El marco analítico tiene como soporte la re-lectura del análisis schenkeriano<sup>1</sup> propuesta por la musicóloga Rosa Iniesta Masmano (1960), así como puntos de vista o conceptos de otros teóricos y compositores, útiles para comprender las distintas obras y su lenguaje organizativo. Debemos señalar que no elaboraremos gráficos schenkerianos “al uso”, pues cada una de las obras que estudiamos se aleja progresivamente de la tonalidad por un camino distinto. Sin embargo, algunos gráficos y símbolos nos ayudaran a visualizar elementos poco evidentes a primera vista. Además, usaremos nociones schenkerianas que responden a todo tipo y estilo de organización musical. Esencialmente, la idea de *asociación motivica* se encuentra en el seno de la de *transformación* y resulta imprescindible para comprender la lógica de una composición musical.

De este modo, consideramos la obra como “organización” y “sistema”, conceptos schenkerianos que Iniesta Masmano articuló musicalmente, a través del paradigma de la complejidad<sup>2</sup> del pensador francés Edgar Morin (1921) (muy vinculado a México).

---

<sup>1</sup> “La búsqueda de Schenker se produjo al encuentro de una visión del sistema tonal, que ayudara a comprender cómo las Partes, que la teoría tradicional separa en su análisis, pueden restaurarse como Todo, sin perder en el proceso de disgregación la unidad de la obra, a través de un vínculo que todo lo una. Mediante la confección de unos gráficos, puede verse la obra tonal como si hiciésemos una radiografía de un cuerpo humano. Si imaginamos la situación, a través del descubrimiento de las relaciones e interacciones entre los acontecimientos melódicos, armónicos, rítmicos y formales, que se producen en un discurso musical, podremos visualizar los tres niveles básicos en los que se organiza tanto el cuerpo humano como una obra tonal: esqueleto (*background*, estructura fundamental I-V-I: base subyacente), musculatura (*middleground*, modulaciones, otras prolongaciones: base media) y piel (*foreground*, conexiones entre todos los sonidos. Se denomina también como “base generatriz de la superficie”, es decir, generatriz de la composición acabada)” (Iniesta Masmano, 2021, p. 65).

<sup>2</sup> De *complexus*. Lo que está tejido junto. Lo complejo no es lo complicado. “Para abordar la complejidad elaborada por Morin necesitamos de las ideas-verbo que presentan la connotación de lo complejo: trenzar, mallar, ensamblar, enlazar, articular, vincular, unir el principio con el final. Etimológicamente, la palabra complejidad procede del latín «complectere», cuya raíz «plectere» significa tejer o trenzar, que junto con el prefijo «com» añade el sentido de dualidad: dos elementos opuestos que se enlazan íntimamente, pero sin anular su individualidad. Básicamente, estas son las primeras frases de cualquier conferencia de las que ofrece Morin. El auditorio está formado por profesionales o personas interesadas en cualquier campo

Dado que vamos a utilizar términos, nociones y conceptos que no aparecen en los tratados la armonía tradicional, vamos a proceder a elaborar un breve vocabulario con las definiciones de aquellos términos utilizados en nuestros análisis:

**Acorde.** Agrupación vertical de sonidos por terceras, resultado de la confluencia contrapuntística de las voces. Muestra la interacción del contrapunto y la armonía.

Un acorde puede ser:

|            |     |             |                                     |
|------------|-----|-------------|-------------------------------------|
| consonante | Sol | o disonante | Fa                                  |
|            | Mi  |             | Re                                  |
|            | Do  |             | Si (Iniesta Masmano, 2009a, p, 350) |

**Armonía.** Desde el siglo XVIII, refiere a la relación (en la armonía tradicional se denomina *encadenamiento*) entre los acordes (encadenamientos, progresiones) en su dimensión vertical, por oposición a la dimensión horizontal del contrapunto. (Iniesta Masmano, 2009a, p, 351)

**Arpegiación** (Disminución por). Sucesión melódica producto del despliegue melódico-horizontal de un acorde (ejemplo: do-mi-sol en la dimensión horizontal). (*Ibidem*)

**Asociación motivica.** Schenker formula el principio de “*asociación motivica*” en el Tratado de Armonía: “El motivo y sólo él es la única asociación de ideas que puede ofrecer la música. El motivo, así, está llamado a sustituir en la música aquello que las otras artes poseen gratuitamente, es decir: la eterna y poderosa asociación de ideas de la naturaleza” (Schenker, 1990, p. 40). Al igual que el *vínculo*, la “*asociación motivica*” pertenece al ámbito de lo *relacional*.

**Bordadura.** (Disminución por) Sucesión melódica de tres notas, donde la primera y la última corresponden al mismo sonido, y la central, a un sonido inmediatamente superior o inferior (ejemplo: do-si-do; do-re-do). (Iniesta Masmano, 2009a, p, 351)

**Conducción de la voz.** La conducción de la voz hace referencia al fluir melódico, a la linealidad espacio-temporal, donde a un sonido le sigue otro estableciendo sus relaciones a partir de la relación principal con el sonido generador de la escala elegida para la organización de la obra. (Iniesta Masmano, 2009a, p. 352)

---

del saber científico, filosófico y artístico. El lugar no importa demasiado. Habitualmente Morin es entrevistado por la prensa o es invitado a dar conferencias en las que explica la complejidad” (Iniesta Masmano, 2021, p. 30).

**Consonancia.** Relación interválica que en el Sistema Tonal se corresponde con los siete primeros armónicos. Son consonancias perfectas la octava, la quinta y la cuarta, y semi-consonancias, la tercera y la sexta. (*Ibidem*)

**Contrapunto.** Técnica de escritura que consiste en superponer varias melodías independientes generando su interdependencia. En el discurrir histórico, precede a la Armonía. (Iniesta Masmano, 2009a, p, 352)

**Cultura.** Una cultura es un conjunto de saberes, saber-hacer, reglas, estrategias, hábitos, costumbres, normas, prohibiciones, creencias, ritos, valores, mitos, ideas, adquirido, que se perpetúa de generación en generación, se reproduce en cada individuo y mantiene, por generación y re-generación, la complejidad individual y la complejidad social. (Iniesta Masmano, 2009a, p, 345)

**Disminuciones melódicas.** Una disminución es la expresión de la nota *real* del acorde, del objetivo temporal, a través de otras notas que la identifican como tal. Existen cuatro tipos de disminuciones melódicas: Nota de paso, Bordadura, Salto consonante y Arpegiación. En el caso de la disminución por bordadura la nota real es *bordeada* por un sonido a distancia de semitono o tono ascendente o descendente. Siempre volvemos a la nota de la que hemos partido (Do-Si-Do). En el caso de la disminución por nota de paso, partimos de un sonido de la tríada y vamos a otro a distancia de tercera. En este intervalo o distancia se inserta una nota que conduce a la tercera generando una de las relaciones del paradigma por tono o por semitono. Este conjunto de tres notas puede ser ascendente (Do-Re-Mi) o descendente (Mi-Re-Do). La nota de paso posee un carácter más dinámico. La bordadura es estática. El salto consonante (Sol-Do; Mi-Do) y la arpegiación (Do-Mi-Sol; Mi-Sol-Do) están formados por dos o tres notas de la tríada, respectivamente, en dirección ascendente o descendente. Mientras que los dos primeros tipos de disminución contienen una disonancia, los dos segundos, no. Los dos primeros expresan la dialógica *consonancia/disonancia/consonancia*. (Iniesta Masmano, 2009a, p, 352-353)

**Disonancia.** Relación interválica que en el Sistema Tonal corresponde a la distancia de segunda o a sus inversiones de séptima, su ampliación como novena y a todos los intervalos aumentados o disminuidos (a partir del octavo armónico). (Iniesta Masmano, 2009a, p, 353)

**Desorden.** La noción de desorden comprende las agitaciones, las dispersiones, las turbulencias, las colisiones, las irregularidades, las inestabilidades, los accidentes, los *alea*, los ruidos, los errores en todos los dominios de la naturaleza y la sociedad. La dialógica del orden y el desorden produce la organización. De este modo, el desorden coopera en la generación del orden organizacional y simultáneamente

amenaza sin cesar con desorganizarlo. Un mundo totalmente desordenado sería un mundo imposible, un mundo totalmente ordenado hace imposibles la innovación y la creación. (Iniesta Masmano, 2009a, p, 345)

**Estructura.** Conjunto de elementos relacionados de forma espacio-temporal que sustenta el edificio sonoro. A partir de la estructura invariable del *background*, se generan por transformación y transformándose las estructuras diversas del *middleground* y del *foreground*. (Iniesta Masmano, 2009a, p, 353)

**Metanivel.** El prefijo “meta” hace alusión a la recursividad: niveles dentro de niveles, estructuras dentro de estructuras, etc.<sup>3</sup> Un gran ejemplo en música tonal es la idea de modulación y en la lingüística, el paréntesis. (Véase Hofstadter, 1989, pp. 141-150)

**Motivo.** Célula melódica mínima que aparece al comienzo de la obra y que contiene las relaciones informacionales que originan el proceso organizacional. (Iniesta Masmano, 2009a, p, 355); “(...) el motivo está constituido por la interacción de una cantidad mínima de relaciones melódicas esenciales del sistema. Schenker lo considera como tal, únicamente a partir de su repetición inmediata: «Toda serie de notas puede convertirse en motivo, pero sólo puede reconocerse como tal si la repetición tiene lugar *inmediatamente*» (Schenker, 1990 citado en Iniesta Masmano, 2010a, p. 263).

**Niveles estructurales de transformación.** “*Background / Middleground / Foreground*: los niveles schenkerianos son el entramado interno por el que se organiza la composición” (Iniesta Masmano, 2020, p. 80). Muestran los estadios del proceso organizacional de la obra y forman un tejido indisociable.

**Orden.** Noción que reagrupa las regularidades, estabilidades, constancias, repeticiones, invarianzas; engloba el determinismo clásico («leyes de la naturaleza») y las determinaciones. En la perspectiva de un pensamiento complejo, hay que subrayar que el orden no es ni universal ni absoluto, que el universo comporta desorden (véase esa palabra) y que la dialógica del orden y el desorden produce la organización. (Iniesta Masmano, 2009a, p, 348)

**Paradigma.** Un paradigma contiene, para todo discurso que se efectúe bajo su imperio, los conceptos fundamentales o las categorías maestras de la inteligibilidad (conjunción, disyunción, implicación u otras) entre estos conceptos o categorías (Iniesta Masmano, 2009a, p. 348). “(...) *Esta definición del paradigma es de carácter a la vez semántico, lógico e ideológico.* Semánticamente, el paradigma

---

<sup>3</sup> “(...) escuchamos música de modo recursivo; específicamente, elaboramos una pila mental de tonalidades y cada nueva modulación, mete una nueva tonalidad en la pila” (Hofstadter, 1989, p. 144).

determina la inteligibilidad y da sentido. Lógicamente, determina las operaciones lógico-maestras. Ideo-lógicamente, es el principio primero de asociación, eliminación, selección que determina las condiciones de organización de las ideas. En virtud de este triple sentido generativo y organizacional el paradigma orienta, gobierna, controla la organización de los razonamientos individuales y de ideas que le obedecen” (Morin, 2003 citado en Iniesta Masmano, 2009a, p. 347).

**Paradigma tonal.** Conjunto jerárquicamente organizado por parejas de disonancia/consonancia, en función de la calidad de la información que transmite cada una sobre la tónica. Como puede apreciarse, las relaciones melódicas generan el acorde de V<sup>9</sup> y la tríada del I como tónica. (Iniesta Masmano 2009b, pp. 87-88)

$$\begin{array}{r} 7/1 \\ 4/3 \text{ (b)} \\ \text{(b)}6/5 \\ 2/3 \text{ (b)} \\ 2/1 \\ 5/5 \\ 5/1 \\ \hline V/I \end{array}$$

**Polimelodía.** Una línea melódica contiene más de una hebra melódica. Su continuidad se observa a través del concepto schenkeriano de conducción de la voz. (Iniesta Masmano, 2009a, p. 355).

**Prolongación.** Expansión de un acorde. Es el acontecimiento que se encuentra entre dos puntos estructurales. (*Ibid*, p. 356)

**Salto consonante.** (Disminución por) Sucesión melódica de dos notas por salto interválico consonante (sol-do; mi-sol...). (*Ibidem*)

**Transformación.** *Atravesar la forma*, que significa volver a ella aportando coherencia, crecimiento, desarrollo. (Iniesta Masmano, 2010b, p. 111)<sup>4</sup>

Nos parece sumamente importante el vocabulario anterior. Pongamos el ejemplo de una de las nociones más importantes en una composición, sea cual sea su organización y su estilo. De igual manera, aparece en numerosas ocasiones a la largo de esta tesis, con el significado que le hemos dado. Se trata del término “transformación”, fundamental para el desarrollo de cualquier discurso musical y, precisamente, el último de nuestro vocabulario. Podemos pensar que cualquier palabra que hemos subrayado con una definición puede comprenderse a través del diccionario, pero en música puede tener matices.

Dos teóricos contemporáneos entre sí, pero con objetivos y pensamientos diferentes, y que vivieron el tránsito del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX, son Arnold

---

<sup>4</sup> La idea de transformación hace referencia a las distintas posibilidades de reproducción motívica por metamorfosis de las cualidades del motivo (o de otra célula o fragmento): diseño melódico, armonía subyacente y figuración rítmica, o distribución de las duraciones de los sonidos en el tiempo lineal, cualidades entre las que interactúan agógicas, dinámicas y timbres. Véase Iniesta Masmano 2010b.



Schönberg (1874-1951) y Heinrich Schenker. Naturalmente, existen más teóricos de la Armonía tonal, pero comprender los problemas derivados del uso de una misma palabra con distinto concepto, utilizar tan solo dos ejemplos de teóricos supone hacerse una idea de lo peligroso que puede ser dar por hecho el significado de algunos de los términos que utilizan. Tanto Schönberg como Schenker estudiaron profundamente el sistema tonal. El primero, dejó de componer durante unos años para conseguir su objetivo de crear un nuevo sistema musical: el dodecafonismo. Pensó que para abandonar un sistema como la tonalidad, antes debía conocerlo profundamente. Al segundo, le interesaba darle una explicación a la organización tonal que posibilitase a sus alumnos una mejor comprensión del sistema. Sin embargo, si tomamos el término “transformación” (muy importante en nuestra tesis), mientras Schenker vincula la noción de “transformación” a “crecimiento orgánico” o “desarrollo”, incluso metamorfosis, Schoenberg lo utiliza para calificar los acordes alterados. En *Funciones estructurales de la Armonía*, dice:

La mayor variedad y riqueza de la armonía se basan en las relaciones entre una tonalidad y sus regiones<sup>5</sup>, en las sustituciones que se producen en los acordes mediante la influencia de estas relaciones y en la posibilidad de utilizar acordes de manera distinta de la de su procedencia original. Muchos de estos acordes merecen el calificativo de errantes porque parecen caminar de forma nómada entre regiones, si no tonalidades, sin establecerse nunca. Sin embargo, cada «transformación» [acorde alterado] tiene que registrarse como un grado perteneciente a una de las regiones; así, incluso progresiones aparentemente inusuales resultarán normales. (Schönberg, 1990, p. 53)

La noción schenkeriana de *transformación* está estrechamente ligada a la idea de variación, ampliación, prolongación, sustitución o cualquier otro acontecimiento que esté relacionado de forma recursiva con lo que toda obra tonal tiene en común: una estructura I-V-I a gran escala para el modo mayor y I-III-I para el modo menor. La máxima de Schenker en cuanto a la idea de transformación tonal es: “*semper idem sed non eodem modo*” (siempre igual, pero no de la misma manera). Las transformaciones parten del *motivo* y de la idea de *asociación motivica* y siempre, como dice Schönberg, puede descubrirse la relación entre un acontecimiento “extraño” y la tónica principal. Según Iniesta Masmano,

---

<sup>5</sup> En nuestra tesis, modulaciones, niveles, metaniveles, meta-meta-niveles...

Schenker concibe la composición de una obra tonal, a partir de un primer nivel estructural denominado *background* (I-V-I), que el compositor hace crecer hacia un segundo nivel, *middleground*, y de ahí a un tercero, *foreground*, territorio de las relaciones de las que surge la obra acabada. A pesar de la idea jerárquica que parece gobernar esta concepción, se da junto a ella un principio no jerárquico: los niveles se insertan unos dentro de otros, a modo de muñecas rusas, concepción recursiva (estructuras dentro de estructuras) que va mucho más allá de la sucesión de progresiones en el sentido de la flecha del tiempo que ofrece la armonía tradicional, pero que, por supuesto, no varía en su contenido en ningún tipo de análisis. (Iniesta Masmano, 2020, pp. 65-66)

A pesar de lo poco difundido que se encuentra en España el análisis schenkeriano, no ocurre lo mismo en Estados Unidos ni en los países francófonos; también en México está difundida esta teoría, pero con una visión reduccionista. Lamentablemente, se suele pensar que las nociones schenkerianas solo sirven para la tonalidad, como si el resto de lenguajes no tuvieran coherencia, estructura o motivo. Las ideas básicas son susceptibles de poder ayudar a comprender cualquier organización musical, pero en vez de forzar los hechos para que encajen en la teoría, se ha de modificar ésta en función de los hechos y de la organización que intentamos comprender. De este modo, hemos podido descubrir la organización musical de las obras inmersas en la atonalidad y en la música de vanguardia.

## **2. Antecedentes y estado de la cuestión**

La contribución de los compositores latinoamericanos al desarrollo del violonchelo como instrumento solista durante el siglo XX queda recogida en el *Catálogo* del violonchelista venezolano Germán Marcano (2004), en el que se enumeran mil quinientas cincuenta y tres composiciones. Producto de su tesis doctoral en la Universidad de Wisconsin-Madison, el texto ha sido revisado y ampliado por el propio autor, junto al también violonchelista venezolano Horacio Contreras (2018), con la colaboración de la Sphinx Organisation<sup>6</sup>. La nueva versión del mencionado *Catálogo*

---

<sup>6</sup> “La Organización Sphinx es una organización de justicia social dedicada a transformar vidas a través del poder de la diversidad en las artes. Centrados en aumentar la representación de artistas negros y latinos en la música clásica y reconocer la excelencia, los programas de Sphinx atienden a estudiantes principiantes y profesionales experimentados de la música clásica, así como a empresarios y administradores culturales” (*Organización Sphinx. Web*).

constituye la fuente más extensa de información sobre la música latinoamericana para violonchelo, con dos mil doscientas treinta y seis entradas. En el conjunto del repertorio latinoamericano, destaca la aportación de los compositores mexicanos, con trescientas sesenta y cuatro composiciones registradas en el mencionado catálogo. En la actualidad, la Universidad Nacional Autónoma de México ha auspiciado una investigación, dirigida por el profesor y violonchelista Gustavo Martín, para reunir y difundir a través de una web toda la información existente sobre este repertorio. También se incluyen partituras digitalizadas y grabaciones existentes<sup>7</sup>.

Desde 1980, Prieto ha sido el mayor promotor de la música latinoamericana para violonchelo. Sus libros (Prieto 1998, 2015, 2017), aunque de carácter divulgativo, aportan valiosa información sobre las composiciones mexicanas para violonchelo, y sobre su relación personal con los compositores que escribieron obras para él. Pone el acento tanto en la investigación y en la interpretación de la música del pasado como de las composiciones actuales. Muestra de esto último es la organización que lleva a cabo de la Carlos Prieto International Cello Competition, que tiene lugar en el Conservatorio de las Rosas en Morelia (México) desde 1998, con carácter bianual, y cuyo objetivo principal es impulsar la interpretación del repertorio latinoamericano. Desde 1981, Prieto ha estrenado más de noventa obras para violonchelo, mayoritariamente de autores mexicanos, y también españoles.

En México, la investigación sobre la música colonial ostenta gran prestigio intelectual y académico. Los estudios sobre las escuelas nacionalistas surgidas en el siglo XX ha conllevado la redacción y difusión de biografías, artículos que en ocasiones incluyen análisis de composiciones, tesis doctorales, grabaciones y conciertos. El período de la historia de la música en México menos estudiado se corresponde con el siglo XIX, al ser considerado por los investigadores modernos como decadente, carente de originalidad, al basarse en la imitación, y atrasado frente a la vanguardia. Este hecho es analizado por Miranda (2011) en el capítulo *La música del siglo XIX: un repertorio casi desconocido*:

Ante semejante panorama de investigación, cabe preguntarse: ¿es que, en efecto, tras dos siglos de gran tradición musical, los americanos perdieron el sentido

---

<sup>7</sup> Entrevista realizada por la autora de esta tesis a Gustavo Martín, en diciembre de 2019.

técnico y estético para entrar en franca decadencia? ¿será posible que al buscar su independencia las naciones extraviaron la brújula de lo musical? puede adivinarse hacia dónde se dirigen estas preguntas: el siglo XIX de la música latinoamericana semeja, tanto en términos historiográficos como de difusión y conocimiento, una auténtica edad media, precedida por el auge sonoro de la colonia y de la que “nos libró” la gran generación nacionalista, y el consiguiente renombre de los compositores neoclásicos del siglo xx americano. Quedan en medio la oscuridad, la decadencia, el salón, el relajamiento, el desorden, la copia, la tiranía de la ópera, la imitación y el atraso; todo ello entre guerras, invasiones y un áspero transcurrir económico y social... Otto Mayer-Serra, un musicólogo alemán que vino a México tras haberse aliado con los republicanos españoles, y que había estudiado musicología en Berlín con Hornbostel, incluso acuñó el adjetivo *salonesco* para denigrar a una verdadera pléyade de músicos mexicanos del XIX. Ante tal panorama, es evidente que han de revisarse tales conceptos, intentar una nueva propuesta historiográfica y considerar más a fondo el fenómeno del salón como un rasgo sobresaliente de la práctica musical de occidente en siglo XIX. (Miranda, 2011, p. 27).

Así mismo, Saavedra (2014, p. 80) apunta sobre esta valoración: “A consecuencia de este discurso [el discurso político después de la Revolución], y a la utilización de modelos tradicionales para entender a la nación y al nacionalismo, la música del porfiriato fue considerada por décadas, en el mejor de los casos, ajena a la nación”.

No obstante, la revista *Heterofonía* dedicó el número 136-137, de 2007, exclusivamente a Castro, en conmemoración del centenario de su muerte. Álvaro Meneses (2021) centró su tesis doctoral en la obra de cámara del compositor. Sin embargo, sobre el *Concierto para violonchelo y Orquesta* de Castro, no consta la existencia de ningún estudio específico.

En cuanto a Ponce, Virginia Covarrubias Ahedo (2008) es autora del único estudio dedicado a la obra de cámara de este compositor, en el que ofrece un análisis de la *Sonata para violonchelo y piano* dentro de una investigación más amplia, que aborda el *Trío Romántico* y la *Sonata breve para violín y piano* de Ponce, pero sin incluir los *Tres Preludios para violonchelo y piano*, que nosotros presentamos.

La música de Carrillo se conoce poco y los estudios dedicados a ella son esporádicos<sup>8</sup>. Su figura ha sido marginada por diversos motivos. No se adscribió al modelo nacionalista-indigenista dominante después de la Revolución ni rechazó las formas europeas. Tampoco pueden ser menospreciadas las dificultades técnicas que supone su propuesta de reforma amplia, intransigente y dogmática. Las *Seis Casi Sonatas para violonchelo solo ten cuartos de tono* todavía no han sido publicadas. Contamos únicamente con la grabación realizada por la violonchelista Jimena Giménez Cacho (Quindecim Recordings, 2007), quien las estrenó en México en 2005, pasados cuarenta y seis años de su composición en 1959.

La música de Chávez, figura prominente de la música mexicana desde el segundo tercio del siglo XX, ha sido ampliamente estudiada. Donó su archivo personal, meticulosamente ordenado, al Archivo General de la Nación de Ciudad de México, con lo que facilitó el trabajo de los investigadores. Destacan los artículos de Leonora Saavedra (1989 y 2015 a y b), de Carol Hess (2013) y Christina Taylor Gibson (2008), quienes sitúan a Chávez en el contexto del panamericanismo neoyorkino de los años 1920 a 1930. Chávez dedicó al violonchelo dos obras de juventud: *Madrigal* (1921) y *Sonatina* (1924), ambas para violonchelo y piano. No se han realizado análisis de estas obras. El *Concierto* para violonchelo y orquesta, comenzado en Nueva York en 1975, quedó inconcluso. El violonchelista Prieto encontró el manuscrito, junto con el del *Madrigal*, en casa de la hija del compositor, y decidió estrenar y grabar el primer movimiento, que sí estaba acabado (Prieto, 2017). El único estudio que existe de estas obras es el de Robert Parker (1993) sobre el *Concierto para violonchelo y orquesta*.

---

<sup>8</sup> Bellamy, L. (1974). *The 'Sonido Trece' Theoretical Works of Julián Carrillo: A Translation with Commentary*; Blackaller, E. R. (1969). *La revolución musical de Julián Carrillo*. Secretaría de Educación Pública. Subsecretaría de Asuntos Culturales; Calca, J. R. (1984). *Julián Carrillo y el microtonalismo: 'la visión de Moisés'*. Sociedad de Autores y Compositores de México; Conti, L. y Nuñez, L. (2000). Introducción crítica al 'Sonido 13' de Julián Carrillo. *Heterofonía*, 123, 75-88; Conti L. y Núñez, L. D. (2003). Preludio a Colón, Tepepan, Horizontes: proceso compositivo y estrategias formales en dos diversas fases del Sonido 13 de Julián Carrillo. *Heterofonía*, 128, 9-32; Madrid, A. L. Transculturización, performatividad e identidad en la Sinfonía N°1 de Julián Carrillo (2003). Ohio State University, Columbus; Madrid, A. L. (2015). *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Nueva York: Oxford University Press; Mirada R. (2003). Romanticismo y contradicción en la obra de Julián Carrillo. *Heterofonía*, 129, 67-80.

Existen algunas investigaciones, de carácter general, sobre el conjunto de la obra de Enríquez y Lavista. Carol Jeannine Wagar (1987) escribió una disertación sobre las tendencias estilísticas de los dos compositores y de Alicia Urreta. La tesis de Ana Ruth Alonso Minutti (2008) estudia el mundo literario y plástico que inspiró a Lavista. La Disertación de Beatriz A. Bonnet (1988) ilustra su lenguaje armónico, a través del análisis de la obra orquestal *Ficciones* (1980). En el libro *Textos en torno a la música* (1988, segunda edición 1990), Luís Jaime Cortez recoge un conjunto de ensayos y discursos de Lavista y de otros autores sobre la música de Lavista, imprescindibles para comprender el universo creativo de este compositor. Prieto (2017) relata su relación personal con Enríquez y Lavista.

Alán Saúl Saucedo Estrada (2014) nos ofrece, en *The influence of Carlos Prieto on Contemporary Cello Music*,c apuntes biográficos sobre Prieto, una relación de sus grabaciones y de sus libros divulgativos, así como un listado de las obras por él estrenadas con información sobre los compositores, ediciones, grabaciones, fechas y lugares de estreno, duración y grado de dificultad.

Dobrochna Zubek (2016), en *Introduction to Mexican Music for Solo Cello*, cataloga cincuenta y dos obras para violonchelo solo escritas entre 1962 y 2014, incluyendo la *Sonatina* de Enríquez y *Cuaderno de viaje* de Lavista.

### **3. Metodología**

Se trata de una investigación cualitativa, por lo que como intérprete solista y como profesora de violonchelo, el estudio de las obras elegidas ha sido profundo y completo, musical y técnicamente. Las grabaciones que existen sobre diversas partituras también nos han ayudado a escuchar y apreciar la marca personal de cada uno de los compositores objeto de esta investigación, aunque no todas las obras elegidas han sido grabadas o estrenadas.

Al llevar a cabo esta investigación, nuestra metodología se guía por un estudio interdisciplinar que ha abarcado los campos de la escucha consciente, la reflexión tras la percepción, la lectura, el estudio socio-político-cultural sobre México, el análisis musical adecuado a cada lenguaje, la interpretación de las obras al violonchelo y la

valoración de cada obra con respecto a sus características particulares, desde una mirada musicológica, pedagógica e interpretativa.

En el caso de la metodología de análisis utilizada, no ha sido el análisis schenkeriano el que hemos seguido, sino las relecturas, rearticulaciones y prolongaciones que de él han llevado a cabo sus alumnos y numerosos investigadores, aún en la actualidad. Algunas cuestiones, como por ejemplo, las relacionadas con los aspectos formales, han podido ser justificadas mediante las extensiones de las ideas schenkerianas. Heinrich Schenker (1865-1935) y Charles Rosen (1925-2012) han resultado complementarios. Schenker nos ofrece herramientas para establecer las relaciones entre los niveles estructurales de las obras y observar el crecimiento orgánico de las composiciones desde el germen motivico y sus transformaciones. Rosen explica modelos de organización de estas transformaciones en las distintas formas musicales. En esta tesis se analiza la organización de las obras en relación, tanto a la interacción de los niveles y metaniveles propuestos por Schenker, como a las interpretaciones sobre los modelos formales de Rosen.

La rearticulación que propone Iniesta Masmano de las nociones schenkerianas a través del paradigma de la complejidad de Morin constituye una herramienta teórica que ha facilitado la comprensión de la propia teoría de Schenker, del sistema tonal y de las músicas atonales del temperamento igual, ya que el análisis puramente schenkeriano, especialmente en su visión reduccionista, no abarca los lenguajes surgidos a partir de la emancipación de la disonancia. De este modo, la musicóloga trasciende la teoría schenkeriana, mediante el uso de las nociones antes enumeradas, en territorios no tonales. Todas las obras estudiadas en nuestra tesis traspasan los límites del sistema tonal. El *Concierto para violonchelo y orquesta* de Castro es representativo del periodo de transición en el que se llevó a cabo la disolución la tonalidad. No hubiera sido posible la realización de este trabajo sin la utilización de una metodología de análisis heterogénea, dada la diversidad de lenguajes que se manejan.

#### **4. Fuentes**

El mayor reto al que se ha enfrentado esta investigación ha sido la localización de las partituras. El manuscrito de la partitura del *Concierto para violonchelo y Orquesta* de Castro se encuentra en la Free Library of Philadelphia y todavía no ha sido publicado.

Hemos tenido que recurrir a la reducción para violonchelo y piano realizada por Eduardo Hernández Moncada. Fue publicada por Eugenio Delgado en 2007 y debemos su difusión a la Revista *Heterofonía*, en un número dedicado a Castro, también en 2007, con motivo de la conmemoración del centenario de su muerte.

Para el estudio de la *Sonata para violonchelo y piano* de Ponce, hemos utilizado el trabajo de revisión del violonchelista mexicano Gustavo Martín (2005), publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México. Martín nos ha cedido las partituras de la *Sonata para violonchelo y piano* y los *Tres preludios* de Ponce de su biblioteca personal. Fueron publicados por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2005, pero en la actualidad, estas ediciones no tienen difusión comercial.

Basamos el análisis de las características estilísticas de la música para violonchelo de Carrillo en el estudio de las *Seis Casi Sonatas para violonchelo solo*. Los manuscritos de estas obras nos han sido cedidos por la violonchelista Jimena Giménez Cacho.

El *Madrigal* de Chávez fue editado por Carlanita Music Company (ASCAP), en 1983 y en la actualidad está agotada su distribución. La edición de Mills Music de la *Sonatina* también está agotada. Ambas partituras nos han sido facilitadas por Martín para realizar este estudio.

El violonchelista mexicano Álvaro Bitrán, miembro del Cuarteto Latinoamericano, nos proporcionó una copia del manuscrito de la *Sonatina* de Enríquez, todavía por publicar. *Cuaderno de viaje* fue publicado en 2003 por Ediciones Mexicanas de Música.

Otras fuentes de gran relevancia han sido las grabaciones que existen sobre algunas de las obras de las que nos ocupamos y que señalamos en los apartados de valoración de las composiciones. Además, ha sido de gran ayuda la escasa bibliografía que existe sobre estos compositores y aquella de los temas que abordamos, tanto musicales como extramusicales, para elaborar este trabajo de forma interdisciplinar. Gracias a Internet, hemos podido escuchar los testimonios en primera persona de Lavista, así como de sus alumnos, intérpretes contemporáneos, directores de orquesta y musicólogos de prestigio. Estos últimos, firmantes de artículos de prensa, entrevistadores o escritores de notas a programas de concierto o grabaciones en Cds, que también han sido consultados.



## **PARTE TERCERA**

## **CAPÍTULO 1. Ricardo Castro (1864-1907) y Manuel M. Ponce (1882-1948): la aportación de México al postromanticismo y al impresionismo**

### **1.1. Ricardo Castro: el gusto europeizante del Porfiriato**

Ricardo Castro vivió durante la época del Porfiriato, régimen político que duró treinta años, y al que puso fin la Revolución Mexicana en 1911. El nuevo régimen revolucionario, autoproclamado como socialmente justo, promovió un nacionalismo cultural del que surgió el movimiento artístico que, durante las décadas de 1920 y 1930, pretendió, por primera vez, modelar y realzar el espíritu de lo tradicional del pueblo mexicano. La dictadura de Porfirio Díaz fue presentada a partir de entonces como un régimen despótico, basado en el modelo cultural europeo, concretamente francés.

El Porfiriato priorizó la pacificación del país a través del control del ejército, el entendimiento diplomático con las potencias extranjeras, el impulso de la agricultura de exportación, la modernización de la minería y el comercio, el saneamiento de cuentas en la hacienda pública, la creación de una red ferroviaria, el desarrollo de las comunicaciones telefónicas y telegráficas, el establecimiento de instituciones bancarias y el inicio de la industrialización del país con la ayuda de inversiones extranjeras. No obstante, a pesar de que se produjo un aumento de la riqueza, este fue desmesuradamente desproporcionado. A la vez que disminuían los recursos de obreros y campesinos, Díaz otorgaba prebendas a los caciques regionales para asegurarse su lealtad, y les facilitaba la adquisición de tierras. Estableció buenas relaciones con la Iglesia Católica e, incluso, con antiguos enemigos conservadores.

Grandes terratenientes y compañías extranjeras se apoderaron de los campos ejidales; los indios mexicanos fueron transformados en peones o esclavos. Tal fue el caso de los mayas y de los yaquis, sublevados a causa de la expropiación de sus tierras comunales y que después de ser sangrientamente reprimidos, fueron vendidos como esclavos en subasta pública” (Ramos, 2012, p. 328).

No solo se marcaron distancias más amplias entre las clases sociales en el ámbito económico. También en lo cultural, las clases altas vivían en similares condiciones que las europeas, inducidas al afrancesamiento que el Porfiriato inyectó entre la sociedad mexicana. El gobierno de Díaz estaba obsesionado por poseer una cultura a la europea, en concreto, francesa. Emegió una nueva clase media burguesa compuesta de

comerciantes, artesanos, industriales y empleados públicos que, como las clases altas, tenían acceso a la educación superior y recibían ayudas para que los jóvenes pudieran estudiar en Francia, Alemania, España, Inglaterra y Estados Unidos. El impulso a la cultura<sup>1</sup> supuso para el Porfiriato la creación de teatros, museos, librerías, centros culturales y centros de enseñanza artísticos para la música, la pintura, la escultura y la arquitectura:

[...] el arte musical mexicano, que cuenta con celebridades que ya son europeas y con otras que no por haberse encerrado en los límites de la nación dejan de ser un motivo de orgullo para nosotros, hoy más que nunca merece la protección de la autoridad y el apoyo del patriotismo para elevarse hasta el apogeo. Por ahora, el conservatorio es ya un monumento de gloria y una institución arraigada y que ningún acontecimiento podrá destruir. (Altamirano, 1870 citado en Miranda y Tello, 2011, p. 64).

En medio de toda esta actividad, fueron numerosos los artistas y las obras de arte que crearon, en todas sus manifestaciones, incluida, por supuesto, la música. Sin embargo, la Revolución repudiaría todo lo hecho en y por el Porfiriato, especialmente si tenía algún tinte francés. Según Leonora Saavedra (2014), esta postura revolucionaria tuvo como consecuencia que la música del Porfiriato fuese considerada durante décadas ajena a la nación.

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” (Saavedra, 2014 citado en Miranda, 2007, p. 11).

---

<sup>1</sup> “La estabilidad política, económica y social reinante en la República y el Porfiriato permitieron que la ópera, los conciertos y las actitudes y prácticas asociadas a ellos se convirtieran en hábitos fijos, sólidos, incuestionados y casi incuestionables” (De Pablo Hammeken, 2018, p. 28).

Los compositores mexicanos contemporáneos de Ricardo Castro, Juventino Rosas (1868-1894), Felipe Villanueva (1863-1893) y Ernesto Elorduy (1853-1913), cultivaron los ámbitos de creación y actividad musical de moda en aquella etapa. Rosas fue un notable creador de música para baile, mientras Villanueva y Elorduy se erigieron como los máximos representantes de la música de salón. En cambio, Castro se ubicó en el apartado “de concierto” o “de tertulia”. Miranda señala que “la música de Castro, aunque presente en los salones, siempre aspiró a un nivel de virtuosismo y complejidad que lo separa de sus contemporáneos” (Miranda, 2007, p. 12).

Castro comenzó su formación en Durango, su pueblo natal. En 1879, la familia se trasladó a México. Comenzó sus estudios en el Conservatorio Nacional, que había surgido como Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana y que recibió del gobierno su primera subvención en 1877. La creación del Conservatorio se sintió como un acontecimiento de plenitud patriótica. La dictadura de Díaz impulsó y difundió el lema “orden y progreso” a través de la imitación de lo extranjero. La adaptación de lo mexicano a las costumbres culturales francesas produjo el ascenso de la burguesía, con sus correspondientes consecuencias. La más relevante de estas, en cuanto a la transformación del escenario musical, fue la emergencia del género camerístico, más accesible a la nueva clase burguesa, y al margen de los escenarios religiosos o nobiliarios del ocaso del colonialismo.

En el Porfiriato, los géneros musicales más prolíficos fueron el pianismo de salón y el teatro lírico. La ópera fue considerada unidad de medida de la evolución socio-cultural, por lo que se pretendió la creación de un repertorio local, en paralelo a la construcción de teatros e instituciones. El objetivo era lograr una vida musical que se mirara en el espejo europeo.

En esa época México carecía aún de un territorio propio para el desarrollo del arte musical... Castro tiende naturalmente a dirigirse al asilo francés: el más confortable, de mayor elegancia y el de más bella dote melódica, renunciando así tanto a la vulgaridad como al academicismo... Cualquier indecisión, cualquier falta, cualquier amaneramiento incluso, son debilidades de su tiempo (en México) y no tanto de él... se habla de la renuncia de los compositores reconocidos al éxito fácil, pero decirlo de Ricardo Castro no es simple imagen de enaltecimiento gratuito. En efecto, Castro fue aplaudido por un público (mexicano) falso el cual se

le hubiera entregado totalmente y le habría exigido al poco tiempo una vulgaridad criminal para su talento; por esto, reconociendo el peligro de ver nulificado cualquier intento propio o ajeno positivo a favor de la música mexicana, renunció al aplauso de la falsa aristocracia porfiriana...” (José Antonio Alcaraz , 1987 citado en Álvarez, 2014, p. 4)

La música de cámara fue cultivada por Castro en su época de estudiante dentro de la práctica necesaria para su formación. Álvarez Meneses (2021) ha catalogado 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 adquieren nuevo significado, al descubrirse en ellas la inquietud de Castro por sacar la música de los entornos privados y conducirla por la senda de la música de concierto para el gran público. A esta evolución de valor histórico se añade el novedoso protagonismo que comienzan a desempeñar los instrumentos de cuerda frente al piano, entre los que empieza a cobrar gran importancia el violonchelo.

El interés de Castro por este instrumento se reforzó al escuchar a Pau Casals (1876-1973) en Europa. En la crónica publicada en *El Imparcial*, el 13 de marzo de 1906, con el título “El arte en Ginebra”, fechada en esa ciudad el 12 de febrero, Castro 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. (Castro, 1906 citado en *Heterofonía*, 2007, pp. 108-109)

Robert Stevenson, escritor de la primera historia de la música mexicana en inglés, considera a Castro (1864-1907) como el más “europeizante” de los compositores (citado en Miranda y Tello, 2011, p. 31), razón por la que se convirtió en el músico más emblemático y notablemente reconocido del Porfiriato, no solo como concertista de piano y compositor, sino también en el ámbito de la pedagogía y en el de la gestión cultural. La actividad concertística de Castro, tanto en México como en Estados Unidos

y Europa, fue constante, pero más significativa todavía fue su actividad compositiva, ya que el repertorio para piano del que es autor supera en número las cien obras. En ellas se percibe el profundo conocimiento que Castro tiene del piano, de sus posibilidades expresivas y técnicas. La mayor parte de su música para piano ha sido editada, por lo que estas obras, que exhiben gran calidad, son sus composiciones más estudiadas, difundidas e interpretadas. Castro es también el primer compositor mexicano que aborda la música de grandes dimensiones, al haber compuesto la primera sinfonía de su país, el primer poema sinfónico y los primeros conciertos para solista y orquesta: *Sinfonía en Do m* Op. 33, el poema sinfónico *Oithona* Op. 55, el *Concierto para piano* y el *Concierto para violonchelo y orquesta*. En su legado, también encontramos una canción de concierto, música de cámara y ópera.

Fue Ricardo Castro quien, elevándose por encima de las limitaciones estilísticas impuestas por una exitosa carrera como compositor de música de salón, dio el paso definitivo hacia la adquisición de una técnica de mayor envergadura que le facilitaría el acceso a las formas mayores del romanticismo como la sinfonía, el concierto, la ópera y el cuarteto de cuerdas”. (Moreno, 1994 citado en Álvarez, 2014, p. 5)

En la Exposición Internacional de Nueva Orleans en 1885, fue Castro quien representó a México, con tanto éxito, que pudo realizar una gira de conciertos en Washington, Nueva York, Filadelfia y Chicago. En 1901, tras recibir un generoso premio del periódico *El Imparcial*, Castro viajó a París, donde residió de 1903 a 1906, lo que fue posible gracias a las influencias de Justo Sierra<sup>2</sup>, subsecretario de Instrucción Pública del gobierno de Porfirio Díaz. Allí estudió composición con Cécile Chaminade (1857-1944) y piano, con Eugen d’Albert (1864-1932) y Teresa Carreño (1853-1917).

[...] fue posible, más que nada, gracias a los beneficios de su popularidad con el régimen del presidente de México Porfirio Díaz (1830-1915), el cual le otorgó una “renta” mensual de 500 francos para su estancia en París y viáticos por 700 pesos, con el único propósito de que perfeccionara su técnica y difundiera la “buena música mexicana”, a decir de las publicaciones de la época” (Álvarez, 2014, p. 6).

---

<sup>2</sup> En agradecimiento, el compositor le dedicó a Justo Sierra dos de sus partituras pianísticas: *Suite*, Op. 18 y *Thème Varié*, Op. 47 (póstumo).

Del gusto por lo europeo de Castro, deja constancia Gloria Carmona en el artículo recogido en la revista *Heterofonía*, que en 2007 dedica un volumen a Castro con motivo de la conmemoración del centenario de la muerte del compositor. En él, la autora construye un relato que alude a las preferencias por lo europeo que tenía el compositor. En el mismo volumen se recogen opiniones de Castro sobre otros compositores de su época, a través de sus reseñas periodísticas y de 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. (Carmona, 2007, p. 90)

La composición de las óperas *Atzimba* y *La Légende de Rudel* viene estimulada por la admiración que Castro sentía por Wagner. De este modo, colabora con los ideales porfiristas de forjar una nación moderna con una alta cultura de tipo occidental. Carmona incluye también en su texto la entrevista concedida por Castro, el 13 de noviembre de 1906, al periódico *El Diario*. El periodista que la realizó firmó con el pseudónimo de Cyrano. Allí, Castro opina sobre la música francesa de su tiempo<sup>3</sup>:

---

<sup>3</sup> Ramón Sánchez Ochoa (2021) dictó una conferencia en el Otoño Musical. Ciclo de piano Gerardo Diego (Soria, 9 de abril de 2021), que precisamente titulaba “Gerardo Diego y la música francesa de su tiempo”. Sánchez Ochoa, máximo exponente de los estudios sobre Gerardo Diego, aludía a lo que se ha considerado “lo francés” desde las músicas de Debussy y Ravel, a través de los escritos de este poeta del 27. “La predilección de Diego por las músicas de Ravel y Debussy [...] delata algunas convergencias con sus propios planteamientos estéticos. Así, en el artículo “En torno a Debussy”, insiste en el francesismo del autor de las *Estampas*, “modelo de artista perfecto”. En la lección clásica dedicada a Ravel, destaca también en el mismo sentido su buen gusto “tan francés”. [...] El poeta se remite aquí a una categoría, lo francés, discutida dentro del pensamiento estético”. Sin ánimo de generalizar sobre lo que implicaría cierto reduccionismo, Sánchez Ochoa ofrece lo que se presenta como “ciertas constantes en el desarrollo de la música francesa: claridad en la exposición de ideas, cultivo de la forma, sutileza en el manejo de los

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... (Cyrano, 1906 citado en Carmona, 2007, p. 114)

Justo Sierra nombró a Castro director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, el 1 de enero de 1907, tras su regreso de Europa. Se iniciaron ambiciosos planes de modernización del Conservatorio que quedaron inconclusos, pues Castro falleció a fines del mismo año, a los 43 años de edad, el 28 de noviembre de 1907. El duelo fue nacional: “las exequias del ilustre compositor estuvieron presididas por el entonces Ministro de Educación, Justo Sierra. Sus restos fueron depositados (como ironía del destino) en el Panteón Francés de la Ciudad de México. Fueron tres días que México se vistió de luto en respeto al más eminente músico mexicano de su generación” (Álvarez, 2014, p. 6).

### **1.1.1. Características organizativas del lenguaje musical de Ricardo Castro**

En cuanto a la corriente a la que pertenece la música de Castro, debemos situarla en el postromanticismo más tardío. El compositor busca su lenguaje en un momento en el que el sistema tonal comienza a perder su punto de referencia principal: la relación sensible-tónica. Al inundarse las partituras de cromatismos ascendentes, el oyente deja de percibir el semitono melódico como un punto de llegada a la tónica. Por el contrario, aparece la incertidumbre en el oyente: si todo está a distancia de semitono ascendente, todo sonido puede ser sensible y, a la vez, todo sonido puede ser tónica. Lo mismo ocurre con las relaciones por semitono descendente 4-3 del modo mayor y 6b-5 en modo menor, las dos en el seno de la escala cromática descendente<sup>4</sup>. Las líneas

---

matices, que en ocasiones conduce a un predominio del cómo sobre el qué, contención en el manejo de las emociones [...] y cierta inclinación hacia la ligereza, el sentido del humor o incluso la frivolidad” (Sánchez Ochoa, 2021b).

<sup>4</sup> “Los cromatismos ascendentes producen sensibles ascendentes y los cromatismos descendentes producen sensibles descendentes” (Schönberg, 1969, p. 43). “[...] los doce sonidos de la escala cromática



melódicas serpentean con la sinuosidad de los giros románticos, de los que además de disonancias y cromatismos, se conserva un salto semiconsonante melódico que se resiste a abandonar el pentagrama postromántico: el salto de 6<sup>a</sup>, sea mayor sea menor. Del mismo modo, acabar la melodía con un tono descendente 2-1, sustituirá como referente a la relación 7-1<sup>5</sup>.

Al igual que los compositores europeos de su tiempo, Castro diseña motivos, frases y temas que evidencian una armonía que se aleja del sistema tonal, a pesar de que conserve los procedimientos de conducción de la voz en algunas cadencias (paradigma tonal) y algunos otros recursos, como la idea de transformación y de asociación motivica, en el interior, y el marco de las formas clásicas, en el exterior. Para Miranda, tres características sobresalen en sus composiciones: “el manejo idiomático de la textura, un gusto lúdico en el empleo del color armónico y un fino sentido del carácter. Se trata, en última instancia, de tres características que ameritan un estudio puntual y detallado, aunque no por ello dejan de ser patentes a un oído atento. Antes al contrario, cualquiera de ellas es fácilmente audible” (Miranda, 2007, pp. 14).

Castro organiza la estructura del discurso musical a través de transformaciones contrapuntísticas que producen contrastes armónicos, en lugar de repeticiones de motivos o frases de rutina. Con una concepción de la disonancia más arriesgada que la de sus contemporáneos mexicanos, elabora secuencias y modulaciones a distancia de 3<sup>as</sup> mayores y menores, tritono<sup>6</sup> —resultado de dos 3<sup>as</sup> menores—, semitono u otros elementos disonantes, como las 5<sup>as</sup> aumentadas —resultado de dos 3<sup>as</sup> mayores—, que Schönberg denominó “modulaciones distantes”:

Lo más cercano tiene más afinidad; lo más lejano, menos. Si se siguen, a través de su territorio, las huellas de la influencia de la fundamental, se llega fácilmente a aquellos límites donde la fuerza de atracción del punto central se hace más débil, donde la potencia del dominio decrece, y donde el derecho del súbdito puede

---

están disponibles para el compositor como elementos de un estatus potencialmente igual” (Edward Aldwell y Schachter, 1989, p. 543).

<sup>5</sup> Véase Marco teórico: paradigma tonal.

<sup>6</sup> “Las relaciones por tritono van a constituir una de las características de las relaciones simétricas que van a aparecer en la música del siglo XX. Dichas relaciones tienden a debilitar la relación tónica - dominante que es por definición asimétrica dentro de la octava” (Almazán, 2007. Nota 4, p. 31).

provocar, en ciertas condiciones, trastornos y cambios en la constitución de todo el organismo. (Schönberg, 1974, p 169)

Las transformaciones motivicas son constantes y las modulaciones o prolongaciones de una armonía, a veces sorprendentes, como las que se dan a distancia de tritono. Los acordes “cromáticos” de 5ª aumentada, 7ª disminuida, 6ª napolitana y 6ª aumentada, todos procedentes del modo menor, no solo pueden expandirse melódicamente, elaborar otros sonidos o servir como eje giratorio a través de su enarmonía. Se trata de un procedimiento clave con el que Castro reinterpreta una misma sonoridad y descubre un lugar insospechado. Además, los acordes alterados pueden convertirse en puntos estructurales, —en el sistema tonal patrimonio del I y el V, y en un segundo nivel el IV—, pues “la sutileza armónica de Castro, que en más de una ocasión nos toma por sorpresa, es uno de los rasgos intrínsecos a su estilo. [...] Esa efectiva manera de transformar lo previsible en gestos armónicos inesperados [...] es una de las características sobresalientes del estilo del autor” (Miranda, 2007, p. 15). Según Almazán, “las relaciones de modulación por tritono y la manera en que éstas ayudan a integrar las diversas secciones de la obra nos presentan una faceta de Castro que está muy alejada de los esquemas armónicos diatónicos tradicionales” (Almazán, 2007, p. 34).

El contacto con los compositores franceses dejó fuerte huella en el lenguaje de Castro, pues en todo momento se percibe “el uso de ciertas armonías propias de la música de Ravel y contrastes emparentados con el impresionismo musical de Debussy” (Álvarez, 2014, p. 10). Atraído por la idea neomoderna francesa, Castro hace uso de otras escalas no tonales, como el modo frigio, la escala pentatónica, la escala de tonos de cinco y de siete sonidos, y la escala octatónica, algo que le sitúa como precursor de las vanguardias europeas. De hecho, en el *Concierto para violonchelo*, Castro modula a la tercera mayor descendente, en la sección central del primer movimiento, lo que constituye un gesto no tonal en el nivel estructural. “En un artículo de 1985, Richard Taruskin presenta el concepto de modulación por terceras mayores como uno de los antecedentes del desarrollo de la escala octatónica” (Almazán, 2007, p. 37).

Si consideramos el “entre dos aguas” en el que navega el postromanticismo, observamos que el tratamiento melódico romántico heredado es elaborado de forma artesanal por Castro, al hacer también uso de la cadencia perfecta y de otras relaciones

tonales, como la elección del marco formal, aunque con la libertad de transformar en el discurso aquello que podría llevarle a progresiones armónicas o modulaciones estereotipadas. Por esta razón, la disonancia es tratada para crear ambigüedad más que expectativa por la resolución. Castro, en la mayoría de los casos, se toma la libertad de seguir un camino diferente, ya transitado por Wagner y Debussy. Las metamorfosis continuas en la música de Castro producen nuevas disonancias, una y otra vez, en todos los niveles estructurales. Un buen ejemplo de todo lo anterior es el *Concierto para violonchelo con acompañamiento de orquesta Op. 22*.

### **1.1.2. *Concierto para violonchelo con acompañamiento de orquesta Op. 22 (1890)***

El *Concierto para violonchelo* de Castro está organizado en tres movimientos, pero con la particularidad de que se encuentran unidos por cadencias perfectas, de modo que el primero se inicia en Dom, pero concluye en ReM, dominante de Solm, que es la tonalidad inicial del segundo. Así mismo, el tercer movimiento se encuentra encadenado al segundo por otra cadencia perfecta, esta vez V<sup>7</sup>-I de DoM, tonalidad en la que comienza el tercer movimiento y en la que acaba el concierto. El primero se anuncia como una forma *allegro de sonata*. A primera vista, podemos distinguir las secciones de exposición, desarrollo y reexposición. Nos adentraremos en su análisis a partir de esta premisa en el contexto postromántico: la evolución del concepto de disonancia y el tratamiento interno de libre expresión sin ataduras a la forma. En los años en los que Castro compuso este concierto, el *allegro de sonata* ya se había tratado con mucha libertad y los compositores trataban de alejarse todo lo posible de las relaciones tonales paradigmáticas. Como consecuencia, las conexiones armónicas se establecen a través del cromatismo y la enarmonía como flujo lineal del discurso melódico de las voces. También cobra un papel fundamental la doble función adquirida por un acorde en la modulación diatónica.

En realidad, el patrón del *allegro de sonata* se muestra al contemplar el *Concierto para violonchelo* de Castro completo, en su unidad. El primer tiempo juega el papel de una exposición (sin interrupción ni repetición), el segundo movimiento comienza en el V menor, por lo que podría considerarse el desarrollo, pues acaba transformándose en dominante (SolM). El tercero, en DoM, cierra el ciclo armónico Im-VmM-IM. El equilibrio estructural en el nivel interno, entre la superficie y la estructura de base, procede de un sutil tratamiento de los cromatismos y de las enarmonías. Según

Almazán, “la reinterpretación enarmónica de diversos acordes es un recurso importante para entender algunas conexiones armónicas en varias obras de Castro” (Almazán, 2007, p. 30).

El *Concierto para piano* comparte con otras partituras de Castro (como es el caso de su *Concierto para violoncello*) un lenguaje definitivamente enclavado en los procedimientos sonoros del romanticismo del siglo XIX, con trazos orquestales muy rimbombantes y espectaculares, y su materia sonora solista encuentra antecedentes en la música de Franz Liszt (1811-1886). No es ocioso definir a esta partitura como digna de un modernismo estético que Castro dejó acuñado gracias a sus ambiciones cosmopolitas y la transición que propició de las meras piezas de salón hasta un lenguaje elaborado en el que armonía y ritmo encuentran nuevos horizontes. (Álvarez, 2014, pp. 9-10)

Franz Liszt (1811-1886) utilizó el mismo esquema formal en sus conciertos para piano que Robert Schumann (1810-1956) en el *Concierto en La menor, Op. 129* (1850), y que Camille Saint-Saëns (1835-1921) en el *Concierto en La menor Nº1, Op. 33* (1872), ambos para violonchelo y orquesta. El modelo lo constituyen tres movimientos encadenados sin interrupción. Eugen D’Albert (1864-1932), alumno de Liszt y profesor de Castro, también utilizó este modelo en su *Concierto para violonchelo en Do mayor, Op.20* (1909), después de que lo hiciese Castro, en 1899, en el *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d’orchestre, Op. 22*.

El *Concierto para violonchelo* de Castro fue estrenado el 6 de abril de 1903<sup>7</sup>, en la Salle Erard de París, por el violonchelista belga Marix Loevensohn: “[...] tan sólo tres meses después de su arribo a Europa logró que se estrenara su *Concierto para violoncello* con el solista Marix Loevensohn (1880-1943), músico con quien trabó una gran amistad, decisiva para la promoción de Castro como compositor y pianista” (Álvarez, 2014, p. 6). En cuanto a la crítica del concierto, el 1 de enero de 1905, la revista *La Fédération Artistique* publicó:

---

<sup>7</sup> Pasaron setenta y ocho años para que el *Concierto para violoncello* de Ricardo Castro fuera escuchado nuevamente. En esa ocasión fue con el cellista Carlos Prieto (n. 1937) y la Orquesta Sinfónica de Minería dirigida por Jorge Velazco en la Sala Nezahualcóyotl de la Ciudad de México, los días 11 y 12 de julio de 1981. Su primer registro en cd fue realizado en 1985 con el mismo director y solista, acompañados de la Sinfónica de Berlín, pero su distribución fue muy limitada.

El Concierto para violoncello (de Castro) está construido sobre un tema profundamente emocional; de una orquestación poco feliz en la introducción, se revela en toda su profundidad cuando el violoncello ataca su parte. La obra se sostiene brillantemente en el Andante y el Vivo. Loevensohn le prestó toda su elocuencia vigorosa y caliente, de suerte que la bella obra produjo todo su efecto. (Álvarez, 2014, p. 11)

Y el director de orquesta Jorge Velazco apuntó:

El concierto es una obra bella, bien lograda y muy efectiva, que prueba una maestría muy grande en la orquestación y en el conocimiento de los contrastes y el aprovechamiento de los registros instrumentales. El primer movimiento, que está basado en la archirrespetable e hiperconsagrada forma sonata, está enlazado con el segundo movimiento (una serie de variaciones) por una cadencia del instrumento solista y el tercer movimiento acoge una evocación del tema *cantabile* del primer movimiento. La obra es de una gran brillantez, tiene una coherente unidad, es digna de cualquier pluma europea y no merece el horrendo olvido en el que su bella música está silenciada. (Álvarez, 2014, p. 11)

### **1.1.2.1. Análisis**

#### *Primer movimiento. Allegro moderato*

Comenzamos por establecer unos parámetros de medida por frases. La idea de frase en el sistema tonal va unida a la idea de cadencia expandida. De este modo, podríamos considerar que las frases tienen dos compases, pues, en realidad, es la duración de la primera cadencia expandida. La longitud del concierto de 698 compases nos llevaría a numerosas subdivisiones, exactamente 349. Por esta razón, hablaremos de unidades melódicas que, en el *Concierto*, pueden agruparse de dos en dos compases, de cuatro en cuatro, de ocho en ocho y con los resultados de multiplicar por 2: unidades de 16 compases y de 32. Lo que nos interesa es comprender el fraseo y la articulación melódica, en especial del violonchelo, y el papel que desempeña contrapuntísticamente la parte orquestal frente al solista, al constituir las sucesiones armónicas y lo que tengan estas de particular. Como herramientas fundamentales, tenemos la información sobre las preferencias de Castro en cuanto al uso de determinados recursos compositivos, que hemos presentado en un apartado anterior, entre los que debemos destacar el estilo

hipercromático de la estética postromántica, el uso libre de la disonancia, el uso de escalas no tonales y sus consecuencias armónicas.

Abordamos el análisis a través de los ejemplos, en los que quedarán detallados todos los acontecimientos relevantes, divididos en unidades melódicas de ocho compases. Si en algún momento cambiase la subdivisión, aludiríamos al cambio.

## Exposición

El primer movimiento (*Allegro moderato*) se inicia con un sorprendente y breve acorde de Dom del violonchelo, al que se une una larga introducción de la orquesta de 16 compases. El oboe nos deja oír el motivo y la primera unidad melódica, que la orquesta acompaña formando una cadencia perfecta I-V<sup>7</sup>-I<sup>8</sup>, como podemos ver en el Ejemplo 1.

A mi amigo Marix Loevensohn  
Concierto para violonchelo y orquesta  
Ricardo Castro  
Edición para piano: Eduardo Hernández Moncada  
Edición: Eugenio Delgado

Allegro Moderato

Violonchelo

Piano

*ff*

*p espress.*

I V<sup>7</sup> I

Ejemplo 1. *Concierto para violonchelo con acompañamiento de orquesta*. Compases 1-3

El acorde en Dom del violonchelo funciona como impulso generador de la energía para el resto del *Concierto*. La unidad melódica inicial expande la tonalidad de Dom con una melodía sencilla y completamente tonal de modo menor, rítmicamente sincopada y con una duración de dos compases. Castro no evita la segunda aumentada Lab-Si. Por el contrario, pide prestada la sensible del modo mayor para llamar la atención sobre la relación paradigmática 6b-5, propia y auténtica relación de sensible en el modo menor

<sup>8</sup> “Volviendo a la progresión V-I, podemos constatar por qué posee este efecto determinante creador del sentido de tonalidad y capaz de engendrar «formas» musicales. Y es que [...] la progresión I-V-I no es concebida solamente como una simple sucesión de acordes, sino como una unidad, una diminuta pieza de música” (Reti, 1965, p.32).

natural, cuya función es estructural para la composición, melódica y armónicamente. Las obras tonales en modo menor suelen tener una estructura melódica constituida por una prolongación a gran escala de la relación 5-6b-5. De este modo, por coherencia, aparece esta bordadura en puntos relevantes, un buen número de veces en el ámbito local de la melodía del violonchelo.

Si observamos el motivo en su linealidad, vemos que la primera nota y la última nota son un Sol, 5 de Do (mayor y menor). Se conserva el 6b, aunque se conduzca hacia el 7 natural en el nivel local, para informarnos de su función como bordadura estructural del motivo<sup>9</sup>. Entre el primer 5, al que le sigue Lab, y el último (compás 2), aparece la relación 7-1 prestada por DoM (Si natural), para descender después con Sib y expandir un quintillo cromático que gira en tono a la nota Sol. Aparece así en el quintillo el acorde de 6ª aumentada alemana de forma horizontal: Lab-Do-Mib-Fa#, acorde apoyatura del V<sup>10</sup>. Con una repetición local de la bordadura 5-6b-5 se completa el motivo, tras un salto de quinta Sol-Do, con una disminución por nota de paso Mib-Re-Do.

En el compás 3, la flauta retoma la melodía y repite el motivo exactamente igual<sup>11</sup>, pero cambia la segunda parte de la primera unidad melódica al introducir un Fa, que establece la relación paradigmática 4-3 de Dom. A través del quintillo, escuchamos la relación paradigmática 6b-5, después 4-3b y para finalizar, 2-1. Por su parte, el V del acompañamiento resuelve esta vez en un acorde de LabM, por lo que el resultado es una cadencia rota V-VI (Ejemplo 2). LabM se prolonga durante todo el compás 5 con el motivo transformado en un arpeggio del VI. En el compás 6, vemos la transformación de la segunda parte de la melodía inicial, que recuerda el quintillo de origen. Aquí se genera la expansión o prolongación de Fa#-Lab-Do-Mib: la 6ª aumentada alemana que ya nos anticipaba el quintillo de la frase inicial. En el compás 7, reaparece el acorde del violonchelo y la armonía de Dom.

---

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, los preludios en modo menor de El Clave Bien Temperado de Juan Sebastián Bach, considerados los dos volúmenes como la “génesis” del sistema tonal.

<sup>10</sup> Todos los acordes alterados tienen su origen en el modo menor, y se relacionan de alguna manera con una sensible. Al igual que se generalizó su uso en el modo mayor, lo hizo en el caso de los acordes de sexta aumentada y de sexta napolitana.

<sup>11</sup> Como recogíamos en el Marco Teórico: “Toda serie de notas puede convertirse en motivo, pero sólo puede reconocerse como tal si la repetición tiene lugar *inmediatamente*” (Schenker, 1990, p. 41).

c. 4

6-5 4-3 2-1

V VI 6ªAA expandida

c. 7

Asociación motívica

↓5 7-1 ] 2 Enarmonía Fa#/Solb

I 6ªAA SolM V7 I V

c. 10

Hiperchromatismo

Asociación motívica

RebM V II<sup>4/3</sup> Lam V<sup>7</sup> I

Enarmonía Mib-Solb-Sib-Reb  
Re#-Fa#-La#-Do#

Ambigüedad melódica y armónica

c. 13

Hiperchromatismo

MiM V (Lam) I<sup>6</sup> V (Lam)

Ambigüedad melódica y armónica VI<sup>6</sup> VM II<sup>4/3</sup> V<sup>6/5</sup>

Transformación rítmica



c. 16

IV<sup>4/3</sup> II<sup>6</sup> IV V<sup>7</sup>I V<sup>7</sup>

Ejemplo 2. Compases 4-18

La orquesta presenta una transformación del motivo en los compases 5 y 6, es decir, la transformación de la transformación (compases 7 y 8). Si antes era el arpeggio de LabM, ahora es el de Dom, al que le sigue un acorde de 6<sup>a</sup>AA<sup>12</sup>, que resuelve tonalmente en un acorde de V<sup>7</sup> (con su dominante aplicada), en el compás 9, donde comienza la segunda unidad melódica (compases 9-16).

La música tonal se organiza de forma recursiva<sup>13</sup>, es decir, por inserción de unas partes dentro de otras, hasta conseguir un todo: los acontecimientos que no están constituidos por los sonidos de la tónica, pasan a formar parte de otro nivel: un metanivel<sup>14</sup>. Por

<sup>12</sup> AA: léase aumentada alemana.

<sup>13</sup> La tercera acepción del diccionario de la RAE, define *recursividad* como “dicho de una unidad o una estructura que puede contener como constituyente otra del mismo tipo”. Nosotros hablamos de este significado. En el proceso de análisis utilizaremos la idea de niveles dentro de niveles o metaniveles. Cuando estos se despliegan, sucede lo que Schenker denomina “crecimiento orgánico”, pero también puede observarse que los niveles se insertan unos dentro de otros hacia la base y constituyen así la unidad de la obra. Iniesta Masmano explica así los niveles schenkerianos de transformación: “El *background* es el principio simple, común a toda obra tonal que da origen a la composición al sustentarla mediante su estructura. Origina e integra el *middleground*, que expande las prolongaciones, el espacio que abarca la distancia ente los puntos estructurales sobre el I y el V del *background*. A su vez, el *middleground* origina e integra el *foreground*. Schenker explica este proceso como despliegue, como crecimiento orgánico, pero anuncia que puede ser observado, así mismo, en sentido contrario, de forma semejante a aquella en que se incluyen las muñecas rusas integrándose hacia la base”. (Iniesta Masmano, 2009a, p. 66). Para más información sobre la noción de *recursividad*, véase Hofstadter, 1989.

<sup>14</sup> El sistema tonal se organiza por niveles recursivos: metaniveles, meta-metaniveles... hasta el infinito como posibilidad. En la recursividad, se utiliza el prefijo “meta” para señalar que se incluye en un nivel jerárquicamente superior; nada que ver con la metafísica aristotélica. En este caso, es uno de los principios del paradigma de la complejidad propuesto por Morin, principios organizativos que ha articulado Iniesta Masmano para descubrir la composición tonal como sistema organizado, desde los parámetros del sistema tonal concebido por Schenker. (Véase bibliografía).

ejemplo, esta cadencia sobre el V de Do pone énfasis a la dominante a través de ReM, la dominante de la dominante, luego ReM es una metadominante (en rojo en el Ejemplo 2, compás 8-9).

El oyente tonal espera continuar con un Do que complete la cadencia o con una modulación al V, pero en el compás 10, a pesar de que el diseño rítmico-melódico es una transformación tras otra de la primera parte del motivo, lo más destacable es la ambigüedad melódica y, por consiguiente, armónica. Contra todo pronóstico, se presenta un acorde de Solb mayor: un acorde a distancia de semitono, como IV de RebM. No obstante, como puede apreciarse en el Ejemplo 2, lo más relevante es la ambigüedad que producen el hipercromatismo y la enarmonía de Mib-Solb-Sib-Reb ( $V^7$  de LabM) con Re#-Fa#-La#-Do# ( $V^7$  de Sol#M, enarmónico de LabM). La orquesta ha tomado la primera parte del motivo y la reproduce cuatro veces, hasta llegar al primer tiempo del compás 13. Los desequilibrios del compás 10 se resuelven en una cadencia sobre Lam (VI de DoM) en los compases 11 y 12, pero aparece un nuevo punto de ambigüedad melódico-armónica al que se suma la transformación en la figuración. La repetición exacta del compás 13 en el 14 tiene como objetivo una semicadencia en DoM: VI-V. Prosigue una progresión en Dom, que prepara la entrada del violonchelo en el compás 17.

Sin duda, podemos clasificar y describir cada acorde que aparece en una composición y situarlo dentro de una tonalidad, por muy alejada que esté su modulación. Si la mirada schenkeriana ve metaniveles recursivos, el punto de vista de Schönberg se equipara con la noción de “regiones” (tonalidades).

La aparición de una sucesión de los acordes SiM-Lam responde a la utilización de la dominante de la dominante, para que funcione como dominante. Es decir, se salta un nivel: SiM-(Mi)-La. Dentro de la organización, prevalece la intensidad cromática con su consiguiente ambigüedad, que predominará por encima de su clasificación en niveles o en regiones, en una tonalidad u otra. En realidad, esto va unido al concepto de abstracción, en el que se consideran los acordes de forma aislada por su sonoridad, sin contemplar una relación aparente de unos con otros. El concepto de abstracción es un guiño a Debussy, precursor de la “melodía de acordes”. Castro utiliza la abstracción como recurso al presentar un acorde con sus propias alteraciones, aunque funcione dentro de una tonalidad con otras alteraciones según las leyes de la armonía.

Entre el V del compás 9 y la cadencia final V-I, que da paso a la entrada del violonchelo en el compás 17, se producen armonías muy alejadas de Do menor<sup>15</sup> (“acordes errantes” según Schönberg), con la consiguiente carga de incertidumbre<sup>16</sup>. El cromatismo y la enarmonía son procedimientos melódicos que atienden estos casos. Encierran en su devenir la idea que obsesionaba a Wagner, y que Castro incorpora: el infinito<sup>17</sup>. Según Rosen,

Llegando a Wagner, la expansión de los momentos cruciales de ambigüedad adquiere proporciones descomunales. En muchas páginas, ni una sola frase se puede adscribir a una tonalidad fija y aparecen algunos acordes que tienen más de dos interpretaciones posibles. Para conseguir esta fluidez, el cromatismo lo había penetrado todo. Es precisamente esta suspensión de un sentido armónico claro a pequeña escala lo que permite a la música de Wagner dar la impresión de una acción a largo alcance, en la cual la música avanza en una sucesión de olas y no en pequeños pasos articulados”. (Rosen, 1984, p. 41)

Si realizamos una reducción rítmica, podemos observar que Castro comete una de las “faltas” más graves, según las reglas de la armonía tonal tradicional: utiliza la segunda inversión en parte fuerte de compás, sin preparación o con ella, y hace aparecer varias segundas inversiones de manera sucesiva, con las consiguientes cuartas paralelas. Sin embargo, es esta la manera en que Debussy<sup>18</sup> armoniza la escala pentatónica. La segunda inversión aparece tanto en acordes de 5ª como de 7ª y crea una atmósfera impresionista, difuminada en sus bordes y entremezclada con cromatismos infinitos. Lo

---

<sup>15</sup> “[...] cualquier otra armonía o grupo de armonías que ocupen el lugar de x pueden, cuando son seguidas de la cadencia V-I, convertirse en parte integrante de un conjunto tonal” (Reti, 1965, p. 34).

<sup>16</sup> “Muchas de las transformaciones son acordes errantes por su constitución (séptimas disminuidas, tríadas aumentadas, acordes de  $6/5$  y de  $4/3$  aumentados, etc.) y también a causa de su significado múltiple” (Schönberg, 1990, p. 61).

<sup>17</sup> “Wagner no es solamente el gran teórico de la aspiración romántica hacia lo infinito, sino que es, además, el creador de una imagen artística del mundo en la que ya no existen normas inalterables” (Stuckenschmidt, 1960, p. 7).

<sup>18</sup> “Debussy trató de reemplazar la tonalidad clásica por algo que permitiera sobrepasar las limitaciones armónicas del período precedente que todavía mantenían el espíritu de la tonalidad como una fuerza creadora de formas. Y con este fin lo que hizo fue nada menos que introducir o reintroducir la tonalidad melódica en la música” (Reti, 1965, p. 47).

vemos en el ejemplo anterior, en los compases del 10 al 14, pero podemos anticipar que va a suceder a lo largo de toda la obra.

En la frase 2, las transformaciones del motivo mantienen la figuración inicial ligeramente modificada, pero conservan la síncopa, elemento rítmico que otorga unidad y coherencia a este fragmento con relación al inicio de la obra, dado que “el agrupamiento rítmico puede desempeñar un papel significativo en la configuración de la experiencia melódica” (Cooper y Meyer, 2000, p. 57).

En el Ejemplo 2, podemos ver la entrada del violonchelo en el compás 17, con la segunda unidad melódica. La prolongación de  $V^7$  se da tanto en la primera transformación (compases 3 y 4), como aquí. Los trémolos del acompañamiento también permanecen, aunque con una disminución del grueso orquestal.

En el Ejemplo 3, podemos apreciar la repetición exacta, en los compases 19 y 20, de lo sucedido en los compases 17 y 18<sup>19</sup>. En los compases 5, 6, 7 y 8 de la introducción orquestal, la flauta ofrecía una transformación de la unidad inicial. En los compases 21 y 22, el violonchelo ofrece la repetición exacta de esos cuatro compases (Ejemplo 3). Debemos señalar que los compases 24 y 25 se entrelazan mediante una cadencia V-I de Sol. Es el mismo caso de dominante aplicada, o dominante de la dominante, que abre un breve metanivel en Sol y que tiene lugar en los compases 8 y 9, que entrelazan la frase 1 y la frase 2.

c. 19      (17)      (18)      (5)      (6)

I                      V<sup>7</sup>-VI                      I                      6ªAA  
 Cadencia rota

<sup>19</sup> Recuérdese que las correspondencias con compases anteriores se señalan en los ejemplos con su número de compás, entre paréntesis y en cursiva.

c. 23 (7) (8) ] | 4 Asociación motívica

I 6<sup>a</sup>AA V I V<sup>7</sup>

c. 27 Asociación motívica Ambigüedad armónica

Fam V 7ªd V<sup>7</sup> I IV III<sup>6</sup> II<sup>7d</sup>  
II I LabM VI IV I<sup>6</sup> VII<sup>7d</sup>  
VI<sup>6</sup>

c. 30

I II<sup>6</sup> I<sup>6/4</sup> VI IV I VII<sup>4/3</sup> VI<sup>4/3</sup> II<sup>6</sup> I<sup>6/4</sup> V<sup>7</sup>  
VI

c. 33 (5) ] | 5 Asociación motívica Hiperchromatismo

SibM VII Solm VI<sup>6</sup> Im<sup>6</sup> Vm VII<sup>7d</sup>

c. 36

(33) (34)  
Asociación motívica

V<sup>7</sup> SibM V<sup>7</sup> VII<sup>7d</sup> I

c. 39

Hiperchromatismo (transformación c. 35) Asociación motívica (c. 35-36) (transformación c. 36)

c. 41

] [6 Asociación motívica células pseudomotívicas

c. 45

Asociación motívica

[Codetta Enarmonía Lab/Sol# (c. 51)

V<sup>+6</sup> IVM VII<sup>7d</sup> VI<sup>6/4</sup> V<sup>7</sup> (I)

Cadencia imperfecta en DoM

Ejemplo 3. Fin de la exposición. Compases 19-50

Vemos que Castro no repite a menos que sea para lograr un objetivo distinto al de la primera vez. La primera unidad melódica de dos compases (17 y 18) del violonchelo concluye a través de una cadencia perfecta en el compás 19; la repetición (compases 19 y 20) termina con una cadencia rota en el compás 21. Con la llegada del violonchelo va a producirse un mayor número de transformaciones del motivo y de otros segmentos de la introducción. Serán comprensibles porque, aun transformados, los fragmentos del motivo y de otro material que ya hayamos escuchado nos remiten psicológicamente a la primera (técnicamente, a la última<sup>20</sup>) vez que lo hicimos.

En el compás 25, comienza la mayor transformación en la melodía del violonchelo que se ha dado hasta ahora. Del compás 25 al primer tiempo del 33, el violonchelo tiene a su cargo lo que podemos denominar la primera idea anticipada de variación, fundamental para el segundo movimiento y su enunciado formal de Tema con variaciones. Como nuevo material temático, aparece la melodía organizada en tresillos, que forman disminuciones<sup>21</sup> por nota de paso y expresan la escala de Do menor con sensible. La armonía con la que Castro complementa la melodía del violonchelo es con V<sup>7</sup> de Do, pero lo más relevante es que por debajo de los tresillos, en la voz superior del acompañamiento, se escucha una metatransformación del compás 6 (quintillo motivico), que ya se ha oído transformado en el 22. Aquí se reproduce uniendo la transformación del compás 6 con el final de la primera transformación de la segunda unidad melódica, en los compases 3 y 4. La asociación motivica que se produce en el compás 27 también se encuentra en la parte orquestal, mientras el solista inicia una nueva escala ascendente

---

<sup>20</sup> Es una cuestión biológica del funcionamiento de la memoria. Recordamos un hecho, pero nuestra mente se remite a la última vez que lo hemos recordado (reconstruido). “Nuestra memoria no guarda discursos o escenas, no utiliza ni el lenguaje de las palabras ni el de las imágenes. Nuestra memoria guarda los recuerdos como impresiones emocionales, traducidas a impulsos eléctricos. En otras palabras, los recuerdos son inscritos en el código de comunicación que utiliza nuestro aparato sensor-motor” (Iniesta Masmano, 2011, p. 22).

<sup>21</sup> En el análisis schenkeriano, “una disminución es la prolongación melódica de una nota, de un intervalo; posee su estructura y, a la vez, cada nota que compone la prolongación, que constituye la disminución, funciona como estructura de prolongaciones más extensas” (Iniesta Masmano, 2010b, p. 116). Existen cuatro tipos de disminuciones melódicas básicos y subespecies derivadas de estos: nota de paso, bordadura, arpegiación y salto consonante. La traducción inglesa del término “disminución” es mucho más gráfica que la de disminución, puesto que el término “disminución” se ha traducido por “*division*”. (Véase, Forte, A. y Gilbert, S.E., 1992, p. 65 y ss.).

(DoM con el 6 rebajado) en tresillos. La segunda semifrase del violonchelo (compás 27- primer tiempo del compás 29) es una transformación por altura de la primera. No obstante, en la primera, la única armonía era el  $V^7$  de Do<sup>22</sup>. En la segunda, Castro comienza a utilizar un recurso que es una constante desde el primer romanticismo: el uso de los acordes de séptima disminuida como elemento multifuncional<sup>23</sup>.

Si observamos cómo organiza Castro los compases 27, 28 y 29 (Ejemplo 3), advertimos que se forma en la orquesta un acorde de DoM. La novedad de los tresillos exhibe coherencia mediante la asociación motívica a la que incita la orquesta. Sin embargo, en el compás 28, aparece un acorde de séptima disminuida de LabM, que tiene continuidad lineal con un  $V^7$ -I de Fam, su modo relativo. De la manera en que se conducen las voces, excepto el inconfundible  $V^7$  de Fam, en el compás 29 podemos clasificar los acordes tanto en LabM como en su relativo Fam. Castro utiliza el acorde de séptima disminuida<sup>24</sup> como punto de partida de la incertidumbre que concluye en el compás 30.

La oscilación melódica de la parte del violonchelo va dejando escuchar terceras por grados conjuntos, disminuciones por nota de paso que interactúan con la orquesta y configuran una sucesión armónica con mayor carácter modal que tonal. Tras la ambigüedad del entrecruce de niveles Fam-LabM, aparece una prolongación de LabM hasta el último tiempo del compás 32, en el que aparece la  $V^7$  de Do.

Los compases 33 y 34 son una transformación de los compases 5 y 6: la orquesta reproduce la primera parte del motivo, y el violonchelo termina la unidad a través del quintillo y lo que resta del compás, en otra transformación. En la voz interior orquestal, la figuración y la articulación imitan al motivo. La asociación motívica se produce en

---

<sup>22</sup> No podemos dejar de señalar que el  $V^7$  no resuelve ni se prolonga. En el primer tiempo del compás 27, tan solo escuchamos la séptima Re-Do.

<sup>23</sup> “Existen solo tres acordes de séptima disminuida y cuatro tríadas aumentadas. Según esto, cada acorde de séptima disminuida pertenece al menos a ocho tonalidades o regiones, y cada tríada aumentada pertenece, de igual manera, a seis tonalidades o regiones” (Schönberg, 1990, p. 61).

<sup>24</sup> El acorde de séptima disminuida es el acorde enarmónico por excelencia, el primer cromatismo, la simetría primaria del sistema. Al estar formado por terceras menores y poder enarmonizarse para funcionar como séptima disminuida de otras tonalidades, es una especie de puerta giratoria en el sistema tonal desde sus orígenes, que Castro maneja con total libertad. Por otra parte, los compositores extendieron su uso en el modo mayor desde el nacimiento del sistema tonal, hasta haber llegado a ser más utilizado que el acorde de sensible del modo mayor.



todas direcciones. En los compases 35 y 36, el violonchelo ejecuta dos pasajes de dobles cuerdas de gran hipercromatismo. Los compases 37 y 38 son una repetición de 33 y 34. En el compás 39, el violonchelo reproduce los dos segmentos hipercromáticos anteriores, pero transformados por altura. En el 41, comienza la unidad melódica 6. La asociación motivica corre a cargo del acompañamiento, mientras el violonchelo interpreta una nueva célula contrapuntística, señalada por Castro como expresiva. En esta unidad melódica, los trémolos se unen en el bajo orquestal para incrementar el nivel de asociación motivica.

En el compás 48, el violonchelo, sobre la V<sup>7</sup> en segunda inversión, comienza suavemente un ascenso en el que enarmoniza Lab con Sol#, por lo que se produce una cadencia imperfecta en DoM, con el V y el IV como tríadas mayores. Justo en la mitad de la *codetta*, la melodía salta una séptima hasta Fa y configura otra cadencia rota VII-VI. En realidad, LabM comienza a escucharse un compás antes de que cambie la armadura y comience oficialmente la modulación.

## Desarrollo

En un desarrollo, se traslada la idea de disonancia, como motor del movimiento melódico tonal, a los contornos de la superficie y a las estructuras de los niveles intermedios (modulaciones). El compositor romántico experimenta con el color armónico que le proporciona el cromatismo y las posibilidades organizativas que supone su uso, y prefiere elegir un tratamiento de libre resolución de la disonancia, así como los acordes a través de los que construir un desarrollo, sin someterse a las leyes de la tonalidad.

En el *Concierto* de Castro, podemos definir la sección de la exposición desde el compás 1 hasta el 50, en el que un acorde de MibM —mediante de Dom— se convierte en V<sup>7</sup> de LabM, que se introduce como tónica temporal para comenzar el desarrollo en el compás 51<sup>25</sup>. Esto atiende a la coherencia estructural, pues lo que hemos encontrado en el motivo (ámbito local) ha sido un Lab destacado (6b), precisamente, por formar una 2ª aumentada. Así mismo, la estructura melódica a gran escala comienza a configurarse: 5-

---

<sup>25</sup> Desarrollo a través de la prolongación de LabM. La modulación a la 3ª mayor descendente no es una relación tonal que se use en el modo mayor, pues no es una nota constitutiva de su escala. Sin embargo, en modo menor, esto supone modular a su VI, una tríada mayor.

6b-(5), pues Lab será prolongado mediante una modulación (nivel estructural intermedio) para contituir el desarrollo del primer movimiento, que abarca los compases 51-76. Lo muestra el Ejemplo 4.

c. 51 ↓ | 5 LabM 5

Cambio de compás

Enarmonía Solb/Fa#

*cantabile* *pp* *espress*

RebM V<sup>6/5</sup> (Lab-Do-Mib-Solb)  
6ª AA de Dom (Fa#-Lab-Do-Mib)

(V<sup>7</sup>) I I V

c. 54 6 Enarmonía La#/Sib 5 7 1 2

*f* *molto espress* *pp*

Enarmonía Re#/Mib

retardo cromático V

IV

c. 56 3b

Labm IV I VII<sup>7</sup> I IV VII

c. 58 Asociación motivica

MiM V<sup>4/3\_6/4</sup> I V<sup>6/4\_m</sup> I

c. 60 | 6 ↓t↓t↓3ª↓t↓ escala pentatónica Reproducción exacta

V<sup>+4</sup>  
ReM I<sup>6/4</sup> II<sup>7</sup> V I<sup>6</sup> V<sup>6/5</sup> VII<sup>6/5d</sup> V

c. 62

Fa<sup>#6/5</sup>M SolV<sup>7</sup> Fa<sup>#6/5</sup>M LaM V<sup>7</sup>

c. 64 ↓t↓t↓3ª↓t↓ escala pentatónica en la orquesta

IV<sup>4/3</sup> V<sup>+6</sup>I I IV VII<sup>6/5</sup> I<sup>6</sup> III<sup>6</sup> I<sup>6/4</sup> VII<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

c. 67

↓ Transición Asociación motívica

I<sup>6</sup> IV V<sup>7</sup> VII<sup>6/5</sup> de Do I<sup>menor 6/4</sup>

c. 70 Asociación motívica

VI<sup>7</sup> (Fabm) I<sup>6/4</sup>m

c. 73

Ascenso cromático en Labm 7ªd  
Dom VII<sup>4/3</sup>

c. 75

Reexposición  
] [ 7 (1) (2)  
V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup>  
Cadencia perfecta en Dom

Ejemplo 4. Desarrollo. Compases 51-75. Comienzo de la reexposición. Compases 76-77

Como podemos apreciar en el Ejemplo 4, las células de semicorcheas utilizadas en la exposición, a modo de juego entre el violonchelo y el acompañamiento, así como la figuración de *negra con puntillo-corchea*, sirven de base para producir nuevas transformaciones. El diseño del acompañamiento también es nuevo; permanece el uso del cromatismo dentro de la modulación. Se trata de dos compases de fuerte carácter contrapuntístico, en los que se abre un diálogo entre el solista y la orquesta con un motivo nuevo. Hemos seguido numerando las frases de ocho en ocho, pero en el compás 53 hay un cambio a 2/4 solo para ese compás. No es el único en toda la obra. En el *cantabile* de la reexposición, volverá a repetir el cambio cuando lo ejecute transformado. Este cambio de compás realza la expresividad del pasaje, al acelerar el *crescendo* que conduce al *forte espressivo*. Además, anuncia el segundo movimiento, no solo por el compás binario, sino por el motivo que se presenta en la orquesta.

También debemos señalar que en el compás 53, Castro nos ofrece nuevo material temático para transformar a lo largo del *Concierto*. Se trata de una célula *negra con puntillo-corchea*, que aparece en la melodía del violonchelo hasta el compás 55. Destaca, en el compás 53, la pronunciada ambigüedad armónica: un acorde de LabM, pero con la séptima Solb, funciona como dominante aplicada al IV, RebM, que aparece en el compás 54. Sin embargo, advertidos del gusto de Castro por la enarmonía, nos

damos cuenta de que el acorde también es enarmónico de la 6ªAA de la tonalidad de Dom. En esta ocasión, se trata de un ejemplo de la multifuncionalidad de los acordes alterados, pero aquí su papel como VII<sup>7d</sup> se esclarece mediante la resolución en su tónica. Por último, es curioso que la melodía del violonchelo comience en el compás 53 un ascenso cromático Mib-Mi, porque en el ámbito global del *Concierto*, podemos hablar de una transformación de Mib en Mi natural a gran escala, que es lo mismo que hablar de una transformación de Dom en DoM (primer y tercer movimientos).

En los compases 54 y 55 del Ejemplo 4, vemos enarmonía en dos voces interiores, Re#/Mib, para mantener quieta la línea y subir después a Mi natural, y La#/Sib. Los acontecimientos tienen un fuerte carácter contrapuntístico. Por su parte, la melodía del violonchelo realiza un salto descendente Fa-La, nota que prosigue por cromatismo hacia el Si natural y salta un tritono hasta Mib, para transformar por altura el fragmento lineal del compás anterior. Fa y Mib conforman la relación paradigmática 6-5 de LabM. Tras el nuevo ascenso cromático transformado, el solista se detiene en Dob en el compás 56. Cambia su figuración y pasa a *una blanca y ocho semicorcheas*, de las que la primera es un silencio. La orquesta tiene la figuración en espejo a la del solista y se reinicia el diálogo contrapuntístico que produce una secuencia armónica en Labm. Cuando el violonchelo se detiene en un Re, en el compás 58, lo mantiene durante los dos compases en los que la orquesta prepara la llegada de un primer *apassionato*. En la parte orquestal de los compases 58 y 59, suena el motivo fragmentado, transformado en tres elementos sincopados, más cuatro corcheas *a tempo* que, en *crescendo*, llegan al compás 60.

En la escucha, el *Appassionato* suena como un punto de llegada álgido, que sitúa al oyente en otro lugar. En la partitura, se producen cambios en todas direcciones. La melodía del violonchelo despliega una escala pentatónica La-Si-Do#-Mi-Fa# (t-t-3ªm-t)<sup>26</sup>. El arpa arpeggia los acordes de V<sup>7</sup> de MiM, tonalidad de los dos compases anteriores, pero prosigue con un ReM en segunda inversión con el Fa# del solista, nota final de la escala pentatónica. Continúa el resto de esta unidad de dos compases con una progresión en ReM, por lo que la modulación nos sitúa en otro metanivel<sup>27</sup>. Castro hace

---

<sup>26</sup> Tomamos Re como nota desplazada.

<sup>27</sup> En el postromanticismo, la libertad en las modulaciones internas conducirá poco a poco a la pérdida de información que proporcionan los puntos de referencia tonales. Es la disolución del sistema tonal y la

otro guiño a Debussy: la armonía de la escala pentatónica está en segunda inversión, por lo que la entrada del *Appassionato* cobra otro color y contraste. La tesitura es más aguda que nunca, la textura densa y el punto de referencia no está muy alejado de Do, pues ReM es la dominante de su dominante. Sin embargo, estamos muy lejos de LabM.

A partir del compás 61, justo con el final de la reproducción de la escala pentatónica por parte de la orquesta, va disminuyendo la tensión, mientras que el violonchelo parece reconquistar en su melodía las células sincopadas, desde un Fa# sobre el que gira exactamente igual en el compás 62 y en el 63. Los saltos y las bordaduras recuerdan mucho a los tres compases de transición en el violonchelo antes del desarrollo. Sin embargo, la armonía, en el compás 62, acaba de forma distinta a la del 63. En lugar de encontrar la resolución del V de ReM en el compás 62, aparece una serie de séptimas de dominante. No obstante, en el compás 64, es el acorde RebM en segunda inversión, el que sustenta el Lab del violonchelo y el inicio de una transformación por altura de la escala pentatónica en la parte orquestal, que parte ahora de Lab. Sin embargo, en el mismo compás 64, el violonchelo recupera LabM con una melodía que asciende por grados conjuntos hasta Reb. Salvo dos dominantes aplicadas, a Reb y a Dom, el resto de la frase expande la tonalidad de LabM hasta el primer tiempo del compás 68, cuando el solista alcanza Lab, aunque Castro lo toma como la séptima disminuida de Do y aprovecha sus poderes de ambigüedad. Cuando llega el compás 69, un Dob en la voz interior provocará que LabM se transforme de nuevo en menor (flecha verde, compás 69, Ejemplo 4).

El violonchelo calla en el compás 68, mientras la orquesta hace sonar la figura del quintillo y nos recuerda la segunda parte del motivo inicial. Comienza una transición hacia la reexposición. En el compás 70, la orquesta abandona el quintillo y nos ofrece nuevo material figurativo que resulta de una transformación de la figura *negra con puntillo-corchea* en *negra ligada a semicorchea+3 semicorcheas*<sup>28</sup>.

La solución de Castro para articular la vuelta a Dom se centra en la multifuncionalidad del acorde de séptima disminuida. **Re-Fa-Lab-Dob** es, según está escrito, 7<sup>a</sup>d de Mibm,

---

búsqueda de otras relaciones entre los sonidos, así como de las organizaciones internas de los lenguajes que se crearon con un sello personal.

<sup>28</sup> Esta nueva figuración será utilizada por Castro a lo largo del *Concierto*, por lo que se convertirá en pseudomotivo.

pero también es enarmónico de la 7ªd de Do: **Si-Re-Fa-Lab**, por lo que llegado este punto, el violonchelo ejecuta una escala cromática que resume lo acontecido en el desarrollo: parte de Lab y termina en Do. Como muestra el Ejemplo 4, entra en octavas por cromatismo el violonchelo, con la figuración en semicorcheas que rememora la segunda parte del pasaje de dobles cuerdas. Las últimas dos notas del violonchelo, Si-Do, coinciden con una cadencia perfecta  $V^7-I$  en Dom, entre los compases 74 y 75, que da paso a la reexposición.

### Reexposición

La orquesta irrumpe con la frase inicial, ahora en octavas: los cuatro primeros compases del inicio del primer movimiento se reproducen en los compases 76, 77, 78 y 79, aunque en el final ahora aparece una cadencia perfecta  $V^7-I$  en Do menor, en lugar de la cadencia rota del compás 5. En la reexposición no aparecen los acordes del violonchelo que, en el compás 80, hace su entrada con la frase inicial transformada del compás 21. Así, son iguales 80 y 21; 81 y 22; 82 y 23; 83 y 24. Las armonías cambian en su elaboración. Los primeros cuatro compases de la frase 7 son una prolongación de Dom. La siguiente semifrase prolonga Solm, el V, a través de una modulación que se hace posible por las transformaciones motívicas. Lo vemos en el Ejemplo 5<sup>29</sup>.

c. 78 (3) (4) (21)

I V<sup>7</sup>I VI<sup>6</sup>

c. 81 (22) (23) (24) ]

Solm IV<sup>6</sup> VII<sup>6/5</sup> IV IV<sup>6</sup> VII<sup>6/5</sup> V<sup>7</sup>

<sup>29</sup> La correspondencia con los compases anteriores va señalada con dicho compás entre paréntesis. Si no hay ninguna anotación, el compás se repite idéntico.

c. 84 [8 Transformación de los tresillos en semicorcheas



Dom  $(I^7)$  VII  $II^6$  VII<sup>+2</sup>V<sup>9</sup> V<sup>7</sup> VII<sup>+2</sup> de Fam  
I<sup>7</sup>

c. 87 Enarmonía de 7<sup>as</sup> d (Reb/Do#)



VII<sup>+2</sup> de Fam VII<sup>7</sup> d de Re VII<sup>6/5</sup> de Dom IV

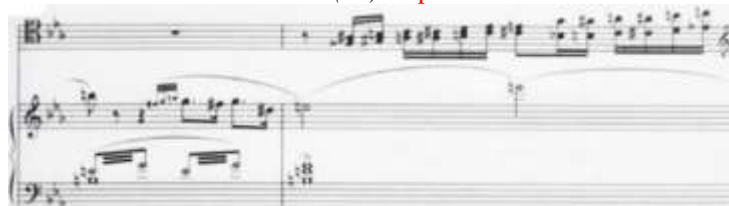
c. 90



V<sup>9</sup> IM

c. 93

(35) Hiperromatismo



Mim I<sup>6/4</sup> III<sup>6/4</sup>

c. 95

(36)

(37) Asociación motivica



MiM I III<sup>6/4</sup>



c. 98 (94) **Hipercromatismo** (95)

VII<sup>+2</sup> de Fam      LabM V<sup>+6</sup> VII<sup>+2</sup> III<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

c. 100

] [ 10 (6 compases) células pseudomotívicas transformadas  
 Motivo transformado (42) Transformación de la transformación

Asociación motívica      DoM IV      IV<sup>4/3</sup>

IV

**Escala de tonos Lab-Sib-Do-Re-Mi**

c. 104 Asociación motívica ] [ Transición

Ambigüedad armónica      Lab<sup>+4</sup> 5<sup>a</sup>A      Dom II<sup>7</sup>      III<sup>6</sup>

c. 107 (48) (49) (50)

6ªAA      V<sup>7-</sup>      Enarmonía Mib/Re#

Ejemplo 5. Reexposición. Compases 75-109

La resolución de V<sup>7</sup> de Sol se encuentra en el primer tiempo del compás 84, aunque lo hace como V<sup>7</sup> de Dom. A partir de ahí, lo que en el compás 25 era un primer pasaje virtuoso del violonchelo en tresillos, ahora prosigue con un segundo despliegue en semicorcheas, para transformarse poco a poco en tresillos de nuevo, a partir de compás

88. La unidad melódica 8 se articula a partir de la re-transformación en tresillos, en dos unidades de cuatro compases, en las que el violonchelo ejecuta una línea diseñada predominantemente por disminuciones de *nota de paso más salto consonante de 3ª* y, al final de cada dos compases, un ascenso cromático hasta alcanzar un objetivo temporal. De este modo, la melodía parte de Sol y asciende hasta Do (compás 86). Después, comienza en un Do hasta ascender a Fa (compás 88). La semifrase que comienza en el compás 88 está diseñada en sentido contrario a la semifrase anterior: descendentemente. Aparecen los tresillos hasta alcanzar un Re grave, en el compás 90, y el solista retoma un ascenso expandiendo el acorde  $V^9$  hasta alcanzar un Mi natural en el registro 4, mientras la orquesta resuelve en DoM, en el compás 92.

La primera progresión armónica de la frase 8, en DoM, concluye con la cadencia  $V^9-I$ , en el compás 86, para dar paso al acorde de séptima disminuida de Fam: Mi-Sol-Sib-Reb, que mantiene en la primera parte del compás 87, para reescribirlo como su enarmónico, la séptima disminuida de Re:  $Do\#-Mi-(Sol)-Sib$ . En el compás 88, aparece el acorde de séptima disminuida de Do, que nos lleva a un IV para encontrar en los compases 90 y 91 una prolongación de  $V^9$ , que resuelve en IM, en el primer tiempo del compás 92.

Como muestra el Ejemplo 5, en el compás 92 también comienza la frase o unidad melódica 9 sobre la armonía de DoM, con el violonchelo en silencio. La orquesta muestra en su voz más aguda una transformación del fragmento transformado a partir del quintillo (metatransformación) y lo repite en el compás 93; en las voces inferiores reaparecen los trémolos de la exposición. En el compás 94, con una 3ª Fax-La#, enarmónica de Sol-Sib, comienza el violonchelo un pasaje de dobles cuerdas, que nos retrotrae a los compases 35, 36 y primer tiempo del 37. Este pasaje, que comienza con terceras y acaba en sextas, exhibe un hiper cromatismo que volverá a aparecer a lo largo del *Concierto*. Esta vez, tras el pasaje de notas dobles, Mim se convierte en MiM con el Sol#, en el compás 96. Queda la orquesta a expensas de MiM. La respuesta a este acorde de dominante de La es un juego de cromatismos que ya nada tiene que ver con la resolución tonal.

Castro sorprende a cada compás. La distancia de tritono y los acordes alterados, en especial el de séptima disminuida, son manejados con total naturalidad cromática y enarmónica. Del acorde disminuido, le interesa más la sonoridad y el color del acorde

que la resolución. En otras palabras, la elección de uno de los tres acordes de séptima disminuida depende de la conducción de las voces. A su multiplicidad de funciones le añade la de sustitución<sup>30</sup>.

En el compás 98, vuelve el violonchelo a retomar el pasaje de dobles cuerdas, mientras la orquesta mantiene la 7<sup>a</sup>d de Fam. Los compases 98, 99 y primer tiempo del 100, son una metatransformación por altura de los compases 94, 95 y primer tiempo del 96, por lo que el violonchelo retoma la actividad hipercromática.

Los compases del 100 al 106 son los que ocupa la unidad melódica 10: seis compases que proporcionan una gran inestabilidad tonal, mantenida por el efecto de las numerosas asociaciones motívicas, como puede verse en el ejemplo anterior. El compás 102, nos sitúa en el nivel de DoM, a través de la célula pseudomotívica transformada de la que aparecía en el compás 42 (Ejemplo 3, desarrollo, página 61). La conexión con el todo se produce a través de la asociación motívica de las transformaciones.

En los compases 104 y 105, mientras el solista guarda silencio, la orquesta ejecuta dos transformaciones del motivo fragmentado por una parte de la orquesta, cargadas de ambigüedad melódica y armónica. El primer acontecimiento que suscita la incertidumbre es la octava vacía Mi-Mi que abarca todos los registros (primer tiempo del compás 104). Después, comienza la transformación del motivo, pero se fragmenta antes de llegar al quintillo y continúa el ascenso configurando una escala de tonos de cinco sonidos. El compás 105 muestra un acorde con la 5<sup>a</sup> aumentada de LabM<sup>+4</sup>, tercera inversión de un acorde de séptima que armoniza la escala de tonos. Prepara así la entrada del violonchelo en el compás 106, *Pesante* y en fortísimo, con el tema transformado de los compases 34, 38 y 47 vuelto a transformar: en el 34, partía de Re y proseguía con el pasaje de dobles cuerdas. En el 38 ocurría lo mismo, pero con otra armonía. En el 47, se elaboraba melódicamente la nota Fa. Ahora, en el compás 106, va de Do a Do en un proceso descendente y toma la opción de continuar con el diseño de los compases de la transición al desarrollo, 48, 49 y 50. Esta vez, la elaboración melódica del violonchelo es sobre la nota Do. Como podemos comprobar en el Ejemplo

---

<sup>30</sup> La idea de “sustitución” de un acorde por otro es un recurso más antiguo que el sistema tonal. Por ejemplo, en la Cadencia Rota, el VI sustituye al I; en la Cadencia Plagal, el IV sustituye al V; en la Semicadencia, tras el V, un silencio sustituye al I.

5, se forma la 6ªAA y cumple su función de acorde apoyatura del V<sup>7</sup>, que se prolonga hasta que resuelve en DoM en el compás 110, donde se produce el cambio de armadura a DoM.

Ya en DoM, comienza un *cantabile*, transformación de aquel que aparecía en el desarrollo. La correspondencia entre compases del 110 al 118 con los ocho compases del primer *cantabile* son exactos, aunque varía la armonía<sup>31</sup>.

Cambio de compás

c. 110 | 10 DoM (51) (52) (53)

V<sup>6/5</sup> de FaM

IM            I            V<sup>7</sup>

Sustitución armónica/Hipercromatismo/Ambigüedad

c. 113 (54) (55) (56)

Sim III#   SiM V<sup>7</sup>   III Mim III<sup>5#6/4</sup>   LaMV<sup>+2</sup>   III   VI<sup>6b</sup>   Rem 7<sup>a</sup>d-I

c. 116 (57) 7-1 (58) Asociación motivica

Dom IV<sup>4/3</sup>   V<sup>4/3</sup>   Lam   VII<sup>4/3</sup> -IV<sup>6/4</sup>   VII<sup>7</sup>

<sup>31</sup> “Realmente, el término *exposición* se refiere a la presentación de los temas melódicos que van a ser más tarde «desarrollados», y que finalmente reaparecen en la reexposición” (Forte y Gilbert, 1992, p. 333).

c. 118 (59) (60)  $\int \downarrow 11 \downarrow t \downarrow t \downarrow 3^a \downarrow t \downarrow$  escala pentatónica

Appassionato  
 ff Appassionato

$V^{+6}$  Solbm<sup>6/4</sup>-----6/4

c. 120 (61) (62)  $\downarrow t \downarrow t \downarrow 3^a \downarrow t \downarrow$  escala pentatónica

c. 122 (63) (64) (65)

rit. a Tempo a Tempo

c. 125 (66) (67)  $\int \downarrow 12 (1)$

Allegro

$V \quad I^{6/4} \quad IV^{4/3} \quad V^{+4} \quad I^6 \quad V^7 \quad I$

Transformación desde el allegro

c. 128 (2) (3) (4)

c. 131 (1) (2)

c. 134

Ejemplo 6. Reexposición (*cont.*). Compases 110-134. Comienzo de la *cadenza*, c. 135

En el ejemplo anterior, puede verse la correspondencia de compases desde el *cantabile* que abre la reexposición en el compás 110 hasta el final del compás 126. En los compases 113, 114 y 115, a pesar de que hay correspondencia con los compases 54, 55 y 56, el acompañamiento orquestal tiene una mayor textura y un alto nivel de complejidad. En estos tres compases, Castro hace uso de la sustitución armónica y representa varias tonalidades con el III, el V, el VI y la séptima disminuida de cada una de ellas. Del hipercromatismo en todas las voces y de la sustitución emerge la ambigüedad y la incertidumbre de no poder intuir en qué punto armónico estamos. No obstante, el violonchelo sigue fiel a la transformación de la melodía solo por altura, desde su entrada en el compás 110 hasta su objetivo, la octava Do-Do, en el primer tiempo del compás 127. La asociación motivica es el vínculo que une estos compases de la reexposición con los del desarrollo. La frase 10 tiene 8 compases más el de 2/4.

El *Appassionato* que inicia la frase 11 comienza en el compás 119, con una transformación por altura y correspondencia exacta con aquel del desarrollo. Allí, el objetivo que alcanza el violonchelo es Lab; la transformación del compás 119 al 127 tiene como objetivo Do. Es el momento de la obra en el que más continuidad ha tenido la transformación del material del solista en correspondencia con un pasaje anterior<sup>32</sup>, y

<sup>32</sup> Véase la correspondencia de compases en el Ejemplo 6.

el único con el desarrollo. Desde el compás 110, la tónica de referencia ha sido Do en su modo mayor.

Quedan superados los cromatismos, las disonancias, el ambiente ecléctico de recursos melódicos y las armonías alejadas de progresiones tonales. A partir de aquí, concluirá la orquesta, que vuelve a transformar la frase inicial y las células de acompañamiento, con énfasis en LabM, como no podía ser de otra manera por coherencia orgánica. La cadencia final sobre DoM, entre los compases 134 y 135, es VI-I de Do mayor, como podemos ver al final del Ejemplo 6.

En realidad, el primer movimiento podría tener un final tonal si acabase en el compás 127, con la cadencia perfecta V<sup>7</sup>-I de DoM. Sin embargo, resultaría extrañamente diatónico y tonal después de una modulación sobre LabM en el desarrollo y de haber tomado como estructura melódica a gran escala la bordadura 5-6b-5, al prolongar LabM hasta la reexposición. Tras la acumulación cromática, la propia organización de la obra reclama el siguiente punto estructural: una nota Sol en el registro 5 (en el que se mueve la estructura melódica a gran escala). De este modo, Sol, el 5 estructural, aparece en el primer compás del movimiento en el acorde del violonchelo y asciende al Lab estructural en el desarrollo, en el compás 36, establecida ya la modulación. El último Sol estructural es doble. El primero aparece en la parte de la orquesta en el primer compás de la reexposición y en el motivo. El segundo aparece en el compás 134, con la transformación a DoM, en una cadencia más modal que tonal, pero cargada de sentido (VI-I). En el ejemplo siguiente, vemos la *cadenza* y el final del primer movimiento.

c. 136

↓6b-5 ↓ de Rem

Asociación motívica

VII V<sup>6/5</sup>

2ª A de Rem con sensible VI VII

Rem-----  
II-----

c. 139

Asociación motívica

I

Solm V Im V

Vm-----

c. 143

Im III<sup>6</sup> Vm III<sup>6</sup> -----

c. 146

6<sup>3</sup> AA Solm<sup>6/4</sup> LabM<sup>6</sup> Solm<sup>6/4</sup> LaM<sup>7</sup> ReM  
 Resumen 5-6b-5 de Dom  
 4#-5 6b-5

Ejemplo 7. *Cadenza y final*

A pesar de que la *Cadenza* comienza en DoM, en el compás 135, en el 136 aparece un Sib que cobra significado en el segundo de los dos acordes del violonchelo, que con Do# forma parte del V<sup>7</sup> de Rem, II de DoM. Castro transforma el itinerario mediante los cromatismos imprescindibles, pero suficientes como para mantener prolongada esta armonía hasta el compás 141, donde un Fa# nos propone la armonía de Solm.

La línea melódica reproduce los quintillos del motivo para poner de relieve la conexión a través de la asociación motívica. Solm resuelve en Dom en el compás 143, lo que da por terminada la prolongación del V de Dom natural. En los compases 148 y 149, se produce un resumen de la estructura melódica 5-6-5. Para finalizar, una cadencia perfecta sobre ReM, V de Solm, tonalidad en la que comienza el segundo tiempo del *Concierto*, crea la expectativa tonal de resolución que llega en el segundo movimiento y hace que la unión entre los dos primeros movimientos sea una cadencia perfecta.

*Segundo movimiento. Thème varié (Andante, Piú mosso, Allegretto con moto, Tempo di mazurka, Moderato e ritenuto)*

El tema con variaciones de Castro nos hace recordar las *Variaciones sobre un tema Rococó* de Tchaikovsky (1877), tanto en su aspecto formal como en el melódico<sup>33</sup>. La

<sup>33</sup> Antes del siglo XVIII, en el procedimiento de variación, “permanecían constantes elementos como el metro, la longitud de la frase y la tonalidad (salvo por las breves excursiones en el paralelo mayor). Sin



regularidad de un tempo tranquilo e invariable se alía con un tema cuya elegancia lineal evoca la nostalgia durante ocho compases, en los que se mantiene el 5 de Sol (Re) como nota estructural melódica. Es así como comienza verdaderamente el desarrollo del *allegro de sonata*. En el Ejemplo 8, podemos ver el motivo y su transformación.

Mediante el entramado contrapuntístico, el motivo inicial resulta armonizado con una progresión tonal de dos compases, que termina con una cadencia rota, con la que Castro vuelve a poner el acento en la relación del I con su VI. El motivo transformado en los cuatro siguientes compases no lo es solo por altura: en el giro melódico de las voces inferiores, emerge Rem, a través de una relación propia III#-VI.

II. Thème varié

c. 152 | 1 Tema  
5 Motivo Motivo transformado

(V) I VI IV V7 VI VII IV Vm

Cadenca rota

Rem III# VI

c. 156 Do La Fa# Re 5 (Re)

V7 I IV II V7 VI II V7 I VI VII<sup>6/5</sup> I V

Ejemplo 8. Tema del segundo movimiento del *Concierto para violonchelo* de Castro.  
 Compases 152-159

embargo, este ya no fue necesariamente el caso en el período romántico, donde se puede observar una general y gradual liberación de esas restricciones” (Forte y Gilbert, 1992, p. 376).

Los compases 156-159 son ocupados por una prolongación del acorde V<sup>7</sup> de SolM. De este modo, cada compás es una prolongación de las notas Re, Fa#, La, Do en sentido descendente. Cada nota está elaborada a partir de una transformación de quintillo del motivo del primer movimiento. Cuando llega Do#, Castro resalta ReM a través de su dominante aplicada.

La organización es tonal de modo menor natural, por lo que los dos primeros compases, incluso con la llegada puntual de la relación Fa#-Sol, no impiden que su escucha resulte un tanto el eco de los modos antiguos. El 2/4 sin síncopas le confiere el carácter de una danza medieval. En realidad, una composición tonal en modo menor puede resultar igual que el modo hipodórico (La). Si observamos la secuencia de tonos y semitonos entre la escala hipodórica y la menor natural, vemos que es exactamente la misma y que solo se vuelve tonal cuando se utiliza la sensible:

|     |    |     |    |    |     |     |     |
|-----|----|-----|----|----|-----|-----|-----|
| La  | Si | Do  | Re | Mi | Fa  | Sol | La  |
|     | T  | S   | T  | T  | S   | T   | T   |
| Sol | La | Sib | Do | Re | Mib | Fa  | Sol |

La textura de la melodía es mucho más densa que en la primera parte del tema. Debemos resaltar que, para finalizar la frase, hemos señalado en el Ejemplo 9 cómo crea Castro una célula de cinco notas con una figuración de *cuatro semicorcheas más negra*, que repite inmediatamente. Esta célula pseudomotívica funciona como nexo entre tonalidades y compases a lo largo del segundo movimiento. La nota estructural melódica que se prolonga en el tema es un 5, Re.

Pasemos a analizar ahora la exposición del tema por el violonchelo, cuya entrada se produce en el compás 160<sup>34</sup>.

c. 160

I VII VI III IV III<sup>5#</sup> I VII IV V IV<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> V

<sup>34</sup> Véase en los Ejemplos 9 y 10 la correspondencia de compases.

c. 164

|     |     |     |             |
|-----|-----|-----|-------------|
| (5) | (6) | (7) | (8)         |
| Do  | La  | Fa# | Re <b>5</b> |
| ↓   | ↓   | ↓   | ↓           |

Labm V<sup>7</sup>-I Asociación motivica (6ª AA)

VII V<sup>7</sup> VI IV V<sub>m</sub> V<sup>7</sup> I VI V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup>

Ejemplo 9. Entrada del violonchelo con el tema de ocho compases 160-167

Castro metamorfosea la parte orquestal, en la que ahora un arpa arpeggia la armonía con nuevo material figurativo, con el consiguiente cambio de textura y distinto color tímbrico e instrumental. Los ocho compases en los que expone el tema el violonchelo son idénticos en melodía a la introducción de las cuerdas. Las secuencias armónicas difieren, pero tienen la misma funcionalidad y estructura: se mantiene el 5 estructural melódico, lo que se percibe con claridad si comparamos los Ejemplos 9 y 10. No obstante, Castro cambia una sola nota en la melodía del solista: en el compás 165, que se corresponde al compás 6 de la introducción orquestal, aparece un Labm con su propia armonía. Este detalle, tan sutil que podría pasar desapercibido, tiene una función de asociación motivica con el quintillo del primer movimiento.

Según las indicaciones de Castro, cada una de las cinco variaciones queda anunciada con un *tempo* determinado: *più mosso*, *allegretto con motto*, *moderato*, *tempo di mazurka* y *moderato e ritenuto/moderato*. Sin embargo, una vez que el violonchelo concluye la exposición del tema, la orquesta retoma el inicio de la segunda parte del mismo en el compás 158.

c. 168

|                                  |         |                                       |       |
|----------------------------------|---------|---------------------------------------|-------|
| (5/164)                          | (6/165) | (168)                                 | (169) |
| Modulación a Dom                 |         | ↓ Transformación de la transformación |       |
| [ 2ª frase del Tema transformada |         |                                       |       |

(V) 7ªd V<sup>7</sup> I VII<sup>7</sup> III II V<sup>7</sup> I<sup>6</sup> IV VII

c. 172 ↓Dob

↓Sib

DobM VI V<sup>7</sup> III<sup>m</sup> V  
 Labm I II VII V<sup>6/5</sup><sub>m</sub> VII  
 Ambigüedad armónica

c. 176 **Modulación a LabM** (70 y ss. *Primer movimiento. Desarrollo*)  
 Asociación motívica

V<sup>7</sup> V<sup>6/4</sup> VI V  
 Solm VI

c. 180 ↓3 ↓2 ↓1 J

I<sup>6/4</sup> VI VI<sup>4/3</sup> V<sup>6/5</sup> IV<sup>6/4</sup>  
 I<sup>6/4</sup> V<sup>7</sup> Im

Ejemplo 10. Extensión temática. Compases 168-183

El violonchelo entra en el compás 170 con la unidad melódica que acaba de ejecutar la flauta y desarrolla un nuevo contenido hasta el compás 183. En el 184, comienza la primera variación indicada por Castro con un *Più Mosso*.

El ejemplo anterior muestra estos dieciséis compases entre la finalización del tema y la primera variación indicada en la partitura. La melodía del violonchelo, transformada en su final y por altura, aparece con cambios en el diseño del acompañamiento, aunque los cuatro compases expanden Dom. De este modo, la modulación supone la prolongación del IV de Solm. Como vemos en el Ejemplo 10, de los compases 172 al 176, las relaciones entre las armonías establecen la tonalidad de DobM sin ninguna

funcionalidad armónico-tonal aparente, pues la distancia que separa Dom de DobM es un semitono, por lo que son dos tonalidades muy alejadas.

No obstante, si observamos cómo se organiza la melodía del violonchelo, vemos que se trata de una prolongación melódica de la apoyatura Dob-Sib o de la bordadura inacabada 1-7-(1) de Dob o de la disminución por nota de paso, así mismo inacabada, 3-2-(1) de Labm. Una vez que el solista alcanza Sib, en el compás 175, las voces encuentran por cromatismo un acorde de  $V^7$  de Lab en el compás 176, momento en el que cobra otro sentido la modulación a DobM, pues es el III de Labm, su relativo. Sin embargo, a pesar de que la única relación de sensible-tónica, entre los compases 172-175, sea de DobM, y de que su propia organización como modulación tiene sentido tonal/modal, podemos ver que también lo tendría cifrar las armonías en Labm, su modo relativo, aunque no cuente con ninguna relación paradigmática 7-1.

De cualquier modo, este pasaje se relaciona con la tonalidad de LabM, a la que se modula en el compás 176. La ambigüedad se disuelve en el metanivel que crea LabM, al expandirse en su  $V^7$  hasta el compás 179. Se produce una modulación diatónica en la que MibM es al mismo tiempo V de Lab y VI de Solm. Los últimos cuatro compases prolongan la tonalidad inicial del segundo movimiento: Solm, que termina con una cadencia perfecta, con la dominante aplicada<sup>35</sup> al  $V^7$ :  $V-V-I$ .

Hasta aquí, cada cuatro compases, Castro ha organizado modulaciones a Dom (168-171), a DobM/Labm (172-175), a LabM (176-179) y a Solm (180-183). A la modulación a Dom es fácil llegar desde el final del tema, por la relación que tiene con Solm. La ambigüedad provocada por una modulación a DobM o Labm, queda resuelta por la relación con la modulación más importante del primer movimiento: LabM. Cada

---

<sup>35</sup> “[...] no solamente las notas de la escala diatónica, sino cualquiera de las doce notas cromáticas pueden ser, y son frecuentemente, usadas en la música clásica para encadenamientos armónicos similares. Todos ellos aparecen siempre al auditor como una parte de la completa unidad tonal, aunque los más viejos libros de texto los describan invariablemente como armonías «extrañas» o «modulaciones» exteriores a la tonalidad básica. Ciertamente, a través de estas armonías, que Schenker y Schönberg llamaban dominantes y tónicas secundarias o intermediarias (*Nebendominanten*), se alcanzó un considerable desarrollo en la ordenación y la variedad armónica” (Reti, 1965, p. 36).

una de las modulaciones supone un metanivel que se inserta en otro inferior, hasta llegar a integrarse en el nivel de la tónica<sup>36</sup>.

El violonchelo es el protagonista absoluto de este pasaje de dieciséis compases. No existe ninguna interrupción orquestal. El material melódico comenzaba, como dijimos antes, con la transformación de la transformación de la frase de la flauta, que ejecuta ahora el violonchelo. A cada cambio en la figuración melódica del solista le corresponde una de las modulaciones y un cambio de textura, especialmente en el acompañamiento. La primera modulación la comienza la orquesta, y el violonchelo le responde con el discurso transformado. En el compás 172, con una depuración de adornos, la melodía solista retoma la figuración de *cuatro semicorcheas más negra* en espejo, para extender la relación Dob-Sib.

En la modulación a LabM, la orquesta apoya al violonchelo en el rescate de una célula motívica, que procede del compás 70 del primer movimiento (desarrollo). Se trata de nuevo material figurativo para transformar: *negra ligada a semicorchea más tres semicorcheas*. El violonchelo celebra el regreso a Solm con una escala ascendente que contiene las relaciones 7-1 de Re y de Sol.

En cuanto a cómo utiliza la organización estereotipada, en la que el tema sirve como estructura de las variaciones, no aparece en este pasaje de transición. Lo que se aprecia es que, desde la introducción orquestal hasta ahora, se mantiene a gran escala un Re estructural (5 de Sol) y que, más bien, se trata de un pasaje en el que Castro muestra su inagotable creatividad para la transformación, al sustentarse en material del primer movimiento. No hay asociación motívica con el tema, desde los primeros cuatro compases. Clasificarlo como variación resultaría excesivo e inexacto, sobre todo, en comparación con la complejidad de las variaciones señaladas por Castro. Este pasaje podría considerarse de “extensión temática”.

#### Variación I

La primera variación se inicia con la indicación *Più mosso*. Por la figuración, recuerda al *più mosso* del primer movimiento en semicorcheas. Tras un silencio de semicorchea,

---

<sup>36</sup> “(... y entonces, introduciéndose una tras otra, suenan armoniosamente las voces de la fuga)”. (Hofstadter, 1989, p. 345).

el clarinete y la orquesta comienzan una escala hipercromática por movimiento contrario, que parte de la nota Re y cuya figuración principal es la semicorchea, por lo que también hay un cambio de textura importante, aquí mucho más densa.

c. 184 **Material transformado del tema** (54 Primer movimiento) **Transformación de la transformación** Asociación motivica

**Motivo Variación I**

*Più mosso* *Più mosso*

$I^{6/4}$  IV  $V^7$  Im Rem  $V^7$  Im  $Vm^6$

c. 188 **Transformación melódica** 2ª A Mib - Fa# (182-183)

*retardo*

LabM VI VII  $V^{6/5}$  I  $V^7$  I ReM  $V^7$  I  $V^7$

c. 192 **Transformación melódica de la transformación** (184) (185) (186) (187) ↓5

I  $V^7$  I ReM  $V^7$  VI I  $Vm$

c. 196 (188) (189) **Enarmonía Reb/Do# (7-1 de Re)**

VII LabM  $V^7$  VI I I  $V^7$

c. 200 [ 3 Modulación a Dom (IV) ↓6b Asociación motívica

Dom VII<sup>+2</sup> V<sup>7</sup> I<sup>6/4</sup> VI 6b-5 VII<sup>6/5</sup> VI

IV -----

c. 204 Serie de sextas 4-3 DobM/6-5 Labm 4-3 de SibbM o 6-5 (SolbM) o

Labm I VII III<sup>6/4</sup> II

c. 208 [ 4 Asociación motívica (Extensión temática)

(176) (178) (179) (180)

V<sup>7</sup> Dom V<sup>7</sup> IV I

Cadencia plagal

IV -----

c. 212 Asociación motívica (182-183) (Extensión temática)

I<sup>6/4</sup> VI I<sup>6</sup> V<sup>6/5</sup> I V<sup>7</sup>

Asociación armónica

Ejemplo 11. Variación I. Compases 184-215



La Variación I (Ejemplo 11) abarca los compases 184-215 y comienza en Solm. El entramado notablemente contrapuntístico de los dos primeros compases da como resultado una cadencia perfecta en Solm: I-IV-V<sup>7</sup>-I. Los dos segundos conducen a un acorde de V<sup>6</sup>m por la ruta del contrapunto cromático, de la organización de modo menor y de la dominante aplicada a Rem. Los compases 186 y 187 son una transformación por altura de los dos compases anteriores. Destaca la participación del violonchelo con la repetición de una célula melódica sincopada, tomada del compás 54 del primer movimiento, por lo que la retroacción de la asociación motívica une los dos primeros movimientos en este punto. La célula motívica *negra con puntillo-corchea* aparecía por primera vez en el compás 53, aunque sin el silencio de corchea y la síncopa.

En el compás 188, comienza una alternancia entre el violonchelo y el oboe, a través de una célula melódica transformada del fragmento escalar de semicorcheas, con el que se inicia la variación. En este caso, se trata de un fragmento de la escala de FaM, VII de Solm natural, una relación habitual en un modo menor. La orquesta mantiene detenido el acorde del VII (con Fa natural) durante todo el compás, acorde que funciona al mismo tiempo como VI de LabM. Conduce a LabM, en el compás 190.

La célula del salto de octava que ejecuta el oboe es un fragmento escalar de RebM. Con un retardo de Solb a Sol natural, aparece V<sup>7</sup> de LabM, armonía completamente arraigada ya en el *Concierto*. Melódicamente, para el violonchelo, la primera semifrase de dos saltos consonantes señala las notas Sol y Re como objetivos. En la segunda, tras su entrada con la nueva célula de semicorcheas, se detiene en un Mib hasta que se completa la cadencia V<sup>7</sup>-I. Buscando la forma de ir descendiendo de metanivel, en la melodía del solista se produce una segunda aumentada Mib-Fa#, que recuerda al motivo inicial del *Concierto*. El final de la frase del violonchelo es una transformación de los finales con adornos y con trino, que aparece por primera vez, tímidamente, en los compases 67-68 del primer movimiento, pero que emergen como pseudo motivo en los compases 156, 157 y 158, al final de la introducción orquestal del tema, y, evidentemente, en los compases 164, 165 y 166, que corresponden al final del tema por parte del violonchelo. Tras una cadencia en ReM, la resolución es al mismo tiempo el V de Solm.

Como podemos comprobar en el Ejemplo 11, el V<sup>7</sup> conduce a un acorde del I en el compás 192. Aquí se produce otra transformación del material y de la textura. El

violonchelo retoma la melodía por semicorcheas de los primeros compases de la variación y alterna ascenso-descenso durante dos compases, lo que se transforma por altura en los dos siguientes. La primera vez que ejecuta la escala, encuentra la nota Sol como objetivo; la segunda vez, Re. He aquí como Castro toma el salto consonante del compás 185 y 187 (entrada del violonchelo en la Variación I) como estructura para la melodía. En estos compases, se refuerza el 5 de Sol como nota melódica estructural del segundo movimiento. La progresión armónica resultante es tonal de modo menor.

En la segunda semifrase, la célula motívica del compás 188 es transformada de nuevo, pero en orden inverso: primero el oboe y después el violonchelo. El resto de la frase prosigue intercambiando los papeles entre los dos instrumentos. El solista la cierra con la célula pseudomotívica de cinco notas por grados conjuntos, La-Sol-Fa#-Mi-Re. El oboe finaliza con la célula del trino, sobre la sensible de relación 7-1 de ReM. La transformación melódica en la parte del violonchelo posibilita que se abra un metanivel en LabM y otro en ReM, cuya resolución no se produce. En lugar de insertarnos directamente en el nivel de Solm, al funcionar ReM como V<sup>7</sup> (compás 199), Castro decide establecer una modulación a Dom, por lo que nos situamos en el nivel del IV de Solm, Dom.

En el compás 200 comienza la tercera frase de la variación. El violonchelo continúa con un Re en un registro más agudo. La melodía oscila sobre esta nota hasta que asciende a Lab (6b) en el compás 202, donde abandona las semicorcheas para reproducir la célula *negra con puntillo-corchea* durante dos compases, con la figuración de los saltos consonantes. Los cuatro compases expanden una modulación a Dom, mientras responden los vientos a la escala cromática del solista, con la célula de semicorcheas del salto de octava y con un compás que encuentra Reb, dando fin a la modulación a Dom. Como puede verse en el ejemplo, la asociación motívica se produce en todas direcciones. En la segunda semifrase, el violonchelo permanece con una figuración sencilla, pero cargada de cromatismo intenso. El solista encuentra como objetivo un Reb en el compás 207, que da paso a un metanivel en Labm hasta el compás 208. Durante estos compases, cada nota estructural de la melodía es la tercera o la sexta del acorde que se forma, por lo que existe una evidencia de organización contrapuntística por serie de sextas. La progresión tonal de la modulación a Labm es típica de modo menor: I-VII-III<sup>6/4</sup>-II-V<sup>7</sup>, pero vemos que se queda sin resolver en I.

La última frase de la Variación I abarca desde el compás 208 al 215. El violonchelo y la orquesta comienzan un pasaje de contrapunto imitativo que es la transformación de los compases 176-180, en el pasaje de “extensión temática”. Castro reelabora la melodía y el acompañamiento, sobre una progresión en Dom, que expande una cadencia plagal. En el compás 212, continúa la misma actividad en el violonchelo, pero a partir del 213, busca una cadencia suspendida en el V de Sol. El Fa# del violonchelo y su armonización como V<sup>7</sup> de Sol quedan en suspenso por un calderón, a la espera de que comience la Variación II. No podemos concluir sin subrayar la cadencia I6/4-VI-I6 en Solm, en los compases 212-213, una asociación armónica con la cadencia VI-I del primer movimiento.

## Variación II

El violonchelo efectúa la unión de las variaciones I y II, al resolver en la nota Sol del compás 216, pero la orquesta lo convierte en parte de la 7<sup>a</sup> de Rem, acorde que funciona al mismo tiempo como Vm de Solm, tonalidad con la que prosigue la variación. La flauta es la encargada de introducir la Variación II, que se extiende desde el compás 216 hasta el 247. Encontramos una indicación de *allegretto con motto* y un cambio en la textura: la apariencia es de una melodía con acompañamiento, frente al contrapunto reinante en la variación anterior. Las semicorcheas, en *staccato*, son interpretadas por la flauta.

Mientras, el violonchelo guarda silencio. No queda definido un objetivo sobre Rem hasta el compás 217, en el que la 7<sup>a</sup> resuelve en un acorde de SibM, su VI. Este tipo de cadencia rota, en el que la dominante es sustituida por la 7<sup>a</sup> disminuida, es bastante habitual a lo largo del concierto.

c. 216 | 1 Motivo Variación II Unidad melódica 1

Solm

Allegretto con motto

Rem VII<sup>7d</sup> VI III IV<sup>6/5</sup> Vm<sup>6</sup>

c. 220

Transformación de la unidad melódica 1

7-1

VI V VI ReM III

Cadencia rota en SolM

c. 224

Transformación de la transformación

Motivo transformado

Enarmonía La#/Sib 2ªA (Sib-Do#)

Sol#M I VI<sup>5d</sup> VII<sup>7</sup> Im<sup>3d</sup> V<sup>+2</sup> de ReM

Enarmonía Sol#M/LabM

c. 228

Asociación motívica

VII<sup>4/3</sup> (de DoM) V<sup>4/3</sup> (de ReM) VII<sup>6/5</sup> (de DoM) VI (de DoM)

Cadencia rota en DoM

c. 232

Asociación motívica

Transformación por altura y por aumentación

3 6b 5 (de SibM) 6 5 (de Solm)

Serie de sextas 10ª SibM VII<sup>4/2</sup> 7ªd 10ª Solm I<sup>6</sup> III<sup>6</sup> 10ª VII<sup>4/2</sup> 10ª V<sup>4/3</sup> Enarmonía Solb/Fa#

c. 236

Asociación motivica

Extensión temática

SibM VII<sup>4/2</sup>7<sup>a</sup>d V<sup>7</sup>

Enarmonía Solb/Fa#

Enarmonía Reb/Do#

IV III

c. 240

Asociación motivica

5

I<sup>6/4</sup> I<sup>6/4</sup> FaM V<sup>4/3</sup> IV

c. 244

Asociación motivica

5 de Fa

V<sup>9</sup> IV<sup>6/4</sup> V<sup>9/4b/3</sup> m I V<sup>7</sup> m de Sib

Relación frigia 2b-1 (Solb-Fa)

Relación 6b-5 de Sib

Ejemplo 12. Variación II. Compases 216-247

Al mismo tiempo, el acorde de SibM es el III de Solm, por lo que regresamos al nivel de la tónica principal. La semifrase acaba con un acorde del Vm.

El violonchelo entra en el compás 220, con una transformación melódica de la unidad de cuatro compases que acaba de interpretar la flauta. Esta transformación incluye una nueva 2<sup>a</sup> aumentada. Una vez que el solista alcanza un Si natural, convierte con ello Solm en SolM. El Fa# es la nota que subraya el violonchelo, al convertirla en un acorde del III de ReM, dominante de Sol. El solista termina su frase dejando Fa# en el aire, armonizado con su tríada menor. En cuanto a la armonía, discrepa con la de la semifrase anterior, al configurar una cadencia rota en SolM (compases 221-222).

El acorde de Fa#m nos introduce en la segunda frase de la variación con el violonchelo de nuevo en silencio. La parte orquestal expande la tonalidad de Sol# hasta el compás 226. De nuevo la flauta comienza con la frase en semicorcheas, transformada en Sol#M, hasta alcanzar el acorde de LaM (V del V) en el compás 227, con la entrada del violonchelo. La prolongación en Sol#M se percibe como LabM, su tonalidad enarmónica y la preferida de Castro en este concierto para crear contraste con la tónica

global Do y con su V Sol. Tanto la melodía orquestal como la del solista son transformaciones de la unidad melódica inicial de la variación, aunque ahora solo tiene una duración de tres compases en el caso de la orquesta (224-226) y tan solo el motivo en la parte solista, que completa la unidad melódica de cuatro compases, al mismo tiempo que comienza la segunda semifrase.

En el compás 228, el violonchelo baja a Fa natural y comienza a dialogar con el clarinete y con la flauta. El contrapunto imitativo da frescura a la construcción de melodía con acompañamiento. Las células melódicas son transformaciones del motivo. Al clasificar las armonías, vemos que se sugiere un metanivel en DoM, compases 228-231, pero haciendo uso de la sustitución y de la elisión de la resolución. Este recurso de sentir una tonalidad justamente por su ausencia forma parte de la filosofía romántica y está muy asumido en la época de Castro<sup>37</sup>.

Del compás 232 al 235, la melodía del violonchelo está conformada por cuatro blancas: Solb-Fa-Mib-Re y forma terceras verticales (décimas, al abarcar dos registros) con las notas del bajo, por lo que se trata de una prolongación contrapuntística a través de un tipo de serie de sextas. Si analizamos este fragmento del solista, vemos que se trata de dos apoyaturas descendentes de semitono separadas por la ligadura de la primera. Las dos relaciones son de 6b-5: la primera de SibM (III de Solm) y la segunda de Solm. Se trata de una transformación de la célula de cuatro notas Fab-Mib/Mibb-Reb de los compases 205-207 de la primera variación. Entonces, la relación era también de 6b-5, pero la primera de Labm y la segunda de Solm. Aquella célula ha sido transformada melódicamente y aumentada en su figuración, pues de corchea y negras hemos pasado a blancas. La melodía de la flauta está organizada en Solm, salvo mientras se expande la

---

<sup>37</sup> Es tan sencillo como tocar un acorde de séptima de dominante y marcharte si dar la tónica. Nuestro cerebro, al estar educado tonalmente, escucha la resolución en la tónica y la canta en su mente. Según Iniesta Masmano, esto hace referencia al instinto de completitud: “para la elaboración de una llave maestra, que nos permita acceder desde el paradigma a la comprensión del funcionamiento del sistema, es fundamental ocuparse de uno de los instintos humanos que ha desempeñado un papel imprescindible en todas las artes: el instinto de completitud. Desde la Teoría de la Gestalt (véase Arnheim, 1979 y Guillaume, 1985) se nos propone que la información faltante en una presentación, la sustituye el ser humano creándola como imagen mental. Del mismo modo que un círculo inacabado será visto en su forma completa, gracias a nuestra facultad mental de suponer lo que falta o de restablecer el orden que nos satisfaga” (Iniesta Masmano, 2009a, p. 331).

bordadura 6b-5 (Solb-Fa) de SibM, III de Solm. Cuando el violonchelo alcanza Re, la armonía de la orquesta extiende un V<sup>7</sup> de Solm en segunda inversión.

La segunda semifrase es ejecutada por el violonchelo desde el compás 236 hasta el primer tiempo del compás 240. Constituye una meta-meta... transformación de la primera unidad melódica de la segunda variación. El solista recupera la figuración de semicorcheas, pero alterna ligadura de expresión en el primer tiempo con las notas picadas que completan el compás. La primera mitad está organizada en Solm; la segunda, en SibM, III de Solm, pero con cierta carga de ambigüedad a causa del cromatismo. En el compás 238, aparece la 7<sup>a</sup>d de SibM, seguida de un V<sup>7</sup> en el que chocan La natural (orquesta) y Lab (violonchelo), procedimiento habitual en el contrapunto cromático. Lo inesperado es que a V<sup>7</sup> de SibM le siga un acorde de SolbM, enarmónico de Fa#M. El violonchelo articula con una ligadura la 3<sup>a</sup> Reb-Sib sobre este acorde enarmónico del compás 239, que continúa en la orquesta con otra enarmonía, Reb/Do#, y que el violonchelo resuelve en Re en el primer tiempo del compás 240, para mostrar un III de Solm. En medio de todo esto, Castro vuelve a tomar el material contrapuntístico del final del pasaje de “extensión temática” (compases 176-179) para organizar la parte orquestal y producir la asociación motívica.

Llegamos al final de la Variación II, con una última unidad melódica de ocho compases, (240-247). El violonchelo toma las semicorcheas ligadas de dos en dos y asciende un registro de Re a Re. No obstante, el último de ellos forma parte de un acorde V<sup>9</sup> de FaM: Do-Mi-(Sol) -Sib-Re (compás 244), de modo que en lugar de concluir en la tónica Solm, los acontecimientos en estos últimos cuatro compases nos dejan entre dos niveles: FaM y SibM. Lo más destacable es la relación Solb-Fa, que también apoya la ambigüedad de los metaniveles: en FaM, es una relación frigia sin que se de una cadencia con 6<sup>a</sup> napolitana. En SibM, resulta una relación paradigmática 6b-5, que incrementa su tensión a través del calderón que intensifica su escucha.

### Variación III

“Solo podemos esperar lo inesperado”, dice Morin<sup>38</sup>. La Variación III es un gran ejemplo de ello y, además, de cómo una bordadura melódica, en nuestro caso Solb-Fa,

---

<sup>38</sup> “En cada artículo, conferencia y libro. Es una de las frases favoritas del pensador francés”. Entrevista con Iniesta Masmano. 24-3-2021. “Las evidencias objetivas, no exentas de dificultades, deben

puede ser transformada en una modulación estructural de gran envergadura. El cambio de armadura es enorme; la coherencia también lo es. Pasamos de dos bemoles a seis: Solbm. El Ejemplo 13 muestra el análisis de la Variación III.

Tras el final de la segunda variación en un “entremetaniveles”, irrumpe el violonchelo con la orquesta, en el compás 252, con la ejecución de una melodía organizada en Solbm y con una figuración de *corchea más dos semicorcheas*, salvo en los compases en los que las unidades de dos compases concluyen con una célula de cuatro semicorcheas. Podemos considerarla como una “célula de cierre/apertura”, pues, al mismo tiempo que concluye, da paso a la semifrase siguiente. Con una ligadura de expresión, la articulación de la frase primero separa (248-249), después une (250-251) las semicorcheas y la corchea. La línea es fluida, sin cambios de figuración que quiebren el discurso.

c. 248 Solbm | 1 Tema transformado/Asociación motivica células melódicas de cierre/apertura  
 Transformación segunda parte del Tema/Asociación motivica Escala de tonos

I V<sup>6/5</sup> VI V<sup>+4</sup> I<sup>6</sup> IV I IV V<sup>4/3</sup> I Mibm V<sup>7</sup> I VI-----

Transformación de la transformación Segunda parte del tema/Asociación motivica

c. 252

Mibm V<sup>6/5</sup> I V<sup>7</sup> VI V<sup>7</sup> RebM VII I III I VI----- V

encontrarse en la obra musical. La idea de estímulo-respuesta del conductismo ha sido el apoyo más evidente a la hora de abordar la objetividad. En las investigaciones, lo objetivo se ciñe a las nociones, conscientes e inconscientes, de *expectativa*, *incertidumbre*, *lo esperado* y *lo inesperado* en torno a la cadencia perfecta (V-I), plagal (IV-I), rota (V-VI) o suspendida (V- 0)” (Iniesta Masmano, 2009a, p. 84).



c. 256  $\lfloor 2$

Tema transformado/Asociación motivica

Escala de tonos

Cadencia plagal

Progresiones tonales contrapuntísticas

I VI V I<sup>6</sup> IV I IV V<sup>4/3</sup> I VII V<sup>7</sup> I V<sup>6/5</sup> I

c. 261

V<sup>+4</sup> I<sup>6</sup> IV V I<sup>6</sup> RebM V I V

c. 264  $\lfloor 3$  Tema transformado del *Apassionato* (desarrollo, mov. 1)

Labm VII<sup>7b</sup> I VII<sup>9</sup> III Mibm V<sup>6/5</sup> I<sup>9</sup> V Solbm IV<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

c. 268

4 - 3 6bb-5b

c. 270

$\lfloor 4$  (176)

Enarmonía Solb-Fa#

DobM V<sup>7</sup> III<sup>7</sup> V SiM V I Fa#M V<sup>7</sup>

Enarmonía DobM/SiM Mim V I V<sup>7</sup> I

c. 273 (177) 7

1 (178)

(179)

I Enarmonía Fa#M/Solbm SolM VI V<sup>7</sup>

c. 276 (180) (181) (182) 7-1 (183) ]

Solb I<sup>6/4</sup> ----- V<sup>7</sup> I

Ejemplo 13. Variación III. Compases 248-279

La primera unidad melódica de dos compases para el solista es descendente; la segunda, ascendente. La ligadura naranja del Ejemplo 13 (compases 248-251) señala la melodía del solista, que resulta de una transformación de los compases 156-159, segunda unidad melódica del tema, interpretado como introducción orquestal, y de los compases 164-167 del tema, cuando lo ejecuta el violonchelo.

En la Variación III, el carácter de melodía con acompañamiento se entremezcla con el entramado contrapuntístico; con ritmo sencillo, sincopado en las voces internas. No obstante, la orquesta presenta dos veces el tema inicial, transformado y metatransformado.

Castro hace una *fusión* de las dos unidades melódicas de cuatro compases de la frase 1 del segundo movimiento. El inicio, extendido melódicamente en un tema de ocho compases, aparece aquí fundido en cuatro. Lo más significativo es que, a pesar de las transformaciones, o gracias a ellas, y de la fusión de dos frases en una, la sucesión armónica es muy similar, en sentido funcional, a las progresiones con las que Castro crea el acompañamiento del tema. La organización es de modo menor, pero con sensible.

En la melodía metatransformada del violonchelo, la corchea, con la colaboración de las ligaduras, ofrece una escala por grados conjuntos y algún salto consonante, dando como resultado descendente: Sib-Lab-Solb-Fa-Reb-Dob-Sib-Lab-Fa-Mib y ascendente: Reb-Mib-Fa-Solb-Lab-Sib-Do-Re-Mib-Solb-Fa-Solb-Lab-Sib. Estas escalas están constituidas por las notas reales anteriores, pero cada una de ellas se encuentra prolongada mediante una disminución por bordadura, nota de paso o salto consonante. Con las alteraciones del compás 251, vemos que Mib recibe su sensible Re natural,

precedida por una escala de tonos de cinco sonidos, que rompe la relación paradigmática 7-1 de Mib:

**Solb-Lab-Sib-Do-Re**

t t t t

La segunda semifrase del violonchelo es una transformación de la anterior. El último Solb del compás 251, encuentra un Fa en el 252 que salta descendentemente a Re para continuar con una disminución por nota de paso que suma un tritono. En el último tiempo del compás 254 y el 255, el solista retoma la célula de cierre/apertura, para abrir un meta-metanivel en RebM, dominante de SolbM. Como se aprecia en el Ejemplo14, las voces internas en la orquesta metamorfosean los trinos de la segunda semifrase del tema.

La segunda unidad melódica se extiende desde el compás 256 al 263. La dominante RebM encuentra resolución tonal en el 256, por lo que regresamos al nivel de SolbM. Salvo alguna dominante aplicada, estamos ante una prolongación en la que las armonías no presentan complicaciones. El violonchelo reproduce el tema transformado y su repetición, así mismo transformada, lo que delimita una unidad de cuatro compases. Durante los cuatro restantes, el solista ejecuta las células del trino, para concluir como 5 estructural de SolbM, en el compás 263.

Los violines reproducen ahora idénticamente la parte melódica que ha ejecutado el violonchelo en los primeros ocho compases (248-255). No hay ninguna transformación ni melódica, ni rítmica y el objetivo también es Reb. Se han intercambiado los papeles el solista y la orquesta, pero permanece la fusión de dos unidades en una. Las progresiones de los ocho compases anteriores y de estos ocho son casi idénticas en los dos fragmentos; únicamente se da un cambio de registro en la orquesta. Incluso vuelve a aparecer la escala de tonos de cinco sonidos, ahora en los violines, en la que la relación 7-1 de Mibm abre paso a dos cadencias V-I en esta tonalidad. El último acorde de Mibm funciona como resolución y como VI de SolbM, por lo que nos reintroducimos en nivel de la tónica de la Variación III (SolbM). Las asociaciones motívicas se superponen unas sobre otras y tejen una textura densa. El bajo consigue reproducir su parte del tema, aunque por aumentación de corcheas a negras.

El acorde de RebM, dominante de SolbM queda suspendido cadencialmente, en el compás 263, al presentarse en el compás 264 un acorde de séptima disminuida de Labm, en el que resuelve para continuar como metanivel, con una breve modulación. Labm, II de SolbM, se prolonga incluyendo una cadencia V-I de Mibm, su V de la escala menor natural. En el compás 267, el IV<sup>7</sup> de Labm funciona a la vez como V<sup>7</sup> de SolbM y con ello, resuelve con una cadencia perfecta en la tónica.

La línea melódica de la frase 3, primero en la orquesta y después en el violonchelo, transforma los pasajes *Appassionato*<sup>39</sup> del desarrollo del primer movimiento del *Concierto*. Las unidades de dos compases acaban con la célula del trino. Los cuatro últimos de la frase 3 también se perciben a simple vista como dos unidades de dos compases, por la textura tan diferente. En los compases 268 y 269, solo interviene la orquesta y lo hace con una figuración de carácter rítmico, extraída también del acompañamiento del primer *Appassionato*. En estos compases, Castro introduce en una voz interior la célula de cuatro notas Fab-Mib/Mibb-Reb de los compases 205-207<sup>40</sup> de la primera variación, transformada por aumentación en los compases 232 al 235<sup>41</sup>. En este momento, las relaciones de semitono descendente son 4-3 de DobM y 6bb-5b de SolbM. Esta célula mantiene la unidad de dos compases en los que se ha buscado la tonalidad de DobM como enarmónica de SiM, tonalidad con la que comienzan los dos compases finales de la frase 3, en la que todas las voces van eliminando los cromatismos y sustituyendo los bemoles por sostenidos. Desde SiM, cuyo I se convierte en V, se pasa al nivel de Mim. La prolongación de Mim concluye la frase 3 (compás 271).

Mediante un movimiento contrario cromático, las voces de la orquesta se dirigen a un acorde de Do#M, expandido en el compás 272, y que resuelve en el siguiente en Fa#M, tonalidad enarmónica de SolbM. A partir del compás 273, el violonchelo transforma la célula *negra ligada a semicorchea más tres semicorcheas* por aumentación, en *blanca ligada a corchea más tres corcheas*. Esta célula aparece por primera vez en los compases 177-179 de la “extensión temática” que une el tema con la Variación I. En realidad, la melodía del solista es, desde su inicio en el compás 272, una transformación

---

<sup>39</sup> Ejemplo 4. Compases 60 y ss. y Ejemplo 6. Compases 119 y ss.

<sup>40</sup> Ejemplo 11. Variación I.

<sup>41</sup> Ejemplo 12. Variación II.

de la melodía del violonchelo en los compases 176-183. La arpegiación que desarrolla la orquesta en fusas es la transformación de los acordes rasgados del acompañamiento en los compases de correspondencia.

La última frase de la Variación III está organizada a través de un contrapunto elaborado. La asociación motívica vincula esta variación también con el primer movimiento. La conclusión del solista transforma la melodía de los compases 180-183, fragmento escalar depurado de alteraciones. Reb (5 de SolbM) es el último elemento de la estructura melódica de la Variación III, que concluye con una cadencia perfecta 6/4-V<sup>7</sup>-I, también en SolbM.

#### Variación IV

En la Variación IV se indica *tempo di mazurca*<sup>42</sup>. Abarca desde el compás 280 hasta el 315. Con una sola mirada a la partitura, vemos que la intención de Castro se ajusta al patrón de compás ternario, con cierto peso en el segundo y tercer tiempos del 3/4, tal y como prescribe la acentuación de esta danza<sup>43</sup>. El ejemplo siguiente muestra la organización de la Variación IV en Fa#m. El cambio de tonalidad de la variación anterior a ésta se percibe como un cambio al modo paralelo Solbm, pues es tonalidad enarmónica de Fa#m.

No es de extrañar que Castro introdujese un *tempo di mazurca* en un tema con variaciones. El compositor se prodigó en composiciones de piezas de salón inspiradas

---

<sup>42</sup> Difundida en el siglo XVIII, procedente de Polonia, se extendió como danza popular en toda Europa a mediados del siglo XIX, especialmente en Francia. Durante la colonización se popularizó en América junto con la polka y, a veces, llegó a confundirse con la ranchera. En la música culta, es indispensable citar las mazurkas de Chopin por su gran belleza, aunque no son las únicas en el repertorio clásico. Según la velocidad, existen tres tipos de mazurkas: *mazur* (medio rápido), *kujawiak* (lento) y *oberek* (rápido). A pesar de que la utilización de elementos folklóricos se relaciona la mayor parte del tiempo como un acto nacionalista, en el caso de Castro, como en el de otros grandes maestros de la música clásica, la Variación V se relaciona más con el formato romántico “académico” francés que con la danza popular.

<sup>43</sup> “La configuración de la forma musical debe a la música de danza algo fundamental: el propio principio de compás y la distinción entre tiempos «fuertes» y «suaves», análoga al apoyado-leve de los pasos de baile; también la simetría motívico-rítmica y la equilibrada concordancia entre grupos de compases, por analogía con la simetría de las piezas de danza” (Kühn, 1998, p. 66). Debemos destacar que de nuestro próximo compositor a estudiar, Manuel M. Ponce, son relevantes sus mazurkas.

en las danzas de moda durante el Porfiriato. Así mismo, Chopin había logrado un nivel de belleza tan extraordinario en sus mazurkas para piano, que las hizo entrar por la puerta grande de la música clásica. Sin embargo, no debe escapar a nuestra atención que en este caso no se trata de una mazurka como pieza aislada, sino de un “aire de mazurka”<sup>44</sup>.

En el Ejemplo 14, puede apreciarse que la secuencia armónica está organizada según los parámetros del modo menor natural en los primeros cuatro compases, como armonía para la escala de Fa#m que expande el oboe. En ningún momento aparece la relación paradigmática 7-1. La primera frase de esta variación es el tema transformado en grados conjuntos, por altura (Fa#m), por elaboración melódica y sobre todo rítmica, tanto por el compás ternario, como por la figuración y por la textura de melodía con acompañamiento. Las frases 1 y 2 están unidas por una cadencia rota en Fa#m (compás 288).

c. 280 **1** Fa#m Transformación del tema

I VI VII III V<sup>7</sup>m I I

c. 285 **7-1 de Mi** **7 de Mi#** **2** Transformación de la transformación

Vm Do#M V I VM VI  
Cadencia rota

<sup>44</sup> “El grado de celeridad o lentitud y la forma o estructura de una obra musical vienen indicados por el aire que el compositor indica [...]. Larghetto, lento, sostenuto, maestoso, cantabile, andantino, allegro, scherzo, vivace, prestissimo son todos aires bien conocidos [...]. Las líneas melódicas vienen convenientemente indicadas por expresiones como éstas: aires andaluces, de jota, de bolero, de pavana, polka, mazurca, chacona, zarabanda, etc. El aire se construye a través de un tratamiento temático” (Lisón Tolosana, 1999, p. 24).

c. 290 (288) (289) Transformación del tema c. 295

VI

c. 295

Transformation/Association motif

Arpeggiated DoM

I DoM I<sup>6</sup> VII<sup>4/3</sup> I<sup>6</sup> 7d de Lam (VI)

c. 300

Transformation/Association motif

7-1 7-1 7-1 5-1 (300)

V<sup>7</sup> IV<sup>6</sup> V<sup>7</sup>

c. 303 (301)

Initial melodic unit

4 (280) (281)

IV V<sup>7</sup> I I I DoM IV

c. 306 (282) (283)

Transformed motif cell

Solm6<sup>a</sup> AA Rem 7<sup>a</sup>d IV<sup>6/4</sup> Mim 7<sup>a</sup>d

V I III VI

c. 311 (294) ] [ *Codetta*

Lam I<sup>6/4</sup> V<sup>7</sup>

VII<sup>5d</sup> de Mim

c. 313

DoM VI<sup>6/4</sup> 6<sup>a</sup>A I<sup>6/4</sup> m

Ejemplo 14. Variación IV. Compases 280-315

La frase 2 transforma la frase 1 y repite dos veces seguidas los dos primeros compases. En los cuatro últimos, la orquesta retoma el tema transformado y mediante la relación armónica V-I de Sol. En el compás 294, con una distancia de tritono, vemos la tonalidad principal de la cuarta variación transformada en mayor, en una cadencia plagal. El acorde de Fa#M tiene la doble función de I y V de Sim, resolución que encontramos en el compás 295 y que concluye la introducción orquestal.

Podemos observar que el violonchelo hace su entrada, en el compás 296, con la melodía con la que iniciaba el oboe la introducción orquestal en Fa#m, pero transformada ahora en DoM. En el compás 296, comienza la modulación con una progresión sobre DoM, por lo que se genera de nuevo un metanivel a distancia de tritono con respecto a Fa#, que se mantendrá hasta el final de la Variación IV. Las primeras y las segundas inversiones le dan a en este fragmento un carácter más contrapuntístico que armónico<sup>45</sup>. En el compás 299, un acorde de 7<sup>a</sup>d de Lam conduce a su V<sup>7</sup> por lo que se genera un meta-metanivel en Lam, dentro del metanivel en DoM. Del compás 300 al 302, la progresión es una prolongación del V de Lam, que sigue hasta el compás 304.

<sup>45</sup> En realidad, yendo más allá de la armonía tradicional, todas las inversiones suponen un entramado contrapuntístico, mientras solo el estado fundamental es considerado “armónico” (Salzer, 1990).



En el 296, el violonchelo continúa girando alrededor de DoM durante los cuatro compases que dura esta modulación, cuya tríada expande por arpegiación. En el compás 300, vemos un acorde V<sup>7</sup> de La. El solista y la orquesta se detienen con la indicación en todas las voces de un calderón. Aprovecha entonces el solista para ejecutar una pequeña *fermata*, organizada por células transformadas del quintillo del primer movimiento. La articulación de la transformación del quintillo viene dada por ligaduras de expresión. Cada una de estas notas sube un semitono (relaciones paradigmáticas 7-1), por lo que se desplazan desde la primera nota de cada ligadura a Fa-Re-La-Fa, notas del acorde que mantiene la orquesta. Una vez más, se pueden interpretar al mismo tiempo dos tonalidades relativas. Aunque en este caso, resulta más coherente la clasificación como bordadura del V de Lam.

En el compás 302, el violonchelo retoma la frase del compás 296, para recomenzar, después de la primera *fermata*, sobre un nuevo V<sup>7</sup> de La. Sin embargo, tras expandir el primer fragmento del tema de esta variación, el violonchelo interrumpe la transformación con una segunda *fermata*, esta vez con el objeto de prolongar el intervalo Re-La y concluir la frase 3 con una progresión IV-V<sup>7</sup>-I. La organización de esta unidad de dos compases es, melódicamente, la misma. Armónicamente, comparten el V y el IV, aunque la primera vez está en primera inversión y la segunda en estado fundamental. Se trata de una repetición de los compases 300 y 301. Su estructura la componen las notas La-Fa-Re-Si y la arpegiación del V<sup>7</sup> de Lam. Resuelve así en I el violonchelo, en el La de la octava más aguda (registro 6), pero la frase 4 comienza en el mismo nivel de Lam, es decir, continúa la resolución en la frase siguiente.

Del compás 304 al 307 hay una correspondencia de esta frase 4 con la del comienzo de la introducción orquestal de la variación, aunque ahora, la unidad melódica inicial de cuatro compases no prosigue con la similitud más allá de la que tienen el compás 307 con el 283. Para la segunda semifrase de cuatro compases, Castro toma lo que es el motivo del *Tempo di mazurka* y lo transforma hasta llegar al compás 311, donde hallamos una correspondencia con el compás 294.

La armonía de Lam cierra la frase 3 y abre la 4, que ve completada su escala menor natural ascendente. La única relación paradigmática que se escucha es 7-1 de DoM, III de Lam, por lo que, al no mantener la orquesta la tonalidad de Lam con una cadencia perfecta, se produce una doble función: el VI de Lam también es IV de DoM (compás

305. En el momento en que el violonchelo ejecuta las células motívicas, las armonías que resultan son acordes sobre los que se pueden producir enarmonías.

En el compás 312, da comienzo una *codetta* de cuatro compases. La melodía del violonchelo es una transformación de los compases 36 y 40 del primer movimiento, continuación de las terceras hipercromáticas, que volveremos a ver en el tercer movimiento. La melodía solista corresponde a la armonía que se prolonga en el bajo. Los metales se detienen en un acorde de 5ªd: la sensible de MiM que, sin embargo, encuentra su continuidad en un acorde de Lam en segunda inversión. A su vez, este Lam funciona también como VI para devolvemos al metanivel de DoM. No hay nada de conclusivo ni de tonal en la última progresión que exhibe la *codetta*, que enlaza con un breve pasaje de otros cuatro compases.

*Moderato e ritenuto*

La *codetta* ve su continuidad en un pasaje de cuatro compases, bajo la indicación de *Moderato e ritenuto*, a modo de transición hacia la última de las variaciones.

Asociación motívica

c. 316 Do (48) (49) (50)

Moderato e ritenuto

Moderato e ritenuto

SibM I II I<sup>6</sup>

SolM V<sup>6</sup> DoM 6<sup>a</sup>AA I<sup>6/4</sup> 6<sup>a</sup>AA I 6<sup>a</sup>AA ReM VII<sup>+2</sup> I V<sup>7</sup> (I)

Ejemplo 15. Transición a la Variación V. Compases 316-319

Como podemos ver en el Ejemplo 15, Castro ha decidido un compás de 4/4, que realiza el cambio de acentos de compás ternario a binario. La melodía del violonchelo es una transformación melódica y armónica de la que ejecutaba en los compases 48, 49 y 50 del primer movimiento. Este fragmento daba paso al desarrollo y a la tonalidad de LabM. La primera transformación de esta frase se da en los compases 107, 108 y 109, que preceden al *cantabile* del primer movimiento en la reexposición. Para el compás

final de este pasaje (319), nuestro compositor utiliza la célula de *negra con puntillo más corchea*, que aparece por primera vez en el compás 54 del desarrollo y en los compases 112-114 de la reexposición en el primer movimiento<sup>46</sup>.

La asociación motívica es más necesaria cuanto más extensas sean las secuencias, o más frecuentes las muy breves y diversas abstracciones armónicas, resultado de las relaciones cromáticas y enarmónicas, que en ocasiones como ésta, corresponden a varios metaniveles. Este pasaje de transición comienza en el nivel de Solm, que se percibe como dominante de Dom, al enlazar con la *codetta* anterior que expandía la secuencia VI<sup>6/4</sup>-7<sup>a</sup>d-I<sup>6/4</sup>m de Dom.

### Variación V

La Variación V, última del Tema con variaciones que constituye el segundo movimiento del *Concierto para violonchelo* de Castro, abarca desde el compás 320 hasta el 351. Castro nos indica un *Moderato* organizado en Solm.

c. 320 Solm Tema Transformación 1 del tema

1 (1) (2) (3) (4) ↓5

I VI III<sup>6</sup> IV V<sup>7</sup> VI VII<sup>+2</sup> V<sub>m</sub> IV<sup>7</sup> V<sub>m</sub> III<sup>7</sup>

Cadencia rota

c. 324 ↓ Transformación Segunda semifrase del tema

Transformación de la transformación

II<sup>6/4</sup> I IV II<sup>6/5</sup> V<sup>7</sup> VI V<sup>7</sup> I ReM V I

Cadencia rota

<sup>46</sup> Esta célula melódica volverá a ser utilizada por Castro en la Variación V y en el tercer movimiento.

c. 328 [2 SolM ↓4-3↓ ↓6 ↓5

IM V<sup>7</sup> I<sup>6</sup> I IV V<sup>7</sup> I

c. 330 ↓7-1 ↓ ↓7-1↓

ReM I<sup>6</sup> V<sup>6/4</sup> Im V<sup>+4</sup> IV<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

c. 332 (205-206-207)  
Célula cromática transformada

4-3 SiM 4-3 LaM

III<sup>7</sup> MiM V<sup>7</sup> V<sup>6/5</sup> SiM V<sup>7</sup> I<sup>7</sup> LaM V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

c. 334 4 - 3 ↓5 ] | 3

Ambigüedad armónica  
I<sup>7</sup> II V<sup>7</sup> I<sup>7</sup> DoM VII<sup>+2</sup>V<sup>7</sup> Im IM  
V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> IVm IVM

Cadencia rota SolM  
I<sup>7</sup> VI

c. 337

Dom IV<sup>6</sup> V<sup>7</sup> IV<sup>6</sup> I<sup>6/4</sup>  
 FaM V<sup>6/4</sup> I I<sup>7</sup>  
 SibM V<sup>7</sup> I II<sup>6</sup>  
 Rebm V<sup>7</sup> I<sup>7</sup>  
 Solbm V<sup>7</sup>

c. 341

Asociación motívica

4 3 6 5  
 4 - 3 6 - 5

DobM I<sup>7</sup> (IV<sup>6/4</sup>) I) Ambigüedad armónica  
 V<sup>7</sup> I<sup>6/4</sup> V

c. 344

Asociación motívica

4 (176) (177) (178) (179)

7<sup>a</sup>d de Fa, de Re, de Si..... LabM VI  
 Solm VI<sup>9</sup> Im<sup>6/4</sup> acorde embellecimiento VI

c. 348

↓1 ↓3 ↓2 ↓1 ↓7 ↓1

I<sup>6</sup> VI I<sup>6/4</sup> V<sup>+4</sup> de Re I<sup>6/4</sup> V<sup>7</sup> I<sup>6/4</sup>

Ejemplo 16. Variación V. Compases 320-351

El tema en la parte orquestal es lo primero que llama la atención. Como su transformación, se destaca con una gran ligadura azul en el ejemplo anterior. En el Ejemplo 16, hemos señalado los compases de correspondencia con la sección inicial del segundo movimiento. Aunque el violonchelo y el bajo se muevan con la estructura de una serie de sextas, el tema y su transformación se repiten en la orquesta de forma exacta durante la primera semifrase.

Así pues, la Variación V arranca en un *tutti*, mientras el violonchelo se mueve por movimiento contrario, para seguir descendiendo hasta configurar la escala de Solm de Sib a Sib. Los dos cromatismos, Mi y Si, hacen oscilar la tonalidad de Solm en la que nos encontramos, aunque una relación Fa#-Sol en la voz del tenor, nos hace entender la tónica a través de dos cadencias rotas seguidas, en los compases 321 y 322. En el último compás de la primera semifrase, la voz del solista da un giro para ascender Do#-Re y señalar el 5 melódico estructural de Sol. En el compás 324, el violonchelo se apropia de la segunda semifrase del tema y continúa igual que proseguían los violines en los compases 156-159. La orquesta realiza como contrapunto una transformación de la transformación del tema. La sucesión armónica de estos ocho compases es propia de un modo menor y nos deja con el V de Sol en el compás 327 a la espera de resolución. Destacan el uso de la cadencia rota y la dominante aplicada de ReM, en ese mismo compás. La dominante del compás 327 resuelve en su tónica SolM, en el compás 328. Dos nuevas progresiones reafirman esta tonalidad. En el compás 330, la sucesión armónica sigue el patrón tonal, pero en ReM, por lo que se crea un metanivel al modular al V.

Los compases 332-333 presentan tres metaniveles de integración en el de ReM. Los metaniveles se corresponden con SiM, MiM y LaM. Así, se forma una cadencia perfecta expandida en LaM, que sufre la misma transformación del segundo tiempo del compás 333, al pasar de  $I^7$  a  $V^7$  de ReM, acorde en el que resuelve, en el compás 334. No obstante, el II de ReM tiene la doble función de VI de SolM, por lo que regresamos a su nivel. Antes de iniciar otra cadencia en SolM para unir las frases 2 y 3, Castro todavía nos hará escuchar otra cadencia en ReM  $V^7-I^7$  en el compás 335, y subirá al metanivel de DoM, IV de SolM.

La melodía del violonchelo en la frase 2 retoma la figuración menos densa de *negra con puntillo-corchea* hasta el compás 330, y muestra las relaciones paradigmáticas que nos

informan de SolM: 4-3 y 6-5. En el sentido estructural de la melodía solista, en el compás 329, se expande la relación paradigmática 6-5 de SolM (Mi-Re), que da paso al metanivel de su dominante, ReM, en el compás 330, al resolver en la nota La, armonizada con un I<sup>6</sup>. Se produce entonces la disminución por nota de paso La-Sol-Fa natural, que choca con el Fa# de la orquesta, encargado de impedir que se rompa la modulación a ReM. Comienza entonces un ascenso a través de un fragmento por grados conjuntos de la escala de Rem, que se transforma en mayor con la sucesión Si-Do#Re-Mi-Fa#. Castro utiliza el trino para establecer la relación paradigmática 7-1 de ReM, coincidiendo con una arpegiación en el bajo de esta tríada. Mientras, el solista produce, por fin, la relación Fa#-Sol (7-1), en el último tiempo del compás 331.

En el compás 332, la figuración de la parte del solista todavía reduce más su densidad. Presenta un La natural, redonda. El violonchelo prosigue en el siguiente compás con una línea melódica cromática: Mi-Re#-Re-Do#. Se trata de la transformación de la célula Fab-Mib-Mibb-Reb que encontramos en los compases 205-206-207 de la Variación III (ligadura azul). En aquel momento, dijimos que ese cromatismo supone dos relaciones por semitono descendente: Fab-Mib como 6-5 de Labm y Mibb-Reb como 6-5 de Solbm. En la transformación del compás 333, se producen dos relaciones paradigmáticas 4-3 de modo mayor: de SiM y de LaM, convertido en V<sup>7</sup> de ReM. En el compás 334, la melodía del violonchelo se armoniza de manera ambigua. Podríamos considerar, tanto una continuidad de ReM con la progresión que se expande entre este compás y el siguiente, como una cadencia rota en SolM. El proceso de transformación seguido en los compases anteriores (V<sup>7</sup>/I<sup>7</sup>) también se da, en esta progresión, con una doble función que permite integrar el nivel de SolM, con su V<sup>7</sup> y la nota Re, 5 melódico estructural, alcanzado mediante la célula del trino.

En el compás 336, aparece una cadencia sobre Dom. Esta prolongación, realizada por la orquesta, tiene de particular que, en lugar de ser sobre el IV de Solm, pasa a ser sobre el IV de SolM. La primera semifrase 3 concluye en SibM. La segunda comienza con una cadencia en RebM, de nuevo con la doble función V<sup>7</sup>/I<sup>7</sup>. Puede comprobarse en el Ejemplo 16 que podemos considerar los cifrados tanto en SolbM como en DobM, lo que produce una nueva ambigüedad armónica, a pesar de que DobM de la impresión de imponerse.

El violonchelo entra en el compás 338 con una unidad melódica de dos compases, que resulta de la transformación que ha interpretado la trompa: comienza en Fa, nota que glosa por doble bordadura, para continuar hasta Sib. En la segunda semifrase, comienza con un Dob, séptima del acorde del V de RebM. Resuelve en ese mismo compás 340 en I<sup>7</sup> y expone el 5 de Solb, así como el acompañamiento. Por coherencia con el proceso de la Variación V, este I<sup>7</sup> se escucha como V<sup>7</sup> de DobM. A pesar de la audacia del resultado armónico, lo más destacable se da en la melodía del violonchelo y en una voz interior que la duplica. Entre los compases 341-342-343, reaparece el fragmento cromático Fab-Mib-Mibb-Reb, que toma de los compases 205-206-207 de la Variación III, y ya ha presentado, en el compás 333. Este cromatismo supone, como entonces, dos relaciones por semitono descendente: 4-3 de DobM y 6b-5 de SolbM, exactamente igual en las dos variaciones. En los compases 341-342-343, se transforma por aumentación a blancas la misma célula cromática: Fab-Mib-Mibb-Reb, en una voz interna. El solista concluye el fragmento cromático con un salto consonante Reb-Sib. Abandona la frase 3 con un ascenso Sib-Do-Reb, para subrayar el 5 de SolbM.

Durante los ocho últimos compases de la Variación V, Castro se ocupa de la transformación de Solm en SolM. La figuración en semicorcheas y blancas es la elegida en los compases 344-347 para que una parte de la orquesta dialogue con otra, a modo de contrapunto pregunta/respuesta, por lo que la textura se percibe densa en el acompañamiento, frente a las duraciones más largas de la melodía del violonchelo, que se expande a través de la célula motivica de *negra con puntillo más corchea*, arpegiadas en las armonías de la orquesta. En realidad, todos los arpegios del bajo de la Variación V proceden de los del arpa, en los compases 160-163, cuando el tema es ejecutado por el violonchelo<sup>47</sup>. Las voces internas superiores expanden lo acontecido en los compases 176-179<sup>48</sup> del pasaje de extensión temática, transformado por altura y aumentación: lo que ha sido *negra ligada a semicorchea más tres semicorcheas*, ahora es *blanca ligada a corchea más tres corcheas*. La asociación motivica se produce en todas direcciones.

Cifrar la sucesión armónica requiere recordar siempre que el cromatismo y los desplazamientos van de la mano, así como que estamos ante un proceso de transformación estructural en el sistema tonal, del que Castro participa, al usar los

---

<sup>47</sup> Ejemplo 9.

<sup>48</sup> Ejemplo 10.



acordes errantes como abstracciones “a la Debussy”. En el compás 344, aparece un acorde de 7<sup>a</sup>d: Mi-Sol-Sib-Reb. Así escrito, pertenece a Fam, pero practicando la enarmonía, también lo es de Re, de Si, etc. En diversos momentos del *Concierto*, aparece un acorde indeterminado de 7<sup>a</sup>d, para que su ambigua y simétrica sonoridad lleve a la sorpresa en su, más que resolución, continuidad. De este modo, lo siguiente a la 7<sup>a</sup>d es aquí un VI<sup>9</sup> de Solm, seguido de un I<sup>6/4</sup>m, en el compás 345.

En la semifrase final, la melodía del violonchelo contiene la transformación de Solm a SolM. Toma también como eje la nota Sol, pero la estructura melódica muestra Si-La-Sol, 3-2-1 del modo mayor, para acabar con 7-1: Fa#-Sol. Es destacable cómo utiliza Castro la nota Re a modo de pedal en el bajo, en los últimos compases. Todos sabemos que la segunda inversión del I es un acorde apoyatura de V<sup>7</sup>. Por otro lado, tanto en el contrapunto como en la armonía, existen normas de conducción de la voz<sup>49</sup>. Obviamente, el uso que hace Castro de la tonalidad no es precisamente el de acatar las normas, sino el de utilizar aquello que mejor enmarca en un punto determinado su idea creativa. Por supuesto, las líneas melódicas son enriquecidas con cromatismos y enarmonías que nos alejan de las relaciones tonales, aunque el paradigma tonal les sirva todavía como recurso.

En el momento de enlazar el segundo movimiento con el tercero, el genio de Castro se oculta tras su intención declarada de inestabilidad, de cierre que es al mismo tiempo apertura, pues ese acorde de SolM que concluye el segundo movimiento resuelve en DoM, en el primer compás del tercero, del mismo modo que el final del primero servía como dominante del segundo. Sin embargo, este final es mucho más inestable que la cadencia perfecta que unía primer y segundo movimientos, precisamente por su segunda inversión.

#### *Tercer movimiento. Vivo.*

El segundo movimiento y el tercero (*Vivo*) está estructurado formalmente como *rondó-sonata o rondó con reexposición*. Como en el primer movimiento, Castro presenta una idea libre, esta vez del *rondó-sonata*, que plasma el concepto de lo cíclico al presentar una alternancia de los dos temas del *rondó*, A y B, hasta el compás 528, donde aparece

---

<sup>49</sup> Por ejemplo, las de no abandonar las segunda inversiones por salto, no colocarlas en tiempo fuerte, y no efectuar dos seguidas.

una doble reexposición con toda claridad: la del propio rondó y la de la exposición del primer movimiento (compases 528-698), que acaba de unificar los tres movimientos.

c. 352

**1A1 Motivo**  
DoM

**Asociación armónica con mov. I**

6 5 7-1 4 3 6 5

Violonchelo

Piano

I VI I

Cadencia modal

V<sup>6/5</sup> I V<sup>7</sup> I VI I

Cadencias perfectas Cadencia modal

c. 357 7 1

2 c. 360

Violonchelo

Piano

SoIM I V<sup>6/5</sup> I V<sup>7</sup> I V<sup>9</sup> V<sup>7</sup>

c. 362

7 1 7 4 3 1

Violonchelo

Piano

V<sup>9</sup> IM V<sup>+4</sup> (La) V<sup>6/5</sup> I V

c. 367

3 Motivo

Violonchelo

Piano

I IV I V<sup>6/5</sup> I V<sup>7</sup> I

Cadencia plagal

c. 372 c. 275 ] [4

VI I SolM I VII I V<sup>7</sup> I V V VI  
 Cadencia modal Cadencia rota

c. 377

FaM VI<sup>6</sup> II IV<sup>6</sup> VII<sup>6/5</sup> IV I cromatismo V

c. 382 ] [5 c. 384 A/B (transición)

IV II Hiperromatismo VII<sup>7</sup>

Ejemplo 17. Tercer movimiento. Compases 352-383 y 384-391

Al seguir la ruta del rondó, a lo largo del tercer movimiento, aparece en tres ocasiones una alternancia de dos elementos rítmicos ternarios: un tema con características de danza folkórica (A) y un melodioso vals (B). La melodía, articulada en *staccato*, es rústica y sencilla. La frase vuelve a estar estructurada por 32 compases, con dos mitades de 16, subdivididas en fragmentos de 8. Aparecen variaciones tímbricas, rítmicas, melódicas y armónicas, que prolongan la sencillez que caracteriza al segundo movimiento.

El Ejemplo 17 muestra los primeros 32 compases del tercer movimiento y tres compases más de la frase siguiente. Las unidades melódicas pueden agruparse de dos en dos compases o de cuatro en cuatro para comprender mejor el fraseo y la articulación.

Encontramos, así mismo, la posibilidad de formar agrupamientos de ocho en ocho, derivados de las transformaciones, señalados por Castro con una doble barra.

Con la indicación de *Vivo*, Castro resuelve la cadencia, que ha quedado pendiente en el último compás del segundo movimiento, con una melodía ejecutada por el violonchelo, que discurre durante cinco compases en DoM con total claridad tonal, al expandir el violonchelo la escala ascendente de esta tonalidad. En la melodía existen bordaduras estratégicas sobre el 5 y sobre el 3. Este diseño hace que el oyente perciba del solista las relaciones paradigmáticas 6-5, 7-1, 4-3 y, de nuevo, 6-5. No obstante, de las cuatro cadencias que se forman en los cinco primeros compases, las de inicio y final toman como elemento cadencial el VI. La progresión modal I-VI-I establece una asociación armónica con el final en DoM del primer movimiento. La segunda frase es una prolongación del V. La melodía del violonchelo ejecuta las frases, encadenadas por relaciones paradigmáticas o transformaciones que incrementan la disonancia: entre los compases 362 y 363, una cadencia perfecta V<sup>9</sup>-I nos resitúa en DoM. En el compás 364, el solista ofrece una bordadura 1-7-1 de Mi, con lo que enfatiza esta nota, bajo la que se forma una acorde de séptima de dominante de La.

Si consideramos que el silencio sustituye a un acorde de La<sup>50</sup>, estamos ante un ciclo de quintas Mi-(La)-Re-Sol-Do. Abandonados los metaniveles, el violonchelo cierra la cadencia V-I de DoM, en el primer tiempo del compás 368, con el fin en un Do de una escala ascendente, mientras la orquesta inicia otra frase exactamente igual que la del violonchelo en los primeros cuatro compases (352-355). Sin embargo, a partir del La del compás 372, la frase se transforma melódicamente (ligadura azul en el Ejemplo 17), dando lugar a un metanivel melódico-armónico en SolM. Cuando el violonchelo entra con una nueva melodía, en el último tiempo del compás 275, lo hace en el nivel de DoM, la tónica, que se configura como resultado una cadencia rota.

---

<sup>50</sup> En todo sistema musical, el silencio es tan importante como el sonido. Concebido como ausencia de sonidos, se trata de un elemento o recurso que produce la tensión de lo ausente, de lo que no llega, del vacío, de lo que debería estar y no está. Las composiciones musicales también han pasado períodos (Edad Media, Barroco) de *horror vacui* (miedo al vacío), lo que da como resultado una obra repleta de sonidos sin lugar para el silencio. Las reflexiones más famosas sobre este tema son obra del compositor del siglo XX John Cage: su libro *Silencio* (Cage, (1951) 2005) y su composición *4'33''* (1952).

Desde el compás 377, hasta 383, el solista organiza la melodía en FaM, metanivel que concluye el tema A1 con sus acordes IV y II. Con la llegada de un contrapunto hipercromático en la parte orquestal, que imita el motivo del tercer movimiento, y el violonchelo con la melodía organizada en LaM, se da la prolongación del acorde que antes dábamos por omitido (c. 364). Es interesante observar que Castro introduce un contrapunto en terceras cromáticas, que no supone cambio alguno para la armonía sugerida por el violonchelo. En el compás 384, se inicia una transición hacia B1, mediante la mixtura de elementos de A y otros anticipados de B. Se genera una idea de acompañamiento cromático, que se vuelve referencial para la frase 5 (A/B).

c. 387 7 1 enarmonía  
↓Re#/Mib

Hiperromatismo ↑ V<sup>7</sup>(de Sib)V<sup>7</sup>(de Mib)  
 enarmonía Sol#/m/Labm V<sup>x</sup> I<sup>6</sup>  
 Fa#M V VI VII VI

c. 392 [6 Asociación motívica

MibM I IV I V<sup>+6</sup> I V<sup>+6</sup> I IV III IV

c. 397 ] [7 7 1 c. 400 Asociación motívica

IV<sup>7</sup> V VII<sup>5d</sup> I V II V Labm I<sup>6/4</sup> VI<sup>4/3</sup> I

c. 402

5 6 5

Asociación motivica

V Labm I<sup>6/4</sup> VI IM V<sup>7</sup>

Cadencia rota

c. 407

8 B1

Cantabile

Sol Mib Do

ambigüedad melódica y armónica (choque Sol-Solb)

V IV II<sup>7</sup> V

c. 412

9

I<sup>6</sup> IV<sup>6/5</sup> III<sup>6</sup> V<sup>+4</sup> I<sup>6</sup>

Ejemplo 18. Compases 391-415+416

En el Ejemplo 18, vemos cómo la partitura rebosa cromatismos y enarmonías, aunque pueden distinguirse progresiones armónicas. Con la hipercomplejidad cromática o hipercromatismo colabora una transformación de Fa# en Fax, en el compás 389, y cumple su función de sensible de Sol#m, tonalidad enarmónica de Labm, lo que nos hace abandonar Fa#M. Estos compases suponen una gran tensión debido a que las progresiones extienden contrapuntísticamente tonalidades distantes —omitidas por completo o en alguna de sus partes— y enarmónicas. El solista no interviene en la frase 6, pero el oboe toma el motivo inicial y despliega una melodía transformada de la primera frase del movimiento. Organizado el fragmento a través de cadencias perfectas

y alguna subdominante, la armonía constituye una importante y estructural modulación a MibM (III de Dom), que abarca desde el compás 392 hasta el 427.

El violonchelo vuelve a ocuparse de la melodía con una disminución por nota de paso, que conduce a Labm, en el compás 400, y que tanto solista como orquesta volverán a reproducir exactamente igual, en el compás 404. Debemos destacar que en ambas situaciones, las cuerdas toman el motivo inicial transformado en Labm. La segunda semifrase es una transformación melódica de algunos fragmentos de la primera, pero a pesar de los cambios, las dos semifrases coinciden armónicamente en lo esencial: el metanivel en Labm que aparece como si se tratara de un paréntesis en MibM. El violonchelo retoma la disminución por nota de paso Lab-Sib-Dob, pero en el compás 404 cambia el final de la semifrase anterior y ejecuta la relación paradigmática 5-6-5 de LabM.

La indicación de *cantabile* anuncia un cambio de carácter y de textura, en el compás 408. La nueva melodía del solista y el acompañamiento crean un entorno más lírico: B1. Sin embargo, la incertidumbre comienza desde el compás inicial del *cantabile*. El entramado vuelve a tener menos apariencia contrapuntística y más de melodía con acompañamiento, aunque en realidad, no es así. A pesar de que continúa la modulación a MibM, los cromatismos y los choques de 2ª entre las líneas del violonchelo y las de la orquesta producen un momento de ambigüedad contrapuntística.

La melodía del solista parte de un Lab. En su devenir horizontal, con la figuración de *blanca más negra más blanca con puntillo*, comienza por arpeggiar serenamente una tríada de Dom (compases 408-410). Así mismo, se producen choques disonantes, como entre Sol y Solb (compás 409), que crean cierta ambigüedad melódica y armónica. El Sib que alcanza por salto consonante el violonchelo se mantiene en el compás 412, en el que resuelve la cadencia V-I en MibM (compases 411-412). La progresión continúa hasta el compás 416. Comienza una nueva frase sin que cambiemos de nivel recursivo. Seguimos en MibM, como vemos en el Ejemplo 19.

La frase del violonchelo comienza en el compás 416 con la escala cromática Sib-Si-Do (Ejemplo 18) y continúa en el 417 con Do#-Re (Ejemplo 19). La armonía parte de un acorde I<sup>6</sup> de MibM, pero la conducción cromática de las voces es contrapuntísticamente más independiente que interdependiente, por lo que destacan las 4<sup>as</sup> verticales en los tres

tiempos de compás, las 7<sup>as</sup> verticales y la sonoridad impresionista que utiliza el recurso de segundas o terceras inversiones seguidas.

c. 417

↑ enarmónico de Lab  
MibM  
Cadencia rota  
contrapunto hiperromático  
V<sup>-6</sup>

c. 422

J | 10  
I<sup>6</sup>  
contrapunto hiperromático/ambigüedad armónica  
III

c. 427

III  
contrapunto hiperromático/ambigüedad armónica  
V de Mi  
V<sup>7</sup> de DoM

c. 432

(409-410)  
↓ Dom  
Labm I  
VM<sup>6/4</sup>  
ReM<sup>7</sup>  
V<sup>6/4</sup>



c. 437 J | 12 A2

V<sup>7</sup> de SiM Solm Fam (V<sup>+4</sup>) I III<sup>7</sup> 6<sup>a</sup>AA (Do)

c. 442 ↓ 1

Fam Vm VM III<sup>7b</sup> 6<sup>a</sup>AA V

c. 447 J | 12

Asociación motivica

V 6<sup>a</sup>AA Serie de sextas hiper cromática/ ambigüedad armónica VII<sup>6/5</sup>

c. 452 Asociacion motivica J | 13

Asociacion motivica

I 6<sup>a</sup>AA Serie de sextas hiper cromática/ ambigüedad armónica V

Ejemplo 19. Compases 417- 455+456

Vemos con claridad la intención hiper cromática de las voces, hasta encontrar un punto de confluencia en el tercer tiempo del compás 417, en un acorde V<sup>7</sup> de MibM, que resuelve en el VI como cadencia rota en el compás siguiente, acompañado por un cambio de textura en la parte orquestal. Mientras el violonchelo liga dos blancas con puntillo con la nota Do, la orquesta asciende y desciende en una arpegiación de Dom. Tras los arpegios, el violonchelo retoma la misma melodía hiper cromática que en el

inicio de la frase, pero la conducción de la voz del acompañamiento incrementa el cromatismo y aporta otros sonidos, cuya función es expandir el V de Mib. En el compás 422, con el mismo diseño de figuración y arpegios, se prolonga el I de este meta-metanivel en MibM.

La frase 10 comienza en el compás 424 y continúa la misma pauta de dos compases cromáticos y dos de arpegiación. Es una transformación de la frase anterior, en la que no cambia la figuración, pero sí los sonidos que la conforman. El violonchelo tiene como eje central la nota Re (compás 426) en la primera semifrase hipercromática y la nota Si, en la segunda (compás 430). Las dos notas tienen la figuración de dos blancas con puntillo ligadas. Desde el compás 416 hasta el compás 432, se mantiene la pauta de dos compases de contrapunto hipercromático, más dos compases de nota tenida en el violonchelo y arpegios por parte de la orquesta. Salvo en los compases en los que se despliega un arpegio, la sucesión armónica es producto de la riqueza cromática del contrapunto y de la abundancia de disonancias verticales. Uno de estos fragmentos hipercromáticos hará que MibM se diluya a partir del compás 428.

La frase que comienza en el compás 432 continúa añadiendo un compás más de arpegiación, esta vez del acorde de Labm, aunque el violonchelo mantiene un Si natural por tercer compás consecutivo. El descenso de la melodía del solista hace de Sib un retardo 2-1: Sib-Lab. El resto de la melodía ha sido organizada para aumentar la tensión, al encubrir con otras armonías la reconversión de MibM en III de Dom. La transformación se produce en los compases 434-435-436, cuando el violonchelo ejecuta una escala descendente de Dom, mientras la orquesta va generando un contrapunto de armonías errantes.

En el compás 339, la relación Lab-Fa nos sugiere una armonía de Fam, aunque de los compases siguientes se adueñe su III, su relativo mayor, LabM. Con este III de Fam, la orquesta da comienzo a la frase 12 y a A2. El acorde de Dom se transforma en DoM en el compás 443. Funciona como dominante de Fa, pues DoM conduce a un acorde de su III, LabM. Sin embargo, en un ascenso que acaba siendo cromático y que resulta de transformar la semifrase anterior, descendemos al nivel de Do, que se mantiene hasta el compás 455, en la frase 13.

El violonchelo permanece en silencio durante las frases 12 y 13. Es la orquesta la que desarrolla un contrapunto imitativo lleno de cromatismos, enarmonías y sustituciones, que se mantiene por la asociación motívica: encontramos el motivo con las cinco primeras notas de Lab, al igual que en los compases 400-401 y 403-404, para expandir ahora un segmento de Dom que prolonga su 6ªAA. Inmediatamente después, la orquesta retoma el diseño de los compases 416-432 y lo transforma en una serie de sextas hiperromática, con la consiguiente ambigüedad armónica que conlleva. No obstante, se distingue claramente un acorde de 7ªd de Do, que resuelve de forma tonal entre los compases 451-452: VII<sup>7d</sup>-I. La semifrase que sigue es una transformación por altura de la anterior, salvo en su unión con la frase 13, pues como se aprecia en el Ejemplo 20, a la hipercomplejidad cromática le sigue un acorde de ReM. En el compás 456, el segmento de cinco notas del motivo aparece ahora en ReM, mientras el acorde completo se mantiene en el resto de la orquesta.

En el Ejemplo 20, podemos observar cómo este segmento escalar diatónico de cinco notas, que constituye el motivo del tercer movimiento, es utilizado y transformado, con el objetivo de que lo melódico signifique lo armónico. Si en el compás 456, tenemos el segmento de ReM, en el 458 lo encontramos en Dom; en los compases 460-461, aparece con la misma intención que lo hacía en Lab, durante los compases 400-401. En los compases que median entre un segmento y otro, podemos escuchar 6<sup>as</sup> aumentadas francesas.

c. 457

Asociación motívica ↓5 ↓1

6ªAF de Re Im<sup>6/4</sup> 6ªAF de Do I<sup>7</sup> enarmônico de La#m (III de Fa#M)

c. 462 enarmonía ] c. 464 [14 B2SiM

SolbM/Fa#M SiM V<sup>7</sup> I I IV

c. 467

VII<sup>7</sup> I<sup>6</sup> I<sup>6</sup> I IV

c. 472 [15

V V<sup>+4</sup> III VI IV

c. 477

(464) (465)  
I<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II I<sup>6/4</sup> II I<sup>6/4</sup>

c. 482

(466) (467) (468) (469) (470)  
6 5 7 1  
IV<sup>6</sup> VII<sup>4/3</sup> V<sup>+4</sup> V<sup>6/5</sup> I<sup>6</sup> VI

c. 487

(471) (472) (473) (474) (475)  
4 3 2 1  
II<sup>7</sup> V V<sup>+4</sup> III VI

Ejemplo 20. Compases 457-487 + 488-491

La presencia de Reb como parte del acorde, nos habla de que se trata de Sibm como I, o como VI de su relativo, RebM. En cualquier caso, ante estos acordes difíciles de clasificar, debemos recordar que Castro, en numerosas ocasiones, utiliza uno de los recursos compositivos del impresionismo debussyano: abstrae verticalidades alteradas de cualquier tonalidad que haya usado antes y, lo sean o no, las hace funcionar como sustituto de algún acorde de la tonalidad en la que se insertan, como es el caso de las 6<sup>as</sup> aumentadas francesas de la frase 13. Otro de sus recursos favoritos es la enarmonía.

En el compás 462, se advierte con claridad otra enarmonía: SolbM/Fa#M. De hecho, Fa#M se convierte en V<sup>7</sup> que resuelve en la modulación de su tónica SiM, en el compás 464. Si observamos este compás (Ejemplo 20), vemos que la frase 15 comienza una prolongación de SiM. Coincide con la aparición de B2 y, obviamente, con un cambio de armadura.

El metanivel de SiM comprende desde el compás 464 hasta el 479. Estos 16 compases son ejecutados sin solista. El *tutti* orquestal ofrece una nueva melodía con la frase 14 (Ejemplo 20), que contrasta con todo lo escuchado en el tercer movimiento. Se trata de una transformación del tema B que suena muy luminoso, con la poderosa fuerza de una maravilla inesperada. En las progresiones tonales que resultan, en ocasiones solo aparece la primera tercera del acorde. La organización que Castro lleva a cabo es la modulación a distancia de 5<sup>a</sup> aumentada o 4<sup>a</sup> disminuida que existe entre Si y Mib<sup>51</sup>. De cualquier modo, una vez que la nueva melodía concluye, en el compás 479, volvemos al metanivel de MibM, en el compás 480, prolongación que termina en el compás 496, y por tanto abarca las frases 16 y 17.

El violonchelo introduce la melodía que ha ejecutado la orquesta, ahora transformada en MibM. En los Ejemplos 21 y 22, puede verse la correspondencia de compases con

---

<sup>51</sup> “La gran cantidad de obras que contiene el catálogo de Castro permite observar distintos estilos musicales, que incluyen algunas obras en las cuales encontramos un uso diatónico de la armonía sin demasiados empleos cromáticos [...] Por otro lado, su catálogo también contiene otras composiciones, [...] en las que se exploran nuevas vías que llevan el lenguaje de Castro a cromatismos armónicos propios de su época y que, además, ejemplifican un creciente manejo de las complejidades en boga en Europa, en la segunda mitad del siglo XIX, ya sea provenientes de Liszt u otros autores. Las interesantes técnicas modulatorias que ocupa Castro, por terceras, por tritono o por otros intervalos, nos dan muestra de ello” (Almazán, 2007, p. 43).

aquellos de la melodía de los violines. El motivo inicial es una bordadura que contrasta con las disminuciones por nota de paso. A modo de motivo transformado, en el compás 482, el solista ofrece una nueva bordadura a la que se suman todas las voces de la orquesta para expandir un acorde del IV. Le sigue una cadencia en MibM. En el compás 486, el violonchelo ofrece la relación paradigmática 7-1 de Mib, pero el acorde que lo sustituye es su VI: Dom. La frase orquestal anterior ha sufrido una transformación<sup>52</sup> por tonalidad (de SiM pasamos a Mib) y por las armonías, pues como puede comprobarse en el Ejemplo 20, las progresiones no están constituidas por los mismos grados. Debemos destacar que Castro utiliza la mediante (III) para sustituir al V, y el VI para sustituir al I<sup>53</sup>. Establece así una relación de quinta Solm-Dom, a través de la utilización de III-VI de MibM.

En los cuatro últimos compases (492-495, Ejemplo 21) de la frase 17, el violonchelo ejecuta la escala por grados conjuntos sin cambiar la figuración, pero con la armonía de MibM. Vuelve a producirse una paradoja musical, que hasta ahora hemos catalogado como ambigüedad armónica (véase Hofstadter, 1987): podemos armonizar la melodía del violonchelo tanto en MibM, como en su relativo Dom natural. Las dos tonalidades serían correctas y, por lo tanto, falsas al mismo tiempo, pues no se trata de una situación bitonal sino unitonal. De este modo, con la incertidumbre transmitida, alcanza un Sol que la orquesta convierte en una tríada mayor. Resulta al menos curioso, que Castro utilice uno de los juegos favoritos de Bach<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> “Su exploración exhaustiva -ya en los vales, ya en el conjunto de su obra- revelará, en todo caso, que la transformación armónica de una misma idea fue uno de los procesos centrales del método creativo del autor: valga invocar aquí cómo el último movimiento de la *Suite Opus 18* consigue reiterar de manera prolongada los mismos materiales temáticos, siempre teñidos de un color armónico diverso. La insistencia de Castro en el empleo de este proceso invita a considerarlo como un recurso lúdico a cuyo juego nuestro autor casi nunca pudo resistirse” (Miranda, 2007, p. 20)

<sup>53</sup> Lo que resulta muy tonal, pues en la cadencia rota, la función del VI es sustituir al I. Por otra parte, al utilizar la mixtura de funciones organizacionales tanto del modo mayor como de modo menor, el III como sustituto del V es bastante habitual y mucho más con la quinta aumentada (la sensible).

<sup>54</sup> La noción de paradoja es muy amplia y abarca numerosos campos, aunque se relaciona más con la lógica matemática. En cualquiera de los casos, se trata de una situación que es el al mismo tiempo verdadera y falsa. Quizá la más popular sea la paradoja de Epeménides o paradoja del mentiroso: “Este enunciado es falso”. Se dice que las paradojas no tienen solución. Otra cuestión sería que la solución fuera otra paradoja: “la solución de una paradoja es que no tiene solución”. Bach construía diversos

El Si natural del primer compás de la frase 18 (compás 496) nos informa de un cambio de metanivel, pero necesitamos ver cómo procede a continuación. Este es uno de los muchos ejemplos que demuestran que un solo acorde aislado no contiene información, no tiene identidad propia; tan solo suena. Para establecer una relación, en cualquier sistema, necesitamos al menos dos elementos<sup>55</sup>. Sin duda, en el sistema tonal, esperaríamos escuchar después una progresión ordenada desde este acorde de SolM para dilucidar su función. Aquí, en el compás 497, el violonchelo encuentra un Fa# sobre la octava Si natural, mientras la orquesta despliega un motivo en ReM. Se trata de un acorde del III de Sol; la voz superior de la orquesta extiende el motivo inicial en la escala de ReM. Después, aparece con retardos, pero con claridad, como V<sup>9</sup>. La séptima sobre Sol hace que la resolución no sea tonal, pues para eso necesitamos una tríada que ofrezca estabilidad.

c. 492 (476) (477) (478) (479) (480) ] 18

Paradoja armónica

c. 497 Asociación motívica

SolM III V<sup>9</sup> I<sup>7</sup> V<sup>7</sup> VII<sup>7d</sup> V<sup>7</sup> I VI<sup>7</sup> I V I

contrapuntos para una melodía que solo cambiaba de “tonalidad” y de contrapunto. Véase Hofstadter, 1989.

<sup>55</sup> “La *Teoría General de Sistemas* comenzó como una reflexión sobre biología y se expandió en las más variadas direcciones a partir de 1950. Una de las ideas esenciales es expresada ya en el prólogo: “para comprender no se requieren sólo los elementos sino las relaciones entre ellos” (Bertalanffy, 1976, p. XIII). “Como aborda Morin (1994), la Teoría de Sistemas abarca un campo prácticamente universal: “porque en un sentido toda realidad conocida, desde el átomo hasta la galaxia, pasando por la molécula, la célula, el organismo y la sociedad, puede ser concebida como sistema, es decir, como asociación combinatoria de elementos diferentes” (Iniesta Masmano, 2009a, p. 98).

c. 502

] [19

SibM I<sup>6/4</sup> V<sup>7</sup> Solm V V<sup>7</sup> V<sup>9</sup>

c. 507

↓7 1↓

]

VII<sup>3-3b</sup> Im VI V Im <sup>6/4</sup> Rem I<sup>6/4</sup> V<sup>6/4</sup>m V<sup>7</sup> -----<sup>9</sup> cadencia rota →

c. 512 [20

→ VI I<sup>6/4</sup> VII<sup>7</sup> II<sup>7</sup> IM<sup>9</sup> V<sup>9</sup>

c. 517 5 6 5 ] [21

Asociación motívica

V LaM V<sup>7</sup>-----<sup>9</sup> I<sup>6</sup>

c. 522 ↓

]

V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> SibM Lam MiM V<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

Ejemplo 21. Compases 492-527



En el compás 498, el acorde de séptima de SolM se convierte en  $V^7$  de Dom, nivel al que descendemos. Tras el Fa natural, la melodía del violonchelo continúa con la misma figuración de *blanca con puntillo ligada a negra más negras* o *blanca-negra*, para expandir el tritono Fa-Si y después la tríada Do-Mib-Sol (compás 501). El diseño armónico de este fragmento es muy tonal. Sin embargo, en el compás 502, aparece una tríada de Sib en segunda inversión. Como estamos en el nivel de Dom, no resulta extraña su presencia como VII. Sin embargo, su continuidad, un acorde de  $FaM^7$ , hace esperar al oyente tonal que se cierre la cadencia I-V-I en Sib. No obstante, Castro no la concluye. En lugar de eso, asciende y desciende por terceras (ligadura naranja, compases 502-503, Ejemplo 21), a través de segmentos de la escala de SibM. Volvemos al metanivel de SolM, con la prolongación de su dominante ReM, durante tres compases (504-505-506) en los que se va incrementando su disonancia: primero tríada, después  $V^7$  y, por último,  $V^9$ .

La melodía del violonchelo ha iniciado la frase 19 con un descenso cromático de blancas con puntillo: Re-Do#-Do. Esta última, ligada a otro Do, negra, nos hace ver que Castro retoma la figuración que viene transformando desde los primeros compases del *cantabile* del tercer movimiento. Después, en negras, Fa#-Lab-Do es arpegiado por el solista. Choca Lab con La, pero no es la primera vez en el *Concierto* de Castro, de hecho, el *cantabile* comienza con el choque Sol-Solb (compás 408). La textura orquestal se vuelve algo más densa y confusa por las terceras que retoma en el compás 507, transformadas de las que aparecieron en los compases 377-38 (Ejemplo 17); 384-385 (Ejemplo 17) y 387-391 (Ejemplo 18)<sup>56</sup>. La relación 7-1 Fa#-Sol en la melodía solista (compás 507-508) y su continuación, al prolongar las terceras Sol-Sib y Re-Fa, no nos informan de que estamos en el metanivel de Solm, pero el final de esta melodía habla de otra transformación.

El violonchelo concluye la frase 19 en Mi natural, 5ª del acorde de LaM,  $V^7$  de Rem, que resuelve en un acorde de SibM, VI de Rem, para dar comienzo a la frase 20, en el

---

<sup>56</sup> En la primera sección de este tercer movimiento, hemos visto que las terceras son un recurso para lograr la ambigüedad armónica, a través del hiperromatismo. “En estas circunstancias, una mayor presencia de cromatismos ascendentes, como es el caso de la música del Romanticismo, creará mediante el discurso cromático una pérdida progresiva del punto de referencia principal que supone la Tónica, a través del incremento de puntos de referencia temporales, alejados, a veces en demasía, de la tonalidad de la obra”. (Iniesta Masmano, 2009a, pp. 232-233)

compás 512. Continúa la prolongación de Rem hasta el compás 516, donde se transforma en ReM, como  $V^9$  de Sol. El violonchelo parte de Re y acaba en Fa#. Estas notas resumen la transformación que acabamos de describir. Sin embargo esta acorde de ReM aparece como  $V^{7-9}$ . Una prolongación melódica en el bajo sobre LaM recuerda el motivo, para llevarlo después tras la resolución de la cadencia, a LaM, armonía con la que comienza la frase 21. La melodía del violonchelo, tras una referencia a la frase 14 con la disminución por bordadura, termina los dos últimos compases de la frase 20 recuperando la *blanca con puntillo*, figuración que durará los cuatro primeros compases de la frase 21. El violonchelo continúa la escala de MiM, alcanza Sol# en el compás 522 y salta a un registro más grave en el 523. La armonía del acompañamiento toma MiM como  $V^7$ , pero antes de dejar sonar Lam, aparece un Sib, en el compás 524. Mi y Sib distan un tritono que desaparece en el compás siguiente. La unidad melódica 21 pone fin al *cantabile* con un acorde  $V^7$  de LaM, al que sigue la reexposición en esta tonalidad.

### Reexposición

La reexposición del material inicial comienza transformada en LaM, a partir del compás 528 (A3). La melodía del violonchelo delimita una primera parte de 16 compases, hasta el primer tiempo del compás 544, en el que la orquesta inicia la misma melodía que ha ejecutado el violonchelo, con nuevas transformaciones, pero con la misma duración. En el ejemplo siguiente, vemos cómo la melodía del violonchelo que comenzaba el tercer movimiento es transformada en LaM de forma exacta, hasta el segundo tiempo del compás 532, donde se produce una transformación de la transformación para concluir la frase 22.

Con el inicio de la frase 23, en el compás 537, vuelven a aparecer las correspondencias con los compases iniciales del tercer movimiento. La última nota del violonchelo está dentro de esta transformación armónica y, al igual que antes acaba en un Do, aquí lo hace en un La, en el compás 544. Tan solo en el último compás de la frase 24, la melodía que reproduce el oboe es transformada en función de prolongar con un metanivel el V, que irá progresivamente incrementando su disonancia, hasta aparecer como acorde de  $11^a$ , muy debussyano, sobre MiM, V todavía de LaM, en el compás 552.

Reexposición transformada

c. 528 [22 **A3 LaM** (352) (353) (354) (355)

I<sup>7</sup> VI I<sup>7</sup> VII I<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I<sup>7</sup>

c. 532 (356) ↓ **metatransformación** ] [23

VI I MiM I V<sup>7</sup> I V<sup>6/5</sup> I V<sup>9</sup>

c. 537 (361) (362) (363) (364) (365)

V<sup>9</sup> IV<sup>7</sup> I III VII (del V)

c. 542 (366) (367) ] [24 (368) (369) (370)

I V V<sup>7</sup> I IV V<sup>7</sup> I

c. 547 (371) (372) (373) (374) ↓ ]

I<sup>6/4</sup> I<sup>6</sup> IV I<sup>6/4</sup> V V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I V

c. 552 [25 Serie de sextas ReM Asociación motívica Serie de terceras

LaM V<sup>11</sup> V<sup>11</sup> VI I<sup>7-9</sup> ReM V<sup>7-9</sup> I SolM V

c. 557 ] [26 Serie de terceras

Hipercromatismo I V VI Sim I Hipercromatismo  
Cadencia rota

c. 562 polimelodía

Hipercromatismo DoM VII<sup>7d</sup> IV<sub>m</sub> VII<sup>7d</sup> IV<sup>4/3</sup> VII<sup>7d</sup>

c. 567 ] [27 A3

VII<sup>7d</sup> I IV I<sup>6</sup> V<sup>+4</sup> I  
Cadencia perfecta Cadencia modal Cadencia perfecta

c. 572 ] [28 Asociación motivica

VI III I<sup>6/4</sup> V<sup>7</sup> I V<sup>6/5</sup> I V<sup>+6</sup> I<sup>6</sup> Dom II<sup>7/5d</sup>

c. 577 (418-419, orquesta) (576) (577) (578) (579) ]

II<sup>6/5d</sup> V II<sup>7/5d</sup> II<sup>6/5d</sup> V

Ejemplo 22. Reexposición. Compases 528-583

En la frase 25, que comienza ahí, el violonchelo nos trae a la memoria el primer movimiento del *Concierto*, pues mientras la orquesta comienza a fluir en una serie de sextas, con un escueto bajo que señala V-I de LaM con quintas vacías y seguidas, el solista aporta a esta cadencia una verticalidad rasgada, para concluir la modulación en el compás 555. Los acordes parecen muy similares a los del comienzo del primer movimiento, pero los acordes en Dom presentan una figuración de corchea en el primer tiempo del compás y, sobre todo, están compuestos únicamente por el acorde de la tónica. Estos acordes en LaM están constituidos por la fusión V-I. Un detalle curioso es que, en el compás 554, en plena serie de sextas, Castro transforma un motivo con un fragmento escalar de ReM de forma deliberada, pues proporciona una vía fácil para descender al nivel de SoIM.

Sobre esta tríada de ReM, en la segunda semifrase el violonchelo, durante dos compases, comienza una melodía descendente en dobles cuerdas con una serie de terceras de esa tonalidad, transformadas por altura en los dos primeros compases de la frase 26, mientras la orquesta asciende también por terceras e introduce el fragmento hipercromático del acompañamiento de la frase 5 (Ejemplo 17). En los dos compases de incremento cromático (562-563) que siguen a las segundas dobles cuerdas descendentes, el violonchelo imita los “acordes rasgados” del primer movimiento. En el

acompañamiento orquestal, el hipercromatismo se torna más abrumador que en ningún otro pasaje del *Concierto*, aunque acaba transformándose en una expansión del acorde de 7<sup>a</sup>d de Do. La secuencia armónica es producto del contrapunto cromático, por lo que la clasificación vertical resulta muy forzada e innecesaria, ya que Castro piensa contrapuntísticamente en el cromatismo lineal y armónicamente en el punto de llegada.

Cuando descendemos al nivel en DoM, la voz del violonchelo fluye a través de un diseño polimelódico. Desde el compás 564 hasta el 567, podemos observar la polimelodía del violonchelo, con una línea melódica con flechas en rojo y otra, con flechas en azul. La orquesta sigue con su ascenso por terceras y, justo en el compás 564, toma la célula motívica principal y se suma a la polimelodía y a su armonía de sensible de Do. En la voz interior encontramos Si-Do-Re-Mi-Fa, tritono de DoM, y por encima, a distancia de tercera, en la voz superior de la orquesta, Re-Mi-Fa-Sol-Lab, segundo tritono de la séptima disminuida.

Solo en la frase 27 (compás 568), con la vuelta de A3, DoM es prolongado a través de su IV y de su V, pero este último en tercera inversión, lo que también le otorga mayor carácter contrapuntístico. La orquesta y el violonchelo ejecutan la cadencia VII<sup>7d</sup>-I. La frase 27 es orquestal y el oboe toma la melodía principal transformada de la frase inicial del tercer movimiento y de la transformación en LaM (del compás 528), mientras la orquesta va configurando la progresión en DoM. En el compás 573, un Fa# nos lleva al metanivel del V con tres cadencias V-I.

La frase 28 comienza con el violonchelo en silencio. El solista interviene para arpeggiar el acorde de SolM en los compases 578-579. Toma el diseño de la orquesta, que apareció por primera vez en la frase 9 de este movimiento, en el compás 418. La orquesta, en el compás 576, presenta el acorde Re-Fa-Lab-Do y dos motivos de idénticos sonidos, aunque con otra distribución rítmica de la escala de Dom natural. Tras los arpeggios en SolM del solista, éste calla y la orquesta reproduce exactamente igual los compases 576 y 577. Los dos últimos compases de la frase 28 son otra repetición exacta, esta vez de los compases 578 y 579. Castro pone fin a la reexposición de A del tercer movimiento con un acorde de SolM. El *cantabile* que se inicia en el compás 584 coincide con B3. Expande la tonalidad de DoM a lo largo de la frase 29 y el primer tiempo de la 30 (compás 592). En el ejemplo siguiente, podemos ver que la frase del violonchelo es ahora una transformación de aquella del primer *cantabile*, que

comenzaba en el compás 408, por lo que la reexposición del tercer movimiento prosigue.

c. 584 [29 **B3 DoM** c. 587 ]

*Cantabile*

IV I<sup>6/4</sup> II<sup>6/5</sup> V I<sup>6</sup> II<sup>7</sup> III V<sup>+4</sup>

c. 592 [30 (416) (417) (418) (419) (420)]

Hiperromatismo Hiperromatismo

I<sup>6</sup> V VI<sup>6</sup> VI<sup>6</sup> V<sup>+6</sup>

c. 597 (421) (422) (423) ] [31 (424) (425)]

Hiperromatismo Hiperromatismo

V<sup>7</sup> I<sup>6</sup> I<sup>6</sup> MiM V Cadencia rota →

c. 602 (426) (427) (428) (429) (430)

enarmonía Sol#-Lab

hiperromatismo LabM I<sup>6/4</sup>

→ VI VI V I<sup>2</sup>

c. 607 (431) ] [32

Enarmonía Sibb/La

hiperromatismo

I V VII<sup>6/5</sup> (enarmonía com Re#-Fa#-La-Do#, 7ºd de MiM)

c. 612 Retardo 4-3 de Do (480) ] 33 (481)

IV VII<sup>6/5d</sup> de Fam/enarmónico de 7<sup>a</sup>d de Labm VII<sup>6/5d</sup>

c. 617 (482) enarmonía Fa#/Solb 6

IV I<sup>4/3</sup> V 6<sup>AA</sup>

c. 622 ] Codetta 5 c. 627

V/I V V<sup>7</sup> I

Ejemplo 23. *Cantabile* y final de la reexposición del tercer movimiento.

Compases 584-primer tiempo de 628

B3 exhibe una melodía sencilla, con figuraciones largas, acompañada por la orquesta en arpeggios desplegados en tresillos. Los acordes cambian en cada compás. La progresión en DoM no sufre ningún contratiempo, aunque la tónica no aparece en estado fundamental, sino en primera inversión. A partir de este acorde, el violonchelo reproduce una transformación distinta cada dos compases de la línea melódica hipercromática. En los dos compases que siguen, a cada re-producción transformada de la línea, le siguen otros dos en los que el violonchelo mantiene la nota y la orquesta aclara la armonía con los arpeggios. La transformación desde el compás 592 al 607 se corresponde con la de los compases 416-431, como puede verse en el Ejemplo 23, en la numeración entre paréntesis.



Las transformaciones producen una mixtura de modos paralelos Dom-DoM, hasta el compás 599, fin de la frase 30. No obstante, subimos al nivel de MiM con la aparición de SiM, su V, en mitad de la melodía hipercromática (compás 601). El Do# que mantienen solista y orquesta en el compás 602 hace que se convierta en un acorde de Do#m, relativo o VI de MiM, por lo que la resolución está constituida por una cadencia rota en MiM. Cuando el violonchelo retoma otra transformación hipercromática, en el compás 604, lo hace partiendo de un V<sup>+4</sup> de MiM, que asciende en su línea cromática con otro giro magistral de nuestro compositor. En el último tiempo de la línea hipercromática, aquel acorde V<sup>+4</sup> que la iniciaba encuentra un objetivo en su I, pero con la séptima en el bajo<sup>57</sup>, que sube a Mib y detiene ahí su ascenso, con un salto de 4ªd Mi-Lab. Es el resumen de lo que ocurre con la armonía. Lo que hace Castro es aprovechar la enarmonía Sol#-Lab y expandir LabM durante los dos compases de arpeggios, 606 y 607, en los que acaba la correspondencia de este pasaje con aquel de los compases 416-431.

En la frase 32, continuamos en el metanivel de LabM, conseguido a través de su enarmónico Sol#. Es indudable el carácter organizativo de este sonido y de su armonía a lo largo de todo el concierto. El violonchelo usa *blancas con puntillo*, ligadas de dos en dos, durante toda la frase 32. Lo más singular de esta frase sucede en los compases 610-611 y en los dos últimos, 614-615. En los primeros, tras un V de LabM, bajo un Solb del violonchelo, Castro forma el acorde Mib-Sol-Sib, V de LabM, y en el compás 610, Mib-Solb-**Sibb**-Reb. No cabe duda de que este acorde pertenece o bien a una tonalidad mayor tan disonante como FabM, como su VII, o bien a la de su relativo Rebm, como II. El Sibb nos hace sospechar un nuevo uso de la enarmonía y reparamos en que FabM es enarmónico de MiM, distante un tritono de LabM. De este modo, cuando suena Mib-Solb-Sibb-Reb, el oyente percibe el Sibb como La y el acorde que se forma como Re#-Fa#-La-Do#, VII de MiM. Debemos recordar que comenzamos el *cantabile* en DoM, para pasar al nivel de MiM, y después a LabM.

---

<sup>57</sup> La norma tonal es que solo puede funcionar como tónica una tríada en estado fundamental. Véase Marco teórico. Castro elige la situación del acorde y su funcionalidad. Cuando quiere una tónica, la elabora en estado fundamental. Las inversiones y las transformaciones cromáticas denotan su gusto expresivo a través de la línea, lo horizontal, el contrapunto.

El violonchelo se detiene dos compases en Fa para descender a Mi y aventurarse con una relación que, por la duración de las notas, quiere ser 4-3 de DoM, aunque todavía no lo permita el acompañamiento. Cuando, en el compás 614, Fa desciende a Mi, Castro forma un acorde de séptima disminuida Mi-Sol-Sib-Reb, que arpeggia durante dos compases. En el compás 616, todavía con la séptima disminuida, el violonchelo enlaza con la frase 33 transformada por altura y que se corresponde con los compases 480-481-482. Sin embargo, en el compás 618, el solista se detiene en un Fa#, enarmónico del Solb que aparece en la orquesta. Al formar un acorde de LabM con séptima, da por concluida su prolongación. En el compás 619, cuyo primer tiempo es ocupado por el Fa# del violonchelo y la armonía de LabM<sup>7</sup>, continúa el solista dejando escuchar la relación paradigmática 7-1 de Do y el arpeggio descendente Sol-Mi-Do, por lo que nos encontramos en el nivel de DoM.

Durante los compases 622 y 623, el violonchelo mantiene un Do a modo de pedal, mientras la orquesta arpeggia la tríada de Sol, pero sin tercera. En lugar de un Si o Sib que nos aclare si el acorde es mayor o menor, Castro sustituye al 7º por un Do, hasta que en el compás 624, aparece la tríada del V completa.

El solista desciende de Do a Si natural cuando llegamos a la dominante. Le siguen cuatro compases que funcionan como una *codetta*, para enlazar esta parte de la reexposición con la siguiente. En un registro más grave, en octavas y *staccato*, el violonchelo inicia un ascenso de Sol a Mi en solitario, concluyendo un agrupamiento de cuatro compases más el primer tiempo de un quinto, con una rotunda cadencia en DoM.

El compás 628 cierra la *codetta* y abre una nueva sección en la que aparece el violonchelo con la melodía de la frase 33, transformada por altura y en octavas. La orquesta utiliza en su acompañamiento material del primer movimiento: los trémolos. Allí, acompañan al motivo, a la melodía inicial y a algunas transformaciones motivicas o de algún segmento del tema principal. Aparecen entonces, en el compás 628, y permanecen como acompañamiento hasta el 667. El pasaje que vamos a abordar en el Ejemplo 25, comienza por una larga prolongación de DoM hasta el compás 642.

c. 627 (480) (481) (482) (483)  
 ] [34 Transformación de la frase 14

Material del primer movimiento en la orquesta

V<sup>7</sup> I I I II

c. 632 (484) (485) (486) (487) ] [35 (488)

IV<sup>4/3</sup> I<sup>6/5</sup> I II<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

c. 637 (489) (490) (491) (492) (493)

VII I<sup>6</sup> VI IV I<sup>4/3</sup>

c. 642 (494) (495) ] [36 (496) (481) (482)

III II<sup>6</sup> MiM I III IV<sup>6</sup>

c. 647 (483) (484) (485) (486) ↓ (487)

VII<sup>6/5</sup> I<sup>6</sup> I<sup>6</sup> I<sup>6</sup> VII<sup>7</sup>

c. 652 ] [38 (488) (489) (490) (491) (492)

Musical score for measures 652-657. The score is in 3/4 time and G major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The chords are labeled as follows: V, V<sup>+4</sup>, I<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>, IV.

c. 657 (493) (494) (495) ] [39 (496)

Musical score for measures 657-662. The score is in 3/4 time and G major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The chords are labeled as follows: I<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>, VII<sup>+4/2</sup>, Do#m, V<sup>7</sup>, V<sup>7</sup>.

c. 662

Musical score for measures 662-667. The score is in 3/4 time and G major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The chords are labeled as follows: V, V, Rem V<sup>+4</sup>, V<sup>+4</sup>, V<sup>+4</sup>.

c. 667 ] [40

Musical score for measures 667-672. The score is in 3/4 time and G major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The chords are labeled as follows: V<sup>+4</sup>, MibM, V<sup>+6</sup>, V<sup>6/4</sup>, V<sup>6/4</sup>, V<sup>6/4</sup>.

c. 672

Musical score for measures 672-675. The score is in 3/4 time and G major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The chords are labeled as follows: V<sup>7</sup>, V<sup>7</sup>, I.

Ejemplo 24. Compases 628-675

La melodía del violonchelo desde el compás 628 al 644 es una transformación de la frase 14 completa, aunque varía en los dos últimos compases, por cuestiones cadenciales. Comienza como la frase 33, pero la expande completa como la de los compases del 480 al 496. En el Ejemplo 24, vemos entre paréntesis los compases a los que se corresponde la transformación; en azul, los dos últimos. Tan solo un Fa# interrumpe el discurso del solista en DoM (compás 638), para resaltar Sol. Las progresiones comienzan siendo muy tonales, para continuar con una sucesión de carácter modal.

Los dos últimos compases de la frase 35 están armonizados también en DoM, con una sucesión III-II<sup>6</sup> que tiene su continuidad en una modulación a MiM. Ahora, va a ser la orquesta la encargada de transformar la frase 14 y lo hace partiendo de Sol#, con otra armonía y la figuración de los trémolos, que nos retrotrae al primer movimiento. En el compás 480, Sol nos llevaba a un nivel de MibM. Aquí, Sol#, a uno en MiM en la frase 33. Este metanivel abarca del compás 644 al 660. En el 672, encontramos el final de este pasaje de transición, en una prolongación de V<sup>7</sup> de DoM que, a través de una escala cromática en dobles cuerdas, consigue una extensión de cuatro compases, antes de resolver en la tónica.

#### *Coda/re-reexposición*

A partir del compás 676, la originalidad de Castro resuelve el concierto en una coda, elaborada con material del primer movimiento. Comienza la re-reexposición.

Los dos primeros compases del primer movimiento, al que ya nos hemos vinculado con el acompañamiento de los trémolos, regresa para concluir no solo el tercer movimiento, sino también el *Concierto* completo a modo de meta-reexposición. El motivo aparece ahora transformado en DoM, mientras en el primer movimiento lo hacía en Dom, con la sonoridad de 2<sup>a</sup> aumentada, Lab-Si natural, expuesta en el descenso desde Do.

Los seis primeros compases de la coda son orquestales, como en la exposición. A cada aparición del motivo transformado, el arpeggio que le sigue sustituye la segunda parte de la primera semifrase del primer movimiento: las trompetas arpeggian la tríada, que puede no haber quedado clara con los cromatismos y las enarmonías que se suceden en las transformaciones.

**Re-reexposición**

c. 676 **Motivo Primer movimiento**

DoM

La#m

MiM I

5ª A

LaBm

I III

c. 679 **Enarmonía Sol#/Lab**

V<sup>7</sup> de LaM

LaBm

Im

I<sup>7</sup>

I<sup>6/4</sup> (de Dom)

VI<sup>6/4</sup> (de Dom)

c. 682 **Material primer movimiento**

I IV I

Mim 5ª A - I LabM

VI (de Dom)

c. 685

V II VI

c. 688 **Motivo del tercer movimiento transformado**

I

c. 691

c. 694

Ejemplo 25. Compases 676-698

La tensión va incrementándose por las distancias disonantes que unen y separan las tonalidades al mismo tiempo: 3ªM, tritono, tritono, 5ªA y, para resolver en el compás 682, la 3ªM LabM-DoM. Recordemos el motivo de los compases 1-2 del *Concierto* y veamos las transformaciones de las tres apariciones que efectúa Castro en la coda:

### Primer movimiento

|              |                         |  |           |
|--------------|-------------------------|--|-----------|
| Compases 1-2 | → Sol - Lab- Si-Do-Sib- | Quintillo cromático<br>[Lab-Sol-Fa#Sol-Lab]- | Sol → Dom |
|--------------|-------------------------|--|-----------|

### Coda

|                  |                          |  |            |
|------------------|--------------------------|--|------------|
| Compases 676-677 | → La - Si- Do-Re-Do-     | Quintillo cromático<br>[Si-La#-Solx-La#-Si]- | La# → DoM  |
| Compases 678-679 | → Do#- Re- Mi-Fa#-Mi-    | Quintillo cromático<br>[Mib-Re-Do#-Re-Mib]-  | Re → MiM   |
| Compases 680-681 | → Fa - Sol- Lab-Sib-Lab- | Quintillo cromático<br>[Sol-Fa#-Mi#Fa#-Sol]- | Lab → LabM |

En este primer pasaje de la coda o re-exposición, caracterizado por la transformación del motivo inicial del concierto, se produce una progresión que asume varios recursos utilizados en los dos movimientos anteriores. En primer lugar, destaca la importancia del intervalo de 3ªM como elemento organizativo de la composición. En el primer movimiento, la modulación LabM está justificada por el gusto de Castro por modular a

la 3ªM descendente. Así, aparece en la resolución de la obra una progresión en espejo de aquella, por la 3ªM ascendente: I-III-I. La segunda transformación convierte el III en una tríada mayor, que acaba funcionando como V<sup>7</sup> de LaM. En la tercera, vemos una prolongación de LabM, que hace referencia a la sección de desarrollo del primer movimiento y que ha estado presente en diversos niveles de organización a lo largo de los tres movimientos.

En segundo lugar, la estructura I-III-I es propia de modo menor en el sistema tonal, por lo que estos compases vuelven al recurso utilizado a lo largo de la obra, especialmente en el Tema con variaciones, de mixtura entre estructuras de modo mayor y de modo menor. Así, la presencia de LabM en Dom se justifica porque Lab es su VI y es una tríada mayor. La idea de mixtura que comienza a disolver el sistema tonal permite a Castro convertir el III de DoM, que es una tríada menor, en una tríada mayor. De este modo, convierte MiM en V<sup>7</sup> y resalta la 5ªA que forma con LabM, a pesar de estar más relacionado con Lam.

Los acordes rasgados en Dom del violonchelo, que en el primer movimiento daban impulso al motivo, están sustituidos por la orquesta en las transformaciones, pero a partir del compás 682, el arpeggio orquestal de DoM da el impulso al violonchelo. La melodía del solista es una transformación del fragmento que aparecía en los compases 36, 95, 99 y en la *cadenza* del final del primer movimiento, así como la melodía por saltos consonantes sin ligadura, que va del compás 684 al 687. Debemos señalar la claridad de las armonías durante toda la coda, pero especialmente a partir del compás 682, dada la característica de los saltos consonantes del violonchelo y de un acompañamiento de acordes bastante escueto. Como recordatorio de que estamos en el tercer movimiento, la orquesta introduce el motivo dos veces: la primera en los compases 688-689 y la segunda en los compases 689-690. En el compás 688, se unen violonchelo y orquesta para ejecutar el acorde rasgado. El violonchelo retoma las semicorcheas ligadas hasta el compás 692, donde la orquesta aún nos recuerda el motivo inicial del primer movimiento y, sin llegar al quintillo, caen solista y orquesta en un acorde de DoM en el compás 694, compás organizado en DoM con el 6º rebajado.

Una vez que Castro ha dado cuenta de la mixtura estructural y ha logrado la tonalidad de DoM, nos ofrece un resumen del proceso por el cual una composición es, al mismo tiempo, tonal y modal. En la progresión del final de una composición o movimiento



tonal, aparece siempre V-I. En los compases finales del tercer movimiento, y del *Concierto* completo, Castro resume la información del elemento que ha puesto en relación Dom-M y que constituye la clave de la transformación definitiva. La conducción de las voces produce una sucesión armónica modal: **IM-VIbM-IM-VIm-IM**. Nuestro compositor hace que todas las voces aparezcan formando un conjunto rítmico en el que destaca visualmente la verticalidad. No obstante, cuando en el compás 694 aparece el acorde de LabM —VI de Dom—, podemos reparar en que es el único acorde que lleva un acento señalado por el compositor en la parte orquestal, para otorgarle más peso, ya que está en tiempo débil de compás.

La sucesión I-VIbM-I es un procedimiento cadencial del sistema modal. En lo que la armonía tradicional denomina “encadenamiento” de los acordes, vemos que cada sonido del VIbM resuelve por cromatismo, y que el sonido Lab desciende a Sol. Ya está todo dicho. Sin embargo, Castro ofrece una última cadencia. Parece que quiera asegurarse de que lo hemos entendido y nos demuestra que también podría haber usado Lam, pero no ha sido su elección, de ahí la última cadencia con tintes de mixtura y transformación de un modo menor en su paralelo mayor.

### **1.1.2.2. Síntesis**

En los tres cuadros que aparecen más adelante, quedan resumidos los acontecimientos más relevantes de cada movimiento. Los esquemas permiten visualizar su forma propia, así como los pilares estructurales y el modo en el que se unen, a través de cadencias perfectas. Los números de compás sitúan en la partitura los hechos. Aparecen en negro las armonías estructurales en el nivel de la tónica del movimiento. En azul, las que se prolongan en un metanivel superior a la tónica. El verde y el morado representan dos metaniveles superiores, o tonalidades más alejadas. Aquellas armonías escritas en rojo responden a la tonalidad enarmónica que en realidad está escrita.

A un solo golpe de vista, se vislumbra cómo dentro del marco formal clásico preestablecido, que Castro asigna a cada movimiento, se producen relaciones modales o no tonales, que gozan de total libertad en todos los niveles y que ofrecen un cambio al concepto de disonancia.

En el primer movimiento, anunciado como *Allegro moderato*, vemos que se conservan las secciones dramáticas del *allegro de sonata*: exposición, desarrollo y reexposición. No obstante, en la sección de desarrollo, LabM juega el papel estructural de las subdominantes con final en dominante de los *allegros* tonales. Lab aparece en el nivel de la superficie melódica del *Concierto* desde los primeros compases, se prolonga formando metaniveles con modulaciones a su estatus de tríada mayor, VI de Dom. Tras la reexposición, una *cadenza* efectúa la mixtura de Dom/M, para conducir a un final en ReM, V<sup>7</sup> del Solm que llega con el el segundo movimiento.

Primer movimiento: *Allegro moderato*

|                         | Exposición | Desarrollo              | Reexposición |                     |         |
|-------------------------|------------|-------------------------|--------------|---------------------|---------|
| Estructura melódica     | 5 -----    | 6b -----                | 5            | Cadanza             | Final   |
| Estructura armónica     | I -----    | VI -----                | I            |                     |         |
|                         |            | [LabM/m-MiM-ReM-LabM/m] |              | [Rem-Solm-MibM ReM] |         |
| Tonalidades polarizadas | <b>Dom</b> | ↓<br>LabM               | <b>DoM</b>   |                     |         |
| Compases                | 1-----     | 51-----                 | 76-134       | 135-146             | 147-152 |

Para el segundo movimiento, la adjudicación formal de *Tema con variaciones* hace muy fácil mostrar la organización estructural básica de las seis partes: un tema y cinco variaciones. Sin embargo, como vemos en el resumen siguiente, no todas las armonías relevantes están en el primer nivel. Es más, no todas las variaciones están en el nivel de la tónica del movimiento, sino que forman un nivel recursivo o metanivel.

Segundo movimiento: Tema con variaciones

| Sección       | Tempo                       | Compases    | Tonalidades polarizadas                     |
|---------------|-----------------------------|-------------|---|
| Tema          | <i>Andante</i>              | cc. 152-183 | <b>Solm-Dom-LabM-Solm</b>                   |
| Variación I   | <i>Piú mosso</i>            | cc. 184-216 | Solm-ReM-Dom-Labm-Dom-ReM-(V <sup>7</sup> ) |
| Variación II  | <i>Allegretto con motto</i> | cc. 216-248 | Rem-Solm/M-ReM-Solm/M-FaM                   |
| Variación III | <i>Moderato</i>             | cc. 248-280 | SolbM-Mibm-SolbM-Labm-DobM/SiM-Fa#M/SobM    |
| Variación IV  | <i>Tempo di mazurca</i>     | cc. 280-316 | Fa#m/Solbm-Do#M-DoM-Lam-DoM-(ReM)           |
| Variación V   | <i>Moderato</i>             | cc. 316-352 | Solm/M-ReM-SolM-(LaM)-Solm/M                |

El Tema con variaciones se elabora mediante una gran prolongación transformadora de Solm a SolM. El procedimiento estructural es un espejo, transportado a una quinta, de la prolongación del primer movimiento. Si entonces Dom se extendía hacia el objetivo final en DoM, esa misma esencia transformadora, a gran escala, se refleja en el segundo

movimiento del Solm a SolM. La absoluta coherencia formal se confirma en el tercer movimiento, que expande DoM. De esta manera, cada movimiento sirve como pilar de la relación estructural global I-V-I.

Tercer movimiento: rondó con exposición

| Rondó   | Compases    | Tonalidades polarizadas  |
|---|-------------|--|
| A1. Danza ternaria. <i>Staccato</i><br>(Transición A y B) | cc. 352-384 | <b>DoM-SolM-FaM</b>  |
| B1. Vals cantabile  | cc. 384-408 | <b>LaM-MibM-Labm</b>   |
|   | cc. 408-440 | <b>MibM</b>  |
| A2  | cc. 440-464 | <b>Labm-ReM-SiM-Solm-Fam</b>   |
| B2 (contrapunto con A)                                    | cc. 464-528 | <b>Fam-hipercromatismo/ambigüedad</b><br><b>Sibm/La#m; SolbM-Fa#M</b><br><b>SiM-Solm-Rem-LaM</b> |
| Reexposición  |             |  |
| A3.   | cc. 528-568 | <b>SibM-MiM-LaM-ReM-DoM</b>  |
| A3. Danza ternaria. <i>Staccato</i>                       | cc. 568-584 | <b>DoM-Dom-DoM-MibM-LabM-</b>  |
| B3. Vals cantabile<br>( <i>Codetta</i> )                  | cc. 584-676 | <b>DoM-MiM-Do#m-Rem-MibM-Dom</b>   |
| Re-rexposición (material del primer movimiento)           |             |  |
| Coda- Cadencia  | cc. 676-698 | <b>DoM-LabM-DoM-Lam-DoM</b>  |

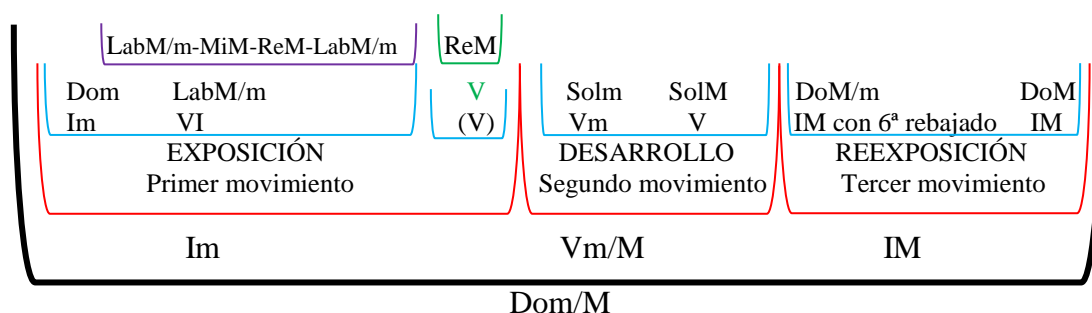
Como se aprecia en el cuadro correspondiente, el tercer movimiento es el más complejo armónicamente. Su función, además de originar nuevos motivos, frases y modulaciones, es la de resolver las tensiones acumuladas por la gran cantidad de transformaciones que se han dado a lo largo de toda la obra.

El tercer movimiento presenta DoM de forma muy tonal. Incluso en sus metaniveles, se producen numerosas cadencias perfectas, que aseguran el tránsito del abundante hipercromatismo y la doble cara de las enarmonías, así como la doble o múltiple función de un sonido o un acorde. El final del concierto parece que no se resigne a llegar, pues Castro, bajo el amparo de la idea cíclica del rondó, prosigue con la reexposición del primer movimiento. Las dos cadencias finales comprimen el concierto en una oposición/complementariedad extraordinaria entre LabM/Lam y Dom/DoM.

De lo anterior se puede concluir que el marco formal a gran escala del *Concierto para violonchelo* de Castro, el todo, está pensado sobre la forma *allegro de sonata*. La idea de transformación continua configura la obra en tres movimientos que, integrados, constituyen la estructura de ese todo. A gran escala, la idea de “mixtura” de modos paralelos, Dom/M, organiza la unidad desde la coherencia, pues la mixtura se da

también en los niveles intermedios o metaniveles (Labm/M, Rem/M, Solm/M), así como en el ámbito local melódico-armónico.

De este modo, los tres movimientos forman una unidad indisociable. A la cadencia final del primero, Castro añade unos compases de transición que terminan con un acorde de ReM, V de Solm, tonalidad con la que comienza el segundo. La cadencia final del Tema con variaciones concluye en SolM, que funciona como V de DoM, tonalidad del tercer movimiento. La estructura global del *Concierto* se ajusta más a una forma de *allego de sonata*, que la del primer movimiento, a pesar de que éste lleva el enunciado de su forma en el primer compás. Veamos un resumen del *Concierto* completo.



Ejemplo 26. Estructuras recursivas del *Concierto* como un todo

Con la organización del modelo en su tres partes, exposición desarrollo y reexposición, Castro conserva un marco estructural tonal que, aunque no se ciñe a los modelos de antaño<sup>58</sup>, le sirve para construir libremente, en el interior de esos límites formales preestablecidos, un tejido contrapuntístico de contornos melódicos, que oscilan entre el cromatismo y el hipercromatismo. El resultado de lo horizontal da como resultado verticalidades que aportan una sonoridad nueva y fresca, en la que se exhibe la intención de liberar a la disonancia de la obligación de resolver, para, como Wagner, viajar al infinito.

<sup>58</sup> “Después de Brahms, la forma sonata proporcionó un modelo de vaga construcción, un esquema que daba un libre acceso a la imitación de los clásicos. El esquema de exposición, desarrollo y reexposición era realmente útil y susceptible de variada interpretación. Se le consideraba en general como “una variante de la forma ternaria”, como un esquema en ABA cuya primera sección A no concluía realmente, caracterizándose la sección B por la fragmentación, el desarrollo temático y una textura dramática. En ocasiones puede estar sólo presente parte del esquema. [...]. Ya en el siglo XX la única cosa que diferencia la forma sonata de una estricta forma ternaria o *da Capo* es su libertad.” (Rosen, 1998, p. 360).

Así, desde la exposición del primer movimiento, hemos comprobado que Castro se toma la libertad de establecer modulaciones guiado por el cromatismo, la enarmonía, la doble función de un acorde, la multifunción del acorde de 7<sup>a</sup>d, las relaciones entre tonalidades preferiblemente disonantes, así como la sustitución (cadencias rota y plagal), la omisión (semicadencia o resolución omitida), la abstracción (consideración de un acorde como una armonía aislada, con función de tónica) y la fusión de, al menos, dos acordes en una sola verticalidad, como por ejemplo, un acorde en el que se constriñe una cadencia perfecta. Solo podemos comprender el lenguaje de Castro si contemplamos la predilección de Debussy para armonizar las verticalidades con los sonidos, no de una tonalidad supuesta, sino con “los suyos propios”. El color, el ambiente, el perfume característico de la música de Debussy, inspiran a Castro cuando se toma la libertad de utilizar este recurso. De ahí la brevedad de algunos metaniveles y armonías tan sorprendentes. De este modo, Castro dejar asomar, de vez en cuando, un impresionismo temprano. Muestra preferencia por las inversiones, especialmente por la sonoridad de los acordes en segunda y tercera inversión, en los casos de los de séptima y novena. Además, utiliza escalas no tonales, como la pentatónica, el modo dórico, la escala de tonos de cinco sonidos y el modo menor natural, comparable con el modo eólico.

En el primer movimiento, aparece Labm/M para configurar la sección de desarrollo. En el segundo movimiento, con el título de *Thème varié*, la maestría en las transformaciones realizadas por Castro supera con creces el concepto de variación. El tercero, *Vivo*, toma la forma estructural de un *rondó con reexposición*, en la que a la reexposición del propio movimiento se suma la reexposición de la exposición del primero. A Castro, el rondó le ofrece la idea subyacente de *ritornello*, que toma tanto para generar una secuenciación de temas A y B como para hacer retornar la exposición del tercer movimiento y, después, la exposición del primero. En esta intención cíclica, la forma constituye un recinto dentro del que poder generar relaciones nuevas, distintas a las del modelo tonal que sugiere el marco elegido. La existencia de una doble reexposición produce a la vez la mixtura entre estructuras de los niveles intermedios.

En una organización sistémica, como es una composición musical, todos los elementos están relacionados<sup>59</sup>. En el caso del *Concierto*, no hay más que ver el papel que juega Lab como sonido y como tríada mayor, las veces que aparece y los cambios que sufre. Sin embargo, si al final pensamos que la transformación a gran escala es de Dom a DoM, debemos señalar que, en realidad, la nota transformada es Mib en Mi natural, terceros de Dom y DoM, así como el 5 de LabM y el de Lam, respectivamente. Sin duda, el 3 y el 6, como notas melódicas y armónicas estructurales, son elementos organizativos fundamentales de esta composición.

En la coda o re-reexposición, Castro resume la doble función de MibM. Por un lado, le ofrece la alternativa de ser una dominante de LabM; por otro, le otorga el papel habitual de subdominante en el modo menor tonal. El sistema tonal se organiza en un juego de simetrías: al ser el I la dominante del IV, cuando se da la progresión I-IV-V-I, la llegada del IV produce la mayor incertidumbre en el oyente, que no sabe en ese momento si la tónica es Do o ha pasado a ser Fa. La tonalidad resuelve la tensión reproduciendo un salto de quinta descendente en espejo de I-IV, es decir, V-I, de ahí que la cadencia más usada por el modo mayor sea I-IV-V-I. Castro imita esta organización simétrica, pero con la tercera mayor. MibM es a Dom, lo que Dom es a LabM: su tercera, pero en el primer caso, menor y en el segundo, mayor. La transformación de Mib (tercera de Dom) en Mi (tercera de DoM) es una manera de mostrar su predilección por las modulaciones a la 3ª mayor descendente, lo que justifica la presencia estructural de Mi convertido en tríada mayor, antes de concluir el *Concierto*.

¿Cómo es posible que al escuchar la obra se deslicen estas armonías tan distantes, a veces confusas, sin que el oyente deje de percibir unidad, coherencia y, sobre todo, belleza? La única respuesta a la sensación de unidad, captada por el oyente, la tiene una organización absolutamente coherente en sus *transformaciones motivicas*. La noción de transformación, manifiesta desde el compás 3, aumenta a lo largo de todo el *Concierto* su complejidad, hasta las reexposiciones del tercer movimiento. La actividad transformadora es constante y de una sutileza diatónica, cromática y enarmónica

---

<sup>59</sup> “No hay más que una red formal de relaciones, hay realidades, pero que no son esencias, que no son de una sola sustancia, que son compuestas, producidas por los juegos sistémicos, pero dotadas, de todos modos, de una cierta autonomía” (Morin, 1994, p. 55).

exquisita. No obstante, la genialidad de las transformaciones es posible por la incitación constante a la *asociación motivica*, que se produce en todas direcciones.

Por todos los hechos comprobados desde el punto de vista objetivo del análisis, el *Concierto para violonchelo* de Castro es una composición organizada con maestría y creatividad. Es el momento de abordar su interpretación.

### **1.1.3. Pautas para la interpretación**

México tuvo que esperar 78 años para que Prieto estrenara el *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre* Op. 22 en su país. El estreno tuvo lugar los días 11 y 12 de julio de 1981, con la Orquesta de Minería, bajo la dirección de Jorge Velazco, en la sala Nezahualcóyotl de Ciudad de México. La copia del manuscrito 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) (Prieto, 2017). La partitura todavía no ha sido publicada.

Esta investigación revela el lugar preponderante que debería ocupar este concierto en el repertorio de concierto, para lo que sería imprescindible contar con una edición. Mientras esto no ocurra, avanzamos en el estudio de la obra a través de la reflexión, para que los futuros intérpretes se encuentren el camino preparado.

El análisis que hemos efectuado del *Concierto* de Castro aporta información racional y objetiva a la capacidad intuitiva y subjetiva del intérprete para estructurar el discurso. La forma sonata toma del drama el efecto narrativo de la intriga y la resolución. En este caso, la profundidad psicológica y la agitada intensidad del Dom del primer movimiento se relaja en la elegante y estilizada danza dieciochesca en Solm del segundo, y se resuelve con la fresca y alegre vivacidad rítmica del tercero, en DoM. Esta estructura afecta al aspecto agógico, no solo por los cambios de compás y de *tempo*, sino también porque el sentido del pulso permite en el primer movimiento una elasticidad que no resultaría adecuada a las danzas del segundo y el tercero.

Desde el punto de vista de la organización musical, el primer movimiento, *Allegro moderato*, es, sin duda, el más intenso de los tres. El principal problema al que se enfrenta el intérprete es el de la gestión de la intensidad sonora, ya que un exceso de

energía, mantenida a lo largo de todo el movimiento, puede tener como consecuencia la monotonía. Por ello, es importante situar, desde el comienzo, las repeticiones y transformaciones de la unidad melódica inicial en el contexto de las frases, de la estructura del movimiento y de la perspectiva global de la obra.



Ejemplo 26. Primera página del manuscrito del *Concierto para violonchelo y orquesta* de Castro

A pesar de la indicación de *fortissimo* para el primer acorde, es necesario prever que en la reexposición todas las dinámicas aparecen en un grado mayor de intensidad, hasta culminar en el triple *forte* del acorde de ReM (V de V, *fff*), con el que termina la



cadencia del violonchelo. Tras el acorde inicial en *fortissimo*, el oboe expone el motivo, dos veces, en *piano* (Ejemplo 1).

Los dos primeros compases anuncian la estructura armónica del concierto. Es esencial interpretar con toda claridad el regulador en *crescendo* y dar relieve al quintillo, con especial acento en el Lab, premonición de lo que está por llegar (LabM en el desarrollo). Expuesto el tema sobre el que girará toda la narración, cabe preguntarse si la dinámica debe ser la misma la segunda vez, o si por el contrario, conviene dirigir la frase hacia la entrada de la flauta en *forte*. La clave de la respuesta nos la ofrece Castro, puesto que escribe un regulador de *diminuendo* en el compás 2, pero no en el 4 (Ejemplo 2). Otra clave la encontramos en los acordes de la orquesta. ¿Han de sonar todos con la misma intensidad, puesto que Castro no indica ningún cambio dinámico? Proponemos la posibilidad de atender a la dirección armónica y organizar un *crescendo* hacia el compás 5, en el que vuelve a aparecer el Lab en el bajo del acorde de VI. De esta manera, el acorde de tónica del compás 7 sonará como la resolución del anterior. La dirección armónica de los acordes indica que la flauta ha de reproducir el mismo esquema de fraseo que el oboe, pero en *forte*, con un *diminuendo* en el compás 6 hacia la tónica, y un *crescendo* en el compás 8 hacia la dominante. La intensidad del primer *tutti* orquestal crece hacia el compás 14 (V de MiM), para regresar en el compás 17 a la tónica. A partir de este compás, se repite el patrón de fraseo de los primeros compases, pero con una variación tímbrica, puesto que violonchelo y orquesta intercambian los roles.

Una vez expuesto el tema del *Allegro moderato*, el *poco piú mosso* (Ejemplo 3) no solo indica un pulso algo más rápido, sino que apunta direccionalidad hacia el LabM del desarrollo (compás 51). En esta amplia idea del *rubato* estructural, el *ritenuto* del compás 48 delimita la exposición y el desarrollo, y otorga claridad a la forma, relajando la tensión para preparar el discurso hasta el *Appassionato*. Durante toda la sección del *poco piú mosso*, a pesar del carácter virtuosístico de la parte del violonchelo, el solista debe establecer un correcto diálogo con la orquesta, al tocar con un sonido más ligero y transparente, en los momentos en los que la orquesta reproduce fragmentos de la unidad motívica, que en los que esta cumple con una función de acompañamiento armónico.

Las escalas de dobles cuerdas, en terceras, sextas y octavas son una ocasión para el lucimiento de la técnica, aunque es preferible que trasciendan este aspecto para cumplir

también una función de transición estructural hacia el desarrollo, que exige que el pulso camine hacia delante. Por ello, a pesar de la dificultad que supone su ejecución para la mano izquierda, el *tempo* ha de fluir y el interés musical se ha de centrar en la dirección, dibujada por la velocidad del arco.

El contraste dinámico entre el final de esta frase, en *fortissimo*, y el principio de la siguiente, en el que la orquesta entra en *piano*, obliga a efectuar una respiración amplia, que permita al solista terminar el pasaje con rotundidad y a la orquesta anunciar el carácter lírico del desarrollo (*cantabile*).

El único cambio de compás de la obra, de 4/4 a 2/4, repetido en la reexposición (Ejemplo 4), intensifica el sentimiento anhelante del diálogo entre el violonchelo y la orquesta, y acelera la llegada al *forte molto espressivo* (compás 54). En un momento de tanta intensidad dramática, se hace necesario planificar la ascensión hasta el *fortissimo Appassionato* (compás 60) desde el *pianissimo* (compás 51), y reservar emotividad en el *forte* anterior (compás 54). El *rubato*, que hasta ahora ha acelerado el *tempo*, se equilibra con el espacio y la amplitud del *Appassionato*, que permite albergar la generosa masa sonora. Este momento le ofrece al violonchelista la oportunidad de regalar con generosidad toda su pasión. El registro agudo y el *fortissimo* demandan la ejecución de cada semicorchea con una gran cantidad de arco, en combinación con un amplio *vibrato*. En la reexposición, este mismo momento aparece en un registro más grave del violonchelo, lo que implica menor tensión.

La *cadenza*, de metro absolutamente libre, no presenta otras indicaciones dinámicas que la de *fortissimo*. El violonchelista se encuentra ante el reto de no forzar el sonido. Suavizar la frase en la modulación a Rem le dará la oportunidad de relajarse físicamente, anunciar la nostalgia del segundo movimiento en Solm y aumentar el efecto del *crescendo* hasta el triple *forte* del último acorde del movimiento, en ReM, V de la cadencia perfecta que enlaza con el segundo movimiento.

En el segundo movimiento, *Andante*, la primera parte del tema, ornamentada con trinos y armonizada con un acompañamiento clásico de tríadas, nos traslada al siglo XVIII. Nos vemos seducidos por la nostalgia del pasado y atrapados por la sensibilidad de lo romántico. El tema exige a los intérpretes equilibrio, orden y elegancia. En medio de la

sonoridad dulce, estable y tranquila, es importante acentuar los trinos, siempre en la parte fuerte del compás, para subrayar su valor estructural y armónico, en relación con el quintillo del primer movimiento, y para enfatizar la estabilidad rítmica que ofrece la danza binaria.

La ejecución del tema en el violonchelo, debido a su agudo, es extremadamente arriesgada. El solista se encuentra ante el desafío de hacerlo sonar fácil, limpio, aterciopelado y dulce, a la vez que asegura la proyección del sonido a través de la textura de la orquesta. La tesitura obliga a tocar con el arco muy cerca del puente, en el lugar donde las cuerdas ofrecen mayor tensión y resistencia. Para obtener un sonido relajado, la mano derecha debe trabajar con elasticidad, evitar siempre ejercer una presión rígida sobre la cuerda y buscar un contacto suave del arco con la cuerda. El carácter clásico del tema requiere la utilización de un *vibrato* menos apasionado y más estrecho que en el primer movimiento, para favorecer la nitidez y pureza de la afinación. Cada una de las variaciones tiene un carácter muy definido y diferenciado. Esto ofrece al intérprete la oportunidad de lucir una amplia gama de recursos. La Variación I (*piú mosso*) regresa al anhelante y lírico cromatismo. En la Variación II (*allegretto con motto*), la instrumentación —en diálogo la flauta con el violonchelo—, la articulación en *staccato* y el predominio del modo mayor confieren un carácter fresco, ligero y alegre. En la Variación III (*moderato*), es importante lograr claridad en la textura contrapuntística, al diferenciar la articulación de cada una de las voces. Si se enfatiza la primera nota de las dos semicorcheas ligadas, el acento en el contratiempo enriquecerá y dialogará con el tema en *legato*, sin restarle protagonismo. La Variación IV (*tempo di mazurka*) es elegante y pausada. Es importante destacar en la interpretación el regulador que crece desde el primer tiempo hasta el tercero, de mayor peso, para distinguirla de un *minuetto*. El movimiento de danza se interrumpe bruscamente con la libertad rítmica de las tres cadencias virtuosísticas, que evitan la monotonía. La Variación V (*moderato*) cierra el movimiento con una textura de coral, que conduce a una frase en SolM y ReM para anunciar la luminosidad del tercer movimiento.

El *Vivo* presenta dos temas de espíritu jubiloso, que contrastan en la articulación del sonido y en la acentuación rítmica. Estos se alternan en secciones de carácter alegre y ligero, con articulación *staccato* y hemiolias propias de las danzas criollas, con secciones líricas a ritmo de vals, en *legato*.

El *staccato* no ha de perjudicar a la horizontalidad y al dibujo melódico. A pesar de la separación entre las notas que presupone este golpe de arco, proponemos favorecer el movimiento horizontal sobre el vertical para producir resonancia y dibujar la dirección de la línea de las frases. Aumentaremos la longitud del arco desde la nota más grave del dibujo a la más aguda, y viceversa. Son especialmente delicados los pasajes cromáticos, en los que se cuidará con esmero la suavidad del comienzo de las notas, para evitar la sequedad. Para impedir que se fragmenten las frases, es recomendable no recuperar el arco después de las notas largas (negras), para comenzar en cada tiempo arco abajo.

El lirismo y la longitud de las secciones en *legato* presentan el peligro de que se sature la intensidad de la interpretación. Como en el primer movimiento, ante la complejidad armónica, es necesaria la organización clara del fraseo. Por ejemplo: en el primer *cantabile* (c. 407) ya está escrita la indicación de *forte*, sin embargo, el intérprete no debe perder la perspectiva de la secuencia cromática que continúa en *crescendo* hasta el *fortissimo* (c. 430). La explosión más grande de júbilo se da en el compás 584, con la llegada de DoM, tras un pasaje hipercromático. Para acrecentar todavía este espíritu, el tema se repite una vez más con la melodía doblada en octavas. La coda (c. 676) ofrece un final triunfal y grandioso, en el que los últimos cinco compases son el resumen del primer movimiento. Por ello, resulta absolutamente esencial subrayar el acento sobre el acorde de LabM, que se refiere a la tensión acumulada en el desarrollo del primer movimiento, y que concluye en la feliz, pura y simple, pero poderosa tríada de DoM.

Para el estudiante de violonchelo, el *Concierto* de Castro se presenta como un gran reto. Su elevada dificultad técnica lo hace aconsejable para los estudios superiores y de postgrado. Antonin Dvořák (1841-1904) había escrito su mítico *Concierto para violonchelo en Si menor*, Op. 104 en Nueva York, en 1894. El compositor checo dudó de las capacidades técnicas del violonchelo como instrumento solista, hasta que escuchó el estreno del *Concierto N°2 en Mi menor* Op. 30, del compositor y violonchelista Victor Herbert, que tuvo lugar en el Carnegie Hall, en 1894. Motivado por este acontecimiento, Dvořák inició la composición de su *Concierto para violonchelo en Si menor*, que sería estrenado en Londres, en 1896 (Smaczny, 1999). Tres años más tarde, Castro se aventura con una obra que le supera en dificultad. Aprovecha y expande todos los recursos virtuosísticos empleados por Dvořák —acordes, dobles cuerdas en terceras,

sextas y octavas, uso del registro agudo del instrumento y amplitud dinámica— y los aprovecha para expresarse en un lenguaje armónico más cromático y complejo.

Como hemos señalado, el temperamento igual posibilitó la evolución del lenguaje cromático. Sin embargo, en el *Concierto* de Castro, la elección de las tonalidades principales de cada uno de los tres movimientos todavía responde a intenciones expresivas tonales. Tradicionalmente, Dom expresa oscuridad, profundidad, agitación y dramatismo, mientras que Solm ofrece un ambiente nostálgico y DoM representa la alegría. Desde este marco, Castro explora los límites del lenguaje tonal, siempre con el objetivo de enriquecer y dar profundidad a la expresión, por caminos armónicos cuyas coloraciones y modulaciones tiendan al infinito.

En su *Concierto*, encontramos tanto pasajes de progresiones armónicas en incesante movimiento cromático, como momentos en los que se reconoce claramente una tonalidad. Organizar la afinación en base a la fórmula matemática, rígida y preordenada del temperamento igual restaría expresividad a la interpretación. Por ello, es importante distinguir los semitonos cromáticos de los diatónicos. Estos últimos se caracterizan por la atracción gravitatoria que tiende a conectarlos con los puntos de reposo de la tonalidad a la que pertenecen. El semitono diatónico de cada uno de los tetracordos de una escala mayor tiene una tendencia natural a resolver en la nota inmediatamente superior, por lo que, en el sistema de afinación expresiva, se tiende a subir su altura lo suficiente como para que sintamos su resolución como inevitable. En el modo menor, el sonido de la tercera menor gravita hacia el segundo grado. El violonchelista Pau Casals (1876-1973) entendía la afinación como una cuestión de conciencia espontánea, que implica una respuesta natural e instintiva hacia la armonía (Blum, 1977).

Los intérpretes que se propongan verificar su instinto, disponen de los ejercicios propuestos por Hans Jørgen Jensen y Minna Rose Chung (2017) para profundizar y ajustar la diferenciación entre afinación justa, temperamento igual y afinación pitagórica. En su libro *Cello Mind: Intonation and Technique*, detallan los principios físicos y matemáticos en los que se basan cada uno. El sistema temperado que iguala todos los semitonos se desarrolló en paralelo al cromatismo armónico. La afinación justa relaciona, según la escala natural, todos los sonidos con los armónicos de un mismo centro, y por ello, es el que genera mayor resonancia en el instrumento. El sistema pitagórico, o afinación expresiva según Casals, se construye a partir del ajuste

de todos los sonidos con la serie de quintas justas, y explica la preferencia intuitiva por las terceras y sextas mayores más grandes, y las terceras menores más pequeñas, que dan como resultado los semitonos diatónicos de las escalas tonales, o *leading tones*. La coma pitagórica es la diferencia que resulata entre la superposición de 12 quintas justas y 7 octavas justas, y explica por qué Do# mayor suena ligeramente más alto que Reb mayor. Este es el elemento, importantísimo en la interpretación, que aporta el color y la expresividad de cada tonalidad, y por tanto, el contraste en las modulaciones. Sin duda, la práctica de los ejercicios propuestos en *Cello Mind*, contituye la preparación idónea para obtener una interpretación cuidada del *Concierto* de Castro. Finalmente, el análisis de esta tesis aporta información para clarificar el aspecto expresivo de la afinación en función del contexto armónico-contrapuntístico y constituye una herramienta expresar el discurso dramático.

Para abordar la preparación técnica del *Concierto* de Castro es recomendable haber practicado con anterioridad las composiciones del virtuoso D. Popper (1825-1913), en especial de sus *40 Estudios*, Op.73. En concreto, los estudios números 8, 9, 12, 13, 17, y 20 son idóneos, ya que abundan tanto las secuencias cromáticas como en dobles cuerdas. Cualquiera de los demás desarrolla la seguridad de la mano izquierda en la afinación del registro agudo y en la práctica de amplios cambios de posición. Las secuencias cromáticas entrenan el oído para las armonías de Castro. Los estudios 1, 15, 17 y 38 son indicados para el control de la sonoridad en el golpe de arco *staccato*. Todos los que incluyen ligaduras largas, es decir, el 2, 4, 7, 8, 21, 22, 23 y 26, refuerzan la resistencia del arco y la amplitud del sonido.

El paso intermedio entre la práctica de estudios técnicos y el repertorio, se encuentra en los conciertos compuestos por violonchelistas que han orientado sus composiciones hacia la pedagogía. En ese sentido, recomendamos el *Allegro de concierto*, op. 11 de Karl Davidov (1838-1889), virtuoso que se propuso que su instrumento llegara el nivel de virtuosismo del violín. Por este motivo, sus composiciones exploran, sobre todo, el registro agudo.

También es recomendable haber tocado, con anterioridad al estudio de la obra que nos ocupa, el *Concierto* de Dvořák y las *Variaciones sobre un tema rococó* de Tchaikovsky, este último como preparación para el segundo movimiento.

Otro aspecto fundamental a tener en cuenta, tanto para superar las dificultades técnicas sin lesiones físicas, como para ganar en seguridad y libertad interpretativa, es el de la preparación del cuerpo y la mente. El estudio de la partitura de Castro exige fortaleza física y mental. Estas dos cualidades van de la mano y se complementan. La fortaleza física conviene trabajarla desde la elasticidad, ya que un cuerpo rígido produce un sonido rígido. Son por ello aconsejables todas las prácticas que incluyen estiramientos. Para ganar consciencia corporal es fundamental trabajar la movilidad de la columna vertebral y reforzar la zona abdominal. El control para producir el sonido que imaginamos consiste en saber cómo descargar el peso del cuerpo sobre el instrumento. La columna actúa como un gran muelle que activa los más pequeños: cuello, brazos, manos, dedos, piernas y pies. Con ellos regulamos el peso que necesitamos en cada caso concreto para vencer la resistencia de la cuerda, tanto para pisar la cuerda con los dedos de la mano derecha, como para generar el sonido con el arco. El muelle de la columna se activa desde la zona abdominal mediante la respiración, que influye enormemente en el estado mental y anímico, y por tanto en el aspecto expresivo de la interpretación. Por tanto, la práctica física debe unir unida a la práctica de la respiración.

En definitiva, el éxito de la interpretación de esta difícil partitura depende de un alto nivel de preparación previa. Esta investigación revela el lugar preponderante que debería ocupar este concierto en el repertorio de concierto, para lo que sería imprescindible contar con una edición. Mientras esto no ocurra, avanzamos en el estudio de la obra a través de la reflexión, para que los futuros intérpretes se encuentren el camino preparado.

## **1.2. Manuel M. Ponce (1882-1948): puente entre el romanticismo y el modernismo**

Durante el primer decenio del s. XX, el Régimen de Porfirio Díaz entra en declive a causa de las divisiones políticas, la crisis económica, la dependencia del exterior y las desigualdades regionales y sociales. El gobierno congela los salarios, aumenta los impuestos y reprime las huelgas. Los trabajadores mexicanos se politizan. Como apuntábamos en el espacio dedicado a Castro, la Revolución Mexicana estalló en 1910, como consecuencia del declive del Porfiriato. Este violento proceso sociopolítico derrocó el Estado colonial y oligárquico de las postrimerías del siglo XIX. En 1917, la nueva Constitución mexicana incluyó por primera vez los derechos sociales reclamados por las clases trabajadoras, instituyó la libertad de expresión y de culto e implantó una enseñanza laica y gratuita. De este modo, emergió una nueva clase media con acceso al poder, legitimada y apoyada por los sectores populares de la sociedad.

El nuevo Estado, de carácter autoritario, promovió con ímpetu un nacionalismo cultural, cuyas bases estaban en consonancia con sus ideales políticos y económicos. El escritor José Vasconcelos (1882-1959), Secretario de Educación Pública, atendió a la necesidad de crear un plan de regeneración político-social, a través de la educación y el arte. A la vez, con una intención didáctica, alentaba a José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974) para que pintaran murales en los que se representara tanto la historia, como el futuro diseñado por el nuevo Estado. Así mismo, impulsó la edición de libros y la organización de una red de bibliotecas. No obstante, el nacionalismo postrevolucionario no tiene tintes xenófobos, ni pretende luchar contra lo establecido. Su objetivo es la creación y consolidación de una nueva identidad, a partir del diseño de una tradición nueva que incorpore lo popular y las culturas originarias, y sea accesible a toda la colectividad<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Según Clara Díaz Pérez, “el inicio del siglo XX, en nuestro contexto musical latinoamericano, fue escenario de una confluencia de tendencias estéticas diversas, donde la expresión de lo propio como concepto de lo nacional fue el eje común de búsqueda de los compositores. Tradición, modernidad, folclorismo, asimilación foránea, exclusión, integración, entre otros, serían términos que, en última instancia, comenzarían a girar alrededor de un problema fundamental en la música latinoamericana: el de su identidad y manifestación contemporánea” (Díaz, 1988, p. 25).



Manuel M. Ponce, criado por una familia religiosa durante el régimen de Porfirio Díaz, no pretendió nunca otorgar a sus composiciones un sentido político. Simplemente se dio la coincidencia entre sus ideales y los de la Revolución. Durante 1902 y 1903, junto con el pintor Saturnino Herrán (1887-1918) y el poeta Ramón López Velarde (1888-1921), asistió a las tertulias nocturnas que se celebraban en el jardín de San Marcos de Aguascalientes. Estos encuentros ejercieron gran influencia en su pensamiento, en cuanto a la búsqueda personal de un significado mexicano de la música.

En 1904, concluido un escaso tiempo de estudios musicales en Ciudad de México, decidió invertir sus ahorros para ampliar su formación, primero en el Liceo Rosini de Bolonia y después en Berlín, de 1905 a 1908, con Martin Krause (1853-1918), alumno de Franz Liszt (1811-1886). Cuando regresó a México, ejerció como profesor de piano en el Conservatorio Nacional.

En el espíritu de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y Alfonso Reyes (1889-1959), grandes intelectuales de la época, vio reflejadas sus ideas nacionalistas. Invitado por ellos al Ateneo de la Juventud, formó parte del grupo de intelectuales y artistas, entre los que se también se encontraban Diego Rivera o Saturnino Herrán, que inició la revolución cultural con el ánimo de superar el estancamiento de la cultura porfirista.

En la librería Biblos de Francisco Gamoneda, a petición de sus compañeros del Ateneo de la Juventud, Ponce ofreció, el 13 de diciembre de 1913, una histórica conferencia sobre “la música y la canción mexicana”. Más tarde, manifestó: “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” (Ponce, 1913 citado en Miranda y Tello, 211, p. 153). Esta conferencia versó sobre las ideas del compositor en torno a la música popular, claves en la concepción de la mayor parte de sus composiciones:

[...] 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...”. (Ponce, 1913, pp. 17-18)

Con el propósito de ennoblecer la canción mexicana, Ponce se preocupó por trazar vínculos entre lo popular y lo culto, en un acercamiento constante a lo autóctono. Tomó como muestra los modelos nacionalistas ruso y español para proponer un arte nacional que, sustentado en los modelos académicos, pudiera proyectar ideas y conceptos puramente mexicanos en un ámbito internacional:

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. (Ponce, 1919, p. 9)

A pesar de su empeño por alejarse de los movimientos políticos y sociales, Ponce no pudo evitar las consecuencias de la Revolución. Equivocadamente, creyó que la presidencia de Victoriano Huerta (1911-1913) acabaría con la guerra y aceptó un encargo del gobierno para componer con beneficios económicos insignificantes. Huerta, máximo responsable de un régimen atroz, huyó del país en 1914. José Venustiano Carranza le sustituyó como jefe del ejército constitucionalista (1913-1914). Ponce pagaría muy caro el error político, pues a raíz de este hecho, fue víctima de una campaña anónima de desprestigio y persecución. En 1915, abandonó México y se instaló en la capital de Cuba. Durante su estancia en La Habana (1915-1917) y otros viajes posteriores, “Ponce tuvo una incidencia vital en la cultura musical cubana, desarrollando una multifacética labor como compositor, pianista, pedagogo y crítico musical” (Díaz Pérez, 1998, p. 25). Tras su presentación, y pasado un mes de su llegada, el *Heraldo de Cuba* publicaba: “Manuel Ponce es el más eminente artista del piano en México, donde como compositor y ejecutante, goza de general admiración. Sus piezas son famosas en el vecino país por su expresión y colorido, y él, como virtuoso del piano, podría brillar ante cualquier auditorio” (Citado en Díaz Pérez, 1998, p. 26)<sup>2</sup>. El

---

<sup>2</sup> “En el ámbito de la relación música popular/música culta, uno de los objetivos de Ponce era situar la canción mexicana en el nivel de salón de concierto. Cuando llegó a La Habana ya contaba con arreglos de canciones como “*La pajarera* y *La Valentina*, así como la canción de su total inspiración y extendida fama internacional *Estrellita*, además de sus también reconocidas *Rapsodia*, *Balada* y *Barcarola mexicanas*, todas éstas en las que estaría presente el folclor de su país” (Díaz, 1998, p. 26). En cuanto a las canciones utilizadas por Ponce, dice en uno de sus numerosos escritos donde denomina a las canciones populares como “huerfanitas”: “Las melodías anónimas, como chiquillas desvalidas, corren por plazas y barriadas desnudas de armonía, desfiguradas en las bocas de remendones que al compás del martillo que

éxito del concierto ofrecido en el Ateneo de La Habana, el 12 de noviembre de 1916<sup>3</sup>, quedó plasmado en la crítica del poeta y periodista cubano Mariano Brull (1891-1956), publicada en *El Fígaro*:

Con un programa integrado en su totalidad por obras propias y ejecutado también por él, el artista Ponce se anotó uno de los éxitos más puros y legítimos que artista alguno haya alcanzado entre nosotros, y recibió, como tributo de admiración, el homenaje de simpatía más entusiasta y sincero. Justo homenaje desde luego a quien, como él, es merecedor por sus talentos indiscutibles de los favores no siempre fáciles del triunfo y de la gloria; pues, a sus excelencias de compositor, de poderoso creador de armonías, aduna los dotes nada frecuentes del perfecto ejecutante que, conocedor como el que más de los secretos técnicos de su instrumento, sabe encontrar felices expresiones y modulaciones encantadoras. (Brull, 1916 citado en Díaz, 1998, p. 35)

Ponce nunca perdió contacto con Cuba. “Al regresar definitivamente a su país natal en el mes de junio de ese mismo año, sus vínculos profesionales y de amistad con los músicos cubanos se mantendrían inalterables y, aún más, en los años venideros estas

---

pugna por restaurar unos tacones absurdos las ahogan entre los hipos de su dipsomanía incorregible; entran en las pocilgas donde se las viste con el andrajoso acompañamiento de una guitarra descordada, corren al campo y alegran los caminos polvorientos, en los labios de los trabajadores rústicos acompañan, en fin, en sus alegrías o sus dolores, a la masa anónima que las creó. Nosotros hemos recogido algunas de esas melodías; las hemos limpiado y fijado, hémosles arreglado trajecitos armoniosos —bien modestos por cierto— y, perfumadas con su propia gracia, han invadido los salones y los teatros recibiendo buena acogida por doquiera [...] Necesitábase una paciente labor para suavizar asperezas, para descubrir las más bellas melodías ocultas en el montón de cantos acumulados por la musa popular, era preciso clasificar las canciones señalando los ritmos, los compases, las modalidades de cada región. Entonces pudo comprobarse que los cantos de norte, de ritmos rápidos y decididos (“La Valentina”, “La Adelita”, “Trigueña Hermosa”, etc.) reflejan el carácter audaz de los fronterizos; las melodías lánguidas del Bajío (“Marchita el alma”, “Soñó mi mente loca”, etc.) interpretan fielmente la melancolía de las provincias del centro; las canciones costeñas (“A la orilla de un palmar”, “La costeña”, etc.) nos descubren la voluptuosidad de las tierras tropicales” (Ponce, 1919, p. 48).

<sup>3</sup> Ponce estrenó en ese concierto su *Sonata* núm. 1, *Preludio y Fuga sobre un tema de Bach*, *Mazurka* núm.VII, el *Estudio* núm.10 *Alma en primavera*, *Elegía de la ausencia*, *Dos pequeños preludios*, *Rapsodia Cubana* núm. 3 y *Concierto para piano y orquesta de cuerdas*.

relaciones se incrementaron con figuras tan reveladoras dentro de la cultura musical cubana como las de Alejo Carpentier<sup>4</sup> y Alejandro García Caturla” (Díaz, 1998, p. 36).

En 1917, a su regreso a México, Ponce fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional y pudo continuar como profesor de piano, así como abordar la redacción de escritos relacionados con la música. Ese mismo año, publicó en la Revista *Cultura* los ensayos *Escritos y composiciones musicales*, sobre estética y música mexicana. Dirigió la revista *El Tepontzle* y, en 1919, fundó la *Revista Musical de México*. También se hizo cargo de la sección musical de la revista *México Moderno*, en la que escribió incesantemente hasta 1923. La Orquesta Sinfónica Nacional, suspendida durante la etapa de inestabilidad política que terminó con el asesinato de Carranza y la llegada de Obregón al poder, se reactiva en 1921, con José Vasconcelos al mando de la Secretaría de Educación Pública. Ponce renuncia a ser director de la orquesta y continúa su labor en el Conservatorio, que ahora dirige Julián Carrillo.

No obstante, Ponce decidió alejarse de la incertidumbre política constante, carente de perspectivas para desarrollar su propia identidad musical como compositor. Se estableció en París en 1925<sup>5</sup>. Fue alumno de Paul Dukas (1865-1935)<sup>6</sup>, de Armonía,

---

<sup>4</sup> Alejo Carpentier publicó un artículo en *El Nacional* de Caracas, el 27 de noviembre de 1954, titulado “El concierto mexicano”, que después reprodujo en su libro *Ese músico que llevo dentro*. Dice de Ponce: “[...] pude asistir a la transformación que se operaba en su personalidad creadora, bajo los consejos de Paul Dukas, que desempeñaba una cátedra de enseñanza superior en la Escuela Normal de Música de París, donde Rolón, Joaquín Rodrigo, y otros músicos de América Latina y de España, asistían a sus cursos. El autor de la mundialmente famosa canción *Estrellita*, llevada a los grandes conciertos por el violinista Jascha Heifetz, lejos de mostrarse satisfecho con la celebridad que habían alcanzado algunas de sus melodías, se consagraba entonces al estudio de las tendencias más avanzadas de la música contemporánea, escribiendo, a modo de ejercicio, unas piezas politonales para instrumentos de cuerdas. Pero, para Manuel M. Ponce, tales prácticas no eran sino juegos destinados a familiarizarlo con técnicas que quería someter a la experiencia propia. Su lirismo se conservaba intacto, si bien sus modos de expresión tendían a ponerse al día” (Carpentier, 1980, p. 219).

<sup>5</sup> Por hacernos una idea del momento ideológico que atravesaba París, debemos destacar que tan solo hace tres años que ha muerto Marcel Proust, considerado como el padre del modernismo literario. Según Madrid, “la aventura francesa de Ponce debe entenderse como una forma de distanciarse de los cambios sociales y culturales que se están produciendo en su país, en un intentar darles sentido, como un esfuerzo por reposicionarse en relación con estas circunstancias, así como una expresión de continuidad con los ideales modernistas que había abrazado desde su juventud” (Madrid, 2003a, p. 121).

Contrapunto y Composición en la École Normale de Musique<sup>7</sup> y recibió clases de Análisis de Nadia Boulanger (1887-1979). En el “taller” de Análisis, estudió a “varios compositores contemporáneos: Schmitt, Stravinsky, Prokofiev, Hindemith, Debussy, Auric, Poulenc, Honegger, Roussel e incluso Dukas”<sup>8</sup> (Madrid, 2003a, p. 133). Conectó con Manuel de Falla (1919-1976), Joaquín Turina (1882-1949), Arnold Schönberg (1874-1951), Heitor Villa-Lobos (187-1959), el grupo de *Los Seis* al completo y con Edgar Varèse (1883-1965). Roland Petit escribió un artículo que nos permite hacernos una idea de cómo pudo escucharse en aquellos años la música de Ponce en París:

Ponce posee un sentido exquisito de la modulación; recientemente ha terminado una sonata para guitarra dedicada a la memoria de Schubert donde parece recuperar de la manera más cómoda el sentido modulador tan particular del maestro de Viena. La guitarra ha jugado un papel importantísimo en la evolución de estos músicos. Para empezar, en el establecimiento progresivo de sus respectivos lenguajes armónicos. Podría decirse que se descubrieron de verdad a sí mismos el día que atendieron al espíritu profundo de las armonías generadas naturalmente por las seis cuerdas, armonías que fueron asimiladas de manera diversa, cada uno según su propio genio, y especialmente para Ponce y Broqua, no sólo el instrumento, sino los virtuosos del mismo jugaron un papel fundamental en este destino. (Petit, 1929 citado en Miranda, 1998a, p. 61)

---

<sup>6</sup> “En efecto, creador de pensamiento inquieto y siempre ávido de aprehender su entorno artístico, el músico mexicano, durante su estancia de 1925 a 1933 en París, emprendió el derrotero estético de la música contemporánea, orientado por el prestigioso compositor y pedagogo francés Paul Dukas. De este modo, Ponce compositor transitaría por el espíritu neoclásico, abordando el bitonalismo y el politonalismo, e insertando las combinaciones rítmicas del folclor mexicano dentro de las formas clásicas” (Díaz, 1998, p. 36).

<sup>7</sup> “Según Ponce, el principal interés de Dukas era el dominio de contrapunto y armonía, y no sintió nada por algunos de los ejercicios stravinskianos de algunos de sus alumnos —curiosamente, Ponce etiquetó estos ejercicios como “música ultraísta”, después del Ultraísmo, el movimiento literario de vanguardia fundado y encabezado en 1910 por el poeta chileno Vicente Huidobro, y haciéndose eco de la reseña de Alba Herrera y Ogazón sobre el estreno de su propia *Sonata para violonchelo y piano*” (Madrid, 2003a, p. 132).

<sup>8</sup> “Léonie Rosenstiel señala que Boulanger era una admiradora particular de Stravinsky, aunque el análisis de su música no se basó en sus propios hallazgos, sino en artículos escritos por otras personas” (Rosenstiel, 1982 citado en Madrid, 2003a, p. 133).

Creó la *Gaceta Musical* en 1928, la revista de habla hispana con mayor trascendencia dentro y fuera de Hispanoamérica. La publicación se constituyó como vía de información general sobre los acontecimientos y novedades musicales procedentes de Europa, lo que sirvió para que los músicos latinoamericanos se relacionaran entre sí y con los del resto del mundo.

Ponce conoció al guitarrista Andrés Segovia (1893-1987), quien le presentó en la escena musical europea y consiguió que sus obras llegaran a un público internacional de dimensiones insospechadas. Relevantes casas editoras las incorporaron en sus catálogos<sup>9</sup>. La amistad entre Ponce y Segovia, a pesar de que se mantuvo durante muchos años, sufrió en ocasiones ciertos altibajos<sup>10</sup>. No obstante, fue una relación fructífera para los dos, a juzgar por las treinta y dos obras para guitarra que encontramos entre sus composiciones.

En 1932, se graduó en Composición con Dukas. Entre maestro y discípulo se había desarrollado una estrecha amistad sin jerarquías. 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. (Castellanos, 1982 citado en Miranda, 1998, p. 43)

---

<sup>9</sup> Según Miranda, Roland Petit publicó uno de los mejores artículos escritos en Francia sobre Ponce: “Trois musiciens hispanoaméricains, Allende-Broqua-Ponce”: “Fue Segovia quien, viajando por México, pidió a Ponce que le escribiera una Sonatina, misma que le significó un verdadero éxito; fue él quien presionó al compositor para regresar a Europa, lo que no hacía desde la época en que trabajó la composición en Bolonia y el piano en Berlín. Es en Europa donde Ponce encuentra a Paul Dukas cuya inteligencia comprensiva le ayuda a descubrir el camino a seguir; es en Europa donde compone una serie de obras en las que el progreso es constante: una *Sonata para guitarra y clavecín* en la que frente a frente se alían y se oponen las sonoridades de las cuerdas pulsadas de distinta manera de estos instrumentos y un *Concierto para guitarra y pequeña orquesta*, cuyo *Andante* encierra uno de los mejores temas de espíritu popular” (Petit, 1929 citado por Miranda, 1998a, pp. 60-61).

<sup>10</sup> El investigador Mark Dale aborda este tema en su artículo “Mi querido Manuel: la influencia de Andrés Segovia en la música para guitarra de Manuel M. Ponce”: “Segovia influyó, con su actitud de interferencia en el trabajo de Ponce, para que se deteriorara la relación amistosa y profesional entre ambos personajes” (Dale, 1998, p. 86).

A los 51 años, Ponce regresó a México y ocupó la cátedra de Piano y de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional. La última de las revistas que Ponce dirigió fue *Cultura Musical*, en 1936, financiada por el Conservatorio desde su creación. Ponce sufrió un deterioro progresivo de su salud que le obligó a vivir con tranquilidad y recogimiento. Le reconfortaba el recuerdo de sus éxitos pasados. Todos los homenajes y distinciones recibidos culminaron con la obtención del Premio Nacional de Artes y Ciencias, en febrero de 1948, apenas dos meses antes de su fallecimiento, el 24 de abril de 1948<sup>11</sup>. Rodolfo Halffter (1900-1987) habló del “duelo nacional por la pérdida irreparable del padre del nacionalismo mexicano” (Halffter, 1948 citado en Miranda 1998b, p. 92).

### **1.2.1. Características organizativas del lenguaje musical de Manuel M. Ponce**

Resulta imposible establecer un orden cronológico lineal<sup>12</sup> en la evolución del lenguaje de Ponce. Al considerar la estética de Ponce, debemos comenzar por destacar “el hecho de que las nociones de nacionalismo y modernismo se entrelazan continuamente en su música, sintetizada en un estilo que combina elementos retóricos tradicionales, a menudo ignorados por los compositores modernistas europeos, con algunos de sus estilos y elementos gramaticales de su preferencia” (Madrid, 2003a, p. 116).

---

<sup>11</sup> “El maestro zacatecano, con el tiempo, se convertiría, con toda clase de reconocimientos, en uno de los imprescindibles de la historia de la música mexicana del siglo XX. Una vida dedicada a la proyección universal de la creación musical desde México le resituaría como *sine qua non* de las propuestas nacionalistas del acontecer cultural latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. Piezas como “Marchita el alma”, “A la orilla de un palmar” y “Por ti mi corazón” transcritas, armonizadas, y por lo tanto divulgadas internacionalmente por Ponce, quedarían inscritas en lo que podría considerarse como el repertorio “mexicano” por excelencia” (Pérez Monfort, 1998, p. 51).

<sup>12</sup> Ha habido intentos sin éxito de articular la cronología de las obras con la evolución en el lenguaje de Ponce, pero después del análisis y estudio de la mayoría de ellas, no se sostiene la tesis de Castellanos, de que haya cuatro etapas en su devenir como compositor relacionadas con periodos estilísticos claros. “Según la división de Castellanos, los estilos musicales de Ponce se dividirán en períodos de romanticismo (antes de 1904), nacionalismo (1905-1924) y modernismo (después de 1924)” (Madrid, 2003a, p. 115), pero “no tiene en cuenta la sincronicidad de Ponce de estilos eclécticos. ¿Cómo explicar obras como la *Sonata romántica para guitarra* (1928), *Suite en estilo antiguo para orquesta* (1933), o *Danza de la pascola para piano* (1937) como está escrito en su llamado período modernista? De hecho, el de Ponce, como el de Chávez, es un caso de identidad múltiple desarrollado como una herramienta estratégica para negociar su complejo y contradictorio entorno ideológico” (Madrid, 2003a, p. 117).

En su música se descubre una evolución coherente y consustancial del lenguaje, que alcanza el mayor nivel de complejidad en las obras compuestas al final de su vida. No obstante, las características de sus obras más tempranas coadyuvieron persistentemente en su progresión lingüística. En sus composiciones, Ponce articula en diversos estilos una interacción entre la música popular mexicana y las técnicas vanguardistas más avanzadas. La mayor parte de sus obras para piano exhibe un virtuosismo romántico (estudios, rapsodias, preludios), así como el españolismo está presente en la música para guitarra (*Mazurka española, Diferencias entre la folía de España y Fuga*). Su obra sinfónica se concibe a partir de imágenes predeterminadas (*Chapultepec, Estampas nocturnas, Ferial*) y abordó el neomodalismo, la politonalidad, el impresionismo y el neoclasicismo, al estilo de Gabriel Fauré (1845-1924), Claude Debussy (1862-1918)<sup>13</sup>, Igor Stravinsky (1882-1971), Paul Hindemith (1895-1963), Rodolfo Halffter (1900-1987) o Arthur Honegger (1892-1955), en *Preludio y fuga sobre un tema de Haendel* y en *Preludios y fugas sobre un tema de Bach*. La abstracción más íntima se vislumbra a través de la música de cámara (*Sonata breve para violín y piano, Trío para cuerdas, Sonata para violonchelo y piano*).

Hacia finales del siglo XIX, una generación entera de pianistas-compositores mexicanos creó música de salón, dominada por modelos europeos, tal y como se venía haciendo a lo largo de décadas, de los que la ópera italiana prevaleció con fuerza. Las composiciones tempranas de Ponce son piezas cortas de piano que abrazan estrechamente esta tradición, pero con su marca personal de elegancia y refinamiento. No obstante, en 1905, fue criticado con dureza por el compositor Marco Enrico Bossi (1861-1925), quien dijo que sus obras estaban pasadas de moda.

Sin embargo, Ponce continuó con el estilo postromántico europeo, aunque enormemente enriquecido en términos de armonía, contrapunto y tratamiento motivico, además de comenzar a mostrar algunos rasgos innovadores dispersos. De las primeras influencias europeas que recibe su lenguaje, debemos comenzar por sus estudios con Luigi Torchi (1858-1920) en el Liceo Rossini de Bolonia (1905) y, posteriormente, en el Conservatorio Stern de Berlín con Martin Krause. Torchi y Krause fueron “ambos

---

<sup>13</sup> “El pequeño *scherzino* (1912) que Ponce dedicó a Debussy es un intento rudimentario de escribir en estilo impresionista” (Barrón, 2004, p. 23). En realidad, se trata de una obra para piano solo, resultado de la transcripción del último de los pasajes de los *Trozos románticos para violín y piano*.



alumnos de discípulos de Liszt, recibiendo Ponce una clara influencia «lisztiana» que, pasada por el tamiz italiano y germano, se reflejará en su música” (Cruz de Castro, 1996, p. 14).

A su catálogo de piezas breves para piano y otras de mayor envergadura, Ponce prosigue con la composición de sus obras de cámara y orquesta más significativas. Es necesario señalar que también cultivó considerablemente el género del arte de la canción, no solo componiendo un buen número de ellas, como la famosa *Estrellita*, sino también, motivado por un espíritu nacionalista, que le llevó a insertar y enriquecer melodías del folklore en sus obras, con el objetivo de elevar así el rango de lo popular al estadio de lo culto. Durante y después de su estancia en La Habana, compuso obras en las que integra melodías del folklore cubano<sup>14</sup>, de donde tomó especialmente los ritmos sincopados y el “cinquillo cubano”. Pensaba Ponce:

Ante todo debemos estudiar la manera de dar forma a la melodía del pueblo. En los comienzos de la importante evolución en la última década se ha abierto paso en nuestro ambiente artístico, e impuso una armonización sencilla de la melodía popular con el propósito de hacerla accesible a la mayoría de los aficionados. Ahora, si queremos evitar la fosilización de los cantos del pueblo, debemos comenzar la obra de verdadero ennoblecimiento, de utilización artística que llegue a elevarlos a la categoría de obra de arte [...]. Día vendrá —y nosotros lo deseamos ardientemente— en que aparezca el músico fuerte, el artista representativo de su raza y de su patria que, como Eduardo Grieg en Noruega, realice plenamente la obra para la cual nosotros —modestos obreros— hemos comenzado a reunir el material. (Ponce, 1919, p. 49)

---

<sup>14</sup> En la *Rapsodia cubana* núm. 1, a manera de fantasía, integró el tema de una canción cubana, de Jorge Anckermann, con un reiterado uso en el acompañamiento de la síncopa como elemento rítmico que caracteriza la música de este país. En *El Herald de Cuba*, del 19 de abril de 1915, a propósito de esta obra, Ruy de Lugo Viña escribió: “[...] Ponce ha hecho con los aires cubanos que entran en su *Rapsodia*, lo mismo que con algunas cantatas mexicanas: las ha regenerado, limpiándolas del canallismo popular. Manuel Ponce se reveló al público habanero como un compositor de privilegiado temperamento, y muy perfecto tecnicismo: sentimental, sobrio [...], con todas las excelencias de la escuela musical alemana y ninguno de los defectos capitales de la italiana. Sabe componer y sabe tocar... ¡Y que se hace aplaudir como un virtuoso del piano, cuya juventud es prometedora de obras de mérito definitivo y de éxito universal!” (De Lugo, 1915).

Con solo un año de estudios en composición en Italia y unos pocos años más de experiencia, Ponce se aleja del estilo ligero de la música de salón y comienza a componer “usando formas más grandes. El *Concierto para piano* (1911), la suite *Estampas nocturnas para orquesta de cuerdas* (ca. 1910) y el *Trío romántico para violín, cello y piano* (1905-1912) revelan una técnica más completa y sólida. La armonía se vuelve más rica y más compleja” (Barrón, 2004, p. 23). En estas obras, encontramos ejemplos muy relevantes, como una progresión basada en acordes menores cromáticos a distancia de tercera (Re-Fa#-Sib) en el primer movimiento de *Estampas nocturnas* y tonalidades relacionadas por terceras mayores, armonías inestables en constante modulación, y el uso de acordes de novena, oncena y trecena, así como tríadas aumentadas, en el *Trío Romántico*. Según Barrón, encontramos al mismo tiempo, cómo algunos de esos elementos comienzan a apuntar hacia un leve lenguaje moderno (Barrón, 2004). Por su parte, Madrid subraya que “el interés de Ponce en la estética modernista es el resultado de su viaje a Europa” (Madrid, 2003a, p. 120).

A partir de 1915, comienza a incluir disonancias no resueltas, progresiones de acordes no tradicionales y neomodalidad, así como trazos impresionistas, acordes de quinta vacía, pasajes de escalas de tonos, escalas pentatónica y octatónica, además del uso de disonancias que resultan de una combinación de tonalidades a distancias discordantes con el sistema tonal. Sin embargo, aún conserva la armonía tradicional en la mayor parte de la organización<sup>15</sup>, aunque de forma contundentemente hipercromática en los sentidos lineal, vertical y de los límites formales. Los acordes constituidos por sonidos temperados chocan, a veces, de manera muy disonante con la parte melódica y se relacionan unos con otros evitando las resoluciones de las disonancias, más en el sentido debussyano de “melodías de acordes” que en el sentido tonal. Carlos Vázquez (1920-2013), pianista mexicano y alumno y heredero universal de Ponce, comentó de su obra<sup>16</sup>: “Hay acordes que son percibidos tanto de manera impresionista como *a la* Bartòk, a pesar de que la mayoría de sus armonías son tratadas de forma tradicional” (Vázquez citado en Barrón, 2004, p. 25).

---

<sup>15</sup> Para más información sobre este tema, véase Madrid, A., 2003a y b.

<sup>16</sup> En las notas del disco con música de Ponce EMI Capital Records DC 167451082/3 ASMB-77034.

Ponce crea matices en su lenguaje que se contraponen a las corrientes alemanas del momento, aunque tome algunos recursos de Wagner<sup>17</sup>, en especial la omisión de las resoluciones y el libre uso del cromatismo. A pesar de que se acerque al impresionismo de Debussy, que ya ha trascendido el neomodalismo de Fauré, se decanta más hacia el uso de los modos orientales y al neoclasicismo de Stravinsky. De estos compositores, Ponce admiraba el espíritu innovador y la individualidad de sus lenguajes. Así, en 1928, contestó en una entrevista a la pregunta sobre la música contemporánea: “Ante todo, Stravinsky. Él es para mí el genio, especie de Dios misterioso que nos muestra el secreto de su alma esclava [...] Quien haya seguido la trayectoria parabólica de su inspiración, convendrá en que este monstruo de las músicas celestes es solitario a fuerza de no tener parejo” (Avilés, 1928 citado en Miranda, 1998b, p. 57).

El lenguaje musical de Ponce da un paso adelante en el tratamiento de la disonancia después de Castro (1864-1907), tanto en la extensión del postromanticismo como en la utilización de nuevos recursos compositivos de tinte modernista, entre los que no debemos olvidar el de la incorporación de melodías populares<sup>18</sup>, con el que camina paulatinamente hacia los nuevos lenguajes. No obstante, como recomienda Alejandro L. Madrid, “debemos estudiar el modernismo de Ponce considerando las circunstancias culturales e históricas particulares que crearon su inquietud modernista” (Madrid,

---

<sup>17</sup> “La adopción de Manuel M. Ponce de técnicas compositivas organicistas de la tradición alemana, como el desarrollo por variación y transformación temática, en su *Concierto para piano* (1912), parece una tardía respuesta musical al enamoramiento modernista por la cultura alemana y Richard Wagner. Sin embargo, la incorporación de estas técnicas a su estilo personal obedece a un deseo temprano de ampliar el lenguaje musical que había heredado” (Madrid, 2003a, p. 125). Para profundizar en el tema, véase Madrid, 2003b.

<sup>18</sup> “A la luz de la crítica literaria actual, que ha reescrito los límites del modernismo, sería apropiado entender el ensayo nacionalista de Ponce como un deseo de revitalizar el lenguaje de los compositores mexicanos mediante la incorporación de elementos vernáculos, que eran nuevos y “exóticos” para la tradición de la música artística mexicana –al igual que los modernistas también habían introducido imágenes “exóticas” para revitalizar su poesía. La convocatoria de Ponce para revalorizar la música folclórica mexicana es el intento de un modernista –o modernista– artista para superar una crisis del lenguaje. Ponce nunca trató de rechazar la Tradición europea; no estaba interesado en la discontinuidad, sino en perseguir un reacondicionamiento de esa tradición mediante la incorporación de elementos folclóricos mexicanos. Como la poesía de González Martínez, la estética musical de Ponce permaneció, hasta el último día de su vida, inmerso en la “perfección de forma y precisión de expresión” de la tradición europea” (Madrid, 2003a, p. 126).

2003a, p. 116). Por otro lado, en cuanto al modernismo de Ponce, Saavedra concluye en su estudio que: “El Modernismo de varias inclinaciones fue una constante, mientras que el Nacionalismo se abrazaba o dejaba de una pieza a otra. Y cuando el Nacionalismo se asumía, con frecuencia el acto de la composición no resultaba natural” (Saavedra, 2001, p. 326).

Sus composiciones se alejan cada vez más de la tonalidad, con una búsqueda de la inestabilidad a través de un incremento progresivo de la disonancia no resuelta. Ya no se trata solamente, como en Castro, de un contrapunto hipercromático que roza la atonalidad, sino que “muchas de las disonancias no resueltas son a menudo el resultado del contrapunto disonante” (Barrón, 2004, p. 27).

No todos los compositores mexicanos han tenido tanta suerte como Ponce. Muchas de sus obras han sido analizadas, interpretadas, grabadas, estudiadas y comparadas con otras en diversas publicaciones. Esto ha ido aportando un *corpus* importante de información de los mejores especialistas de la figura y de la música de nuestro compositor, además de los numerosos testimonios escritos por el propio Ponce, fruto de su labor como periodista, cartas y otros documentos.

### **1.2.2. Sonata para violonchelo y piano (1922)**

La *Sonata para violonchelo y piano* es una de las obras mejor elaboradas dentro del género camerístico de Ponce. Aún en la actualidad, se la considera una de las obras mexicanas más importantes del repertorio para violonchelo. Según Barrón (1998, p. 74), “a partir de la *Sonata para violonchelo y piano* de 1922, la melodía y sobre todo la armonía, aunque preferentemente tonales, muestran aspectos más innovadores acordes a su época, nutriéndose generosamente de las estéticas impresionista y neoclasicista”.

Ponce inició su composición durante su estancia en Cuba, alrededor de 1915-1917, aunque la obra está fechada en 1922, año de su estreno en el Teatro Principal de la Ciudad de México, el día 8 de octubre. La parte solista fue interpretada por el violonchelista uruguayo Óscar Nicastro (1894-1939), a quien está dedicada la obra, con el propio autor al piano (Martín, 2005).

En el semanario *El Universal Ilustrado*, Alba Herrera y Ogazón señalaba que para los oídos del público mexicano de la década de 1920, la *Sonata para violonchelo y piano* era la composición de un artista modernista:

“[La *Sonata para violonchelo y piano*] es una obra muy moderna, moldeada en los moldes de composición actualizada; es por eso que creo que este trabajo simplemente ha ganado para el autor el cariño del público (excluyendo el grupo de músicos capaces de apreciar lo que vale esta composición en estudio, erudición y conocimientos avanzados y estructura). El trabajo no carece de transparencia ni de una inspiración enérgica y sostenida, pero su estilo novedoso constituye un obstáculo que impide a la mayoría de los oyentes alcanzar un verdadero conocimiento de sus méritos, que son, sin embargo, sólidos y genuinos [...] El único problema que uno puede encontrar con [la *Sonata*] es el habitual problema con las obras decididamente modernas: una laboriosidad imposible de ocultar, algo enfático, complicado y con exceso de trabajo, en pocas palabras, una ausencia de sencillez [...] Para Ponce preveo un futuro seguro y brillante, su talento es tan fuerte que rechazará intuitivamente todo lo que se atreva a manchar la fuente limpia de su musicalidad. Nacionalista, ingenioso, romántico, modernista (tal vez algún día incluso un Ultraísta? ... *chi lo sa!*), siempre será el músico de lo natural y de la melodía consustancial”. (Herrera y Ogazón, 1922 citada en Madrid, 2003a, p. 53)

Ponce la definió, así mismo, como “un ensayo directamente modernista” (Ponce, 1922 citado en Miranda, 1998b, p. 52), expresión idéntica a la que había utilizado para describir la música de Isaac Albéniz (1860-1909), cuando dedicó un ejemplar a Gustavo Emilio Campa (1863-1934, compositor y sucesor de Ricardo Castro como director del Conservatorio Nacional).

### **1.2.2.1. Análisis**

#### *Primer movimiento. Allegro selvaggio*

El primer movimiento de los cuatro, *Allegro selvaggio*, comienza en una tonalidad aparente de Solm y acaba en SolM. Está estructurado según el estereotipo dramático de la forma *allegro de sonata*. Empieza con un percusivo y vigoroso patrón rítmico de

cinquillo cubano en el piano<sup>19</sup>. El violonchelo expone la primera frase, con carácter enérgico, exótico y sensual, como no podía ser de otra manera, al estar configurada por una escala pentatónica:

Fa     Sol     La     Do     Re  
 T            T            3<sup>a</sup>m     T

La escala pentatónica es reorganizada por Ponce para evitar los semitonos y dejar sonar en su lugar el intervalo que la caracteriza, una tercera menor. Así, sin relación sensible-tónica (ni ninguna por semitono descendente) y con una cadencia estructural I-VI<sup>7</sup>-I-I<sup>4/3</sup>, están articuladas la modalidad menor natural y el modo pentatónico, al más puro estilo impresionista de Debussy. La tónica con séptima, suena más a un elemento del *jazz*. El Ejemplo 1 muestra el motivo y la frase inicial:

Solm Motivo A: escala pentatónica de Fa

Ejemplo 1. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*, compases 1-6

Como podemos ver en el Ejemplo 1, la armonía del acompañamiento sostiene la melodía sincopada del violonchelo con un acorde de Solm. Parece iniciar una progresión tonal en el compás 3 al sucederle el VI<sup>7</sup>, pero, al igual que Castro en su *Concierto para violonchelo*, la resolución del VI no progresa hacia una dominante, sino a otro I, que aquí se vuelve disonancia de séptima en segunda inversión, al final de la primera frase. El carácter neomodal resulta de una fusión del modo menor natural de

<sup>19</sup> “[...] el uso que hace Ponce del cinquillo cubano [...] no es una referencia específica a la música cubana, sino una síntesis de elementos cubanos dentro de un estilo personal” (Madrid, 2003a, p. 152).

Sol —o modo eólico transportado a Sol— y una escala pentatónica de Fa. Al igual que los sonidos de una escala mayor o menor dispuesta por grados conjuntos, se desorganiza para ser reorganizada y crear un motivo o una unidad melódica, Ponce elige muy bien aquellos sonidos de la escala pentatónica para no crear demasiadas asperezas disonantes en su interacción con el modo menor natural. No aparece ninguna relación paradigmática 7-1, ni ninguna otra que le dé al pasaje la oportunidad de sonar tonal. Aunque el acorde del I comienza siendo una tríada tonal en estado fundamental, al igual que el VI<sup>7</sup> es un acorde de Solm, no se trata de valorar los elementos aislados, incluso de las cadencias tomadas como elemento, sino de la interrelación que se establezca entre ellos en todos los niveles de organización<sup>20</sup>.

Una de las diversas y valiosas aportaciones que hemos encontrado en nuestra investigación es la Tesis Doctoral de Madrid (2003a). En su análisis comparativo de la música de Carrillo, Chávez y Ponce, en relación al modernismo y a la vanguardia, Madrid elabora diversos gráficos schenkerianos, entre los que hemos encontrado el primer movimiento de la *Sonata para violonchelo y piano* de Ponce. De este modo, a través del estudio de Madrid y de sus ejemplos, podemos articular sus conocimientos con los nuestros y explicar con mayor riqueza la organización de la *Sonata*.

El ejemplo siguiente representa, a modo de radiografía y muy escuetamente, las estructuras de los tres niveles schenkerianos de la Sonata para violonchelo de Ponce. La base subyacente o primer nivel es representado por figuras de blanca con plica hasta los corchetes. El segundo nivel de transformación o base media puede implicar varios niveles, representados por negras con plica hasta los corchetes o simplemente negras con plica, lo que representa dos niveles medios de transformación. Los sonidos de la base generatriz de la superficie o tercer nivel, el del detalle melódico, se representan por cabezas de nota sin plica. Se trata de sonidos relevantes en el ámbito melódico-estructural, como las relaciones del paradigma tonal o cromatismos significativos, susceptibles de ser estructurales. Las ligaduras punteadas señalan que existe una prolongación que convierte al sonido que aparece en los extremos en estructural. Las ligaduras habituales se utilizan para señalar relaciones entre sonidos diferentes.

---

<sup>20</sup> Ya vimos en Castro el uso de la cadencia modal I-VI-I. Véase nota a pie 104.

Ascenso inicial<sup>21</sup> 5 4 3 2  
5 6

1 26 31 34 43 63 87 123

i vi<sup>6</sup> Aug V<sup>7</sup>/ii ii<sup>6</sup> vii VI V  
A theme B theme

Ascenso inicial 5 4 (3) 2 1  
5 6 5

142 166 174 200 203

i vi<sup>6</sup> Aug V<sup>7</sup>/ii ii<sup>6</sup> vii I I<sup>6</sup> V<sup>9</sup> I<sup>2</sup>  
A theme B theme

Ejemplo 2. Ejemplo 3.10. Manuel M. Ponce. *Sonata for cello and piano*. Movement I. Analytical reduction (Madrid, 2003a, p. 148)

Madrid comparte con nosotros, además de la teoría de Schenker, la noción de “sistema”, como red de elementos relacionados a través de una organización. Lo más valioso de un gráfico schenkeriano es que nos ofrece la posibilidad de contemplar, al mismo tiempo, las partes y el todo. Como cualquier gráfico, se trata de una “representación” de la organización de la obra a modo de radiografía. En el Ejemplo 2, los números que aparecen en el centro del sistema de pentagramas son los números de compás, lo que señala que el tema A se extiende hasta el compás 34, donde se inicia el tema B, que se prolonga hasta un V estructural en el compás 123. Una repetición de los temas se inicia en el compás 142, aunque el movimiento alcanza con el tema B una transformación de Solm en SolM. En el gráfico de Madrid, hemos añadido la numeración estructural melódica. El autor descubre una línea melódico-estructural (*Urlinie*<sup>22</sup>, línea fundamental) a gran escala de modo menor 5-4-3-2 || 5-4-3-2-1, con una armonía de Im-II<sup>6</sup>m-VI-V || Im-II<sup>6</sup>m-I-V<sup>9</sup>-I<sup>+9+6</sup> para la base subyacente (*Ursatz*, estructura fundamental).

<sup>21</sup> Todas las anotaciones en color en los gráficos de Madrid son nuestras.

<sup>22</sup> Vocabulario original creado por Schenker.



En el nivel medio o segundo, hemos señalado en rojo la estructura melódica de la base media 5-6-5 y hemos destacado el ascenso inicial<sup>23</sup>.

En realidad, Madrid no se centra en su investigación en explicar los elementos que le llevan a configurar de ese modo tan “armónico y tonal” el gráfico schenkeriano del primer movimiento de la *Sonata para violonchelo y piano*. Tan solo dice ofrecer una “reducción analítica” del primer movimiento para demostrar que el espíritu modernista late en la obra, a través de elementos extraños al sistema que amplían los recursos compositivos. Así, nos informa de algunas huellas estilísticas modernistas dentro de la estructura tonal tradicional, como la no-resolución de las disonancias: “el uso constante de secuencias armónicas con novena y séptima sin resolver” (Madrid, 2003a, p. 149). El autor también elabora la reducción rítmica de algunos compases, en los que se da una de esas secuencias:

Enarmonías Fa/Mi# y Reb/Do#

Línea cromática

superposición de la voz interior: Fax

ruptura de cromatismo en melodía Re#-Fax (3ªA)

continuidad en otro registro

Acordes alterados y con notas añadidas, resultado del contrapunto disonante a cinco voces cromáticas

Ejemplo 3. Reducción rítmica de los compases 48-62 del primer movimiento de la *Sonata para violonchelo y piano* de Ponce (Madrid, 2003a, p. 149)

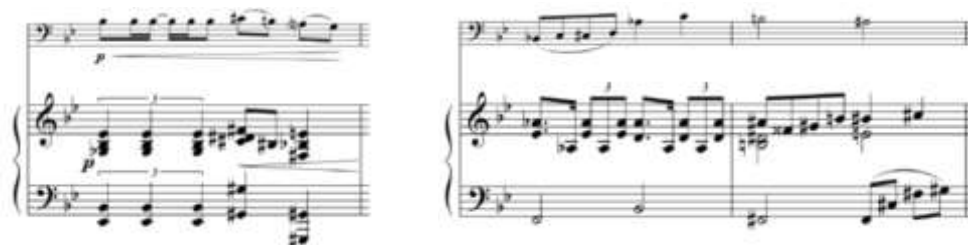
Lo único que destaca Madrid de este primer movimiento es la dominante menor “como apoyo armónico para el segundo grado [*melódico*] en la línea descendente [*Urlinie*]<sup>24</sup>. Se presenta el tema B en Mi bemol mayor (VI) en lugar de la tonalidad habitual de Si bemol mayor (III)” (Madrid, 2003a, p. 148). Así mismo, extrae algunos detalles que refieren al “tristanismo”<sup>25</sup> típico de los modernistas y que Ponce pone de relieve en la

<sup>23</sup> Schenker observa que en muchas obras el movimiento melódico inicial expone o busca un ascenso hacia el 3, el 5 o el 1. A esta pequeña prolongación, le otorga el nombre de “ascenso inicial”, con el objetivo de mostrar que las notas estructurales iniciales son expresadas por el motivo. Madrid lo señala con puntos suspensivos, pero no alude ni a la importante noción de Ascenso inicial ni a que, en el caso de la *Sonata*, la primera frase se organice sobre una escala pentatónica.

<sup>24</sup> Las palabras entre corchetes son nuestras.

<sup>25</sup> Del modo en que lo enfoca Víctor Pérez Petit (1942), según Madrid, 2003a, p. 125.

*Sonata*. Destaca los compases 21 y 104-105 (Ejemplo 4), para dar lugar a un nuevo argumento sobre el tratamiento de las disonancias no resueltas, esta vez, al crear un vínculo con Wagner, también en el sentido de la idea de pivotar sobre un acorde eje.



Ejemplo 4. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*, compases 21 y 104-105

Y he aquí sus conclusiones:

Sin lugar a dudas, las características estilísticas de la *Sonata para violonchelo y piano* parecen apuntar hacia el estilo menos tonal que Ponce desarrolló más tarde en París, el estilo ejemplificado en obras como *Sonata III* y *Four Miniatures*. Sin embargo, los rasgos modernistas en la *Sonata para violonchelo y piano* indican un consumo diferente de valores del modernismo por parte de compositor. Si bien el trabajo inicial muestra un acceso a las prácticas armónicas wagnerianas como un catalizador de la imaginación modernista de Ponce, estas últimas obras revelan un nuevo conjunto de elementos y nociones que renovaron el deseo de modernidad de los compositores. De hecho, ambos estilos representan el intento de Ponce de ampliar el vocabulario de su lenguaje musical, y tal es el caso de una de las características más destacadas de la *Sonata para violonchelo y piano*, la presencia del típico cinquillo cubano, patrón rítmico básico del son montuno de la tradición cubana (Ex. 3.13). (Madrid, 2003a, p. 151).

El gráfico schenkeriano de Madrid y su elaboración tan escueta del gráfico de la *Sonata* no recogen dos cuestiones que nosotros consideramos de gran importancia. La primera es que en ningún momento habla del motivo y de su tratamiento a lo largo de la obra. La segunda, pero no menos importante, es que no alude a la forma *allegro de sonata* ni al uso que le da Ponce en esta composición. La “reducción analítica” se ciñe a la cuestión armónica y a mostrar las disonancias sin resolver. Si volvemos por un momento al Ejemplo 3, podemos observar que las verticalidades están formadas por todo tipo de terceras, quintas, séptimas y novenas.

El motivo inicial de la *Sonata* está constituido por sonidos pertenecientes a una escala pentatónica (véase Ejemplo 1), que Ponce “armoniza” en Solm natural, para incrementar poco a poco el cromatismo e ir generando metaniveles. De este modo, aparece ese “contrapunto disonante” no solo entre las voces, sino también en las distancias que relacionan tonalidades alejadas, lo que proporciona una percepción atonal, incrementada por el recurso de las células melódicas y de sus transformaciones, propio de la atonalidad. Precisamente, la constante aparición del motivo pentatónico con la característica rítmica de *corchea-silencio de corchea-blanca acentuada ligada a negra* otorga unidad al movimiento, desde una perspectiva melódica —y también armónica— de transformación y de asociación. En el Ejemplo 5, mostramos algunos de esos motivos transformados en la parte del violonchelo.



Motivo inicial. Compás 2-3



Motivo transformado. Compás 27



Motivo transformado antes del tema B. Compases 33-37



Primera unidad melódica transformada un semitono ascendente. Compases 56-59

Ejemplo 5. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro selvaggio*. Algunas transformaciones/asociaciones motívicas en el violonchelo

Como muestra el ejemplo siguiente, también son abundantes las transformaciones en la parte del piano (Ejemplo 6).

c. 18 A (cont.) Asociación motivica en el piano/Figuración del piano en el violonchelo

c. 22

c. 24

c. 27 Motivo transformado

c. 30 Recuperación del acompañamiento por el piano

c. 33 Motivo transformado B MibM

Ejemplo 6. Sonata para violonchelo y piano, Ponce. Allegro salvaggio. Algunas transformaciones/asociaciones motivicas. Compases 18-37

En el ejemplo anterior, podemos ver la unidad melódica de 16 compases, que abarca desde el 18 al 33. Así mismo, aparecen los compases iniciales del tema B. En esta unidad melódica la transformación más obvia consiste en que el violonchelo y el piano invierten sus papeles: el violonchelo ejecuta una transformación por altura del cinquillo cubano del acompañamiento del inicio del movimiento y el piano pasa a ejecutar el motivo inicial, por lo que ambas partes producen asociación motívica. En el compás 31, cada instrumento recupera su rol para preparar la llegada de B.

Encontramos muchos ejemplos de transformación, también de la segunda parte de la primera unidad melódica, como se muestra en el Ejemplo 7. Al final de la exposición, como vemos en la partitura, aparece la doble barra de repetición para la exposición.

c. 70 Transformación/asociación motívica. Segunda parte de la primera unidad melódica



Ejemplo 7. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*, final de la exposición  
Compases 70-72

El acompañamiento del desarrollo (compases 73-142) elabora el ritmo del cinquillo cubano del primer tema, mientras el solista expande Sib-Re-Fa-La, III<sup>7</sup> de Solm. En este fragmento, las únicas notas discordantes con Solm son Solb, que hace sonar un acorde de Mibm, y Si natural, en medio de un cromatismo ascendente hacia Do, que funciona como quinta del acorde del VIIM de Solm natural. Puede apreciarse en el Ejemplo 8.

c. 73 Desarrollo Solm



VII<sup>9</sup> Vm I<sup>4/3</sup>

c.75

III<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> ↑Mibm VII<sup>6/5</sup>

Ejemplo 8. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*. Comienzo del desarrollo.  
Compases 73-77

A partir de aquí, comienza a emerger un hiper cromatismo que contiene mayor número de relaciones atonales que tonales. El contrapunto disonante entre las voces del piano y la del violonchelo se vuelve a veces imitativo con la intención de mantener la unidad, en especial cuando la tonalidad expresada es muy alejada. No obstante, al encontrar numerosas asociaciones motívic as por transformación melódica, también en la parte del piano, el patrón rítmico provoca una asociación todavía más evidente.

Debemos destacar que la transformación del motivo principal, así como las células creadas con dos notas del mismo, o los motivos encadenados, no son los únicos procedimientos para provocar la asociación motívica. Figuras como el tresillo o su fusión con figuraciones sincopadas, transformadas melódicamente, así como el final de la primera unidad melódica del primer movimiento, fragmentado en células motívic as, son otros elementos de asociación (Ejemplo 9).

c. 98 **Células motívic as encadenadas**

III<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> ↑Mibm VII<sup>6/5</sup>

c. 117 **Célula motívica inicial**

III<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> ↑Mibm VII<sup>6/5</sup>

Ejemplo 9. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*

Después de modular a MiM, en el compás 91, y a Do#M, en el compás 120, se produce una progresión de acordes menores ascendentes, que prepara el inicio de la reexposición (compás 143). La reexposición comienza exactamente igual que la exposición y procede a resolver todas las tensiones acumuladas. Lo vemos en el Ejemplo 10.

c. 143 Reexposición (1) (2)

(3) (4) (5)

Ejemplo 10. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*. Comienzo de la reexposición (143-211). Compases 143-147 (1-5)

En el compás 174, el tema B de la exposición se presenta con una modulación a SolM.

c. 174 **B SolM** Motivo de B transformado

IM

c. 178 **Motivo de B transformado** Hiperromatismo

Ejemplo 11. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*. Reexposición. Tema B. Compases 174-191

En el Ejemplo 11, vemos cómo al motivo transformado a SolM y a su repetición en el compás 178, le sigue un fragmento hipercromático, en especial a partir del compás 179, desde el que volverá a incrementarse el uso de la disonancia continuada. No obstante, Ponce no puede resolver las tensiones de otro modo que no sea el de la premisa atonal, pues la tonalidad tan solo es ficticia y el papel de “tónica” es sustituido por un acorde eje, sobre el que giran los acontecimientos de la obra, en todos los niveles y metaniveles.

La necesidad de completitud es instintiva para el oyente. Después de una  $V^7$ , escuchamos inconscientemente la tónica o, al menos, esperamos escucharla. Un recurso tensional es el de omitirla y aplazar la resolución. En los compases 196-199 (Ejemplo 12), en los que aparece la unidad melódica inicial pentatónica transformada por altura, se da un ejemplo curioso de completitud. Si la escala inicial era Fa-Sol-La-Do-Re, con la 3ª menor entre los grados tercero y cuarto, ahora la elección de Ponce es su escala pentatónica simétrica Fa-Sol-Sib-Do-Re, con la 3ªm entre el segundo y tercer grado:

|    |     |     |    |    |    |     |     |    |    |
|----|-----|-----|----|----|----|-----|-----|----|----|
| Fa | Sol | La  | Do | Re | Fa | Sol | Sib | Do | Re |
| T  | T   | 3ªm | T  |    | T  | 3ªm | T   | T  |    |



Ejemplo 12. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*. Unidad melódica pentatónica inicial transformada por altura. Compases 196-199

Iniesta Masmano ha ideado un tipo de gráfico para representar las simetrías y asimetrías<sup>26</sup>, que producen los acontecimientos musicales. Se trata de un círculo dividido como un reloj en doce partes. Cada una de ellas señala uno de los doce sonidos de la escala cromática y los unimos con líneas. Mostramos las dos escalas pentatónicas por separado y superpuestas, en la figura siguiente:

<sup>26</sup> Véase también Perelló Remohí, 2018, pp. 556-560, 578, 585, 588-589 y 609.



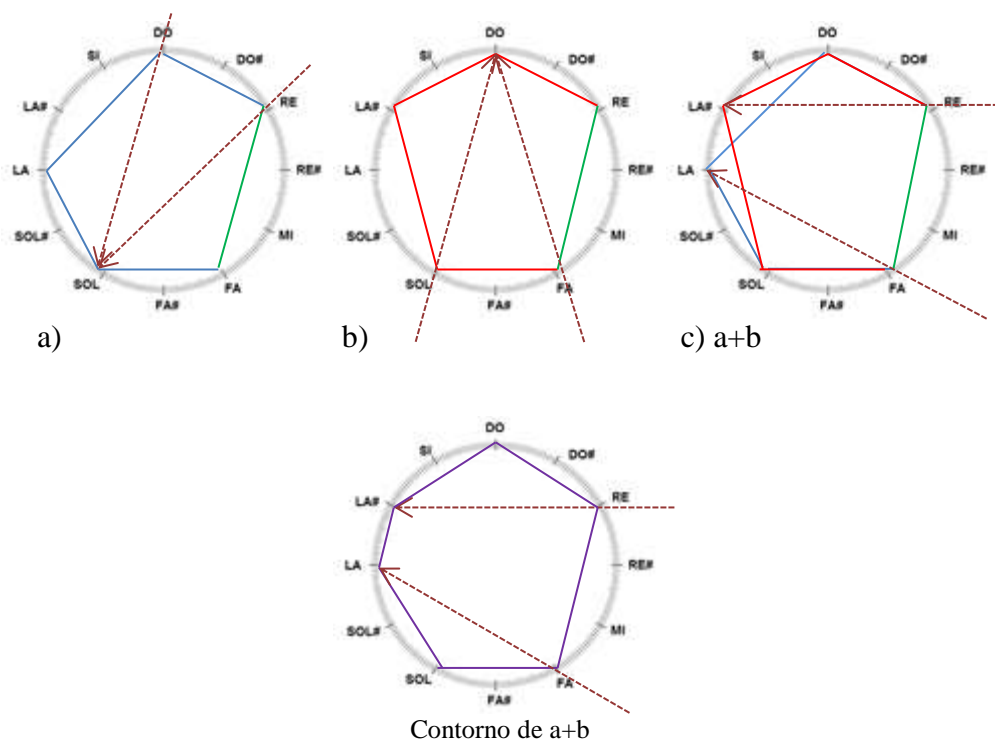


Figura 1. Escalas pentatónicas y sus ejes de simetría

En azul, aparece la escala pentatónica con la 3<sup>a</sup>m entre La y Do (a). La línea verde completa el pentágono y facilita la visión de la simetría. En rojo, mostramos la segunda escala pentatónica, con la 3<sup>a</sup>m entre Sol y Sib (b). Además, si las superponemos (c: a+b), se crea una nueva figura, en la que el semitono La-Sib funciona como eje de la nueva simetría (contorno de a+b).

La búsqueda consciente de proporciones de simetría y secciones áureas es frecuente entre los compositores modernistas. El primer movimiento de la *Sonata para violonchelo y piano* de Ponce, con 211 compases, tiene la Sección Áurea<sup>27</sup> en el compás 130. No es posible adivinar si Ponce fue influido por los ejemplos de Debussy o de Bartók o si, por el contrario, se guió por su propio instinto, por esa facultad que tienen los genios de colocar todo en su sitio. El ejemplo siguiente muestra los compases de transición hacia la reexposición de la melodía de violonchelo (a).

<sup>27</sup> La Sección Áurea tiene su origen en el crecimiento orgánico a partir de una proporción simétrica. Según Iniesta Masmano, las proporciones matemáticas simétricas y áureas están presentes en el seno del sistema tonal, desde el sonido hasta la composición. Así mismo, la musicóloga trabaja en su investigación con las dimensiones fractales en el sistema tonal (Iniesta Masmano, 2009a, pp. 70-75 y 2020, pp. 79-83).

a)

c. 130 **Sección Áurea**

↓ **Motivo**

**Células motivicas por disminución**

**Reexposición**

Tempo I

b)

c. 127

contrapunto imitativo

**c. 130 S.A.**

c. 131

Ejemplo 13 a y b. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*, Sección Áurea.

Pasaje de transición hacia la reexposición. Melodía del violonchelo en a (compases 130-142)

y partitura completa en b (127-133)

Como podemos apreciar, en estos compases se provoca constantemente la asociación motivica en la melodía del violonchelo, a través del motivo transformado de forma continuada, antes y después de la Sección Áurea, hasta el compás 135, para pasar a una célula por disminución del motivo. La excepción está en el compás 131, en el que Ponce utiliza la figuración que sigue al motivo inicial para continuar con la melodía del

violonchelo. En la parte del piano (b) también aparecen asociaciones motívicas, así como un fragmento de contrapunto imitativo, que culmina precisamente en la Sección Áurea del primer movimiento.

Una vez que el discurso de la reexposición ha cumplido su función, una *coda* cargada de nostalgia da comienzo al final del movimiento (compás 203), que concluye en un SolM completamente tonal: se organiza a través de la estructura melódica de base media 5-6-5 y expande dos cadencias perfectas con idéntica subdominante (I-II-V-I) y elemento de ruptura local (acorde de SiM). El oyente percibe con claridad la cadencia perfecta. El último sonido del solista es un Re mantenido sobre el pedal de SolM, que se extingue en un Sol grave y pianísimo (*ppp*).

c. 202 **5** c. 203 Asociación motívica

SolM V I SiM II<sup>4/3</sup> V<sup>6/5</sup>

c. 206 **6** **5**

I SiM II<sup>6/5</sup> V<sup>7</sup> I

Ejemplo 14. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*. Compases 203-211

*Segundo movimiento. Allegro alla maniera d'uno studio*

El segundo movimiento, *Allegro alla maniera d'uno studio*, tiene carácter de *Scherzo*. La armadura se corresponde con las relaciones melódicas y armónicas de Dom natural. Según Barrón (1998, p. 74), la escritura instrumental en la *Sonata* “es idiomática y exhibe un buen balance entre virtuosismo e intelecto musical. El estilo es ecléctico,

mostrando frecuentemente influencias de la música cubana, mexicana y, ante todo, española”, aunque no alude a ninguna concreción.

Como referencia a la dificultad técnica que entraña la interpretación para los dos instrumentistas, Ponce utiliza el término *studio* en la indicación del *tempo*. En este movimiento, Ponce sitúa por encima de las ideas musicales el virtuosismo, que se percibe especialmente en la creciente dificultad de la figura rítmica de quintillo, a lo largo de la sección A, en la que aparecen todos los sonidos de la escala cromática, con distintas enarmonías, como la que muestra el compás 3, al presentar Fa# y seguidamente Solb:

Ejemplo 15. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro alla maniera d'uno studio*. Compases 1-3

El lenguaje melódico-armónico de la *Sonata* presenta un carácter inestable, usa abundantemente el cromatismo, largos pedales armónicos y abstracciones de verticalidades de 7ª y de 9ª propias del impresionismo, con quintas y cuartas vacías. Con una forma ternaria A-B-A, la sección A corresponde al *Scherzo* (compases 1-66) y la sección B, al *Trío* (compases 67-112), que volverá *da capo al Fine*. La primera sección la componen los temas A y B. La segunda, la repetición de la sección completa. El primer tema, A (compases 1-16), comienza en Dom y tiene un carácter fuertemente cromático. Del segundo tema, B (compases 17-66), que comienza en SolbM, algunos investigadores opinan que está inspirado en la música española y centran la interpretación de este pasaje en un sentimiento de *cante jondo*<sup>28</sup> (Covarrubias Ahedo,

<sup>28</sup> “El material temático relacionado con Si en la sección A de este movimiento tiene un sabor español, con notas de pedal sincopadas en la mano izquierda de la parte de piano, y la línea melódica del violonchelo con énfasis en las dos semicorcheas del primer tiempo de compases 18, 20, 22, etc. Los intérpretes deben interpretar este pasaje con un sentimiento de “cante jondo” español” (Covarrubias Ahedo, 2008, p. 62).

2008, p. 62). Sin embargo, del *jondo* tan solo encontramos una evocación en los melismas que ornamentan la melodía a modo de *quejíos*. Federico García Lorca dejó el ejemplo más bello sobre este tema en su libro *Poemas del cante jondo*<sup>29</sup> y en el texto de una conferencia impartida el 9 de febrero de 1922<sup>30</sup>, en la que invitaba a comprender que el *cante jondo* no tiene ritmo ni compás predeterminado. Por el contrario, la melodía melismática de tintes bizantinos, árabes y judíos heredados por el cante jondo ilumina el tejido flexible y sentimental del *decir* la pena y el dolor, a través del *quejío* andaluz que quiebra la voz del cantaor o de la cantaora, cuyas frases y melismas crean e imponen el ritmo, de manera más o menos improvisada<sup>31</sup>.

Otros investigadores (Barrón, 2004) hablan de una influencia de la música española en los mismos compases (del 17 al 24). Aunque “música española” sea demasiado genérico, por las distintas y numerosas zonas desde el punto de vista etnológico, podemos pensar más en la influencia de la música de Falla y Albéniz, quienes dieron un tratamiento temático a la música folklórica de numerosos rincones de España, aunque

---

<sup>29</sup> “Poema del cante jondo es una obra poética de Federico García Lorca, escrita en 1921 y publicada en 1931. Inspirada en la tradición andaluza, sus variadas gradaciones del Dolor y la Pena forman la base temática de esta obra genial en la que flotan como en un sueño los perfumes y rasgos de Andalucía”. Jorge Espina. Notas al libro. Disponible en <https://www.bibliotecavirtualaceb.org/poema-del-cante-jondo/>

<sup>30</sup> Con objeto del Concurso de cante jondo que organizó junto a Manuel de Falla, en 1922. Les ofrecemos un pasaje revelador de aquella conferencia: “Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos...El cante jondo...viene del primer llanto y del primer beso... Es el cante jondo, tanto por la melodía como por los poemas, una de las creaciones artísticas más fuertes del mundo...Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos” (García Lorca, 1922).

<sup>31</sup> El *flamenco* tiene su origen en el *cante jondo* y es mucho más reciente de lo que se cree: “nace en torno a 1860, con la instalación de los cafés cantantes y la codificación, como un arte nuevo, de lo que habían sido influencias de muy diversas formas musicales, para convertirlas en un género artístico” (Cruces Roldán, 2002, p. 120). Comenzó a mercadearse con el flamenco, que se llamó de este modo a partir de 1863. El nacimiento del flamenco tuvo que ver con el Romanticismo y el Realismo, el patriotismo surgido tras la Guerra de la Independencia y los factores sociales, emergiendo un sentimiento nacionalista español que dejó su huella en la música, al rescatar los compositores melodías populares medievales, así como herencias musulmanas o del mundo gitano (Cruces Roldán, 2002).

sobre todo predomina en ellos lo andaluz<sup>32</sup>. Después, Ponce descubriría numerosos recursos de la música española gracias a la amistad con Andrés Segovia y al copioso número de obras compuestas para él.

c. 17

SolbM

7 1

VII<sup>6/5</sup> III<sup>6/5</sup>

c. 19

VII<sup>6/5</sup> III<sup>7</sup> VII<sup>6/5</sup> V<sup>7</sup> III VI<sup>4</sup>

c. 23

V<sup>9</sup> I<sup>4/3</sup> VI<sup>4/3</sup>

Ejemplo 16. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro alla maniera d'uno studio*. Compases 15-25

Durante todo el segundo movimiento, va cambiando de voz el quintillo. En la segunda frase (B), pasa a ser el violonchelo el ejecutante de la figura rítmica que domina el segundo movimiento. Los compases que recoge el Ejemplo 16 son aquellos en los que algunos investigadores han visto una relación con la música española. En cuanto a este

<sup>32</sup> “Siguiendo las indicaciones de Felipe Pedrell en el manifiesto *Por nuestra música*, los compositores españoles del cambio de siglo recorren de distinta manera la senda del nacionalismo. Albéniz, Granados y Falla proyectan a través de su obra pianística una mirada propia sobre lo hispánico, reflejo de su personalidad creadora y las diversas influencias recibidas, desde la herencia romántica a las corrientes neoclásicas, pasando por el movimiento impresionista” (Sánchez Ochoa, 2021a, p. 40).

vínculo, bien podría evocar algún pie rítmico sincopado de Andalucía<sup>33</sup>. Lo que sí se ve con toda claridad es que se trata de una polirítmia.

En estos compases se produce algo más que armonía y ritmo. El violonchelo comienza el tema B desplegando quintillos y, a pesar del ostinato sobre el Sib, la utilización de Dob y Solb, además de Sib, Mib y Lab descubren que la escala de base podría ser la de SolbM, pero con Re natural forma una quinta aumentada que rompe la simetría de esta escala mayor tonal. Parece que Re quiera alcanzar Mib como sensible, pero no lo hace en ningún momento. No aparece ninguna relación paradigmática 7-1 sobre Mib y sí sobre Solb, como puede verse en el Ejemplo 16. Se trata de una escala con tres semitonos y una segunda aumentada. Cuando se incorpora Reb en el compás 21, se reorganiza la escala de SolbM y se recupera la simetría tonal. El pasaje concluye con una cadencia “perfecta” con el I como acorde de séptima, una nueva alusión al *Jazz*:

|      |     |     |     |     |     |    |      |
|------|-----|-----|-----|-----|-----|----|------|
| Solb | Lab | Sib | Dob | Re  | Mib | Fa | Solb |
|      | T   | T   | S   | 2ªA | S   | T  | S    |
|      |     |     |     |     |     |    |      |
| Solb | Lab | Sib | Dob | Reb | Mib | Fa | Solb |
|      | T   | T   | S   | T   | T   | T  | S    |

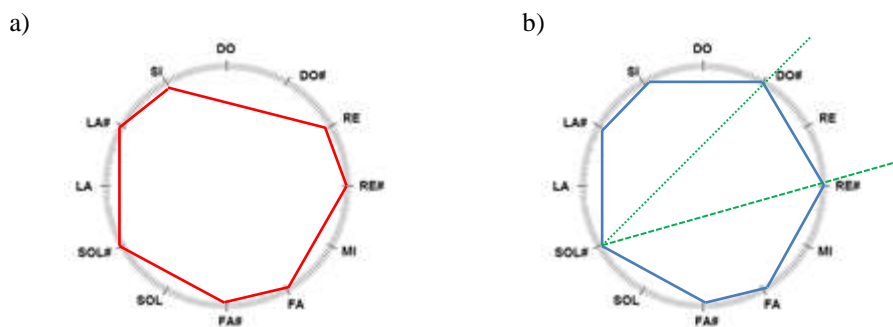


Figura 2. a) Ruptura de la simetría (por Re natural); b) SolbM

El violonchelo y el piano vuelven a introducir Re natural en el compás 28, en el que se forma un acorde de SibM con la estructura de una séptima de dominante de MibM: Sib-Re-Fa-Lab, que parece encontrar su resolución en el compás siguiente, con el acorde

<sup>33</sup> Aunque la síncopa en el flamenco es una sensación producida por los acentos en partes débiles de compás, más que de una síncopa al uso. De este modo, no se percibe en las transcripciones a pentagrama. Los “acentos descolocados” sí que están codificados, en especial en el cante para el baile, con el objeto de facilitar las figuras y taconeos al bailar o bailaora (Berlanga, 2014).

Dob-Mib-Solb-Sib, es decir, se produce una cadencia rota  $V^7-VI^{6/4}$  de MibM. Se vuelve a producir la ruptura de la simetría, que solo puede derivar en dos direcciones: hacia una reorganización o hacia el caos<sup>34</sup>. La figura siguiente muestra la melodía ejecutada por el violonchelo durante los compases 25-36. Si la organizamos por grados conjuntos, encontramos un modo menor de Mib con sensible y la 2ªA entre el 6º y el 7º con la misma asimetría que en la Figura 2a:

Mib Fa Solb Lab Sib Dob Re Mib  
 T S T T S 2ªA S

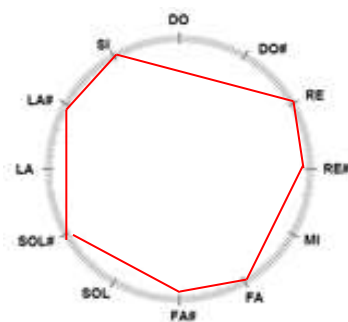


Figura 3. Representación geométrica asimétrica del modo menor con sensible

c. 25

Ejemplo 17. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro alla maniera d'uno studio*. Primera frase de B, parte del violonchelo. Compases 25-36

<sup>34</sup> “Las modulaciones del *middleground*, al expandir una tonalidad distinta a la inicial, desorganizan lo anterior, que necesita de una reorganización. Una modulación es un proceso estacionario, en tanto que forma constante en sus compases de vida y en tanto que forma constante de articulación del discurso, en tanto que parte organizada y organizativa. Es una reorganización de un material anterior; una parte organizada-en-sí. No obstante, con respecto al estado inicial es desorganización, que requiere de una reorganización en la consecución del todo” (Iniesta Masmano, 2009a, p. 192)



En el compás 37, (A'), se produce finalmente la reorganización tonal con la cadencia en MibM, III de Dom. La melodía del violonchelo reproduce un elemento relevante del primer movimiento, concretamente del segundo tema: el intervalo de quinta justa. Mientras el quintillo del piano repite la figura y la armonía de A, a través de la asociación motívica se percibe un instante de estabilidad. El *Scherzo* termina con una *Coda* en MibM.

A modo de contraste, la *sección* de *Trío (Tranquillo)* se presenta estática, emotiva y reflexiva. Las líneas melódicas largas y flotantes del violonchelo parecen quedar suspendidas en el aire sobre las difusas armonías del piano, surgidas de un contrapunto disonante. Comienza en SolbM y modula a SolM en el compás 92, retomando el carácter contrapuntístico. Para llegar al *Da Capo*, el piano retoma a la figura del quintillo, desde el compás 109, en un pasaje de *transición* (Ejemplo 18)

c. 109

Ejemplo 18. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro alla maniera d'uno studio*.

Compases 109-112

### Tercer movimiento. *Arietta*

Ejemplo 19. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Arietta*, compases 1-5

El Ejemplo 19 muestra el comienzo del tercer movimiento (*Arietta*), en el que sobresale el talento de Ponce para el lirismo. De los cuatro movimientos, este es el más impresionista. Está construido a partir de dos motivos de carácter *ostinato*, que crean un

ambiente melancólico. El piano anticipa un primer motivo a modo de introducción, que constituye el diseño del acompañamiento desde el primer compás hasta el *agitato* del compás 45.

La armadura con dos sostenidos debería implicar tonalmente a ReM o a su relativo Sim. Si observamos la parte del violonchelo, en el ejemplo siguiente, vemos que la melodía está organizada dentro de Fa#-Re y que con la nota Mi del compás 10, que inicia la transformación de la célula anterior, se genera una estructura melódica 3-2-1 de ReM.

Ejemplo 20. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Arietta*. Primeros dos motivos del violonchelo.  
Compases 4-27

Así mismo, escuchamos la relación sensible-tónica entre los compases 24-25. El motivo inicial de la melodía del solista descubre la relación con el acompañamiento pianístico, en el que convive un hipercromatismo que transforma la claridad tonal en un discurso cargado de disonancias. Por otro lado, desde el primer compás hasta el compás 8, las notas del violonchelo más las del piano completan una nueva escala pentatónica:

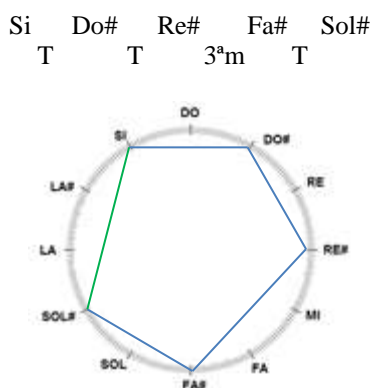


Figura 3. Escala pentatónica del tercer movimiento (*Arrietta*). Compases 1-8

Por la armonía resultante, los sonidos comienzan organizándose a partir de una escala mayor en la que se inserta una pentatónica.

En su forma ternaria, A gira en su transformación alrededor del centro tonal de ReM y B lo hace alrededor de SiM. En los ejemplos 21 y 22, podemos observar cómo los trinos, los trémolos, las veloces escalas descendentes, la indicación de pedal en el piano (*Animato*) y los sutiles cambios de color, dibujan en B una atmósfera vaga y etérea, en la que el violonchelo reproduce los dos motivos expuestos en A. En contraste con A, apenas hay cromatismo en toda la sección B. La tónica temporal de SiM se percibe con toda claridad.

c. 53 **B**

Ejemplo 21. *Sonata para violonchelo y piano, Arietta*. Compases 52-54

a) c. 53 **B SiM 5**

c. 55 **3**

c. 58 **6**

c. 61

c. 64

c. 66 **ReM 7 1**

b)

c. 64 SiM

ReM

Musical score for Example 22a and b. Part (a) shows the cello melody in SiM mode, and part (b) shows the piano accompaniment. The score includes dynamic markings like *pp* and *rit. molto*, and a tempo change to *calmo, a tempo*. A green label **II<sup>7</sup>** is placed below the piano part in measure 67.

c. 66

Musical score for Example 22c, showing the piano accompaniment for measures 64-68. It features complex chordal textures and a tempo change to *rit.*. Green labels **V<sup>7</sup>**, **I<sup>9</sup>**, and **VI** are placed below the piano part in measures 64, 65, and 66 respectively.

Ejemplo 22 a y b. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Arietta*. Melodía del violonchelo en SiM (a).

Compases 53-68. Violonchelo y piano (b). Compases (64-68)

En el doble ejemplo 22, encontramos en a) la parte completa del violonchelo y en b) los últimos compases del tema B. En a), podemos ver que todo sucede en SiM, pero a partir del compás 65, aparecen algunas notas que no son de esta tonalidad. Con la indicación *calmo, a tempo*, La y Sol dejan de ser sostenidos en la melodía del violonchelo y, en el compás 67, el acompañamiento añade Re natural de acuerdo con el violonchelo, por lo que en el final de este pasaje, se prepara la vuelta de ReM, que no se da inmediatamente, sino en el compás 69.

Hasta el momento, este pasaje en SiM es el más tonal de todos. El motivo y el procedimiento de asociación garantizan unidad y coherencia. Cuando volvemos a ReM, en el compás 69, el violonchelo y el piano alternan una serie de transformaciones motívicas. El cromatismo vuelve a inundar los compases siguientes. En el 77, con una indicación de *Più lento*, reaparece la melodía del comienzo del tercer movimiento, basada en la escala pentatónica seguida, que como en los compases iniciales, transforma el motivo en ReM.

En el Ejemplo 23, podemos ver la correspondencia de compases del final de la *Arietta* con los primeros 14. Sin embargo, mientras al principio el discurso continuaba fluyendo en ReM y el crecimiento orgánico se producía con la introducción de cromatismos y

armonías alejadas, esta vez, en el compás 90, el movimiento se detiene sobre un acorde  $V^9$  de ReM, que coincide en todas las voces con una negra con puntillo.

c. 75 (2) (3) (4) (5)

c. 81 (6) (7) (8) (9) (10) (11)

c. 87 (12) (13) (14) (14)

$V^9$  II  $V^9$  II

c. 94 (15) (16) (18) (19) (20)

$V^9$   $VI^9$   $V^7$   $I^7$

Ejemplo 23. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Arietta*. Compases 75-100

Durante dos compases, el piano reinicia el acompañamiento con el motivo transformado hasta los compases 99 y 100. El violonchelo interviene en el compás 93 con una reproducción exacta del compás 14 y termina la frase que ha dejado a mitad con el compás 90. Prosigue la correspondencia de compases hasta el 20 de la primera sección, con la excepción de un cambio de armonía en el compás 95 (16), en el que ahora vemos

que Ponce introduce un VI<sup>9</sup>. Al ser este *Più lento* una reproducción de los veinte primeros compases, vuelve a aparecer la escala pentatónica y su posterior reorganización en ReM, pero tratándose del final, nuestro compositor elige bien el lugar de las armonías en la última cadencia. Traspasa los límites no solo tonales, sino también modales, al concluir con un acorde *jazzístico* de séptima de ReM.

#### Cuarto movimiento. *Allegro burlesco*

El cuarto movimiento, *Allegro burlesco*, se organiza en forma *allegro de sonata*. Los elementos tonales se extienden, lo que da lugar a fragmentos más largos. En la tonalidad de Solm, el tema A recuerda el canto alegre y primitivo de los trovadores y se desarrolla a lo largo de todo el movimiento. Según Barrón, “el lenguaje a veces satírico del último movimiento (*Allegro burlesco*) nos recuerda vagamente a la música de Bartók” (1998, p. 76).

Ejemplo 23. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*, compases 1-6

Si observamos estos compases en el Ejemplo 23, podemos apreciar que se trata de una organización sobre la escala de Solm natural. El único sonido que tiene una relación de 7-1 es el Re, 5 del Sol, pero un pedal sobre la nota Sol no se deja contradecir en la primera semifrase (compases 3-6) ni por el 7<sup>o</sup> en lugar de la sensible, ni con Fa como 7<sup>a</sup> del acorde de Solm. No obstante, el cromatismo ascendente de la voz del violonchelo corresponde a la escala de Rem, mientras el piano prosigue en los compases siguientes con una cadencia modal en Solm: VI<sup>7</sup>-VII-VI-VI-I. De este modo, se entrecruzan las

dos escalas, Solm y Rem, lo que da como resultado cierta poliarmonía. La utilización de supuestas tónicas con séptimas o novenas añadidas se da a lo largo de toda la *Sonata*, tras la primera cadencia del primer movimiento. Este es el tentador camino hacia la politonalidad, de la que Ponce hará uso más adelante, tras su contacto en París con el grupo “Los Seis” y su entorno.

c. 84

**B FaM**  
Più lento

c. 91

V-I  
VII

Ejemplo 24. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*. Compases 91-97

El tema B, en la tonalidad de Fa mayor, comienza en el compás 87 con un ambiente más tranquilo. Este cambio, junto al uso sin ningún temor de la disonancia y el cromatismo, provoca la percepción del pasaje como algo transitorio.

Allegro

Ejemplo 25. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*. Compases 104-122

En el desarrollo, Ponce ostenta un gran dominio del contrapunto, ya demostrado a lo largo de la *Sonata*, al elaborar una fuga compuesta a partir de la cabeza del tema A y que comienza en el compás 104, en la tonalidad de Re menor, como recoge el ejemplo anterior.

En la reexposición, se produce la inversión del orden de los temas: primero aparece el B en SibM (compás 204) y después el tema A, principalmente en Solm (compás 221). En los cuatro compases anteriores a la *coda*, reaparece el apasionado y lírico tema B del primer movimiento. No solo se produce la asociación motívica en estos compases finales al remitirnos al comienzo de la *Sonata*, sino que prepara el final en SibM, sobre un Fa en el bajo del piano, que en su contrapunto no prescinde ni de Dob, ni de Solb, ni de Reb, lo que nos remite de nuevo a la línea cromática de tres semitonos del segundo movimiento.

c. 244 B del primer movimiento

c. 249

Modo Frigio transportado a Mib

c. 253

Modo Frigio transportado a Sib 3

SibM

Ejemplo 26. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*. Compases 244-257



Tras la cadencia sobre SibM, que no acaba de producirse en la repetición de B del primer movimiento, el violonchelo aprovecha la ausencia de Re y Reb desde el *piu mosso* del compás 252, para conjugar un modo frigio ascendente de Mib, que se entrelaza con otra escala frigia, esta vez transportada a Sib. No obstante, en el último compás, aparece un acorde de SibM, con el Re, su tercer grado, en la voz superior del violonchelo. Auténtico protagonista de la música del folklore en los cinco continentes, es este modo el que se deja sentir en las canciones populares de todo el mundo. Cada zona etnográfica le ha otorgado sus matices, sus ritmos y sus acompañamientos, en función de todo tipo de ritos. Cada compositor que ha integrado temas populares en su música, lo ha acomodado de diversas formas y ha logrado estilos personales, como es el caso de la *Sonata para violonchelo y piano* de Ponce<sup>35</sup>.

### 1.2.2.2. Síntesis

Con la *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce da un paso hacia adelante en la evolución de su lenguaje musical, al salir de los marcos tonales, de la forma y de la conducción de las voces. Inserta en su discurso, con momentos polirítmicos y politonales, modos antiguos y escalas pentatónicas. El pronunciado hipercromatismo no resuelto, en el seno de un contrapunto disonante, resulta del uso de un modo en una voz, que choca con escalas distintas en otras voces, y “tónicas” que suelen llegar vestidas de disonancias típicas del *jazz*. Así mismo, hemos podido comprobar un sentido de la proporción exquisito que, en medio de un enorme eclecticismo, otorga un valor añadido a esta obra, más que postromántica, modernista.

Organizada con la misma estructura de cuatro movimientos: *Allegro selvaggio*, *Allegro alla maniera d'uno studio*, *Arietta* y *Allegro burlesco*, que la *Sonata para violonchelo y piano* de Chopin, y en la misma tonalidad de Solm, es también un ejemplo del estilo postromántico de Ponce, con influencias del impresionismo francés. La *Sonata para violonchelo* es sobre todo neomodal, aunque cuenta con “pasajes de carácter

---

<sup>35</sup> Desde los tiempos más remotos, los grandes maestros de la música clásica han articulado con gran facilidad canciones populares organizadas en el modo de Mi, pues es un segmento de la escala de DoM. En el ámbito popular, los instrumentos solo tienen que armonizar tonalmente en DoM, para integrar la melodía frigia. Sin embargo, como veremos en el espacio dedicado a Julián Carrillo, no todas las afinaciones son iguales, a pesar de que, tomada una melodía del folklore e integrada en el seno de la composición, el temperamento igual hace que se acomoden a su afinación.

impresionista y ritmos del folklore cubano, como el cinquillo y la síncopa<sup>36</sup> (Barrón, 2004, p. 25).

A continuación, se resumen en cuatro esquemas gráficos los hechos más relevantes de cada movimiento:

Primer movimiento: *Allegro selvaggio*

|                 |                             |                     |                                |
|-----------------|-----------------------------|---------------------|--------------------------------|
|                 | Exposición                  | Desarrollo          | Reexposición                   |
| Estructura      | A B (MibM)                  |                     | A B                            |
| Modos y escalas | <b>Solm natural</b> /pentca | Solm/hipercromática | Solm/SolM/pentca/ <b>SolM</b>  |
| Compases        | 1-----34-----               | 73-----130---       | 141- 142---174-196-199-203-211 |

En el resumen de la organización del primer movimiento, se observa una transformación del modo menor natural del Sol a un SolM. Los tipos principales de escalas se sitúan en los números de compás, así como los temas A y B, en las secciones donde juegan el papel más relevante, y la Sección Áurea. El movimiento está enmarcado en el dramatismo de una forma *allegro de sonata*.

Segundo movimiento: *Allegro alla maniera d'uno studio*

|                       |                                |                                |                               |                      |
|-----------------------|--------------------------------|--------------------------------|-------------------------------|----------------------|
| Estructura (ternaria) | <b>A Scherzo</b>               | <i>Coda</i>                    | <b>B Trío da capo al Fine</b> | <b>A Scherzo</b>     |
|                       | <b>I</b>                       | <b>III</b>                     | <sup>v-1</sup>                | <b>I</b>             |
| Temas                 | A                              | B (SolbM I <sup>7</sup> ) MibM | contrapunto disonante         |                      |
| Modos y escalas       | <b>Dom natural</b> /cromática/ | Solbm-SolM                     | <b>Dom natural</b>            |                      |
| Compases              | 1----16-17-----                | 66—                            | 67-----92--109-----           | 113----- <i>(66)</i> |

El segundo movimiento expande la cadencia propia del modo menor natural I-III-VM-I. Debemos señalar que el *Fine* se encuentra en compás 66, al terminar una prolongación sobre Dom natural.

Tercer movimiento: *Arietta*

|                       |                |                                |                           |
|-----------------------|----------------|--------------------------------|---------------------------|
| Estructura (ternaria) | <b>A</b>       | <b>B</b>                       | <b>A'</b>                 |
|                       | <b>I</b>       | <b>I</b>                       | <b>I</b>                  |
| Modos y escalas       | ReM-pentca-ReM | <b>SiM-</b> ReM-hipercromática | ReM-pentca-ReM            |
| Compases              | 1-----         | 53----69-----                  | 77-----100                |
|                       |                |                                | <i>(2-14) (14-20)de A</i> |

<sup>36</sup> El resultado de estos recursos derivará en la utilización de “ritmos (5/8) y fraseos irregulares, melodías fragmentadas, estructuras no-periódicas y armonía no-tradicional” (Barrón, 2004, p. 25).

Lo que más destaca en el tercer movimiento es que la sección central de la forma ternaria, B, resulta un metanivel, pues SiM no es VI de ReM, ya que el VI de una tonalidad mayor es una tríada menor, y mucho menos lo es de Rem, cuyo 6º es Sib. La organización se apoya en los *ostinati* que constituyen el motivo, sus transformaciones, y las escalas cromática y pentatónica. La asociación motívica es más que insistente.

Cuarto movimiento: *Allegro burlesco*

|                 | Exposición    |     | Desarrollo | Reexposición |                   | Final                    |
|-----------------|---------------|-----|------------|--------------|-------------------|--------------------------|
| Estructura      | A             | B   | A (fuga)   | B            | A                 | B (1 <sup>er</sup> mov.) |
|                 | I             | VII | V          | III          | I                 |                          |
| Modos y escalas | Solm nat./Rem | FaM | Rem        | SibM         | Solm nat.-frigio- | SibM                     |
| Compases        | 1-----87----- |     | 104-----   | 204-----     | 221-----          | 252-----257              |

El resumen del cuarto movimiento muestra claramente un eclecticismo en el que se entremezclan relaciones tonales, atonales y modales organizadas con un aire modernista y un tanto *burlesco*, como Ponce apellida a este *allegro*, en el que la expectativa da paso a la sorpresa. No solo comienza expandiendo Solm natural, sino que las modulaciones de los temas A y B pertenecen todas al nivel de Solm: el VII es una modulación habitual en el modo menor, el V lo conserva como tríada menor; también es más que habitual un nivel en el III. Sin embargo, lo que va más allá de esta clara estructura es la simetría con la que se presentan A y B, (A-B-A(fuga)-B-A), así como que el desarrollo lo constituya una fuga basada en A, para después concluir con un sorprendente uso del modo frigio, pues se entrelazan uno en Mib y otro en Sib, este último convertido en tríada mayor como acorde final. En realidad, Ponce concluye antes en Solm natural, pero en tono burlesco, inventa un final completamente inesperado.

El eclecticismo musical de Ponce es su marca personal, de gran riqueza y sutilidad expresiva. Existen numerosas publicaciones sobre su vida, su obra, y su no menos relevante conjunto de testimonios. Sin embargo, esta *Sonata para violonchelo y piano* no ha sido tan estudiada ni tan difundida como merecería.

### 1.2.3. Pautas para la interpretación

Solo después del estreno, Ponce fechó la partitura (Martín, 2005, p. 3), por lo que pudo comprobar y rectificar con mayor conciencia el total de indicaciones metronómicas, de articulación, de dinámica y de carácter. Él mismo estrenó esta *Sonata* en Ciudad de México, en 1922, junto al violonchelista Óscar Nicastró (1894-1939), y en París, en

1927, con André Huvelin (1904-1984). La volvió a interpretar en el Anfiteatro de Aguascalientes, en 1929 (Miranda, 1998b, p. 58). Una escritura detallada y precisa, de extrema dificultad técnica, demuestra el gran conocimiento de los dos instrumentos que poseía Ponce.

La primera edición, de Breitkopf & Härtel, data de 1922. El violonchelista Gustavo Martín realizó, en 2005, junto a la pianista Maria Teresa Frenk, una segunda edición, que forma parte de la colección de partituras de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, denominada Clema Ponce en honor de la esposa del compositor. El original del manuscrito se encuentra perdido, por lo que esta última versión se basa en la fotocopia del manuscrito autógrafo, fechado el 22 de octubre de 1922, en México, y en la primera edición de Breitkopf & Härtel (Martín, 2005).

La edición de Martín y Frenk sugiere digitaciones y arcos. Si bien estas soluciones pueden ayudar en una primera lectura, no deben inhibir la búsqueda personal de cada intérprete. En el caso del violonchelo, además de la anatomía de cada individuo, nos encontramos con las diferentes características de timbre de los instrumentos. Las digitaciones implican la elección de las cuerdas en la que se toca un pasaje. Esta elección no solo depende de la comodidad, sino más bien, y en mucha mayor medida, del color sonoro que se quiera obtener y del equilibrio con el piano, condicionado a su vez por el instrumento, el sonido del pianista y la acústica. Corresponde a los intérpretes tomar este tipo de decisiones en función de todas estas variables.

Aunque Martín y Frenk se refieren en ocasiones a la procedencia —del autógrafo o de Breitkopf & Härtel— de algunos símbolos, no aclaran ciertas incongruencias respecto a diferencias de articulación en patrones motívicos similares, o a notas que difieren en la reexposición con respecto a la exposición de los movimientos primero y cuarto.

En la parte de violonchelo del primer movimiento encontramos la siguiente diferencia de notas y de indicación dinámica entre la exposición y la reexposición:



Ejemplo 27. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*, exposición. Compás 28



Ejemplo 28. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*, reexposición. Compás 168

Proponemos ejecutar la versión del compás 28 en las dos ocasiones, puesto que Ponce opta por una reexposición textual, que solo difiere en la tonalidad del tema B, como es propio en la forma sonata tradicional. En estas mismas secciones también encontramos las siguientes diferencias en la articulación de las ligaduras:



Ejemplo 29. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*, exposición, compases 46-59



Ejemplo 30. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*, reexposición, compases 189-201

El intérprete tendrá que decidir si unifica el criterio en los dos pasajes o si, por el contrario, ejecuta las ligaduras impresas. En este caso, se ha de tener en cuenta la diferencia en el registro. Puede ser que, según las cualidades del instrumento con el que se toque, convenga la separación de las notas en el registro más grave de la exposición para favorecer la claridad de la articulación, y que en la reexposición esto no sea necesario.

En la unidad melódica inicial del cuarto movimiento, difiere una nota de la reexposición con respecto a la exposición, a pesar de la indicación *come prima* (Fa al final del tercer compás del Ejemplo 31, Sol al final del tercer compás del Ejemplo 32):



Ejemplo 31. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*, exposición. Compases 3-7



Ejemplo 32. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*, exposición. Compases 221-225

Martín (2005) se refiere en el prefacio a la relación entre la *Sonata* de Ponce y la *Sonata en Sol menor, Op. 65* de Chopin, que Ponce pudo tomar como modelo. Aunque Ponce reinterpreta la tonalidad de Solm con elementos modales, cromáticos e incluso atonales, las dos sonatas presentan la misma estructura en cuatro movimientos, que se asemejan en carácter. El primer movimiento comienza con un tema A de carácter enérgico y exaltado en los dos casos, que contrasta con el íntimo y nostálgico lirismo en el tema B. Para el segundo movimiento, Chopin propone un brioso ritmo de mazurca, intercalado por una sección de trío dulce y *cantabile*, a modo de vals. Los equivalentes escogidos por Ponce son las referencias al canto jondo, y el ambiente estático y difuso propio del impresionismo francés. El tercer movimiento se presenta tierno y afectuoso en las dos obras. En el cuarto, coinciden los dos autores en el ímpetu provocado por el ritmo de puntillo del primer tema, que desarrollan con un tratamiento de textura contrapuntística.

En la *Sonata* de Ponce, el violonchelo y el piano establecen un diálogo espontáneo, fresco y elocuente, en el que emplean una rica variedad de recursos de articulación y color. El registro expresivo abarca un amplio espectro, que se extiende desde la impetuosa fuerza rítmica, el romántico lirismo y la pasión, hasta la sensualidad, el intimismo y el delicado juego de atmósferas.

Ponce realiza al máximo los caracteres opuestos de los temas A y B del primer movimiento. En el tema A, el piano y el violonchelo se intercambian los *roles* rítmico/armónico y vocal. Como buen intérprete además de compositor, supo calcular el desequilibrio en las posibilidades dinámicas de los dos instrumentos y escribió el ritmo de cinquillo cubano en *forte* para el piano y en *fortísimo* para el violonchelo. Esto

indica que el pianista ha de tener cuidado de no superar las posibilidades del violonchelo en cuanto a volumen de sonido. La figura rítmica de cinquillo deber sonar de forma percusiva, sin apenas resonancia, y dejar traspasar el canto del violonchelo. La indicación *Allegro selvaggio* no ha de inducirnos a comenzar la *Sonata* al máximo de intensidad, ya que el *clímax* del movimiento, en *fortísimo* para los dos instrumentos, no se alcanza hasta el compás 140. La textura ganará claridad si el *forte* inicial es interpretado más bien en términos de energía impetuosa que de volumen.

La indicación metronómica *blanca=68* es de Ponce. Sin embargo, es probable que en determinadas acústicas resulte demasiado rápida y sea conveniente un *tempo* ligeramente más lento. Por la procedencia folklórica del cinquillo, y para favorecer la fluidez en el sentido del ritmo, se evitarán los acentos en los tiempos fuertes del compás y se enfatizarán las síncopas en los tiempos débiles. Sobre el cinquillo cubano, los dos instrumentos, primero el violonchelo y después el piano, cantan la melodía en un estado de ánimo festivo y exaltado (*Allegro salvaggio*), con articulación enérgica y clara. A pesar del carácter de *ostinato* de la figura rítmica, el pianista puede apoyarse con un acento en el acorde de la caída del compás 13, y resaltar la sorpresa armónica con la que concluye el enunciado del tema A, en la segunda inversión del acorde de séptima de la tónica en modo mayor, que además hace esperar la aparición del bajo hasta el compás siguiente. Un acento sobre este tiempo fuerte permitirá al violonchelista arpeggiar con contundencia (*forte*) el acorde de tres notas, y respirar entre el final de la primera frase y el comienzo de la siguiente. Este gesto no debe interrumpir la continuidad de la inercia rítmica.



Ejemplo 33. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*. Compases 13-15

Dada la ausencia de puntos de reposo, nos ayudaremos, para organizar el fraseo, del regulador decreciente del compás 6, que nos permitirá comenzar con más suavidad la larga línea ascendente, desplegada desde el compás 7 hasta el *forte* del compás 13. Ponce no escribe el equivalente de este regulador en los compases 20 y 24, pero sí una

indicación de *piano* en los compases 21 y 25. Se podría interpretar que este *piano* no ha de ser *subito*, sino que se anticipa con un pequeño *diminuendo*, pues de lo contrario la respiración inevitable para realizar el contraste interrumpiría el incesante movimiento. En la voz del violonchelo ha de interpretarse la dinámica *piano* de manera relativa y en relación a la densidad de la sonoridad del piano. A menudo, el violonchelista tendrá que interpretar esta dinámica como un cambio de color, más que como un cambio de volumen, para que el balance entre los dos instrumentos sea equilibrado.



Ejemplo 34. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*. Compases 30-37

Sugerimos comenzar la preparación del *rallentando* del compás 33, en el que se realiza la cadencia a MibM, que da paso al tema B, desde el compás 31, en el que la melodía del violonchelo anticipa el nuevo material. La expansión del *tempo* nos permitirá realzar la amplitud del expresivo salto de quinta (Mib-Sib), marcado por el autor con un acento en el Sib, para anunciar el tema B. Este intervalo aparecerá a lo largo de toda la *Sonata*. El aspecto agógico es completamente distinto en B. La armonía, en *blancas*, despeja para la melodía un amplio espacio de íntima libertad, aprovechada por el violonchelo para imitar e improvisar matices de dinámica propios de la voz humana. La conquista de esta naturaleza vocal y lírica sobreviene de la exploración de las infinitas combinaciones de la relación velocidad-peso-punto de contacto del arco, con todas las posibles velocidades y amplitudes de *vibrato*. Los *portamenti* imitan el canto y permiten diferenciar la tensión de los distintos intervalos. El dominio de estos aspectos técnicos otorgará al violonchelista la libertad para responder intuitivamente a los cambios de color en los acordes del piano. Los cuatro primeros compases del tema B ofrecen un espacio relajado y sensual. A partir del quinto compás, la secuencia armónica nos



mueve hacia adelante (*con passione*). No obstante, la larga duración del *sempre crescendo* hasta el *forte* del compás 44, nos obliga a tomar un respiro antes de la *anacrusa* que inicia la secuencia ascendente, en el compás 41, desde la que impulsaremos de nuevo el *tempo*.

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The violin staff has markings for 'con passione' and 'sempre cresc.'. The piano staff has a marking for 'sempre'. The second system also consists of two staves, continuing the musical notation. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Ejemplo 35. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*. Compases 38-43

Tanto en el pasaje de transición como en el desarrollo, el violonchelo y el piano alternan el protagonismo, en un diálogo en el que a menudo Ponce invierte las dinámicas del material, al indicar *piano*, e incluso *pianísimo*, para células motívicas que corresponden al tema A. Las indicaciones del compositor nos guían a través del complejo discurso, al ayudarnos a delimitar las frases con claridad y a no perder el sentido de la dirección, en el fraseo y en el conjunto de la estructura.

En la caída del compás 92, Ponce propone *fortísimamente* para el piano. En cambio, el final de frase del violonchelo termina en *diminuendo*. El violonchelista podría interpretar su final como el principio de la frase que comienza el piano, y unirse a este en la misma dinámica. Encontramos otro punto de duda en la partitura en el compás 140, dos compases antes de que comience la reexposición. Tras un *accelerando*, Ponce escribe la indicación *Tempo I*, en el compás 142. Sin embargo, la figura de quintillo cubano del comienzo aparece ya en el compás 140, por lo que resulta más lógico restablecer el *Tempo I* en este compás.

Ejemplo 36. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro salvaggio*. Compases 134-143

La reexposición repite el mismo esquema de la exposición. Varían tan solo algunas indicaciones de articulación en la voz del violonchelo, anteriormente señaladas. Nos queda la duda de si las diferentes ligaduras para un mismo patrón son un descuido del compositor o si, por el contrario, son intencionadas. Las ligaduras, en estos lugares concretos, no son un aspecto sustancial que afecte al carácter de la música ni a su estructura, por lo que el intérprete puede efectuar los cambios que le puedan ayudar a ganar en claridad, balance y expresión, según la sonoridad propia de cada instrumento y la acústica de la sala. La energía eufórica del tema A, y el lirismo intimista y apasionado del tema B, concluyen, antes del desarrollo y en el final del movimiento, en nostálgicas *codettas* (*Piú lento*).

En el segundo movimiento, la primera frase de A se presenta con carácter ligero y fluido. Los *pizzicatos* del violonchelo, junto con las negras en la mano izquierda del piano, establecen el pulso del quintillo. La indicación de *legato* del bajo nos indica que, a pesar de la articulación marcada de los *pizzicatos*, la música se mueve horizontalmente hacia adelante, sin acentos verticales. Esta direccionalidad de armonía y ritmo, sin melodía, imprime en la primera frase (A) una función introductoria respecto a la segunda frase (B), en la que una melodía se presenta, por fin, en el piano. La textura es

compleja, por lo que las interconexiones del tejido musical deben ejecutarse con la mayor precisión posible. Los quintillos del violonchelo y las síncopas de la mano izquierda del piano constituyen la sugerente base rítmica, evocación de la guitarra flamenca con el taconeo del baile.

La melodía comienza en *piano* y crece hasta que el violonchelo la retoma en *forte*, para continuar el *crescendo* hacia el punto culminante en desgarrado *fortísimo*. Es probable que en este largo *crescendo* sea necesario aumentar la amplitud del *tempo*, para no saturar la masa sonora y poder hacer sonar todas las notas de los quintillos con la máxima claridad, aunque sin perder la agilidad y vivacidad propias de la escritura virtuosística. El final de esta sección es rotundo y conclusivo. El signo de arpegiación en el último acorde del piano y la ejecución de los acordes de cuatro notas en el violonchelo recuerdan el rasgueo de la guitarra e invitan al *ritardando*. El largo silencio y la doble barra proponen una amplia respiración para crear expectativa, que acentúa el contraste del *fuoco* con la tranquila sección central.

La ingrávida y difusa atmósfera de B (*Tranquillo*) sugiere el color *sul tasto* para la voz del violonchelo. Las notas largas del solista deben reflejar, con sutiles inflexiones de color, las ondulaciones del piano. Incluso en los pedales armónicos, Ponce indica *ma espressivo*. Cuando el violonchelo cobra protagonismo leemos *molto espressivo*. Este momento coincide con un ritmo de síncopas, en *crescendo e animando*, que genera un sentimiento ansioso y anhelante. La calma se recupera en la modulación a SolM, mantenida durante una frase de 21 compases, antes del *Da Capo*.

Ejemplo 37. Sonata para violonchelo y piano, Ponce. *Allegro alla maniera d'uno studio*. Compases 63-72

En el tercer movimiento, *Arietta*, las distintas variaciones del mismo motivo sirven para realizar la función de *ostinato* en el piano (*pianissimo*) y de melodía en el violonchelo (*piano*). La aparentemente pequeña diferenciación dinámica cobra una gran relevancia expresiva. La voz del violonchelo debe responder al movimiento del piano, en las células motívicadas repetidas, con variaciones de color. Se puede tocar el mismo motivo en cuerdas diferentes, cada vez que aparece, para responder al color de los motivos del piano. Con la sencillez de este movimiento, Ponce ofrece un plácido descanso tanto a los intérpretes, como a los oyentes. Tan solo encontramos un momento ligeramente más agitado a partir del compás 38 (*dolce con abbandono*), acentuado por la inestabilidad cromática en la melodía del violonchelo. En B (*Animato*), la atmósfera es todavía más etérea e impresionista. Los motivos en fusas del piano aportan un ambiente más ágil, ligero y luminoso. Como en el segundo movimiento, estimularemos la reacción en las notas largas del violonchelo a las rápidas y cristalinas figuraciones del piano, mediante cambios de velocidad en el arco en combinación con diferentes amplitudes y velocidades de *vibrato*. La indicación de *pianissimo* en la reexposición hace sonar el material del principio como un recuerdo y nos invita a la nostalgia.

El cuarto movimiento, *Allegro burlesco*, primitivo, juguetón y alegre, significa un contraste respecto a la sofisticación impresionista de los dos anteriores. Como en el primer movimiento, es posible que sea conveniente rebajar la indicación de *tempo* (*negra* =100). La escritura, más estable armónicamente, y con una rítmica mucho más simple que en los movimientos anteriores, podría dar lugar a una interpretación superficial y académica. Sin embargo, la indicación *burlesco* incita a la exageración sarcástica de la articulación y los reguladores, en un continuo y fresco diálogo entre los dos instrumentos. El tema B, de carácter transitorio, ofrece espacio a la libertad agógica y a la improvisación de efectos vocales en la emotiva melodía del violonchelo. La fuga, técnica habitualmente empleada por los compositores en momentos de trascendencia, no debe inducirnos a interpretar el desarrollo con seriedad. Por el contrario, es importante mantener el humor y la alegría hasta el punto culminante, que aparece en el compás 197, con una modulación a Dom, cuya gravedad marca un contrastado paréntesis. Después del *rallentando* del compás 190, Ponce escribe *a tempo*. Sin embargo, la dinámica *fortissimo*, exigirá un *tempo* más amplio, que favorezca la claridad de las semicorcheas en el registro grave del violonchelo, y prepare el *Piú lento* con el que se inicia la reexposición.



Ejemplo 38. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*. Compases 189-194

En la reexposición, a partir del compás 232, el *crescendo* obliga a crear, progresivamente, el espacio y la amplitud en el *tempo* que aseguren una llegada grandiosa al compás 244, en el que se expone por última vez el tema B del primer movimiento. Gustavo Martín nos propone tocar el pasaje del violonchelo en semicorcheas, que se inicia en el compás 237, con una digitación conveniente desde el punto de vista de la seguridad técnica, pero que resta brillo al sonido. Sin embargo, la posición fija de pulgar en el compás 236, no resulta del todo idónea, puesto que se trata de un momento climático, en el que cantar con amplitud y *vibrato* el intervalo de cuarta (Fa-Sib), inversión de la quinta que impregna toda la obra, y que anticipa la vuelta al tema B del primer movimiento. Para intensificar el color *brillante sempre*, sería preferible la elección de una digitación con el máximo número de notas en la primera cuerda, aunque ello implique un mayor riesgo.



Ejemplo 39. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*, parte de violonchelo. Compases 189-194

Como una goma que se suelta después de estirarse, el *tempo* se desboca en el apoteósico *più mosso* final. Los tres últimos acordes afirman con vehemencia y de manera contundente el modo frigio sobre Sib (*Lentamente, fortísimamente*).

Los componentes del dúo de intérpretes necesitan, para abordar con éxito la ejecución de esta *Sonata*, dilatada experiencia y avanzada madurez en la práctica camerística,

tanto en el aspecto virtuosístico como en los de capacidad comunicativa y organización estructural. No se trata de una obra con la que desarrollar la técnica. La riqueza de la textura camerística motiva la exploración de la libertad con la que expresar muy diversos estados emocionales. Esta actitud exige del intérprete más concentración para escuchar y responder al compañero que para la ejecución de su propia parte. Es una obra recomendable para estudiantes avanzados de grado superior o de estudios de postgrado, preparados, desde el comienzo, para poner el foco en la desbordante variedad de recursos expresivos que exige esta ecléctica partitura.

#### **1.2.4. Organización musical de los *Tres preludios para violonchelo y piano* (1930)**

De 1925 a 1932, la música de Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Julián Carrillo<sup>37</sup> se presentó en Nueva York y fue ampliamente comentada en los periódicos más importantes de la ciudad: el New York Times y el New York Herald Tribune. Algunas piezas llegaron incluso a publicarse. Revistas y periódicos locales publicitaron y elaboraron críticas de los conciertos, ofrecidos en lugares como el Carnegie Hall, el Town Hall y el Aeolian Hall. La opinión general fue altamente positiva y sorprendió que aquellos tres músicos mexicanos tuviesen estilos estéticos tan personales y diferentes. A pesar de la relevancia de estos compositores, son muy escasos los estudios sobre su etapa neoyorquina (Taylor, 2008). Sin embargo, coexisten algunos elementos del *jazz* —en boga en aquella época en Nueva York— en sus obras, como el empleo de acordes de séptima sobre tónica o de novenas, cargados de disonancias que quedan suspendidas para una resolución que llega tarde o nunca.

En 1930, Ponce había alcanzado un estilo maduro y moderno, pero no vanguardista. Barrón considera que su lenguaje musical resultó de “una evolución continua firmemente basada en los valores musicales tradicionales, no una ruptura con el pasado, como fue el caso de la música atonal de Schönberg. Basado en la tonalidad, el lenguaje musical maduro moderno de Ponce incorporó su naturaleza romántica así como sus inclinaciones nacionalistas” (Barrón, 2004, p. 29). Un recorrido por su repertorio muestra una evolución que parte del carácter romántico, transita por “la expresión objetiva y abstracta de algunas obras compuestas durante la residencia de Ponce en

---

<sup>37</sup> Julián Carrillo y Carlos Chávez serán objeto de estudio en el capítulo 2.

París (1925-1932) y se prolonga hasta una compleja amalgama en sus últimas obras” (Barrón, 1998, p. 74).

Compuestos en París en 1930, fueron 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. Wagner (Barrón, 2004). Los *Tres preludios para violonchelo y piano* sirven para comprobar la evolución estética que experimentó Ponce, gracias a su familiaridad 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... (Barrón, 2004, p. 26)

A través de su concepción programática, Ponce crea un juego de sinestesia con la poesía simbolista e interpreta a su manera las sensaciones evocadas por tres poemas: de Paul Valéry (1871-1945), de Paul Verlaine (1844-1896) y de Charles Grandmougin (1850-1930)<sup>38</sup>. Las formas resultantes son sencillas y sin ninguna pretensión ostentosa, como contrapeso de la intensidad emocional y antagonismo de las gigantescas formas románticas. Descubre nuevas interacciones armónicas y desarrolla un lenguaje de depurada simplicidad, vinculado a acciones íntimas.

Los *Tres preludios para chelo y piano* (1930) bien podrían llamarse *Tres miniaturas* debido a sus reducidas dimensiones; el segundo preludio, que es el de mayor duración, apenas alcanza los dos minutos. A diferencia de la gran condensación musical de las *Cuatro miniaturas*, los preludios para chelo presentan un concepto mucho más simple. De acuerdo al género del preludio, cada una de estas obras desarrolla una sola idea musical dentro de una forma libre. La textura es austera y transparente, muy distante de la típica saturación contrapuntística ponciana. La armonía, sin embargo, es especialmente disonante en los preludios primero y tercero. (Barrón, 1998, p. 84)

---

<sup>38</sup> Sobre la inspiración poética de los *Tres preludios*, véase Miranda, 1998b.

El concepto de disonancia en los años treinta era tan amplio que en ocasiones se integra como una abstracción sonora, perdiendo su antagonismo con la consonancia. En ausencia de progresiones armónicas que nos dirijan hacia un objetivo tonal, la tríada de la tónica pierde su sentido con la aparición de líneas melódicas disonantes, en las que no existen relaciones paradigmáticas que den origen a una armonía tonal o en las que, por el contrario, las múltiples relaciones provocan incertidumbre.

Así pues, debemos usar los términos como armonía y disonancia desde un punto de vista diferente al tonal y ser conscientes, tanto de la evolución de los lenguajes en general y en épocas/culturas distintas como en particular, lo que significa situar al compositor en su contexto personal y social. No podemos olvidar que existieron corrientes paralelas a las surgidas en el seno de los sonidos “bien temperados” –como, por ejemplo, el estreno en 1909 de la primera obra en cuartos de tono<sup>39</sup>. El asunto de las afinaciones, tan importante para los instrumentistas de cuerda, es algo que hemos heredado y estudiado desde la música griega. El uso de los sonidos temperados parece que obligue a los compositores a sentirse en la necesidad de establecer algún marco tonal. En el caso de los *Tres preludios* solo vamos a poder ceñirnos a la ambigüedad tonal, las distancias disonantes tanto horizontales como verticales y la relación impresionista que convierte un poema en una idea musical.

En el primer preludio, *Sostenuto, quasi lento*, Ponce elige 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). Comienza con un *ostinato* del piano, que crea la ilusión de una atmósfera tan enigmática como sombría, íntima y meditativa, para lo que utiliza las interválicas de 4ª justa y 5ª disminuida encadenadas, que buscan el VII de DoM. “El primer preludio (*Sostenuto, quasi lento*) presenta una melodía amplia y lírica en el violonchelo, acompañada de un motivo que resulta obsesivo por su repetitiva presencia” (Barrón, 1998, p. 84).

---

<sup>39</sup> “Parece ser que las primeras composiciones con cuartos de tono fueron escritas en 1905 y publicadas en 1909 por Richard H. Stein (unas piezas para violonchelo y piano). Stein abordó también, aunque brevemente, los problemas teóricos y propuso una grafía de la que derivarán muchas de las posteriores. A partir de 1914, Willy von Moellendorf escribe piezas breves para cuartos de tono y sugiere otra notación muy simplificada” (Barce, 1984, p. VI).



El dolor es representado a través de una acumulación de elementos disonantes: por la alternancia de la inestabilidad del tritono Si-Fa en el *ostinato* del piano y Sol-Do# en la melodía del violonchelo, donde aparece también el cromatismo Fa-Mi-Mib, al que le sigue un salto disonante Mib-Si, es decir, una 5ªA. DoM es el dramático centro tonal propuesto por la armadura, pero las relaciones tonales paradigmáticas son muy escasas durante todo el preludio. No obstante, un pedal Sol, desde el compás 3 (Ejemplo 24) en el bajo hasta la cadencia final, mantiene las armonías disonantes dentro del nivel del V. La formación de la verticalidad de trecena, al final del compás 3, con un Mi natural en la melodía solista, Sol-Si-(Re)-Fa-Lab-Mi nos obliga a escuchar una politonalidad o, con mayor acierto, una polimodalidad: DoM-m. Incluso, Ponce coquetea con los relativos de estas tonalidades, como podemos ver en el compás 5 del ejemplo siguiente:

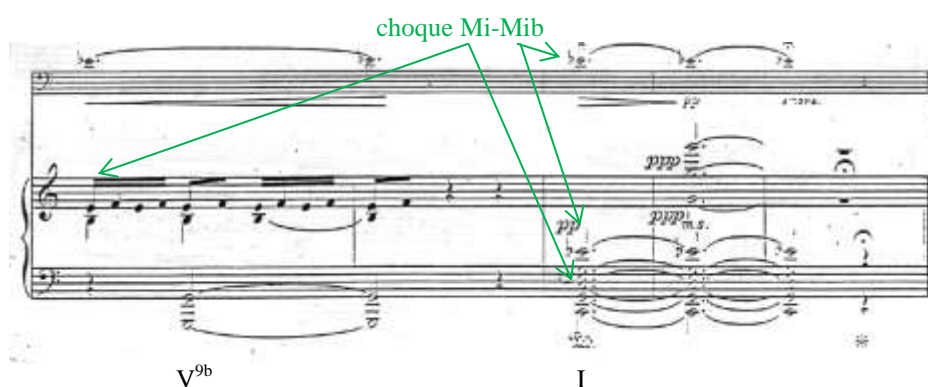
The image displays two musical staves: Violoncello (top) and Piano (bottom). The tempo is marked 'Sostenuto, quasi lento'. The score includes several annotations:

- Violoncello staff:**
  - Tempo: *Sostenuto, quasi lento* (♩ = 50)
  - Dynamic: *pp*
  - Performance instruction: *sempre legato*
  - Annotations: A red box highlights a 'Motivo' (3 notes). A blue line indicates the '1ª semifrase' (4 notes). An orange line indicates the '5ª A' (5 notes).
- Piano staff:**
  - Tempo: *Sostenuto, quasi lento* (♩ = 50)
  - Dynamic: *pp*
  - Performance instruction: *sempre legato*
  - Annotations: A green arrow points to a 'cromatismo Mi-Mib'.
- Harmonic Analysis (bottom):**
  - Key signature: DoM (one sharp).
  - Chords: 4ª-5ªd (III-VII), VII<sup>7d</sup>, VII<sup>7d</sup>, V<sup>9</sup>, V<sup>13</sup>.
  - Melodic motifs: 'Motivo transformado' (3 2 1 Lam), 'ambigüedad Do#/Do', and '5ª A'.
  - Scale degrees: V, 7, 1, 7, 1.

Ejemplo 40. *Tres preludios para violonchelo y piano*, Ponce. *Sostenuto, quasi lento*. Compases 1-7

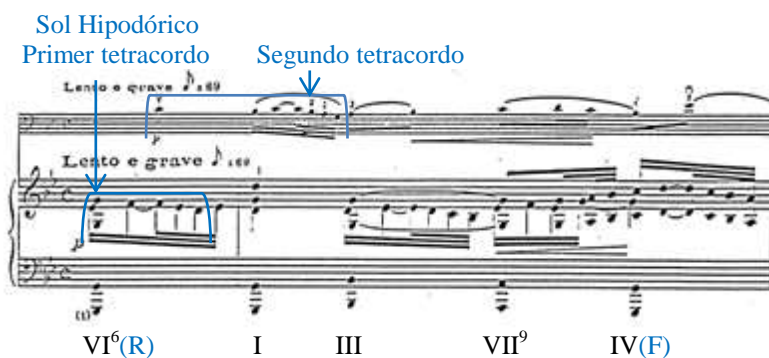
Como si de una confesión recitada se tratase, el violonchelo canta la belleza del cielo, a través de una lánguida melodía ascendente. En los dos primeros compases, con las atrevidas disonancias del piano y sin el sustento de la voz del bajo, se suscita un estado ingrávido. El pedal grave del piano sobre el V (compás 3) genera un estatismo armónico articulado con un ritmo regular *ostinato*, que aumenta la idea de un sentimiento de obsesión. La opresión se refleja en la aceleración del *tempo*, en el cromatismo y en la

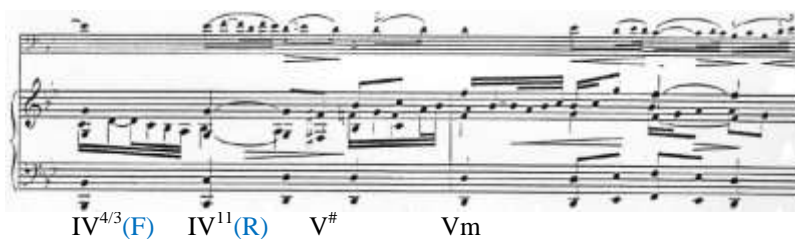
gran intensidad que alcanza el *crescendo*. El motivo se convierte en el elemento primordial. Como célula temática a desarrollar, aparece transformado por altura cada pocos compases, para después dejar en los últimos un Mib mantenido, que choca con el Mi del piano, para provocar un doloroso efecto disonante inquietante y profundo. El acorde final no resuelve la tensión de los dos modos superpuestos, de modo que la bimodalidad sobre la que está compuesta la pieza, deja espacio para que el 5 del acorde de DoM/m se repita en tres octavas distintas en toda la pieza. Con el Sol del registro más agudo del piano se produce la sensación impresionista de tocar el “cielo demasiado bello”, que a Valéry “a veces le oprime el corazón”.



Ejemplo 41. *Tres preludios para violonchelo y piano*, Ponce. *Sostenuto, quasi lento*. Final

El segundo preludio (*Lento e grave*) está compuesto 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). Fauré (*Cinq mélodies de Venise* y *La bonne chanson*) y Debussy (*Suite bergamasque*) ya se habían inspirado en Verlaine. El canto del violonchelo y la solemne pulsación expresan la espiritualidad del poema a la manera de los corales de Bach. “De carácter meditativo, el segundo preludio (*Lento e grave*), está basado en un coral de J.S. Bach, tal como lo indica Ponce en el pentagrama de la mano izquierda del piano en el manuscrito” (Barrón, 1998, p. 84).





Ejemplo 42. *Tres preludios para violonchelo y piano*, Ponce. *Lento e grave*. Compases 1-4

El discurso, imitativo y contrapuntístico, se construye a partir de un motivo sincopado que recuerda a las elaboraciones del cinquillo cubano. A causa de la disposición descendente de la escala de Solm natural, que se muestra primero en el piano (Sol-Fa-Mib-Re) y después, por el violonchelo en una respuesta (Do-Sib-La-Sol), se trata de un modo hipodórico, nuestro actual modo de Lam natural. En la teoría modal, tanto gregoriana como medieval, el modo hipodórico (La) es el modo plagal del dórico (Re). El modo hipodórico abarca la octava de La a La con *finalis* en el 4º (Re) y *repercusio* en el 6º (Fa). La afinación temperada, con la igualdad de las distancias de semitono, permitió la transposición, cosa que no permitía ninguna de las afinaciones anteriores<sup>40</sup>. Si deseamos como material un modo hipodórico que abarque la octava de Sol a Sol, no bastará con utilizar los sonidos que correspondan para establecer un semitono entre 2º y 3º grados y otro entre el 6º y el 5º, y lograr una ordenación idéntica a de La por grados conjuntos, sino que deberemos darle a los grados su función correspondiente: la *finalis* será Do y la *repercusio* será Mib. Aquí reside la gran diferencia entre el modo hipodórico y la escala menor natural que se rige por principios tonales. Como vemos en el Ejemplo 26 (entre paréntesis), Ponce utiliza las relaciones modales enmascaradas por las relaciones del modo menor natural.

Fauré<sup>41</sup> incorporó los modos gregorianos al sistema tonal; Debussy dio un paso más allá al abrir el camino a la utilización de diversos modos orientales. Debemos señalar que

<sup>40</sup> Este tema será tratado en el capítulo 2, cuando abordemos el microtonalismo de Julián Carrillo.

<sup>41</sup> Alumno de Saint-Saens, Fauré se formó para ser organista de iglesia y director de coro en la escuela de música que Louis Niedermeyer fundó en París. “Desde los primeros años del siglo XIX, comienza a nacer un movimiento cultural en Francia, con objeto de difundir la música de la Edad Media y del siglo XVI. El Conservatorio de música clásica y religiosa fundada por Choron hacia 1817 quería divulgar las obras de Palestrina y de los maestros del Renacimiento. La Escuela de Niedermeyer le sucedió y ejerció una influencia capital sobre las mentes de los músicos contemporáneos, por la inteligencia ilustrada y la amplitud de su cultura” (Gervais, 1971, p. 12).

cualquier escala de cualquier rincón del mundo, para poder “ser” debe mostrar las distancias y las relaciones que existen entre sus grados, para reconocerse como un sucesión determinada y clasificada. No se trata de insertar un modo, sino de demostrarlo con las interacciones que le son propias.

Para constituir una estructura que soporte la pieza, es necesario que el contrapunto genere relaciones propias del modo hipodórico. Al observar el Ejemplo 26, vemos que el conjunto violonchelo/piano así lo hace: la armonía parte de la *repercusio* (R) y termina en la *finalis* (F) en la primera semifrase. Al continuar con la segunda, vuelve aparecer la “cadencia” hipodórica, aunque ahora el contrapunto produce acordes de 9ª y 11ª. Por otro lado, vemos que se mantienen algunas relaciones del Solm natural tonal y en ningún momento aparece un Fa# que funcione como sensible, es más, lo evita sin disimulo en el compás 2. De este modo, el segundo preludio es el resultado de la articulación de las relaciones de un modo hipodórico, con los acordes de Solm natural.

Ejemplo 43. *Tres preludios para violonchelo y piano*, Ponce. *Lento e grave*. Compases 1-4

Con el propósito de concluir con una resonancia a los corales renacentistas, Ponce pone punto final con una cadencia en la que el acorde de tónica de Sol menor suena con un retardo en el violonchelo, constituido por la relación paradigmática 4-3. Al mismo tiempo, el piano ejecuta la bordadura Sol-Fa#-Sol. Hemos tenido que llegar a los cuatro últimos compases, para que la obra se transformara en una organización tonal de modo menor, con el préstamo del 6 y el 7 de su paralelo mayor.

El tercer preludio, *Vivo*, contrasta con los dos anteriores por su carácter intrascendente, gracioso y marcadamente impresionista. Sin duda descriptivo, es una imagen sonora de

“La Chanson des mouches” (La canción de las moscas<sup>42</sup>) de Grandmougin, en cuyos poemas ya se habían inspirado para la composición de sus canciones Gabriel Fauré, Cécile Chaminade y Georges Bizet. El poema transcribe en palabras un bodegón pictórico, en el que se retrata una escena evocadora del ensueño cotidiano de la tarde estival, bucólica y popular.

The image shows two systems of musical notation. The top system is for the first two measures, with a tempo marking of 'Vivo' and a metronome mark of 122. It includes a cello line and a piano line. The piano line has a 'pp' dynamic marking. Below the piano line, the chords are labeled as I<sup>9</sup>, V<sup>#9</sup>, IV<sup>9</sup>, and IV<sup>9#</sup>. The bottom system continues the piece, with a 'cresc.' marking in the piano part and chord symbols V<sup>#9X</sup> and I<sup>7</sup>.

Ejemplo 44. *Tres preludios para violonchelo y piano*, Ponce. *Vivo*. Compases 1-11

Ponce termina la recreación sinestésica de palabras e imágenes con un ambiente de sonido tenue y de evocación española. “El tercer preludio, marcado *Vivo*, utiliza ágiles tresillos de doble corchea a manera de un virtuoso estudio con carácter de movimiento perpetuo; Carlos Vázquez comenta: El tercero y último [preludio], recordando el “Vuelo del Abejorro” de Rimsky Korsakoff, es una pieza verdaderamente fascinante en la que el autor logra cabalmente el efecto del zumbido de una mosca en su raudo zigzagueo”

<sup>42</sup> 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.

(Barrón, 1998, p. 80). “Los rayos de luz” del poema son evocados por los brillantes arpeggios del piano, mientras en una armonía politonal, los tresillos rápidos del violonchelo cantan las “mil susurrantes canciones”.

El Ejemplo 28, muestra los primeros compases del tercer preludio. La primera unidad melódica y armónica que encontramos va desde el compás 1 al compás 7. La politonalidad se pronuncia en los acordes de novena desplegados en arpeggios y en los cromatismos relacionados atonalmente, que chocan con la melodía del violonchelo, constituida mediante disminuciones por bordadura o nota de paso, frente a los saltos y arpegiaciones del piano.

En el compás 17, se produce un cambio en el acompañamiento. Las dos últimas semicorcheas de la figuración se convierten en una corchea que hace sonar un acorde completo de Fa#M, tras el arpeggio Re-Fa-La-Do. En realidad, en la figuración de 6 semicorcheas por compás, las dos últimas dan la sensación de estar separadas de las primeras cuatro, al expandir el primer grupo un acorde y el segundo, de dos semicorcheas, otro.

c. 12 c. 17

V<sup>7</sup> de Sol

Ejemplo 45. *Tres preludios para violonchelo y piano*, Ponce. *Vivo*. Compases 12-17

La armadura con tres sostenidos nos indica que tonalmente podría ser LaM o Fa#m. La lógica organizativa nos hace pensar que si el violonchelo comienza su “vuelo” expandiendo por grados conjuntos MiM, al introducir para ello Re#, y que si a su vez el acorde que se forma es de LaM<sup>9</sup>, con el impulso de su sensible, podemos concluir que como centro LaM, que cuenta entre los compases 6 y 7 con una cadencia perfecta (véase Ejemplo 28). Sin embargo, no hay quien pueda afirmar que esta pieza sea tonal y en LaM, al observar el final y ver cómo desciende un modo frigio transportado a Fa#.

|     |     |     |    |     |    |    |     |
|-----|-----|-----|----|-----|----|----|-----|
| Mi  | Fa  | Sol | La | Si  | Do | Re | Mi  |
| S   | T   | T   | T  | S   | T  | T  |     |
| Fa# | Sol | La  | Si | Do# | Re | Mi | Fa# |

El violonchelo vuela entre bordaduras que vienen anticipando Sol natural desde el compás 23, y el piano desde el compás 24. A partir del compás 25, en el piano se desdobra el acompañamiento: la mano izquierda se mueve en corcheas y la derecha toma los tresillos del violonchelo, pero en lugar de usar bordaduras, ejecuta saltos consonantes. La escala que aparece a partir de ese compás hasta el final guarda las distancias entre grados conjuntos del modo Fa# frigio, utilizando sus relaciones estructurales y no las de la tonalidad. La *finalis* se ha apoderado del bajo y esa nota permanecerá, salvo por cambios de registro, hasta el final del acompañamiento pianístico (compás 72) y como última nota del violonchelo en el compás 86. Un compás en silencio concluye el tercer preludio.



Ejemplo 46. *Tres preludios para violonchelo y piano*, Ponce. *Vivo*. Compases finales

Cuando se aborda la composición de una obra de dimensiones reducidas se genera el reto de condensar “la materia musical y presentar un discurso lógico, unificado y a la vez diverso, pero sobre todo pleno de interés y riqueza musical en el menor de los espacios. Ponce supera el reto con eficacia” (Barrón, 1998, p. 78). En el tercer preludio, liberado totalmente de las antiguas restricciones sobre la disonancia, Ponce construye verticalidades politonales que tienen sus raíces en el sistema tonal. No obstante, el contrapunto cromático y polimodal produce disonancias inesperadas, acentuadas por el diverso diatonismo y emplazamiento de los semitonos, además de las funciones que desempeñan los grados de los modos que Ponce articula.

La forma preludio es el ejemplo más sencillo en cuanto a estructura de una pieza, pues implica la forma primaria “a una parte”. Por temas, repeticiones y transformaciones podríamos encontrar una subestructura interna, pero en su estereotipo no entra la repetición ni modulaciones tensionales que impliquen una necesidad de resolución de ningún tipo. Si la condensación, la diversidad y la claridad son parte de las

características de una pieza de breve dimensión, también lo es expresar una idea musical si interrupción alguna<sup>43</sup>.

### 1.2.5. Pautas para la interpretación

Cada *preludio* es una estampa que traduce en sonido el escenario de los poemas en los que está inspirado. Con el primer preludio, *Sostenuto, quasi lento*, se representa “el cielo demasiado bello” de Valéry, que “a veces le oprime el corazón”. La calidad sonora aterciopelada, pura y cálida del violonchelo responde a la imagen de belleza. La opción de comenzar la melodía en la segunda cuerda atendería a un timbre más suave e interno. Los semitonos descendentes (Fa-Mi-Mib), tradicionalmente símbolo del llanto, simbolizan la triste melancolía producida por la belleza. La significación de este motivo invita a subrayarlo mediante la expresión del *vibrato* continuo en las semicorcheas y un leve *portato* en el arco. Por el contrario, el mecánico y disonante *ostinato* del piano ha de ser interpretado con distancia, en la dinámica *pianissimo*, por debajo de la del violonchelo, *piano ma espressivo*. Las tensiones de los intervalos disonantes de quinta aumentada (Mib-Si) y quinta disminuida (Sol-Do#) se pueden intensificar mediante la producción de un sonido hiriente, obtenido con una velocidad lenta del arco, que se desplazará del *tasto* al puente en el regulador. El acento sobre el Si se pronuncia con una presión momentánea del índice de la mano derecha y el aumento de la velocidad del arco, a la que se suma la mayor amplitud del *vibrato*.

No aparece ninguna indicación de *rubato* hasta el *animando*, con el que se provoca el sentimiento obsesivo del inexorable dolor, transformado en angustiante opresión en el rápido *accelerando* y *crescendo* hasta el *fortíssimo*, que alcanza el registro agudo del violonchelo. El Mi agudo suena como un grito desgarrador y profundo. Esta arrebatada expresión de sufrimiento se transformará en agotado cansancio a través de la rápida vuelta al *tempo primo*, la precipitada caída al registro medio del violonchelo y el

---

<sup>43</sup> “En la forma a una parte no aparece una división de la estructura, sino una completa conformación o soporte del curso unificado de la estructura prolongada. Cualquier posible impulso hacia una división o repetición de la forma exterior está subordinado al objetivo mutuo de todos los factores organizativos interesados: la creación de un único movimiento no dividido y no repetido. La unidad lograda a través de una estructura coherente y sus prolongaciones domina la composición. La estructura no solo representa el armazón armónico y melódico sino, simultáneamente, el armazón de la forma exterior” (Salzer, 1990, p. 243).



*rallentando*. Al final del primer preludio, la primera célula del tema aparece en *pianissimo*, dinámica en claro contraste respecto al *piano* inicial. La música se mueve así desde el dolor, provocado por la belleza en el cálido *piano* inicial, hacia el clamor en *fortissimo*, para terminar en la más profunda introspección del *pianissimo*, desde la que internamente visualizamos el cielo (Sol del registro más agudo del piano en *pianississimo*).

El segundo preludio, *Lento e grave*, determina un drástico cambio de escenario. Nos alejamos de las sensuales emociones del primer preludio hacia el religioso lenguaje contrapuntístico en el que se traduce el epígrafe de Verlaine “...pero esto que tengo, mi Señor, te lo devuelvo”. La indicación *grave* nos obliga a buscar un timbre austero y profundo. Las melodías, más que cantar, parecen recitar una oración. Las ligaduras, que ejecutaremos con un sonido *sostenuto*, describen líneas largas. El bajo queda diferenciado del resto de las voces y dirige las tensiones y reposos. La indicación *piano* implica un matiz distinto al del primer preludio. Sobre la densidad de la escritura contrapuntística, la voz del violonchelo canta con foco, redondez y cuerpo. Cada una de las tres veces que leemos la indicación de dinámica *piano*, la línea del bajo nos hace entender el comienzo de una nueva frase, y la necesidad de respirar como si de un texto cantado se tratara.

Las dos primeras frases construyen un arco muy bien perfilado, como los que sostienen las catedrales góticas. Dibujan el espacio que alberga la espiritualidad del preludio. El punto de mayor tensión se alcanza en medio de la segunda frase, tras la insistencia de la nota Re —dominante de Sol— repetida cuatro veces en el bajo, con el intervalo de tritono entre el Fa#, que aparece primero en el violonchelo y después, en la mano derecha del piano y el Do del bajo. La breve frase concluyente, en *piano*, parece decir ¡Amén! La humildad a la que obliga la presencia de los intérpretes ante el Señor nos invita a desaparecer para que este preludio, en primer y único plano, sea nuestra agradecida y humilde devolución al Todopoderoso. Es música para tocar con los ojos cerrados y sin conciencia de existir.

El tercer preludio, *Vivo*, nos transporta bruscamente a la escena mundana, estival y bucólica, descrita en el poema *La canción de las moscas* de Grandmougin. La sonoridad se traduce en texturas persistentemente repetidas y variadas con inflexiones sutiles, para producir un mosaico capaz de reflejar la luz del rayo de sol que se filtra, en el poema, a

través del postigo de la ventana. Los fragmentos musicales no son desarrollados, pero logran fluir uno detrás de otro en un orden lineal llano, bidimensional y sin desarrollo. “Las bandas errantes” se representan mediante los rápidos motivos del violonchelo, carentes de claridad, tanto melódica como armónica, para emular el vuelo de las moscas; “el viento y la ropa que zumba” es el aire en la velocidad del arco.

A pesar de la indicación dinámica *pianissimo* en el piano, el violoncelista tendrá cuidado de no cubrir los arpeggios, de gran colorido armónico. La diferencia de dinámica entre los dos instrumentos se debe a que Ponce, como intérprete, supo calcular el desequilibrio sonoro que provocaría el uso de la sordina en el violonchelo. A pesar de la rapidez del *tempo*, en la que los tenues arpeggios del piano se mezclan con la sucesión de tresillos en estrechos intervalos de segunda del violonchelo, el pulso se impone con claridad, a uno por compás, mediante la articulación de las ligaduras, que estratégicamente Ponce hace coincidir con las barras de compás. No obstante, el sonido más articulado del piano, tanto por la propia naturaleza percusiva del instrumento, como por la escritura de los arpeggios en intervalos más anchos, que los dibujos diatónicos del violonchelo, hace pensar que el procedimiento más eficaz para ajustar los dos instrumentos consiste en que el pianista lidere y el violonchelista le escuche con atención y se sume a él. El violonchelo se impone al piano únicamente en el *forte* de su breve canto en el modo frigio. En este momento, la mano izquierda del piano cambia de figuración para marcar un ritmo de danza ternaria. La armonía modal y el ritmo resaltan el marcado carácter folklórico.

Las unidades musicales se organizan como los versos, al azar y sin un orden lógico, y nos impelen hacia un clímax dinámico, a través de *esforzandos* sincopados por acordes en el piano: “¡Tan! ¡Tan! La vieja sirvienta cosecha las ciruelas en su cesto”. El pianista responderá al texto con el sonido seco y percusivo de los acentos. Estos se diluyen en un largo pedal sobre el Fa#, representación estática de “la gata dormita soñando”. El disminuyendo en el que se extinguen los veloces tresillos del violonchelo, en los últimos compases, refleja la imagen del “viejo perro que sólo atrapa el viento”, con la que finaliza el poema, sin dejar de evocar el ambiguo sentimiento infinito de lo inexpresable. Tras el largo silencio, el inesperado *pizzicato* del violonchelo en el registro grave remata en clave de humor la pieza y afirma el ambiente popular con el Fa# del modo frigio.

El reto para los intérpretes consiste en lograr, en escasos minutos, la concentración y sugestión necesarias para captar y transmitir tanto la esencia, como la intensa y diferenciada emoción de cada uno de los *Tres preludios*. La brevedad de estas piezas nos obliga a reaccionar con rapidez a los cambios de carácter, significado, escenario y color. Resulta imprescindible en la ejecución, que los intérpretes dominen los recursos técnicos necesarios para producir sutiles y variados cambios tímbricos.

Desde el punto de vista pedagógico, esta obra es indicada para el desarrollo tanto técnico como interpretativo de alumnos de grado medio, en las asignaturas de instrumento y de música de cámara, y puede convertirse en una puerta de entrada a los lenguajes musicales del siglo XX.

En el caso exclusivo del violonchelo, su estudio es útil para adquirir el dominio de la producción de distintas texturas de sonido: aterciopelado, delicado e íntimo en el primer preludio; profundo, ancho y enfocado en el segundo, y etéreo en el tercero. Los preludios lentos ofrecen la oportunidad de trabajar el *legato* y el *sostenuto* en el arco, la continuidad del *vibrato* y los cambios de posición en la mano izquierda. Para preparar la técnica del arco proponemos la práctica de escalas muy lentas con diferentes dinámicas: *fortissimo* (con el arco cerca del puente), *pianissimo* (con el arco *sul tasto*) y con reguladores (el arco se desplaza del *tasto* al puente y viceversa).



Ejemplo 47. Paul Bazelaire (1886-1958). *La technique du violoncelle*. El sonido expresivo

La práctica del preludio rápido desarrolla la velocidad de la mano izquierda, a la que se puede ayudar con un movimiento rotatorio del brazo, similar al del *vibrato*, de manera que el peso de éste se transfiera al dedo que pisa la cuerda y, al contrario, ayude a la mano en la acción de levantar los dedos. Con esta técnica, además de aumentar la velocidad de los dedos, se previenen el cansancio y posibles lesiones. Conviene practicar el siguiente ejercicio de calentamiento:

Ejemplo 48. Louis R. Feuillard (1872-1941). *Essential Exercises*

En el terreno camerístico, el estudio de estas piezas ejercita diversas relaciones de diálogo entre los dos instrumentos. En el primer preludio, el piano sugiere la atmósfera en la que el violonchelo canta. En el segundo, la textura contrapuntística enseñará a los estudiantes tanto a sobresalir, como a dejar paso, ya que su entramado motivico obliga a cambiar con rapidez la densidad del sonido para facilitar al oyente el entendimiento de las conexiones entre los hilos melódicos. En el tercero, los dos instrumentos se superponen y la claridad se obtiene mediante la diferenciación de las voces: *legato* más articulado en el piano que en el violonchelo, sonido cristalino en el piano y etéreo en el violonchelo, y contraste entre *legato* y *staccato*.

Es interesante también la oportunidad que ofrecen estos preludios para que los alumnos adquieran la capacidad de anticiparse con la concentración mental a la emoción que ha de transmitir la música. En este caso, son sentimientos tan alejados como el dolor, la religiosidad y el humor, separados por escasos segundos de silencio.

## **CAPÍTULO 2. Julián Carrillo (1875-1965) y Carlos Chávez (1899-1978): modernismo en el México postrevolucionario**

### **2.1. Julián Carrillo: la revolución microtonal**

La drástica renovación de los fundamentos teóricos del pensamiento musical propuesta por Carrillo se nutre tanto de las ideologías del Porfiriato, en el que creció y se educó, como del surgimiento del nuevo orden sociopolítico que acarreó la Revolución. Durante la dictadura de Porfirio Díaz, el médico y filósofo Gabino Barreda, quien había completado su formación científica en París entre 1847 y 1851, vio en la filosofía positivista de Auguste Comte la herramienta para diseñar el proyecto político que haría progresar a la sociedad mexicana. Fundó la Sociedad Metodófila, de la que surgiría el Partido Científico<sup>1</sup>. Durante el régimen de Porfirio Díaz, la aplicación de este pensamiento progresista y positivista a los problemas específicos de la realidad mexicana predominó sobre el movimiento liberal, al que los Científicos acusaban de limitarse a importar soluciones extranjeras.

La educación, la ciencia y la enseñanza de la historia nacional fueron consideradas imprescindibles para lograr el desarrollo y la unión nacional. El Porfiriato legó al México contemporáneo la consolidación del Estado-nación y el comienzo de la industrialización, pero también la desigualdad, los abusos de la oligarquía y las tensiones políticas que provocaron la Revolución. Carrillo responde a este nuevo contexto con el aspecto ideológico de su iconoclasta revolución del “Sonido 13”<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> El Partido Científico explicaba el término “científico” en un sentido pedagógico, en el que los problemas políticos podían resolverse mediante la aplicación de la ciencia. “Para el año 1900, la ciencia, que había sido sin duda alguna uno de los elementos integrantes del programa de la Reforma liberal en México, estaba reducida a su enseñanza muerta y era empleada como elemento mágico dentro de la política del llamado “partido científico”” (De Gortari, 2014, p. 550).

<sup>2</sup> “La teoría del “Sonido 13” de Julián Carrillo (1875-1965) sigue siendo poco conocida por al menos dos razones: es difícil descifrar la notación numérica inventada por el compositor mexicano y su música es escasamente ejecutada. Por otro lado, el contenido de los tratados del “Sonido 13” es redundante, no faltan momentos de autoexaltación y se encuentran a veces afirmaciones discutibles. Sin embargo, a pesar de todos estos obstáculos, la importancia del “Sonido 13” es innegable” (Conti, 2000, p. 75)

elaborada desde la mentalidad científica, forjada con la educación positivista recibida durante el Porfiriato.

Nacido en la pequeña ciudad de Ahualulco, antiguo asentamiento chichimeca repoblado por tlaxcaltecas después de la Conquista, en el seno de una familia indígena sin ningún antecedente musical, y en un contexto social alejado del epicentro cultural del México de la dictadura de Porfirio Díaz, Carrillo, de personalidad solitaria, intuitiva e independiente, fue conociendo la música de forma muy gradual. En Ahualulco, la música se reducía a los cantos *a capella* del sacerdote y la feligresía, pues en la iglesia no había organista ni el pueblo contaba con una agrupación musical. Precisamente, fue el sacerdote quien descubrió el instinto musical de Carrillo y lo envió, en 1885, a San Luis Potosí para que se formara. De allí pasó al Conservatorio Nacional de Ciudad de México, donde estudió violín con Pedro Manzano, acústica con Francisco Ortega y Fonseca, y composición con Melesio Morales. Sus primeras obras fueron escritas allí y destacan entre ellas su *Primera suite para orquesta* (1895) y el *Réquiem* (1898) para piano (Calva, 1984).

En 1899, Carrillo se trasladó a Leipzig para estudiar composición en la *Hochschule für Musik*. En la clase de Salomon Jadassohn, uno de los más prestigiosos maestros de la escuela formalista brahmsiana, asimiló los principios de unidad y cohesión entre el material y la forma. Carrillo se adhiere a la facción del influyente crítico Eduard Hanslick, defensor de la música absoluta. Años después, reconoce la necesidad de reformar el lenguaje, respetando siempre la base de cohesión temática:

Cuando en 1899, Jadassohn, que daba los cursos de formas musicales en el Real Conservatorio de Leipzig, nos habló de la forma de la Sonata, el Concierto y la Sinfonía, comprendí en el acto que faltaba algo, sin darme cuenta exactamente de lo que se necesitaba modificar, y solo llegué a comprenderlo después de largos y laboriosos estudios. ¡Cuántas veces me interrogué en silencio sin conseguir llevar la luz a mi cerebro! Menos oscuro e intrincado me parecía el problema de la Esfinge de la leyenda griega, que la resolución de aquellas dudas en las que creía ver el germen de nuevas y necesarias doctrinas en el mundo del Arte. (Carrillo, 1914, p. 6)

El *Quinteto para dos violines, viola, violonchelo y piano* (1899), el *Sexteto de cuerdas* (1901), la *Primera Sinfonía* en Re mayor (1902), primera gran obra de Carrillo y

estructurada de manera muy cercana a las de Brahms, la *Suite para piano* (1903) y el *Cuarteto* en Mi bemol (1903), en el que utiliza el principio cíclico de Liszt y Franck (Calva, 1984) fueron compuestas durante su estancia en Leipzig. En 1900, presentó una comunicación en el Congreso Internacional de Música de París, cuya escena musical aún estaba dominada por Saint-Saëns, con una propuesta que versaba sobre la idea de crear otros nombres para las notas musicales. En sus escritos no menciona haber conocido a Debussy hasta el Congreso de Roma, en 1911, en el que representó oficialmente a México con una exposición sobre la unidad ideológica y la variedad tonal en cada uno de los tiempos de las formas clásicas: el cuarteto, la sonata, la sinfonía y el concierto. En 1904, completó sus estudios de violín en el Real Conservatorio de Gante, obteniendo el Primer Premio por Unanimidad y con Distinción, con la interpretación del *Concierto para violín y orquesta* de Tchaikovsky. Ese mismo año, también compuso su *Primera sonata para violín solo* y la ópera en un acto *Ossian* (Calva, 1984).

A su vuelta a México en 1905, el Secretario de Educación Pública del Régimen de Porfirio Díaz, Justo Sierra, eminente historiador, escritor, liberal y miembro del Partido Científico, le nombró Inspector General de Música de la Ciudad de México, Profesor de Composición y Director del Conservatorio Nacional, además de Director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Esta estrecha asociación al Porfiriato le dificultaría, en el futuro, el pleno desarrollo de su carrera profesional, dado que los gobiernos surgidos de la Revolución fomentaron un concepto de identidad nacional que contemplaba la herencia indígena como la verdadera raíz de la esencia mexicana, marcada diferencia con el culto por lo europeo del régimen de Porfirio. El gobierno de Francisco Ignacio Madero — líder que forzó la dimisión de Porfirio y que fue el Presidente de México desde su elección, en 1911, hasta poco antes de ser asesinado, en 1913— arrinconó la música de Carrillo, cuya estética se nutría de la tradición europea y no servía para reafirmar la ideología de la nueva nación.

Cuando Madero fue derrocado, en febrero de 1913, por el golpe de estado del dictador Victoriano Huerta, se pensó que regresarían las líneas culturales de Porfirio. Sin embargo, debido al recrudecimiento de la oposición a Huerta, Carrillo continuó recibiendo escaso apoyo. Tras ser derrotado definitivamente por el bando constitucionalista de Pancho Villa en la Batalla de Zacatecas, el 23 de junio de 1914, Huerta dimitió y tuvo que exiliarse. La división de las fuerzas constitucionalistas

desencadenó una guerra civil. Carrillo dejó México en diciembre de 1914, y llevó su familia a Nueva York. En esta ciudad, en la que emergía una importante industria editorial y discográfica, llevó a cabo una ambiciosa campaña de autopromoción. Informó a los críticos sobre sus composiciones y sus planes de fundar una orquesta sinfónica, y creó su propia revista, llamada *Sonido 13*, de la que se llegaron a publicar veinticuatro números, para promover sus métodos microtonales de composición. La American Symphony Orchestra, cuyo propósito fue el de difundir la música latinoamericana, se fundó sin capital. Ello fue posible porque muchas salas de conciertos habían cerrado, a causa del comienzo de la de la Primera Guerra Mundial, y los músicos se mostraban dispuestos a trabajar compartiendo los beneficios. La presentación tuvo lugar, el 6 de enero de 1915, en el Aeolian Hall. No obstante, la Orquesta no tuvo continuidad debido a los problemas económicos.

Ante la imposibilidad de encontrar trabajo, Carrillo regresó a México en 1918. Con la llegada, en 1921, del escritor y filósofo José Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública, bajo el gobierno del Presidente Obregón, se reactiva la Orquesta Sinfónica Nacional, que había tenido un período de inactividad debido a la inestabilidad política. El compositor Manuel M. Ponce renuncia al puesto de director y Carrillo, nombrado su sucesor, volvió a dirigir la Orquesta hasta 1924 y dio a conocer al público mexicano la música de Bach, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakoff, Richard Strauss, Saint-Saëns, Debussy y Ravel. Carrillo fue el primer director mexicano que interpretó el ciclo completo de las sinfonías de Beethoven.

El discurso del arte construido en México para validar la ideología revolucionaria pretendió fabricar un mito de origen, que excluyó muchos de los discursos que coexistieron después de la Revolución. El nacionalismo indigenista propuso un concepto de identidad esencialista, cerrado y unívoco. Este paradigma también fijó las características de lo que no pertenecía al núcleo hegemónico. A pesar de que Carrillo presentó su teoría del “Sonido 13” como un fenómeno revolucionario y radical, paralelo a la revolución social, su microtonalismo no encontró correspondencia con la estética nacionalista favorecida por el gobierno postrevolucionario. Su música, considerada una rareza, quedó catalogada como un ejemplo de lo que es no ser mexicano, al utilizar modelos considerados europeos. Incluso recientemente, Leonora Saavedra aparta a Carrillo de sus investigaciones sobre música mexicana en la década de los veinte:



Carrillo eligió no participar en los procesos sobre nacionalismo y modernismo. A fin de cuentas, Carrillo también es diferente de los compositores mexicanos que discuto (Carlos Chávez, Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas) porque no es un sujeto multicéntrico: él pertenece a la historia de la música alemana. O mejor dicho: él pertenece a la historia de la música mexicana precisamente porque es un compositor mexicano que pertenece a la historia de la música de otro país. (Saavedra, 2001, p. 16)

Al margen de la cuestión identitaria, el problema de Carrillo también fue el de la sincronización con su entorno. En 1926, cometió lo que probablemente sería uno de sus errores políticos más importantes, ya que decidió abandonar México para establecerse en Nueva York con el fin de promover su sistema microtonal. En ese momento, Carrillo era director de la Orquesta Sinfónica Nacional, lo que lo colocaba en una posición de privilegio para responder a sus enemigos. Sin lugar a dudas, fue un importante fallo de cálculo. En Nueva York, tuvo que autofinanciar sus publicaciones y no consiguió un reconocimiento claro de la crítica.

Su estética tampoco encajó con los gustos del movimiento cultural panamericanista. Cuando volvió a México, Chávez había ocupado su lugar y le cerraba las puertas de las principales instituciones musicales públicas.

En 1963 viajó a París para dirigir la grabación de veintisiete de sus obras con la Orquesta Sinfónica *Lamoureux* y una larga lista de eminentes solistas franceses. A pesar de las dificultades para integrar su música en la escena cultural de su tiempo, Julián Carrillo nunca consideró un cambio de estética. Personaje dogmático y absolutamente convencido de la necesidad de que la humanidad asimilara su sistema microtonal, se mantuvo fiel a sí mismo hasta el final de su vida y defendió siempre sus postulados con grandilocuencia y sentido de superioridad. En todas las etapas de su actividad teórica y compositiva aceptó el riesgo de la incomprensión total. El concepto de “Sonido 13” debía ser una marca personal y una ideología. Julián Carrillo murió el 10 de septiembre de 1965.

### **2.1.1. Características organizativas del lenguaje musical de Julián Carrillo**

Desde 1905 hasta el inicio de su etapa microtonal en 1922, Carrillo compuso una serie de obras para orquesta de carácter romántico: la *Segunda sinfonía*, la *Suite Los*

*Naranjos, Impresiones en La Habana y Nocturnos* (1905). Sus tres incursiones en la ópera incluyen *Matilde* (1909), *México en 1810* (1910) y *Zulitl* (1920). En 1908, escribió su *Segunda sonata para violín solo*, una *Pieza para flauta*, una *Pieza para viola*, *Mazurka*, *Reverie*, *Bagatelas*, *Seis preludios para piano* y *Stella para flauta*, *corno inglés*, *corno francés*, *violonchelo* y *arpa*. La evolución de su lenguaje durante estos años hacia una armonía no funcional, que evita la base del sistema tonal, prepara la revolución microtonal desde la crítica a la escala tradicional de armónicos y de la conquista del “Sonido 13”. Ya en sus *Pláticas musicales* desvela la inquietud por construir un método científicamente más correcto de notación musical, junto con el afán de revisar los sistemas de afinación con base en las propiedades acústicas del sonido (Carrillo, 1914). De sus ensayos más tempranos emana, si no un pensamiento positivista estricto, sí un claro empirismo, reforzado gracias a su relación con Justo Sierra.

Las vivencias y percepciones auditivas resultantes del contacto que desde niño tuvo Carrillo con el ambiente étnico provocaron su interés por la experimentación física de los sonidos. Los instrumentos de viento de las etnias locales producían, de manera natural, microintervalos que no coincidían con los intervalos de la escala temperada. El 13 de julio de 1895, tras asistir a una clase de acústica sobre la ley de la división de la cuerda, realizó el descubrimiento que daría origen a su teoría microtonal: al dividir, con ayuda de una navaja, el tono entre el Sol y el La de la cuarta cuerda de su violín, pudo escuchar dieciséis sonidos a intervalos iguales (1/16).

Carrillo apenas habla de lo que le ocurrió en relación al microtonalismo entre ese 13 de julio de 1895 y el año de 1909, en el que enunció por primera vez sus teorías microtonales<sup>3</sup>. Denominó “Sonido 13” a ese sonido nuevo, que es la nota afinada en la relación matemática 1:1.007246 entre Sol y La de la cuarta cuerda del violín, y que eligió como símbolo de su teoría microtonal. La única referencia a su hallazgo durante ese espacio de tiempo está en su diario de viaje. Camino de Europa, en 1899, para proseguir sus estudios con una beca del gobierno mexicano, escribió: “voy soñando con

---

<sup>3</sup> “(...) el elemento que desencadenó la revolución musical del Sonido 13 se halla en la lectura de Julián Carrillo del artículo “L’Orient et la musique de l’avenir” de Jean Chantavoine —publicado el 19 de mayo de 1922, en el número 4490 del periódico francés *Le Ménestrel*. Fue entonces que el compositor mexicano pudo apreciar bajo una nueva luz una serie de experimentos juveniles realizados en 1895 en su propio violín” (Conti, 2003, p. 9).

una escala de cuatrocientos sonidos” (Carrillo, 1899 citado en Calva, 1984, p. 12). Se referiría más tarde a este experimento en su libro *Sonido 13: fundamento científico e histórico*:

El año 1895, logré dividir el tono clásico en dieciséis intervalos iguales, y con ese experimento se rompió el ciclo de los doce sonidos en la 8ª en que había estado encerrada la escala durante siglos. Al romperse el ciclo, se aumentó tan extraordinariamente el número de sonidos musicales que, de doce que había, llegaron en el acto a noventa y seis. Le di el nombre de Sonido 13 porque trece fue el número de orden que cronológicamente correspondió al primer sonido nuevo encontrado después de los doce existentes y que tuvo el privilegio de romper el ciclo clásico, abriendo brecha para la revolución musical actual. Este nuevo sonido fue el que se produjo a la distancia de tono sobre la nota Sol de la cuarta cuerda del violín (Las notas que me sirvieron para la experimentación fueron el Sol y La). (Carrillo, 1948, p. 22)

En el siglo XIX y comienzos del XX, la mayoría de compositores occidentales buscaban la manera de reorganizar y/o ampliar el material sonoro. Tras el concepto de infinito<sup>4</sup> materializado por Wagner en el postromanticismo, mediante un cambio progresivo de la noción de disonancia en el seno del sistema tonal, Fauré y Debussy representan el comienzo de integración de escalas no tonales como base compositiva y un nuevo replanteamiento del concepto de disonancia. Si a Fauré le corresponde el mérito de articular los modos gregorianos en el seno del temperamento, Debussy se adentra en el mundo de las escalas exóticas, sobre todo a partir del gusto por el orientalismo, que fue difundido en Europa a través de la Exposición Universal de París de 1889, en la que la Torre Eiffel conmemoró el centenario de la Revolución Francesa.

Los dos ámbitos escalares, los modos antiguos y las escalas de origen oriental, comparten el mismo problema a la hora de ser consideradas como base compositiva en el sistema tonal: la afinación de los sonidos con la presencia de microintervalos<sup>5</sup>. En un

---

<sup>4</sup> Debemos recordar que el sistema tonal posee la propiedad de ser infinito, cuando se observa la recursividad de las modulaciones, ya que podemos modular, por ejemplo, a la dominante, a la dominante de la dominante, a la dominante de la dominante de la dominante... Para más información, véase Hofstadter, 1989, pp. 116-169 e Iniesta Masmano, 2009a, pp. 29-73.

<sup>5</sup> La idea de microtonalismo es tan antigua como la primera melodía. No tenemos demasiada información sobre la música griega, pero sí la suficiente para saber de la presencia de microintervalos, así como que

principio, el neomodalismo prescindió de las pequeñas diferencias acústicas. La ordenación escalar se trasladaba a las alturas fijas de doce semitonos a igual distancia dentro de una octava, que constituye el temperamento igual. Las distancias entre los sonidos de los modos antiguos eran diferentes, pues existían tonos y semitonos grandes y pequeños. Además de que no coincide entre dichas escalas la ubicación de los tonos grandes y pequeños ni, por supuesto, la situación de los semitonos en la sucesión escalar por grados conjuntos. Se da un cambio de orden en la disposición de distancias de un modo a otro, por lo que cada uno tiene una afinación diferente, de forma que la transposición y la modulación, tal y como las entiende el sistema tonal, no eran posibles. Así mismo, más tarde se les otorgó los nombres de los modos griegos en la prefiguración de lo que llegó a ser la Teoría de los afectos, de manera que no queda exenta cierta confusión al comenzar a estudiarlos.

Con la afinación temperada, la investigación acústica en el Barroco resolvió los problemas de la imposibilidad de hacer interactuar unos modos con otros, al igualar las distancias de tono y de semitono, y contar tan solo con dos tipos de ordenación por grados conjuntos de los mismos: mayor y menor, escalas en las que los semitonos — uno de carácter ascendente y otro descendente— se encuentran entre los mismos grados: 7-1 y 4-3 en las escalas mayores y 2-3 y 6-5 en las menores. De esta forma, el temperamento permitió la modulación a cualquier tonalidad<sup>6</sup>, o lo que es lo mismo, a cualquier altura sin que se alterase la afinación ni la ubicación de ninguno de sus tonos y semitonos. Por su parte, tanto las escalas del folklore como las de procedencia oriental contienen microintervalos imposibles de ejecutar con los instrumentos clásicos de afinación temperada fija. Todas las escalas no tonales cuentan con su propia fijación de alturas, de modo que las obras temperadas a las que sirven de base no suenan igual que en sus lugares de origen o, simplemente, no pueden ser usadas fielmente a menos que se

---

*diatonismo*, *cromatismo* y *enarmonía* no tenían el mismo significado ni uso que se les ha dado en la Tonalidad. “Por *microtono* (o *microintervalo*) se entiende, simplemente, todo intervalo menor que el semitono. Es una designación formal y no muy afortunada” (Barce, 1984, p. XVII).

<sup>6</sup> Como máximo ejemplo del génesis del sistema tonal y de las posibilidades de modulación y trasposición que ofrece la igualdad entre distancias interválicas y tonalidades, contamos con los dos volúmenes de J. S. Bach denominados “*El clave bien Temperado*”, los cuales reúnen cuarenta y ocho parejas de preludios y fugas, compuestas cada una de ellas en una de las doce tonalidades mayores y en las doce menores.

construyan o se cuente con instrumentos apropiados para su particular ejecución musical<sup>7</sup>.

Es a mediados del siglo XIX y principios del XX cuando la investigación acústica que nos atañe encuentra su punto culminante, en especial, a partir del gigantesco trabajo acústico de Helmholtz (1863) y el del ámbito psicológico consecuente de Wunt (1912). Esas investigaciones propiciaron “la especulación sobre nuevos sonidos e intervalos. (...) varias formulaciones teóricas y prácticas y las primeras composiciones musicales con la división de la escala en intervalos menores que el semitono (o con criterios distintos del semitonal, como la división en tercios de tono)” (Barce, 1984, pp. V-VI).

“Parece que las primeras composiciones con cuartos de tono fueron escritas en 1905 y publicadas en 1909 por Richard H. Stein (unas piezas para violonchelo y piano)” (Barce, 1984, p. VI). Carrillo publicó su primera obra en cuartos de tono en 1925, *Preludio a Colón*<sup>8</sup>, a pesar de que llevaba muchos años de investigación microtonal. Su primer libro teórico data de 1926, aunque ya había publicado previamente sus ideas en revistas y periódicos.

El microtonalismo de Carrillo pertenece a una de las dos corrientes distintas que coexistieron en la época: una que crea distancias de microtonos entre los sonidos temperados y respeta la afinación de los mismos, y otra que varía también los sonidos de la afinación temperada. Según Barce (1984, p. XVII) “es muy distinto respetar el temperamento igual, aceptando los valores aproximativos adjudicados a los diversos intervalos, o modificar acústicamente todo el sistema, como hace Carrillo”. Uno de los representantes más importantes del microtonalismo que respeta el temperamento es

---

<sup>7</sup> La construcción de nuevos instrumentos que fueran capaces de producir microtonos fue uno de los problemas con el que se encontraron los compositores que trabajaron el microtonalismo: “(...) no es tan fácil construir los instrumentos aptos para producir los nuevos intervalos, adiestrar a los músicos y crear una teoría de la composición lógica y tan convincente como aquella en uso” (Conti, 2000, p. 81).

<sup>8</sup> “La principal técnica compositiva del *Preludio a Colón* es la concentración del material musical en torno a una nota cardinal, en este caso Mi, presente casi en cada compás de la pieza, a tal punto que toda su estructura interna puede entenderse como un proceso oscilatorio alrededor de esta nota pivote. La segunda nota más importante en el fluir del discurso musical es Si, quinta de Mi, que se presenta como antítesis de esta última, a semejanza de la relación tónica-dominante de la armonía tonal. Una reducción de la obra a las notas más significativas señala a Mi como la nota cardinal, sobre la cual se basa toda la pieza” (Conti, 2003, p. 15).

Alois Hába, que no discute ni prescinde del tono, ni del semitono, ni de la regularidad de las octavas temperadas, como sí cuestiona el compositor mexicano. “Carrillo representa el infracontrol más radical (...), en tanto que Hába representa la tradición temperada, el respeto a la transposición homogénea de la octava y la posibilidad de controlar la combinatoria” (Barce, 1984, pp. XVIII-XIX). En otras palabras, en el microtonalismo de la mayor parte de los compositores e investigadores de física acústica, se consigue al ampliar el material subdividiendo el tono, el semitono y la octava. Carrillo, además, pone objeciones a la afinación temperada de estos intervalos, establece la diferencia entre el sonido y sus armónicos, y modifica la totalidad de sonidos, sus distancias y sus parámetros. A pesar de sus experimentos, demostraciones y escritos sobre su sistema microtonal, su revolución se produjo más en el ámbito teórico que en la praxis.

Si en su teoría del “Sonido 13” Carrillo desarrolló una crítica radical de la teoría musical clásica, en el tratado *Rectificación básica al sistema musical clásico. Análisis físico-músico “Pre-Sonido 13”* (1930), “el compositor mexicano puso a discusión los nombres de las notas, las claves, las alteraciones, el pentagrama, el concepto de consonancia y disonancia y realizó una revisión de la teoría tradicional de los armónicos” (Conti, 2000, p. 76). Pensaba que

(...) el error cometido con frecuencia era considerar el semitono como el resultado de la diferencia entre el armónico 16 y el 17 ( $16/15=1.066$ ), mientras que la distancia entre el armónico 18 y el 17 ( $18/17=1.058823$ ) se aproximaba más a la amplitud del semitono temperado (1.059463). En cambio, los tercios de tono se formaban, casi con exactitud, entre los armónicos 27 y 26 (1.038461); los cuartos, a su vez, se originaban entre los armónicos 36 y 35 (1.08571). Para cada nuevo intervalo, Carrillo encontró la relativa correspondencia en los armónicos, hasta llegar al dieciseisavo de tono, identificado entre el armónico 144 y el 143. (Conti, 2000, p. 83)

Cada cuestionamiento que Julián Carrillo hizo al sistema musical tradicional siguió un procedimiento *quasi* científico: definición del problema, revisión teórica y demostración práctica. La verdadera teoría del “Sonido 13” fue elaborada sólo a partir de 1924 con el propósito de “enriquecer, purificar y simplificar la música” (Carrillo, 1956, p. 6). Enriquecer, porque el uso de los microtonos ofrecía una cantidad teóricamente infinita

de nuevos intervalos musicales, nacidos de la división del tono y de la octava. Carrillo anuncia la conquista del infinito musical:

Entre cada una de las divisiones del tono, quedan a base de 16<sup>avos</sup> cinco sistemas musicales, pues debe saberse que cada número de orden progresivo representa un sistema musical diferente, de donde deduje que hay tantos sistemas musicales como números existan en orden progresivo, y de esta simple deducción surgió el infinito musical. (Carrillo, 1948, p. 46)

Investigador constante de la física acústica, sus trabajos sobre la rectificación de la Ley del nodo<sup>9</sup> le condujeron a ser uno de los candidatos al Premio Nobel de Física en 1950. La formulación de la nueva ley del nodo de Carrillo es la siguiente: “El nodo es un punto muerto en una longitud vibrante, y por esto le resta longitud, lo que causa un aumento de las vibraciones en el armónico 2 y muy probablemente en todos los otros” (Carrillo, 1956 citado en Conti, 2000, p. 84). Posteriormente, en 1957, elaboró el tratado *El infinito en las escalas y los acordes*<sup>10</sup>, en el que por probabilidad matemática calcula todas las escalas que podrían ser construidas, a partir de cada subdivisión del tono en dieciséis partes, así como los acordes que se podrían formar con ellas<sup>11</sup>. Carrillo consideraba necesario el propósito purificador, por ser la música, esencialmente, física pura y no matemática. Tanto el procedimiento teórico de los matemáticos renacentistas, como la aplicación práctica del sistema temperado en la época barroca significaron para

---

<sup>9</sup> “Con el llamado “experimento del nodo”, efectuado en Nueva York el 16 de diciembre de 1947, el autor del “Sonido 13” demostró que ni siquiera el armónico 2 estaba entonado por los instrumentos una octava exacta sobre la nota fundamental” (Conti, 2000, p. 84). “(...) el compositor demostró su hipótesis con un oboe, puesto que la octava resultaba 5 Hz más alta. Para Carrillo, la creencia en la ley del nodo había causado muchos errores en la construcción de los instrumentos y la consiguiente “falta de entonación en todas las orquestas del mundo” (Carrillo, 1956 citado en Conti, 2000, pp. 84-85).

<sup>10</sup> Tras escribir el tratado *El infinito en las escalas y en los acordes* (1957a), Carrillo tuvo que afrontar el reto de construir un lenguaje formal que abandonara los recursos del postromanticismo. Las posibilidades gramaticales se multiplican gracias a la inclusión de los microtonos. Sin embargo, las relaciones sintácticas son más ambiguas para el oyente, más por desconocer el sistema microtonal de Carrillo que por su disfrute estético.

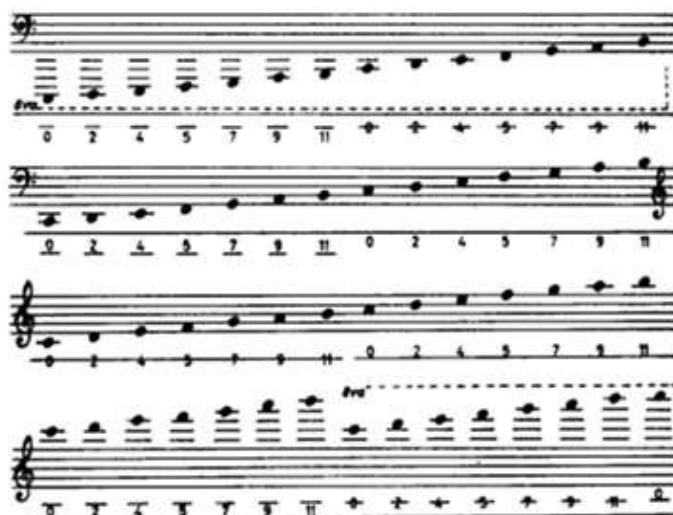
<sup>11</sup> “Carrillo ofrece 1.816 escalas: 330 de cinco notas, 462 de seis, 462 de siete, 330 de ocho, 165 de nueve, 55 de diez, 11 de once y la de 12 semitonos. Como en la mayoría de ellas hay intervalos irregulares, puede aplicárseles el procedimiento ambrosiano, con lo que se obtienen 12.453 escalas, la mayoría de ellas nuevas” (Calva, 1984, p. 24).

Carrillo un imperdonable error que destruyó la naturaleza de los sonidos, representada por la sucesión de los armónicos:

El procedimiento para temperar los intervalos de la naturaleza, me ha parecido siempre una maravilla de cálculo matemático, pero, no obstante, comprendo que fue un craso error de la física.

Debo manifestar sin titubeos que la parte física que se enseña en todas las universidades y conservatorios es absolutamente quimérica en cuanto se refiere a escalas e intervalos, en relación con la música que se practica desde Juan Sebastian Bach. (Carrillo, 1948, p. 11)

Para cumplir con el propósito de simplificar el sistema musical, Carrillo suprimió los nombres de los sonidos “por ser absurdos, científicamente falsos, carentes de lógica y perjudiciales” (Carrillo, 1948, pp. 39-40). Diseñó un sistema de escritura por medio de números, que tiene por base la siguiente ley general: “Emplear tantos números en orden progresivo, como equidistantes haya en la llamada octava, ya sean equidistantes musicalmente, o equidistantes por el número de vibraciones que los produzcan” (Carrillo, 1948, p. 25). El Ejemplo 1 muestra una imagen aparentemente sencilla en la que se aprecian las alturas microtonales. Después, “el pentagrama clásico con muchas líneas adicionales se redujo a una línea única absoluta de Do’, a la cual se le añadían números (la cantidad dependía de las divisiones interválicas tonales o microtonales usadas)” (Benjamin, 1982, p. 62).



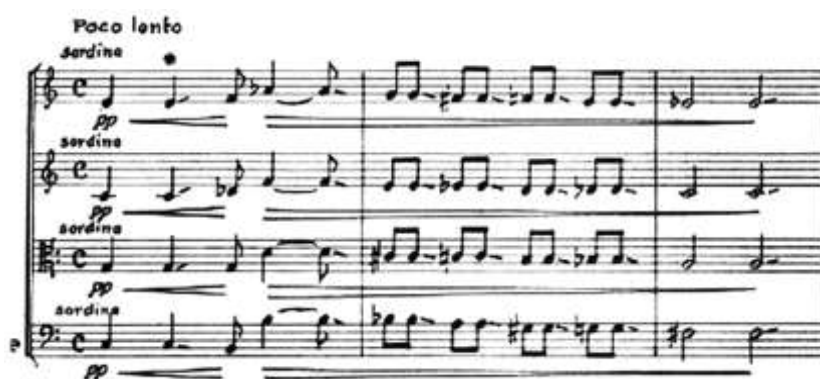
Ejemplo 1. Carrillo, 1957b citado por Benjamin, 1982, p. 62



El nuevo sistema de escritura pretendía facilitar la lectura musical para que fuera asequible a todo el mundo: “Que la humanidad sepa escribir y leer música tan fácilmente como se escribe una carta o se lee un periódico” (Carrillo, 1957b, p. 11). Este ánimo de facilitar la lectura musical, junto al sentimiento patriótico con el que presenta sus nuevas leyes, quiso estar en consonancia con los ideales de la Revolución:

Me explicaré, profundizando en la historia de la música, hasta llegar, retrocediendo, a *lo que no es hipótesis*, a la China de hace 45 siglos. En aquella época, tenía la música sólo cinco sonidos (...) Transcurrieron años y más años, hasta llegar a dos mil (cuando) Terpandro (...) agregó dos cuerdas a la lira para dar las notas “mi” y “si”, sonidos 6 y 7 respectivamente. (...) Correspondió a Roma conquistar el sonido octavo “si bemol” en el siglo XI. Luego siguieron los sonidos 9, 10, 11 y 12. Corresponde pues a Grecia la conquista de los sonidos 6 y 7, a Roma los que van del 8 al 12, y a México desde el 13 hasta el infinito. [ ... ] Mejor dicho, México ha conquistado con su revolución del Sonido 13 *el derecho de figurar en la historia de la civilización*, juntamente con Grecia y Roma. (Carrillo, 1936 citado en Miranda, 2003, p. 75)

Carrillo intentó que su nueva notación contribuyera al acercamiento de la música a todos los públicos. Pese a sus esfuerzos, acabó recurriendo al pentagrama y a las grafías tradicionales, a las que añade una indicación complementaria para señalar los microintervalos. Lo muestra el Ejemplo 2 y es la misma grafía usada en las *Seis Casi Sonatas para violonchelo* en cuartos de tono:



Ejemplo 2. *Meditación*, de Julián Carrillo citado en Miranda, 2003, p. 77

En su ataque al temperamento, Carrillo no perdonó a nadie: “Bach, el maravilloso compositor, cometió el craso error de poner en práctica la teoría musical de los

matemáticos, teoría que produce música impura” (Carrillo, 1948, p. 11). Cae, sin embargo, en la contradicción de dividir el tono en cuatro partes iguales, después de haber criticado la arbitrariedad matemática que supone, respecto a las leyes físicas, el dividir el tono en dos partes iguales. Al darse cuenta de que la aplicación íntegra de todos los postulados de su revolución provocaría el rechazo de los intérpretes e impediría la interpretación de su música, redujo la división del tono de dieciséis a cuatro unidades<sup>12</sup>. A pesar de que había ideado la notación numérica para facilitar a todo el mundo la lectura musical, él mismo anunció que la humanidad tardaría miles de años en asimilar sus teorías.

Carrillo ocupa un lugar preponderante entre los precursores de la música microtonal junto a Charles E. Ives, Alois Hába, Ivan Wishnegradsky, George Rimski-Korsakof o Ferruccio Busoni. Edgar Varèse (1883-1965) ya había puesto en cuestión el temperamento igual con el uso de sonidos no temperados en obras como *Hyperprism* (1923); Alois Hába (1893-1973) había publicado un año antes su tratado *Die harmonie Grundlage des Vierteltonsystems* en Praga, así como *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-Drittel-Sechtel und Zwölf-teltonensystems* (1927), en Leipzig. Sin embargo, Carrillo es el más radical de todos en sus planteamientos teóricos y acústicos, y en la formulación de tercios hasta dieciseisavos de tono.

El 15 de febrero de 1925, Carrillo presentó un concierto en el Teatro Principal de Ciudad de México con un programa confeccionado exclusivamente con obras microtonales suyas y de sus discípulos. El concierto fue patrocinado por el periódico *El Universal* –convertido en el foro de debate entre Carrillo y sus detractores- a petición de su editor, José Gómez Ugarte. De Carrillo se estrenaron *Preludio a Colón*, *Ave María*, *Preludio para violonchelo obligado* en cuartos de tono con acompañamiento instrumental, *Tepepan para voces y arpa* en dieciseisavos de tono y *Hoja de álbum* para instrumentos en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono. Para la preparación de este repertorio, no solo fue necesario impartir el adiestramiento necesario a cantantes e

---

<sup>12</sup> “A partir de los principios del “Sonido 13” nacieron obras orquestales, de cámara, corales y estudios para instrumento solo que utilizaron intervalos de tercios hasta dieciseisavos de tono. Aun así, los diversos tipos de microtonos no estuvieron presentes de manera uniforme en las obras de Carrillo; es más, algunos no se utilizaron jamás, lo cual es otro indicio de que la correspondencia entre teoría y práctica en la obra del autor no fue automática” (Conti, 2000, p. 77).

instrumentistas, sino la construcción de instrumentos que pudieran producir los nuevos intervalos. Para su primera composición microtonal, *Preludio a Colón*, se fabricaron una octavina (instrumento diseñado por Carrillo para emitir octavos de tono), una guitarra en cuartos de tono, una flauta en cuartos de tono y un arpa en dieciseisavos de tono. Además, se adaptaron al microtonalismo las digitaciones del violín, el violonchelo y el clarinete.

El joven Carlos Chávez encabezó una agresiva oposición a la estética de Carrillo. En el artículo *El shruti hindú y el cuarto de tono europeo* (1924), expuso que los sistemas musicales que incluyen microtonos no eran nada nuevo y ejemplificó su tesis con el uso de cuartos de tono en la música tradicional hindú. Así mismo, en *La importación en México* (1924), sin mencionar a Carrillo, pero sí haciendo alusión al “Sonido 13”, criticó a los músicos mexicanos que se apoyaban en la tradición europea. Volvió a arremeter directamente contra Carrillo en *Composición musical* (1932):

No es cierto que nosotros tratemos de destruir a los académicos. Lo que los destruye es la indiferencia de la época hacia ellos. Dentro de México, ya no nos dejamos; fuera de México ¿cómo puede interesar en Alemania la música de un mexicano que imita a los maestros alemanes? Nuestros eminentes académicos han gastado los mejores años de su vida estudiando en Leipzig, aprendiendo a hacer suites y sinfonías a la alemana; aquí y en Alemania preferimos a Bach, preferimos lo alemán genuino; eso es todo. (Chávez, 1932 citado por Madrid, 2003b, pp. 63-64)

El inventor del “Sonido 13” entiende el fenómeno de hibridación cultural como un aspecto fundamental en la evolución de la cultura mexicana y asume sin complejos el mestizaje con la cultura europea dominante. “Carrillo estaba convencido de haber inaugurado una nueva era que abría las puertas al infinito musical: la conquista de nuevos intervalos musicales no tendría fin y dependería sólo de la capacidad perceptiva del oído humano” (Conti, 2000, p. 79). A cambio, otorga a México el mérito de iniciar la revolución microtonal que renovarían, durante los próximos siglos, el lenguaje musical universal: “Es el momento de reivindicar derechos históricos para la revolución del Sonido 13. México se colocó al lado de Grecia y Roma como país conquistador de sonidos musicales. No se ve la posibilidad de que país alguno vaya más allá de donde México con su revolución del “Sonido 13” (Carrillo, 1948, p. 27).

Algunos músicos conservadores y moderados, liderados por Manuel Barajas (1895–1956), fueron Daniel Castañeda (1899–1957), Alba Herrera y Ogazón (1885–1931), Estanislao Mejía (1882–1967) y Jesús C. Romero (1893–1958). Formaron el Grupo de los 9 y usaron las páginas de *El Universal* para atacar la falta de rigor científico y la inviabilidad del microtonalismo (Madrid, 2006). Como consecuencia, Carrillo decidió abandonar el Conservatorio Nacional y la Orquesta Sinfónica Nacional para volver a difundir su música en Nueva York, ciudad que en la década de 1920 se estaba convirtiendo en un centro internacional para la música experimental.

El número de marzo de 1925 de la Revista *Pro-Musica Quarterly* se había dedicado a la música microtonal. Incluía el extenso artículo de Charles Ives *Some Quarter-Tone Data*. Así mismo, el 14 de febrero, había tenido lugar un concierto de música microtonal en el Aeolian Hall con obras de Ives y Barth. La prensa neoyorkina ya había demostrado interés por la música de Carrillo con anterioridad a su llegada. La revista *Musical Advance* publicó una traducción del capítulo “Sonido 13” de las *Pláticas musicales* (1923), y el concierto de febrero de 1925 en México también atrajo la atención de *Musical America* y *Musical Advance* (Gibson, 2008). Carrillo permaneció en Nueva York hasta la primavera de 1928 y participó con su música en dos conciertos. El 13 de marzo de 1926 se estrenó su *Sonata Casi Fantasia* en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono para conjunto instrumental, encargada por la *League of Composers*. Aparecieron críticas en el *New York Times*, *New York Telegram*, *New York Herald Tribune*, *New York Evening Post* y *New York Sun*. Aunque dieron una luz positiva a la experimentación microtonal y a la influencia que la música de Carrillo pudiera tener en el futuro, cuestionaron su débil estructura y construcción armónica:

Casi todos los críticos, desde el conservador W.J. Henderson al modernista Pitts Sanborn mostraron interés en la teoría de Carrillo... Los reporteros de Nueva York se mostraron mucho más dispuestos que sus colegas mexicanos a valorar de una manera positiva la experimentación con cuartos de tono; sin embargo, salvo raras excepciones, la mayoría se mostraron insatisfechos con la música de Carrillo.

(...) Sanborn y Samaroff tuvieron dificultades para perdonar las flaquezas estructurales y armónicas de la *Sonata*. Sanford opinó que, “La *Sonata* consiste básicamente en pasajes de escalas y glisandos, a veces fascinantes en color y otras simplemente parecidas a música normal tocada más o menos desafinada”. Pero, en la próxima frase matizó, “De todas maneras no hay que infravalorar la importancia

de la tarea escogida por el Señor Carrillo y de su música, tanto si está destinada a influir radicalmente en el futuro o no. (Gibson, 2003, p. 106)

No obstante, la repercusión más importante fue el encargo recibido de Leopold Stokowski, del *Concertino* estrenado por la *Philadelphia Orchestra* en la *Music Academy de Philadelphia*, el 3 y 4 de marzo de 1927, y en el *Carnegie Hall* de Nueva York, el 8 de marzo. Estos conciertos generaron una enorme publicidad para Carrillo. Stokowski, personaje admirado por la élite musical, apoyó el “Sonido 13” en el programa del concierto con este escrito:

He estudiado esta música con el Sr. Carrillo y descubro que su construcción interna es fiel a sí misma [...] Bajo una aparente complejidad se encuentra una simplicidad y un tejido de relación tonal bien equilibrado. Personalmente, debo hacer un gran esfuerzo de concentración mental y oral al escucharlo para no pasar por alto su sutil combinación de sonidos. El Sr. Carrillo declara que es nada más que un experimento y un intento de un nuevo comienzo, y en ese sentido lo presentamos al público. Es un viaje a una tierra desconocida de infinitas posibilidades, que hasta ahora se han desarrollado muy poco [...], una tierra que pide el interés amistoso del Viejo Mundo de la música, porque ha surgido de él, así como la cultura de nuestro Nuevo Mundo surgió de la del Viejo. (Stokowski, 1927 citado en Gibson, 2008, p. 116)

En Nueva York, Carrillo terminó dos libros teóricos, *Pre-Sonido 13* (escrito en 1926 y publicado en 1930) y *Teoría lógica de la Música* (escrito en 1927 y publicado en 1938), y comenzó a redactar *Las leyes de Metamorfosis musicales* (publicado en 1949).

A su regreso a México, a causa de una grave enfermedad hepática, se encontró con una escena musical radicalmente diferente. Al dejar el país y desaparecer de una vida cultural cambiante, el compositor perdió su influencia política, y nunca pudo recuperar sus privilegios. En 1929, Chávez, apoyado por el gobierno federal, sentaba las bases de un aparato cultural nuevo. Para el compositor más joven, la tradición musical vieja, con sus lazos europeos, debía ser reemplazada por una visión estética que reflejara la nueva sociedad nacida de la lucha revolucionaria. De esta manera, Chávez se sumaba a la tarea de construcción de la idea de identidad, que el Estado mexicano fomentaba en ese momento. Como director de la Orquesta Sinfónica de México, programó música de muchos compositores de la vieja generación e incluso música de autores relacionados de

una u otra manera con Carrillo, como Rafael Adame, Daniel Ayala, Candelario Huízar, Juan León Mariscal y Rafael J. Tello. El único compositor que nunca incluyó en sus programas fue a Carrillo.

El período de mayor actividad como teórico comenzó en 1931, cuando Carrillo centró toda su atención y todo su tiempo en el propósito de difundir sus ideas, por lo que la composición en esta etapa se redujo a obras breves y esporádicas. Este largo período en el que se sumió en la especulación y el estudio de lo microtonal dio como resultado el diseño y la elaboración de los planos para la construcción de quince pianos microtonales, llamados por él *pianos metamorfoseadores*, porque utilizaban el teclado y el mecanismo convencionales, pero estaban afinados en microintervalos desde los tercios hasta los dieciseisavos de tono. Como prueba de la desconfianza de las instituciones hacia Carrillo, basta un ejemplo: en la Exposición Universal de Bruselas, en 1958, los pianos microtonales de Carrillo estuvieron en el pabellón belga y no en el mexicano.

La reanudación del trabajo compositivo, primero con trabajos atonales (1941-1963) y enseguida también con obras microtonales (1949-1965), representó la fase dura del “Sonido 13”. En esta última etapa, Carrillo produjo mucha música de cámara: sus tres últimos cuartetos en cuartos de tono, *Dos sonatas y Fantasía* para viola sola, *Sonata* para violín solo, *Seis Casi Sonatas en cuartos de tono* para violonchelo solo, *Preludio* para piano en cuartos de tono, *Estudios* para piano en quintos de tono y *Sonata* para guitarra en cuartos de tono. *Horizontes* (1952), poema sinfónico concertante para violín, violonchelo, arpa y orquesta, supuso un gran éxito de la crítica. En 1963, compuso sus dos *Conciertos para violín y orquesta* en cuartos de tono y la *Misa de la restauración o Misa a S.S. Juan XIII*, en la que se revela como maestro del contrapunto. Esta última obra maestra está considerada como una de las obras litúrgicas más relevantes del siglo XX, además de ser la primera misa microtonal de la historia.

En cuanto al interés de Carrillo por el violonchelo, Marcano (2004) registra en su *Catálogo* veinte obras escritas por Carrillo entre los años 1909 y 1960. A un primer período, comprendido entre los años 1909 y 1929, pertenecen la *Pieza de concurso (Improvisación)* para violonchelo y piano (1909), el *Preludio* para violonchelo y conjunto instrumental (1924) y la *Sonata casi Fantasia* para violonchelo solo (1925). Así mismo, son de estos años el *Concertino* para violín, violonchelo, arpa, octavina y

orquesta (1926), el *Concertino en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono* para violín, violonchelo, arpa y orquesta (1926), la *Serenata en cuartos de tono* para violonchelo y orquesta (1926), los *Setenta Estudios* para violonchelo solo (1927) y el *Preludio* para violonchelo y piano (1929). Tras un lapso de tiempo de doce años, en los que Carrillo se dedicó a la investigación y a la formulación de sus teorías sobre el microtonalismo, se inicia un segundo período, comprendido entre los años 1941 y 1960, a los que pertenecen las composiciones *Triple Concierto* para flauta, violín, violonchelo y orquesta (1941), *Concertino en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono* para violonchelo y orquesta (1945), *Concierto en cuartos y octavos de tono* para violonchelo y orquesta (1945), *Horizontes* para violín, violonchelo, arpa y orquesta (1951), *Concierto en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono* para violonchelo y orquesta (1958), *Seis Casi Sonatas en cuartos de tono* (1959), *Gran Sonata* para violonchelo solo (1960) y *Sonatina* para violonchelo solo (s.f). No hemos encontrado ningún estudio específico sobre este repertorio y la mayor parte de estas obras permanecen inéditas, a excepción del *Concertino* para violín, violonchelo, arpa, octavina y orquesta, y del *Concertino en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono* para violonchelo y orquesta (1945), publicadas por la Société des Editions Jobert de París en 1926 y 1970, respectivamente. En el citado catálogo se recogen tan solo grabaciones, todas ellas publicadas por el sello LAMC, del *Triple Concierto* para flauta, violín, violonchelo y orquesta (1941); de *Horizontes* para violín, violonchelo, arpa y orquesta (1951); del *Concierto en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono* para violonchelo y orquesta (1958) y de las *tres primeras Casi Sonatas* para violonchelo solo.

En definitiva, el lenguaje musical de Carrillo, sin llegar a una práctica totalmente fiel a la de sus teorías, comenzó siendo postromántico hasta el descubrimiento del “Sonido 13”, que desarroll   hasta el final de sus días. Imbuido de microtonalismo, los acordes que podían formarse acabaron siendo verticalidades en las que interactuaban sonidos microtonales y sonidos temperados. Así mismo, en pasajes microtonales más complejos, mantiene el equilibrio con el uso de “la escala hexatonal (*o de cinco o de siete tonos*)<sup>13</sup> o de tonos enteros, que aparecerá también en obras posteriores (a *Tetepan*), para expresar estatismo, o como telón de fondo neutro para las escalas microtonales” (Conti, 2003, p. 23). Del mismo modo, el motivo, sus transformaciones y asociaciones, y el principio de

---

<sup>13</sup> La cursiva es nuestra, después de encontrar estos tres tipos de escalas de tono en varias obras analizadas, además de las *Casi Sonatas*.

organización alrededor de una nota-pivote son características esenciales en las composiciones microtonales de Carrillo, así como el recurso de armónicos, señalados con pequeño círculo “o”, encima del sonido correspondiente. Otro concepto esencial es la idea de metamorfosis en diversos sentidos, lo que le impulsó a escribir las *Leyes de metamorfosis musicales* (1949),

(...) que son transposiciones proporcionales de los intervalos sobre diversos órdenes de amplitud. Por ejemplo, de una metamorfosis al doble de un tono y un semitono, se obtienen, respectivamente, dos tonos y un tono. Las metamorfosis permitían también transformar las notas del sistema musical tradicional en microtonos y viceversa, sin alterar la proporción entre los intervalos. En su *Concertino*, el compositor aplica por primera vez la metamorfosis para transformar cuartos, octavos y dieciseisavos de tono en semitono. Estas leyes, para Carrillo, se aplicaban también a las obras de repertorio, con el propósito de prolongar la vida de obras maestras que, de otra manera, caerían en el olvido. (Conti, 2000, p. 85)

En cuanto a la forma, Carrillo utilizó los patrones tradicionales y los transformó dentro de los límites que le impuso el microtonalismo del “Sonido 13”, de ahí que tuviese cierta predilección por las pequeñas formas. Con su uso podía evitar el “desarrollo” del material inicial de la composición: “los nuevos intervalos constituían un problema estructural casi insuperable, por lo menos en el inicio. Pero se trataba también de una elección de economía formal” (Conti, 2000, p. 78).

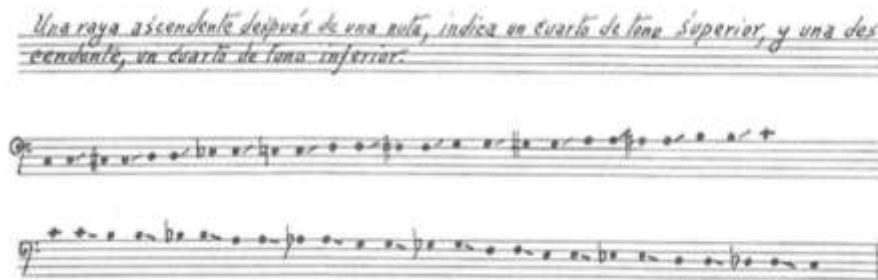
Tras la experiencia de la escucha y el análisis de las *Seis Casi Sonatas en cuartos de tono para violonchelo solo*, cuya recensión musicológica abordamos a continuación, estamos totalmente de acuerdo con Conti (2000, p. 77) cuando manifiesta que lo más fascinante, al escuchar las obras “Sonido 13” de Carrillo, es sentir la elasticidad sonora de los intervalos tonales como un espacio que se expande a través de los sonidos microtonales.

Carrillo mismo se encargó de subrayar este movimiento, pues el tránsito entre los doce tonos establecidos de la música tonal no cambia, salvo en el detalle de su movimiento: las líneas de su música van siempre de una nota diatónica a otra –convencionales, erróneas, absurdas en términos acústicos si así se les quiere ver– y lo novedoso radica en la audición del detalle microtonal del espacio sonoro.



### 2.1.2. Las Seis Casi Sonatas para violonchelo solo (1959)<sup>14</sup>

En 1959 y 1964, durante el último tramo de su carrera, Carrillo compone el ciclo de las *Seis Casi Sonatas en cuartos de tono para violonchelo solo*. Con este ciclo de obras, escritas a modo de metamorfosis microtonal de las *Seis Suites para violonchelo solo* de Bach, pretende demostrar la superioridad de su sistema musical.



Ejemplo 3. Instrucciones de lectura en la partitura de las *Tercera Casi Sonata para violonchelo solo*, al final de la página 11

Su espíritu práctico, quizá influido por los consejos de Stokowski<sup>15</sup>, le hizo “limitar el uso de los microtonos a un grupo restringido de instrumentos acompañado por una orquesta tradicional” (Conti, 2000, p. 77)<sup>16</sup>. La limitación instrumental y la de los intérpretes, quienes como el público debían generar un cambio en la percepción de la disonancia, acabó por traicionar el planteamiento científico de sus teorías, que no pudo llevar por completo a su praxis compositiva. Las composiciones microtonales necesitan para ser ejecutadas de una modificación en algunos instrumentos y de la creación de otros nuevos. Entre estos últimos, cobran mucha relevancia los quince pianos metamorfoseados que el compositor llegó a construir.

<sup>14</sup> El momento tan difícil que se ha producido en el mundo con la pandemia, ha impedido que nos enviaran los manuscritos de las *Seis Casi Sonatas*. Solamente hemos podido acceder a dos: el de la *Primera* y el de la *Tercera*. No obstante, el análisis realizado sobre las dos sonatas a las que hemos tenido acceso y una escucha atenta del conjunto, así como toda la información recopilada, nos permite valorar los recursos musicales utilizados y reunir criterios para su interpretación.

<sup>15</sup> Carrillo conoció a Stokowski durante su estancia en Estados Unidos entre los años 1927-1930.

<sup>16</sup> “En la práctica musical, de hecho, Carrillo al principio se limitó a utilizar cuartos, octavos y dieciseisavos de tono; más tarde adoptó tercios de tono. Los fragmentos que no presentaban cuartos, octavos ni dieciseisavos en su *opera omnia* constituían una parte exigua y marginal, casi experimentos o bien estudios para instrumento solo” (Conti, 2000, p. 81).

En la articulación de las *Seis Casi Sonatas para violonchelo* encontramos la dimensión más artesanal de Carrillo, quien terminó usando los cuartos de tono como un medio de fluctuación intermedia entre las alturas del sistema temperado. La forma sonata, tan estudiada por Carrillo, está latente en estas piezas, pero con una idea de transformación constante, que no presenta específicamente una sección de desarrollo. Sin embargo, como vamos a ver a continuación, el primer tiempo de la *Primera Casi Sonata* sí que cuenta con una reexposición del material inicial, lo que atañe a la estructura, a la creación de partes contrastantes y a la dimensión temporal. Ya no existe la polarización dominante-tónica, pero sí elementos que constituyen cierta polaridad, como el uso de intervalos de quinta. El desarrollo musical está basado en una idea de metamorfosis, a través de la transformación y en la variación temática constante. Cada una de las *Seis Casi Sonatas* consta de tres movimientos<sup>17</sup>:

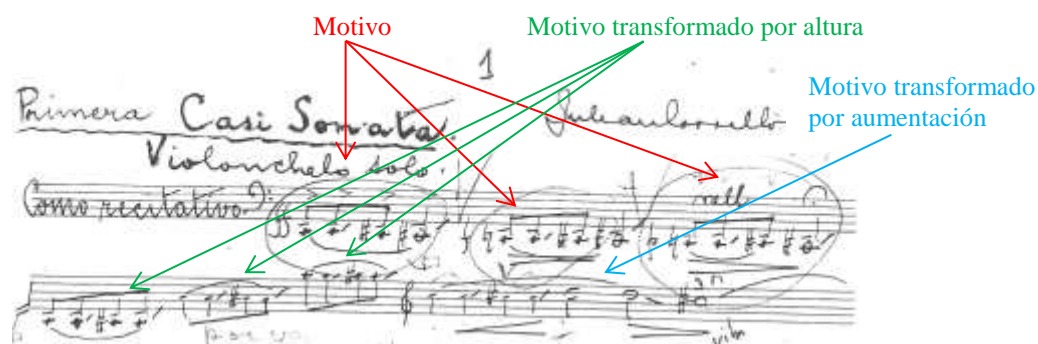
| <i>Seis Casi Sonatas en cuartos de tono para violonchelo solo</i> |                                   |  |                                  |
|---|-----------------------------------|--|----------------------------------|
| <b>I</b>  | <i>1. Como Recitativo</i>         | <i>2. Como Recitativo</i>                | <i>3. Final</i>                  |
| <b>II</b>   | <i>1. Solemne</i>                 | <i>2. Armónicos</i>                      | <i>3. Allegro</i>                |
| <b>III</b>  | <i>1. Solemne</i>                 | <i>2. Allegro Agitato</i>                | <i>3. Lento Solemne</i>          |
| <b>IV</b>   | <i>1. Largo, como improvisado</i> | <i>2. Allegro</i>                        | <i>3. Final Allegro</i>          |
| <b>V</b>  | <i>1. Lento Solemne</i>           | <i>2. Allegro Vivo</i>                   | <i>3. Allegretto</i>             |
| <b>VI</b>   | <i>1. Allegro</i>                 | <i>2. Lento Solemne. Como Recitativo</i> | <i>3. Final Allegro Moderato</i> |

Tabla 1. Movimientos de las *Seis Casi Sonatas en cuartos de tono para violonchelo solo* de Carrillo

Transcribimos por completo el análisis que hemos realizado del primer movimiento de la *Primera Casi Sonata*, para que sea posible comprender mejor la particular organización microtonal de un todo musical de Carrillo.

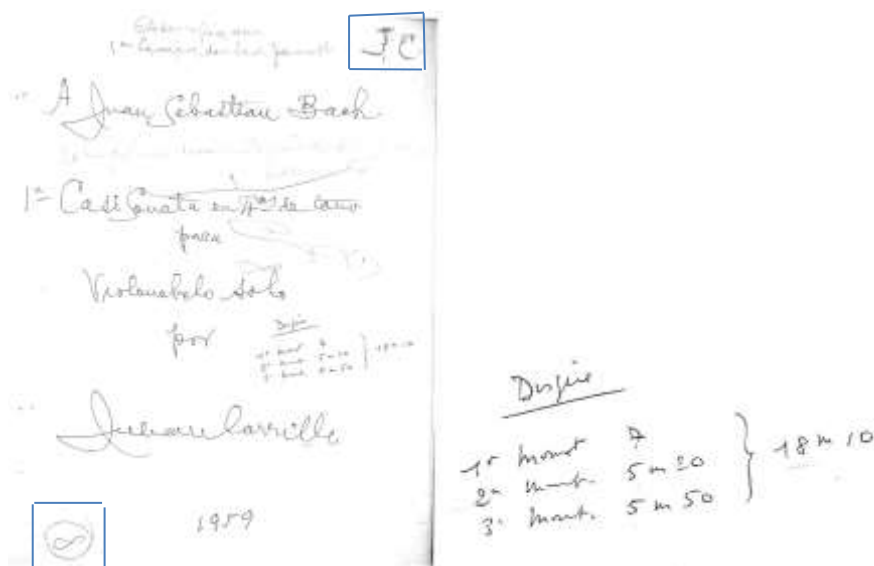
<sup>17</sup> “La grabación de Jimena Giménez Cacho de las obras completas de Carrillo para violonchelo solo es una contribución notable (...) desenterra lo que claramente es un conjunto importante de obras para el repertorio de violonchelo, así como la historia de la microtonalidad en Occidente. (...) Sin embargo, grabar las *Casi Sonatas de Carrillo en cuartos de tono para violonchelo solo* resultó ser un proyecto muy desafiante tanto musical como técnicamente” (Madrid, 2006, p. 103).

### 2.1.2.1. Análisis del primer movimiento de la *Primera Casi Sonata*



Ejemplo 4. *Primera Casi Sonata para violonchelo solo*, Carrillo. I. Como recitativo, frase 1, página 1

Como vemos en el Ejemplo 4, Carrillo crea un motivo sencillo para la *Primera Casi Sonata*: Do-Do/-Do# y lo repite tres veces, para acabar en una blanca. No hay barras de compás. Carrillo sustituye la medida con un buen número de indicaciones como la que aparece al principio: “Como recitativo” y orienta sobre el *tempo* a través de un minutaje escrito en la portada del manuscrito. Como curiosidades, debemos destacar en la parte superior derecha, las iniciales J.C. escritas más grandes sobre otras iniciales J.C. de menor tamaño y la inclusión del símbolo del infinito en la parte inferior izquierda.



Ejemplo 5. Minutaje de la *Primera Casi Sonata*. Portada del manuscrito

Los cuartos de tono funcionan como “notas de paso” entre Do y Do#, que tienen la función de prolongar la nota de mayor importancia estructural, en este caso el Do# de la cuarta cuerda del violonchelo. Tras el final de lo que podemos llamar la frase 1, el Do#

recibe un *Re* como bordadura que prolonga el semitonotono *Re-Do#* y señala el fin del comienzo del primer movimiento. Puede apreciarse la gran importancia que tiene el motivo en la construcción de la primera frase. La idea de asociación motívica aparece en las obras microtonales de Carrillo bajo el mismo concepto que en el sistema tonal, pero el material tiene sus propias relaciones paradigmáticas, en este caso, con los cuartos de tono. Algo que debemos destacar es que, como norma general, los cuartos de tono descendentes se usan en escalas descendentes y los cuartos de tono ascendentes, en las ascendentes.

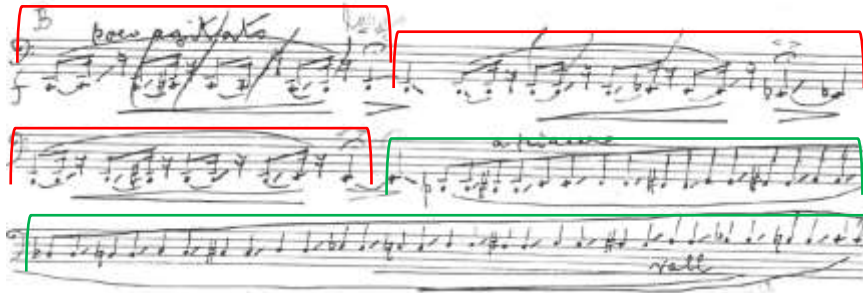
The image shows a handwritten musical score for a cello solo. It consists of four staves. The first staff is enclosed in a blue box labeled 'Frase 2'. The second staff is enclosed in a red box labeled 'Variación temática/puente'. The third and fourth staves are enclosed in a blue box labeled 'Frase 3'. Within the third staff, the first part is enclosed in a red box labeled 'Variación temática/contraste'. Red arrows point from the end of the first staff to the beginning of the second, and from the end of the second to the beginning of the third. Blue arrows point from the end of the third staff to the beginning of the fourth.

Ejemplo 6. *Primera Casi Sonata para violonchelo solo*, Carrillo. I. *Como recitativo*, Sección A, página 1

En la segunda frase (Ejemplo 6), vemos cómo Carrillo genera dos escalas descendentes, introduciendo nuevos sonidos temperados y cuartos de tono descendentes. Los objetivos de las unidades melódicas, de una u otra duración, vienen señalados por el contraste de su duración: mientras la escala descendente está formada por una sucesión de semicorcheas, las notas finales de cada semifrase se presentan con la duración de una redonda, que nos deja escuchar en la primera parte de la frase 2 *Solb* y en la segunda, *Reb*. Resulta curioso que a pesar de haber considerado el calderón como sustituible “por la imprecisión temporal”, Carrillo los use para señalar un sonido relevante y alargar su duración, ya de por sí más larga que la de las notas anteriores.

La Frase 3 produce un enorme contraste con todo lo anterior, pues la música se despliega en arpegiaciones. Las frases 3 y 4, a modo de puente, configuran una nueva variación temática.

Transformación de las células del puente y de la escala ascendente



Re Motivo transformado

Variación temática



Transformación de la variación temática de la Frase 3



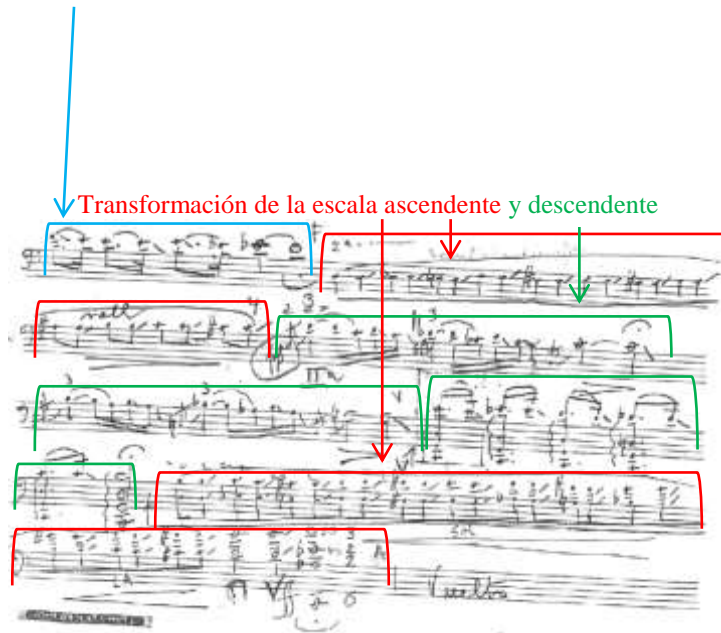
Transformación temática de las células del puente entre frase 2 y 3 y de la escala descendente



Motivo metamorfoseado

Transformación de la fusión de las células del puente y la frase 2

Transformación de la transformación de la fusión de las células del puente y B



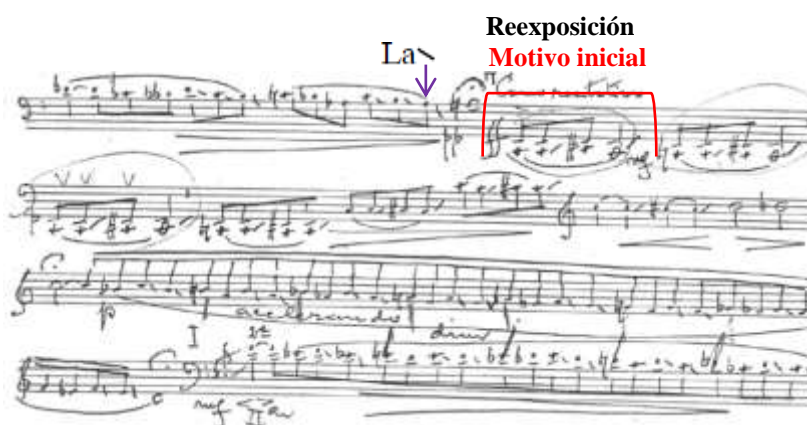
Ejemplo 7. *Primera Casi Sonata*, Carrillo. I. *Como recitativo*, secciones B, C, D y F, páginas 1 y 2

En el Ejemplo 7, podemos ver cómo Carrillo señala los conjuntos de frases como una unidad más amplia, a través del método tradicional del abecedario. La parte B se presenta con la indicación *poco agitato* y, sobre el calderón, *largo*. Se compone de una melodía ascendente que contrasta con aquellas descendentes de la frase 2 y alcanza Re<sup>4</sup>, con calderón, como nota objetivo.

En F, podemos apreciar una transformación de la escala ascendente por aumentación, de semicorcheas a corcheas, tras la escala descendente que la precede (de E). Así mismo, existe una fusión de células tomadas de las partes anteriores del movimiento, para metamorfosear la escala descendente, que culmina en Do. Continúa con una transformación por altura a la tercera menor descendente Si, que culmina ahora en un La<sup>~</sup>. Basada en la célula *corchea con puntillo-semicorchea*, que acabamos de escuchar al final de E, aparece una semifrase descendente Do-Do<sup>~</sup>-Mi<sup>~</sup>-Mi<sup>~</sup>- Re-Re<sup>~</sup>-Do-Si, en la que sitúa como soporte “armónico” acordes arpegiados con los sonidos temperados Do-Sol-Re y a los que le siguen los cuartos de tono de la melodía. El objetivo es alcanzar el acorde Do-Sol-Re-Si, en blanca con calderón. La última frase (en rojo) está configurada como una serie de sextas tradicional, en la que interactúan sonidos temperados y cuartos de tono. El pasaje es de dobles cuerdas y tiene sentido ascendente. Carrillo presenta como Do-Lab-Mi-Do, con una figuración de redonda con calderón.

En G (Ejemplo 8), vemos un cambio de textura mediante un diseño en tresillos y corcheas, con indicaciones de tendencia a una velocidad más lenta y muy expresiva, para realizar un descenso que culmina en la nota La<sup>~</sup> en *pp*. A continuación, comienza la reexposición, que repite intacto el material inicial.

### Cambio de figuración



### Fin reexposición



Ejemplo 8. *Primera Casi Sonata*, Carrillo. I. *Como recitativo*, Partes G, reexposición y final, página 3

Para concluir, Carrillo escribe una escala en la que se funden los cuartos de tono con los sonidos temperados, para detenerse en el sonido Do, pivote sobre el que gira la organización del primer movimiento. Le siguen dos breves semifrases con un trémolo sobre cada sonido y un acenso en armónicos de los sonidos temperados Do-Do-Sol-Do y Mi-Sol-Sib. Para concluir, un Fa# en armónicos se mantiene sobre la quita Do-Sol a modo de pedal, para poner fin al primer movimiento.

### 2.1.2.2. Síntesis del primer movimiento de la *Primera Casi Sonata*

El motivo y sus transformaciones corren la misma suerte que otras células que son tomadas de un pasaje anterior y que metamorfosea el conjunto. La nota sobre la que gira el primer movimiento es el sonido temperado Do. La figuración de la nota larga, blanca o redonda, para finalizar un acontecimiento melódico, establece un sencillo aunque claro punto de referencia, que facilita los cambios de sonido polarizado con Do, así como los de dirección, de textura y de *tempo*.

Las asociaciones motívicadas van de una transformación a otra y generan la idea a la vez de contraste y vínculo por cambios de textura, de altura y de intervalos que implican un cambio radical del concepto de disonancia. Las ideas de organización y de sistema permanecen, pero con un material nuevo que se desliza en medio de los semitonos. El Carrillo artesano es minucioso hasta el extremo, delicado en el trato del detalle y cuidadoso conciliador de los dos mundos: el temperado y el resultante del “Sonido 13”.

De este modo, en el flujo sin interrupciones por el que se desliza el violonchelo, se articulan dos lenguajes antagonistas y, al mismo tiempo, complementarios desde la interacción en una unidad coherente organizada de sonidos microtonales y temperados. Según Madrid (2009, p. 104), las *Seis Casi Sonatas en cuartos de tono para violonchelo*: “son piezas fascinantes que muestran a un compositor que intenta reconciliar dos paradigmas musicales drásticamente diferentes, un enfoque tradicional del lenguaje y la organización musical con una comprensión nueva y radical del sonido”.

Sin duda, la distancia de cuarto de tono hace que el semitono se perciba más consonante que en la tonalidad. La disonancia se transforma dentro del mundo microtonal de Carrillo y pierde su vieja identidad, a través de una elaboración arquitectónica que crea un nuevo paisaje, en el que se entremezclan los dos paradigmas a los que alude Madrid. El concepto de disonancia sufre una verdadera metamorfosis que implica una nueva concepción del sonido, no solo para la composición, sino también para el oyente y, sobre todo, como veremos después, a la hora de abordar la interpretación.



### 2.1.3. El misticismo de las indagaciones sonoras. Las *Seis Casi Sonatas en cuartos de tono para violonchelo solo* (1959)

El procedimiento más utilizado en las *Seis Casi Sonatas* es la construcción del material alrededor de una nota, que actúa como polo de atracción de toda la organización. Incluso puede llegar a utilizar una relación con otra nota, para crear la ilusión de una polaridad tonal V-I. Alrededor de estas notas fundamentales, se desarrollan estructuras melódicas, armónicas y rítmicas de carácter estático. La sencillez formal resalta la expresividad de los microtonos y descubre, con delicado lirismo, al Carrillo romántico. La experiencia de un espacio en el que los movimientos entre un tono y otro se alargan y expanden, amplía la fuerza emotiva. En la introducción de su *Misa de la restauración*, escrita cuatro años más tarde, Carrillo elevó las posibilidades expresivas de los cuartos de tono a valor espiritual: “He añadido cuartos de tono, emocionalmente superiores a los semitonos. Esto producirá en la Cristiandad una elevación espiritual nunca antes experimentada” (Carrillo, 1963 citado en Madrid, 2015, p. 254).

Para asegurar la capacidad comunicativa de su lenguaje, Carrillo organiza el discurso musical a partir de motivos que, en la percepción del oyente, actúan como estímulos referenciales. A partir de ellos, genera nuevas posibilidades de transformación. Por ejemplo, el motivo del primer movimiento de la *Casi Sonata I* es tomado por Carrillo para componer el segundo movimiento, como muestran los ejemplos siguientes:



Ejemplo 9. *Primera Casi Sonata*, Carrillo. II. Como recitativo, primera frase, página 4



Ejemplo 10. *Primera Casi Sonata*, Carrillo. II. Como recitativo, sección B, página 4

Si comparamos el inicio del primer movimiento (Ejemplo 4) con el del segundo (Ejemplo 9), podemos ver con toda claridad que el motivo se reproduce con una pequeña transformación respecto al inicial. La nueva versión es más compleja, en dobles cuerdas, y con disminución en la figuración. Además, incluye como parte de su totalidad la transformación de la célula del puente del primer movimiento, también disminuida en duración: *de corchea con puntillo-semicorchea* (B, Ejemplo 7) a *semicorchea con puntillo-fusa*. Podemos verlo en la sección B del segundo movimiento (Ejemplo 10).

**Motivo Frase 1**

Ejemplo 11. *Primera Casi Sonata*, Carrillo. III. Final, primera frase, página 9

La textura del tercer movimiento, *Final*, es mucho más ligera que en los dos movimientos anteriores. Omite el motivo que ha dominado la *Casi Sonata* y crea el suyo propio. No obstante, el material se asocia a la variación temática de la frase 2 del primer movimiento, al recordar los finales de duración larga con calderón que cerraban las unidades melódicas (Ejemplo 6).

**Motivo Frase 1 Frase 2 Frase 3: Asociación motivica (Frase 1. Primera Casi Sonata)**

*3ª Casi Sonata en 4ª de Tono para Violoncello Solo. Julián Carrillo.*

*Solemne.*

Ejemplo 12. *Tercera Casi Sonata*, Carrillo. I. Solemne, página 1

Carrillo logra crear numerosos vínculos entre una *Casi Sonata* y otra. El Ejemplo 12 muestra el desarrollo del motivo de la frase 3, en el primer movimiento de la *Primera Casi Sonata* (Ejemplo 7), en la *Tercera* (color morado). Así mismo, el motivo inicial de este primer movimiento procede de una transformación de la célula *corchea con puntillo-semicorchea*, que aparecía al final del primer movimiento de la *Primera Casi Sonata* (Ejemplo 7). También podemos apreciar que, en la *Tercera Casi Sonata*, la frase 2 comienza con el motivo transformado. Nuevas transformaciones culminan en la frase 3, en la que se metamorfosea la segunda semifrase de la frase 1 del primer movimiento de la *Primera Casi Sonata*. Al disminuir la figuración de las *corcheas* en *semicorcheas* y mantenerlas durante todo el primer movimiento, la textura de la *Tercera Casi Sonata* es mucho más densa. En ambas *Casi Sonatas* se produce un contraste continuo entre el sentido descendente y el ascendente del discurso y se señalan los finales de frase con notas largas.

Otro elemento empleado por Carrillo es el de las escalas de tonos. Con ellas configura otra antítesis del semitono, complementaria con el cuarto de tono, forja un nuevo concepto de las nociones de disonancia y consonancia, y logra mantener cierto estatismo. Las encontramos unos compases después de los recogidos en el Ejemplo 12 del primer movimiento de la *Tercera Casi Sonata*.



Ejemplo 14. Escalas de tono de ocho sonidos. *Tercera Casi Sonata*, Carrillo. I. Solemne, página 1

En este pasaje la primera escala descendente de tonos está constituida por sonidos temperados, mientras la que le sigue lo hace sobre los mismos sonidos transportados a un cuarto de tono descendente. A partir del uso de este tipo de escalas se traduce de inmediato la noción que tiene Carrillo sobre la atonalidad:

Además de los elementos microtonales, estas *Seis Casi Sonatas* también presentan la particular versión de Carrillo de la noción de atonalidad. El ideal atonal de Carrillo consistió en la eliminación de la voz principal y la armonía funcional mediante la adopción de nuevas escalas y modos para reemplazar el sistema escalar

mayor-menor. Este principio se aprecia mejor en las dos sinfonías atonales de Carrillo, así como en los cuartetos de cuerdas atonales en homenaje a Debussy y Beethoven, obras no microtonales basadas enteramente en nuevas escalas diatónicas no tonales. (Madrid, 2009, p. 104)

La persistente idea de Carrillo sobre la metamorfosis de las formas tradicionales clásicas alemanas entra en el ámbito de lo general y de lo particular. Giménez reconoce que “Carrillo utilizó de cierta manera la estructura de tal forma musical, aunque no rigurosamente” (Vargas, 2005, p. 1). Así mismo, hemos podido ver en el análisis del primer movimiento de la *Primera Casi Sonata* que la ausencia del rigor a la que alude Giménez se debe a que la idea de metamorfosis continua del material, desde el primer motivo, hace innecesaria una sección de desarrollo. El problema para dar expresión al conjunto infinito de sonidos de que dispone Carrillo queda resuelto por la yuxtaposición de secciones, que son reconocibles gracias a la transformación recursiva de su material homogéneo y, a la vez, contrastante con el de las demás secciones:

(...) queda claro en los primeros movimientos de las Sonatas I, III, IV y V, donde las secciones líricas y las exploraciones sonoras microtonales del continuo se yuxtaponen dramáticamente. Pero este conflicto no impide que Carrillo produzca también momentos hermosos y delicados (como el estudio de armonías en la Sonata II), así como episodios alegres (como en los terceros movimientos de las Sonatas IV y VI). (Madrid, 2009, p. 105)

A estos aspectos formales trasciende el mensaje místico que nos ofrecen las *Seis Casi Sonatas*. Durante toda su vida, a Carrillo le había perseguido la obsesión de entender los misterios del mundo natural a través de la ciencia. En sus escritos adoptó un tono casi teosófico. Su postura empírica y racional va en paralelo a su compromiso con los esquemas políticos anticlericales del México revolucionario. Sin embargo, al final de su vida, Carrillo, en el intento de conciliar la conexión entre su espiritualidad científica y el catolicismo, compuso una de sus obras de mayor envergadura, la *Misa de la restauración*. Él mismo aclaró sus creencias religiosas:

De adulto he oído verdaderamente la voz de Dios en todo lo que me rodea; oigo Su voz en el canto de los pájaros y en la terrorífica voz del trueno; la oigo en las olas del mar tormentoso y por la noche, en la profunda oscuridad y en el silencio que me arropa antes del sueño, cuando mi espíritu queda postrado ante la Voz de la

maravilla de la creación... En los últimos diez o veinte años siento tan profundamente la inmensidad de Dios que casi parece irreverente encontrar a gente que, en su ingenuidad, pide ser llevada cerca de Él. (Carrillo, s.f citado en Carrillo, D., 1992, pp. 27-28)

No podemos olvidar que con estas *Seis Casi Sonatas* el compositor quiere rendir un homenaje a las *Seis Suites para violonchelo* de Bach (véase Ejemplo 5), con quien comparte la creencia espiritual en la grandeza de Dios. Carrillo explora los niveles más profundos de conciencia desde la perspectiva producida por el quiebro del semitono en cuartos de tono. La armonía estática y la ausencia de direccionalidad, sustituidas por un sentido de *continuum*, producen una paz atemporal de naturaleza mística y trascendente. Con los cuartos de tono, el compositor se adentra en la infinitud:



Ejemplo 15. *Tercera Casi Sonata*, Carrillo. III. Final (Lento solemne), página 10

#### 2.1.4. Pautas para la interpretación

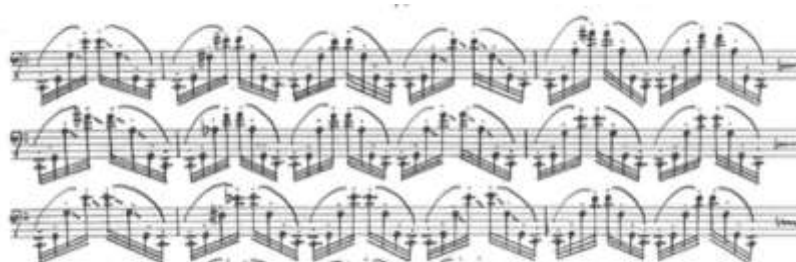
Violinista virtuoso, Carrillo conocía perfectamente las posibilidades técnicas del violonchelo. En este aspecto, suma su propia experiencia a la de Bach. Amplía, con los claroscuros de la afinación microtonal, los recursos contrapuntísticos del maestro alemán y el estilo de sus polimelodías, creadoras de armonías extendidas. A continuación ilustramos con ejemplos estos paralelismos:



Ejemplo 16a. Uso de las cuerdas al aire como pedal armónico (recurso empleado por Bach). *Primera Casi Sonata para violonchelo solo*, Carrillo. II. Como recitativo, página 5



Ejemplo 16b. Uso de las cuerdas al aire (La y Re) como pedal armónico. *Suite n°1, en Sol mayor BWV 1007*, J. S. Bach. Preludio, compases 31-41 (Manuscrito de la copia de Ana Magdalena).



Ejemplo 17a. Variolaje para producir armonía y polifonía (recurso empleado por Bach). *Tercera Casi Sonata para violonchelo solo*, Carrillo. II. Allegro agitato, página 10



Ejemplo 17b. Variolaje para producir armonía y polifonía. *Suite n°3, en Do mayor, BWV 1009*, J.S. Bach. Preludio, compases 44-62 (Manuscrito de la copia de Ana Magdalena).



Ejemplo 18a. Acordes de cuatro notas para acompañar la melodía (recurso empleado por Bach). *Tercera Casi Sonata para violonchelo solo, Carrillo. I. Solemne, página 1*



Ejemplo 18b. Acordes de cuatro notas para acompañar la melodía. *Suite n°4, en Mib mayor, BWB 1010, J. S. Bach. Sarabande (entera)* (Manuscrito de la copia de Ana Magdalena).

A esta herencia de Bach, Carrillo agrega en las *Casi Sonatas* técnicas instrumentales propias de la música romántica y del siglo XX, como el uso de armónicos naturales — que sirven para apoyar sus teorías acústicas— o el empleo de dobles cuerdas y de efectos tímbricos como el *pizzicato*:



Ejemplo 19a. Escala de armónicos naturales.

*Primera Casi Sonata para violonchelo solo*, Carrillo. III. Final, página 10



Ejemplo 19b. Armónicos naturales. *Suite Op. 72*, Britten. IV Marcia, compases 1-4



Ejemplo 20a. Dobles cuerdas y *pizzicatos*. *Tercera*

*Casi Sonata para violonchelo solo*, Carrillo. III. Final, página 10



Ejemplo 20b. Dobles cuerdas y *pizzicatos*. *Suite n°3 en La menor*, Reger

III. Andante con variazioni, compases 158-162



Jimena Giménez Cacho es la única violonchelista que ha abordado la ejecución de la integral de las *Casi Sonatas*. Según la intérprete mexicana, en entrevista telefónica realizada por la autora de esta investigación, el 10 diciembre de 2019, la experiencia de estudiar, interpretar y grabar estas sonatas fue intelectual y cognitivamente extenuante. Cuando comenzó, en 2004, con el proyecto Carrillo, ya había grabado cuatro CD's con un amplio repertorio, que abarcaba desde el Barroco hasta la música contemporánea, y se había convertido en una de las violonchelistas más prominentes en la escena musical mexicana.

La motivación para el estudio de las *Seis Casi Sonatas* le llegó del historiador de arte francés Serge Faucherau, quien la invitó a dar un concierto en Francia con música de Carrillo, desconocida hasta entonces para ella. Entró entonces en contacto con el nieto del compositor y pudo acceder a los archivos del maestro, en los que encontró las hasta entonces desconocidas *Seis Casi Sonatas*. Con motivo de la conmemoración de los 130 años del nacimiento de Carrillo, los 40 de su muerte y los 110 del descubrimiento del “Sonido 13”, las estrenó en México. Entre los años 2004 y 2006, interpretó estas obras en cuarenta conciertos, entre los que destacan los ofrecidos en el Auditorio Julián Carrillo, retransmitidos en directo por Radio UNAM, y en el Palacio Nacional de Bellas Artes. Las tres últimas *Casi Sonatas* fueron, con seguridad, estreno mundial. Las tres primeras habían sido grabadas por Reine Flachot en 1959 (Marcano, 2004). Esta versión, inédita, está archivada en cinta magnética en la Biblioteca del Latin American Music Center de la Universidad de Indiana<sup>18</sup>. Sin embargo, no hemos encontrado ninguna evidencia de que Flachot las estrenara en concierto. Giménez Cacho las grabó para Quindecim Recordings en 2007.

Sin duda, supone un ambicioso reto técnico para el intérprete el desarrollo de un nuevo sistema de digitaciones, que permita reducir las distancias a la mitad y produzca una afinación lo suficientemente precisa para diferenciar con claridad las alturas de los cuartos de tono. Al ser la distancia entre sonidos más corta, el margen de error se reduce, mientras que la distancia de los intervalos que puede alcanzar la mano se amplía, lo que obliga a reeducar físicamente la mano izquierda, junto con el oído.

---

<sup>18</sup> Registros LAMCR: TP.M6.C3177 S3.1/ LAMCR: TP.M6.C3177 S3.2/ LAMCR: TP.M6.C3177 S3.3 en [https://lamc.indiana.edu/archives\\_special\\_collections/index.html](https://lamc.indiana.edu/archives_special_collections/index.html)

Paradójicamente, los intérpretes de instrumentos de cuerda podemos utilizar el sistema de afinación pitagórico para diferenciar la emoción propia de cada tonalidad y realzar la expresividad de la música tonal y el efecto de tensión-distensión, mientras que la afinación microtonal ideada por Carrillo para ampliar las posibilidades de expresión nos obliga a organizar la mano y el oído en partes iguales. Por ello, con el fin de clarificar la estructura y hacer la música inteligible se hace imprescindible diferenciar durante la ejecución de las *Casi Sonatas* las texturas armónicas y destacar los contrastes expresivos, rítmicos y de matiz, sin perder la inherente fluidez y continuidad del discurso, que resulta del perpetuo desarrollo y variación de los motivos.

Por otro lado, existe un patrón de diseño que se repite a lo largo de la obra completa y que abre el espacio interválico por arpegiación. Son precisamente estos pasajes, así como los constituidos por escalas ascendentes y descendentes, los que han sido juzgados despectivamente como “ejercicios técnicos” por los detractores de Carrillo. “Aparecen de manera recurrente en los tres movimientos de la *Primera Casi Sonata* y de la *Segunda*, así como en el tercer movimiento de la IV” (Madrid, 2009, p. 104).



*Primera Casi Sonata, Carrillo. I. Como recitativo, página 1*



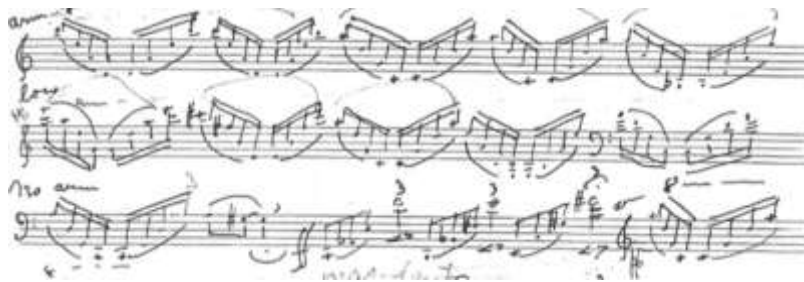
*Primera Casi Sonata, Carrillo. I. Como recitativo, página 1*



*Primera Casi Sonata, Carrillo. II. Como recitativo, página 4*



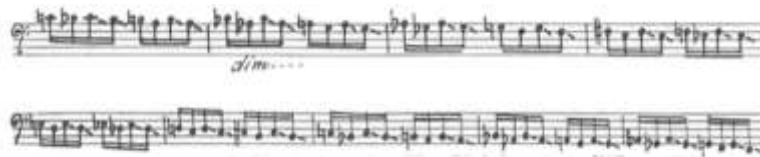
*Primera Casi Sonata, Carrillo. II. Como recitativo, página 5*



*Primera Casi Sonata, Carrillo. III. Final, página 10*



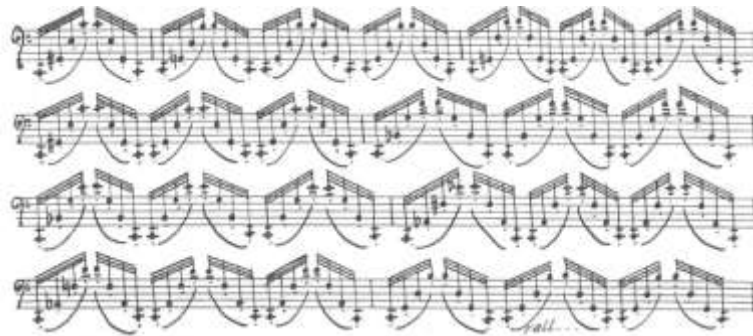
*Primera Casi Sonata, Carrillo. III. Final, página 10*



*Tercera Casi Sonata, Carrillo. II. Allegro agitato, página 5*



*Tercera Casi Sonata, Carrillo. II. Allegro agitato, página 6*



*Tercera Casi Sonata, Carrillo. III. Final. Lento Solemne, página 7*



*Tercera Casi Sonata, Carrillo. III. Final. Lento solemne, página 8*

Ejemplo 13. Pasajes con diseños de arpegiación y escalas

En el ejemplo anterior, hemos tomado un fragmento arpegiado y otro escalar (no consecutivos) de los movimientos de las dos *Casi Sonatas* analizadas. Sin duda, su apariencia nos puede inducir a considerar estas obras como “estudios”. Giménez Cacho (2005 citada en Vargas, 2005) explica que “en cada una de esas piezas Carrillo utiliza distintos recursos, aunque los repite. Sin embargo, es una serie en la que logra verse absolutamente el universo del compositor”... “hay mucha repetición en el material que emplea entre ellas. La quinta, por ejemplo, es muy insistente, utiliza patrones rítmicos que van subiendo y luego cambia de patrón rítmico y sólo van bajando”. Sin embargo, esta visión no supone necesariamente un menosprecio, puesto que revela la oportunidad de que en estos pasajes, sumamente difíciles, el intérprete despliegue un novedoso virtuosismo. En el sentido organizativo musical, estos fragmentos emergen como una elaboración continua de la interacción de los sonidos temperados y los cuartos de tono. Además, el suspenso en el que queda cada acontecimiento anterior produce un contraste de registros y de diseño, en el que se enfrentan los arpeggios de grandes distancias interválicas con los cercanos intervalos microtonales de las sucesiones por grados conjuntos.

Para Giménez Cacho, la aventura emprendida con la música de Carrillo resultó ser un proceso liberalizador, que transformó para siempre su visión de la música y su trayectoria artística. La preparación de la grabación le llevó tres años y medio de intenso trabajo, durante los cuales tuvo que desarrollar un oído distinto y una nueva técnica. Fue un trabajo lento y solitario. Para obtener una afinación rigurosa, comenzó por marcar con tiza los cuartos de tono en el batidor del violonchelo, y por dar una forma y una posición distinta a su mano izquierda. Tuvo que deshacer el camino aprendido hasta entonces. A partir del hecho físico, se fueron transformando su oído y su mente. En algunos momentos, llegó a pensar que se estaba volviendo loca. El lenguaje tonal se desintegraba y el batidor del violonchelo parecía una tabla de *skate*, donde todo era posible. Cambió en su mente la manera de entender el discurso musical. Se dio cuenta de todo lo que la práctica tradicional ignora y que el instrumento es capaz de hacer. La experiencia fue tan profunda que, al terminar la grabación, tuvo que cuestionarse toda su relación con la música y el arte. Le dejó de interesar el mundo tradicional en el que había vivido y se sintió atraída por la exploración de nuevos espacios creativos.

La mayoría de las *Casi Sonatas* de Carrillo no tienen barras de compás, lo que le hizo entender que contar no nos provee de ninguna certidumbre temporal, que no hay nada a lo que nos podamos agarrar que nos ofrezca estabilidad, tan solo a los acentos señalados por el compositor. Cuanto más se adentraba en la experiencia, más se separaba del resto del mundo. Sintió que todo se desintegraba y cayó en una depresión. Durante un año y medio se sintió incapaz de tocar. Sin embargo, Carrillo le abrió un mundo en el que se sintió libre para cualquier cosa, expandió su universo sonoro y le colocó en otra dimensión. La música tradicional le empezó a parecer rígida. Comenzó a componer tras perder el miedo a no respetar las reglas tradicionales, a no ser capaz de mantener el ritmo, a tocar desafinado o a lo que la gente pudiera opinar.

En la citada entrevista, Giménez Cacho también hizo hincapié en la asistencia a los conciertos de un público joven y distinto al de los conciertos clásicos, conocedor de la música de Carrillo a través de *YouTube* o de *Facebook*, y que quizás se sintió atraído por la excentricidad o por la atmósfera estática y minimalista de su música. Según Giménez, puede que la estética de Carrillo forzara a estos jóvenes a cuestionarse la naturaleza de lo que se considera natural y normativo, y a escoger qué valores retener o

rechazar. O tal vez, la extrañeza les ofreció el tipo de experiencia trascendental y mística que anhelaban.

La experiencia de Giménez nos demuestra que, además de la superación del desafío virtuosístico, todo intérprete que se aproxime a las *Seis Casi Sonatas* debe estar dispuesto a trascender el aspecto instrumental, para ser capaz de transmitir al oyente la convicción de Carrillo de que la asimilación de su lenguaje nos puede transportar a la más profunda espiritualidad, hasta llegar a intuir el infinito. Para Giménez, las *Seis Casi Sonatas en cuartos de tono* “nos sumergen en estados anímicos muy intensos e interiores, como el miedo, la nostalgia o el misterio” (Giménez 2005 citada en Vargas, 2005).

Al ser la música objeto de placer tanto para el que interpreta como para el que escucha, a los violonchelistas nos corresponde aceptar o no el descomunal trabajo que supone integrar en nuestro repertorio estas obras de Carrillo, para el disfrute de todos. Intérpretes y oyentes deberemos resituar nuestra percepción de la música y estar preparados para un infinito sonoro diferente, en el que lo pequeño metamorfosea lo grande, al tener la capacidad de hacerse infinitamente más pequeño.

Que de las teorías de Carrillo sea posible lograr una praxis completa, depende en gran medida de la difusión de obras como las *Seis Casi Sonatas en cuartos de tono para violonchelo solo*, de las que es necesaria una edición.

Dada la especialización que requiere el estudio de este ciclo de obras, por la necesidad de desarrollar una adaptación de la técnica que asegure la precisión de los cuartos de tono, se recomienda la inclusión de este repertorio en estudios de postgrado sobre música del s. XX o de doctorado en interpretación.

## 2.2. Carlos Chávez: nacionalismo y universalismo

De una generación posterior a la de Julián Carrillo, Carlos Chávez creció durante la Revolución y se convirtió en uno de los líderes culturales del México del siglo XX. Su capacidad para evolucionar en sintonía con el poder político le ayudó a colocarse al frente de las principales instituciones musicales del estado. Desarrolló una importante y decisiva labor como compositor, profesor y director de orquesta, y también como divulgador, escritor y pensador. En sus artículos periodísticos para *El Universal*, redactados desde el año 1924 hasta 1960, menos los años de 1927, 1928, 1933, 1939, 1940, 1950 y 1951, podemos seguir la evolución de su pensamiento musical y de sus ideas sobre la existencia de una necesidad social y colectiva del arte, al que, según él, el Estado debe proteger y dotar de medios<sup>1</sup>. En su artículo “Xenofobia, no”, para *El Universal* del 22 de septiembre de 1944, declara:

El arte no es un lujo: es una actividad social de primera necesidad. Es una forma de expresión individual-social. Es un instrumento educativo general de enorme penetración psicológica. Es un rasgo primordial de la fisonomía nacional de un pueblo. No puede un país, que cierta y legítimamente aspire a ser tal, dejar al acaso el desarrollo y propagación del arte sin traicionar su finalidad suprema de integración nacional. (Chávez, 1944a)

El nacionalismo en México había surgido entre las élites intelectuales de la dictadura de Porfirio Díaz (1877-80, 1884-1910). La ideología política de la Revolución lo canalizó para diseñar una cultura de masas, en la que pudieran participar sectores diversos de la

---

<sup>1</sup> “Un breve recorrido cronológico de los escritos nos permite distinguir en ellos etapas sucesivas, ideas conductoras y temas centrales. De 1924 a 1926, Chávez escribe en forma discontinua sobre sus preocupaciones de compositor joven, autodidacta y modernista: teoriza sobre cuestiones técnicas y estéticas, lanza agudos ataques contra Julián Carrillo y defiende la individualidad creadora y la modernidad contra el academicismo. Entre 1929 y 1932, su gestión al frente del Conservatorio Nacional da pie a sus primeras reflexiones sobre el artista y su sociedad, la educación artística y el papel de las instituciones nacionales. Los problemas del músico mexicano se detectan con lucidez, y su solución aparece ya como un programa claro que Chávez seguiría por muchos años. Por el contrario, el otro pilar de su actividad pública, la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Chávez desde 1928, no aparece en los escritos periodísticos sino hasta 1935” (Saavedra, 1989, p. 78).

población<sup>2</sup>. El primer símbolo musical considerado emblemático fue la canción mexicana, de origen rural y mestizo. Durante los primeros años de la guerra revolucionaria, Manuel M. Ponce había actuado como el principal defensor de este género entre las clases burguesas y aristocráticas urbanas, con una actitud considerada por muchos subversiva. Chávez situó las ideas de Ponce en una perspectiva más amplia y, en 1916, escribió en la recién creada revista literaria *Gladios*<sup>3</sup> dos artículos –*Artículo prólogo e Importancia actual*–, en los que presentó estas canciones desconocidas en Europa, como una herramienta para superar la crisis de la cultura occidental y satisfacer la moderna necesidad de lo nuevo y distinto. Posicionó la cultura mexicana como periférica con respecto a Europa y propuso seguir el ejemplo del Grupo de los Cinco<sup>4</sup> en Rusia para fundar una escuela de composición mexicana (Saavedra, 2015b).

Por el contrario, José Vasconcelos (1882-1959), Ministro de Educación durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924), se mantuvo fiel a la herencia de la tradición cultural europea. No obstante, contempló también la integración del indigenismo en su idea universalista sobre la identidad que debería construirse para la nueva nación<sup>5</sup>. En el discurso inaugural del edificio de su Ministerio, definió su concepto estético: “El florecimiento de lo nativo en el reino de lo universal, y la unión de nuestra alma con las vibraciones del universo” (Vasconcelos, 1920 citado en Saavedra, 2001, p. 66). Los frescos para los lugares públicos, que encargó a los pintores Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), recordaban a los mexicanos que el mural había sido parte del

---

<sup>2</sup> “Las primeras artes en dar ese reconocimiento social fueron la literatura y la música, después el teatro y la pintura, y ya bien entrado el siglo XX, la arquitectura, la escultura y la cinematografía” (Ramírez, 2013, p. 327).

<sup>3</sup> “La revista tenía éxito y parecía progresar, pero no fue así: el entusiasmo de los entonces adolescentes se redujo en la práctica a dos números publicados. Su corta edad y las grandes envidias que suscitó la prometedora publicación fueron causa de que ésta desapareciera rápidamente” (Pereira et al., 2018).

<sup>4</sup> El Grupo de los Cinco lo constituyeron César Cuí (1835-1910), Modest Músorgski (1839-1881), Nicolai Rimski-Korsakov (1844-1908) y Aleksandr Borodín (1833-1887), liderados por Mili Balákirev (1836-1910).

<sup>5</sup> “El arte mexicano de la posrevolución tuvo un fin señalado: hacer la nacionalidad del pueblo mexicano. Para esto tuvo que recurrir al elemento más expresivo de su sentir: el pueblo. La pintura mural, al igual que la música, la literatura o el cine, usó los símbolos más comunes y cotidianos que tuvo a su alcance. La necesidad de diferenciarse en una época de absorción cultural era un mecanismo de defensa, aunque también de toma de poder, para los grupos emergentes” (Ramírez, 2013, p. 344).



pasado indígena precolombino, trescientos años antes del Renacimiento italiano<sup>6</sup>. Estas icónicas pinturas, cuyo propósito fue el de educar con la imagen, evocan las costumbres del México prehispánico y revelan motivos folclóricos e indígenas a la manera de las pinturas de la antigua ciudad maya Bonampak.

La tentativa de reconstrucción nacional del presidente Obregón, a través de las alianzas con las organizaciones de trabajadores y campesinos, la cruzada cultural y educativa de Vasconcelos, y los proyectos socialistas y anticlericales provocaron una fuerte oposición, que acabó desencadenando la Guerra Cristera (1926-29), en la que creyentes y militares lucharon contra la intolerancia religiosa del gobierno. Inevitablemente afectados por estas convulsiones, los músicos mexicanos, ante la crisis y el colapso de las instituciones musicales prerrevolucionarias, sintieron la necesidad de revitalizar la escena musical y redefinir su rol. En junio de 1926, un pequeño comité formado por compositores de ideología heterogénea publicó una convocatoria para el Primer Congreso Nacional de Música, que se celebró en Ciudad de México en septiembre de 1926 (Madrid, 2006). Asistieron músicos de diversos campos —compositores, profesores, empresarios, musicólogos— y tendencias estéticas, para discutir el futuro de la música en la sociedad postrevolucionaria. Inspirados por la política educativa de Vasconcelos, los organizadores pusieron el énfasis en la necesidad de mejorar la cultura musical del pueblo mexicano y en la articulación de un estudio sistemático del folklore, que dignificara la tradición musical nacional, que debía dejar de ser un reflejo de la europea.

En este encuentro, los expertos tuvieron la ocasión de confrontar todo el abanico de proyectos contradictorios, desde los que defendían la continuidad del europeísmo, a los que aspiraban a distanciarse ideológicamente del antiguo régimen y revalorizaban el folklore para desarrollar un modernismo nacional mexicano. Francisco Domínguez (1897-1975) propuso un concepto de la herencia más enfocado en el indigenismo<sup>7</sup> que en la música popular criolla<sup>8</sup>, así como la organización de un equipo que realizara un

---

<sup>6</sup> “La pintura mural, al igual que las bellas artes desarrolladas durante las primeras décadas del siglo XX, fue un dispositivo del programa revolucionario para la organización de la población y para la concreción de un complejo cultural que diese identidad al pueblo mexicano” (Ramírez, 2013, p. 320).

<sup>7</sup> Indigenismo. Relacionado con el folklore de la etapa precolombina.

<sup>8</sup> La música criolla y la música mestiza fueron influenciadas, obviamente, por la música indígena precolombina existente. Para Vicente Mendoza, el *corrido* mexicano tiene su origen literario y musical en

estudio de campo sobre la música indígena<sup>9</sup>. Esta propuesta, que pretendía captar la esencia de *lo mexicano* en la cultura precolombina, se alejó de la tendencia criollista de Manuel M. Ponce, e inició un nuevo camino en la reconfiguración de la tradición, basada en una fuente de mexicanidad considerada más auténtica al no tener las influencias del mestizaje. Una tercera facción, la de Julián Carrillo y sus alumnos, se mostró partidaria de la intersección de la tradición y la modernidad, por lo que obviaron el folklorismo para centrarse en los nuevos lenguajes dodecafónicos y microtonales. Contrariamente a la narrativa del discurso oficial esencialista y unívoco, México mostraba una enorme variedad de versiones sobre el nacionalismo, la tradición y la modernidad, y la música nacional emergió de un proceso de negociación entre agentes de muy diversas tendencias. Chávez realizó su inscripción en el Congreso, pero se trasladó a Nueva York justo antes de su celebración y finalmente no asistió. No obstante, el Primer Congreso Nacional sentó las bases de las políticas que se llevaron a cabo a finales de la década de 1920.

Por su juventud, Chávez pudo haber sentido alguna cercanía estética con los artistas más radicales de principios de los veinte: *los estridentistas*<sup>10</sup> Manuel Maples Arce (1900-1981), Germán List Arzubide (1898-1998) y Arqueles Vela (1899-1977). La relación entre *estridentistas* y quienes más tarde serían llamados *contemporáneos* fue difícil. Tanto *estridentistas* como *contemporáneos* se caracterizaban por una actitud de rechazo a las influencias extranjeras, pero mientras los primeros seguían las reacciones que la vanguardia futurista había introducido en Europa, a finales de la primera década del siglo, los segundos se preocupaban por realizar un arte nacional. En 1921, Manuel Maples Arce publicó el Manifiesto Estridentista en *Actual No. 1*. El *estridentismo* fue una reelaboración de ideas tomadas del *futurismo* de Fernando Marinetti (1876-1944),

---

el romance español, por lo que para el conocimiento de la música criolla debe tenerse en cuenta tanto la influencia indígena como la hispana. Además, reivindica un estudio musicológico para “todos esos cantos (*que poseen*) una gradación de frases musicales, de la más simple a la más compleja, que equivale y supera a las formas del *lied* alemán, de la *chanson* francesa o de la *canzonetta* italiana” (Mendoza 1997, pp. 4-5).

<sup>9</sup> “(...) el estudio de la música indígena de México no es reciente, entre los años 1924 y 1996 se construyeron los grandes proyectos de las instituciones públicas y se desarrollaron los estudios en torno a la música indígena” (Alonso Bolaños, 2008, p. 3).

<sup>10</sup> La gran diferencia entre los *estridentistas* y los *contemporáneos* mexicanos reside en que a los primeros les mueve un interés político y a los segundos, literario.

del *dadaísmo* de Tristan Tzara (1912-1973) y del *ultraísmo* español de Guillermo de Torre (1900-1971), Lasso de la Vega (1890-1959) y el chileno Vicente Huidobro (1893-1948). El interés por la belleza de las máquinas, la eliminación de lo que consideraban una cultura romántica, que tachaban de decadente, y la influencia del *modernismo abstracto no realista* fueron una constante del *estridentismo*. En esa misma época, y como contrapeso a la vanguardia impulsada por los *estridentistas*, los poetas José Gorostiza (1901-1973), Salvador Novo (1904-1974) y Jaime Torres Bodet (1902-1974), apoyados por José Vasconcelos, se aglutinaron alrededor de la revista *La Falange* para luchar por una cultura nacional y latina. Las simpatías de Chávez con los *estridentistas* se manifestó en su adhesión al Manifiesto No. 4, que produjo en 1926 el grupo *estridentista* del III Congreso Nacional de Estudiantes (Madrid, 2000).

Compositor autodidacta, Chávez había estudiado piano con Manuel M. Ponce. Empezó en su juventud a escribir piezas simples para piano y a practicar la improvisación. En 1920, el editor mexicano A. Wagner y Levien le publicó diversas para piano, y para piano y voz. Su primer concierto público lo dio en 1921 con el *Sexteto para piano y cuerda*, algunas canciones y piezas para piano. En ese mismo año, en el que se conmemoraba el centenario del fin de la Guerra de la Independencia, el filósofo humanista Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) sugirió al Ministro de Educación José Vasconcelos, que encargase al joven Chávez la música de un ballet con el que inaugurar el mexicanismo revolucionario de tono indígena (Estrada, 2012). *El fuego nuevo* (1921), inspirado en la ceremonia azteca celebrada cada cincuenta y dos años para suplicar el renacimiento del fuego y la continuidad de la vida humana, no se llegó a estrenar durante el mandato de Vasconcelos, quien no había apoyado con entusiasmo la creación del Departamento de Cultura Indígena, fundado en 1922. Ante la decepción provocada por la cancelación de su estreno, Chávez decidió viajar a Europa en septiembre de ese mismo año. Visitó Viena, Berlín y París. En la capital francesa, buscó el consejo de Paul Dukas (1865-1935), quien le estimuló a incorporar música popular de su país, según el modelo de Manuel de Falla (1919-1946). También decepcionado por Europa, en 1931, escribió en una carta (Carmona, 1989) a Aaron Copland (1900-1990):

Los músicos europeos son de la peor clase: directores, pianistas, violinistas, cantantes y demás, tienen la mentalidad de *prima dona*. Se dan mucha importancia a sí mismos. No podemos aceptar estar en manos de directores e intérpretes, cuya mente y alma (si tienen alguna) está tan lejos del espíritu y la cultura de este nuevo

mundo. Se dan mucha importancia a sí mismos. (Chávez, 1931 citado en Pollack, 1999, p. 222)

La respuesta de Copland fue recogida en el *New York Times*, en un artículo publicado por William Robin, con objeto del Bard Música Festival (Nueva York) de 2015, dedicado ese año a Chávez:

Todo lo que que escribiste sobre la música en el continente americano hizo un enorme eco en mi corazón. Ya me cansé de Europa, Carlos, y creo al igual que tú, que nuestra salvación depende de nosotros mismos y que debemos luchar contra los elementos extranjeros en la música de América”. (Copland, 1931 citado en Robin, 2015)

Ante la percepción de que en el viejo continente todo estaba hecho, volvió a México. La Revolución había inyectado un nuevo fermento cultural. Sin embargo, después de diez años de Guerra, el Estado no se encontraba en condiciones de financiar el arte, absolutamente dependiente del dinero público. Alienado por la precariedad, Chávez sintió la inquietud de conectarse con la vanguardia musical y se trasladó a Nueva York, nuevo centro musical, desde diciembre de 1923 a mayo de 1924. Regresaría en septiembre de 1926 para permanecer durante dos años.

Durante la década de 1920, el Panamericanismo, como movimiento cultural progresista liderado por los Estados Unidos, atrajo a Norteamérica a muchos intelectuales, artistas y compositores, que compartieron la aspiración de afirmarse frente a la milenaria Europa. Los jóvenes compositores de este nuevo eje quisieron alejarse, después de la Primera Guerra Mundial, de los excesos psicológicos y de la extrema complejidad del romanticismo alemán. La política de izquierdas interactuó con la cultura, que sirvió al sueño de unidad espiritual y a la aspiración de fraternidad entre los países del hemisferio oeste. Los progresistas estadounidenses vieron el México postrevolucionario como un faro y el arte mexicano obtuvo una visibilidad creciente en Nueva York. A pesar de su carácter socialista, el movimiento fue patrocinado por el mundo económico y conservador, atraído por la *Mexican Vogue*. Mrs. Rockefeller estableció la *Mexican Arts Association*. En este entorno favorable, Chávez entró en contacto con Henry Cowell (1897-1965), Edgar Varèse (1883-1965), Roger Sessions (1896-1985) y otros miembros del International Composer's Guild, a través del escritor mexicano José Tablada (1871-1945), residente en Nueva York y miembro de la comunidad de expatriados mexicanos.

Tablada escribía en *El Universal* la influyente columna *Nueva York, Día y Noche* y era el propietario de una librería, que fue el lugar de encuentro de los artistas exiliados mexicanos. Chávez entabló su relación más importante con Copland, a quien conoció en otoño de 1926 y se convirtió en su amigo de por vida. En su ensayo *Carlos Chávez, Copland*, alaba la abstracción de su música:

Chávez pertenece esencialmente a nuestro presente porque usa su talento de compositor para expresar una belleza objetiva de significado universal, y no como medio de expresión individual. Su música ejemplifica el completo rechazo de los ideales decimonónicos alemanes, que tiranizaron la música durante más de cien años. (Copland, 1928 citado en Saavedra, 2015b, p. 135)

La música de Chávez encontró su casa en el futurista y ultramoderno Composers' Guild dirigido por Varèse, bajo cuyos auspicios se estrenó en 1925 *Otros exágonos* (1924), pero también en la más ecléctica League of Composers, bajo cuya órbita se sitúan algunas de sus composiciones, como las *Sonatinas para violín y piano, para violonchelo y piano, y para piano* de 1924. Copland las programó en el primero de los *Copland-Sessions Concerts*, el 22 de abril de 1928, y ese mismo año Cowell las incluyó en los conciertos del 24 de octubre y 27 de noviembre de la *New Music Society* de California. En noviembre de 1926, Chávez estrenó en un concierto en el Aeolian Hall de Nueva York, organizado por la International Composers Guild de Varèse, la *Dance of Men and Machines*.

En el programa de mano, Chávez anunció que esta obra sería parte de un ballet que estaba creando en colaboración con el pintor Diego Rivera, con el que compartía una voluntad de liderazgo artístico e ideológico. El ballet *HP (Horsepower)*<sup>11</sup> fue estrenado el 31 de marzo de 1932 en la Metropolitan Opera House de Filadelfia, con coreografía de Catherine Littlefield (1905-1951) y bajo la dirección de Leopold Stokowski (1882-1977), ante una audiencia de 4.500 personas. *HP* representó la resistencia de los valores indígenas, símbolo de los principios marxistas, a la tecnología moderna. El paralelismo entre el mundo de las máquinas y los rascacielos, en el nacimiento de una nueva era, y el primitivismo se representan musicalmente con *ostinatos*, repeticiones mecánicas,

---

<sup>11</sup> Trama: Con el *skyline* de Nueva York de fondo, un grupo de trabajadores lidera una revolución en un momento de subversión anticapitalista, que se resuelve con un feliz final hollywoodiense.

compases compuestos, melodías angulares, un uso prominente de la percusión, y la fusión de elementos indígenas, populares y modernistas.

Al ser un encargo de los representantes del imperio económico, fue criticado por los comunistas. Sin embargo, Chávez y Rivera habían logrado infiltrar en su obra sus mensajes antiimperialistas. La Pan American Association of Composers, fundada por Varèse y Cowell en abril de 1928, nombró a Chávez vicepresidente y programó sus obras para piano en Nueva York, París y Berlín. De esta manera, el compositor mexicano quedó integrado completamente en la naciente y moderna música estadounidense (Hess, 2013).

A su vuelta a México, en 1928, Chávez fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Conservatorio Nacional, por lo que se convirtió en el artista mexicano de mayor rango en el Estado. Desde sus posiciones oficiales tuvo la oportunidad de implementar sus ideas izquierdistas. En esta época, Chávez consideraba al artista como un trabajador intelectual asalariado, creador de riqueza artística, con el deber de ser consciente de su propia situación de clase y de tomar del proletariado el impulso para devolverle un arte fuerte y noble que hiciera renacer su fuerza moral (Saavedra, 1989). En los veintiún años que estuvo al frente de la orquesta, sus principales objetivos fueron los de la formación de un público mediante el desarrollo de proyectos sociales de divulgación —festivales sinfónicos en jardines, centros sociales, sindicales y deportivos, y formación de agrupaciones corales— y el impulso a la creación nacional. Al dar prioridad a la música contemporánea y a los encargos a compositores mexicanos, se ganó la aceptación y la fidelidad de un público numeroso, abierto a todas las tendencias y proveniente de diferentes estratos económicos:

Así, mientras los pintores editaban la revista *30-30* y fijaban proclamas en las calles, Revueltas y Chávez tocaban a Schönberg, a Honneger, a Milhaud, en los teatros Fábregas y Arbeu, y las patadas en el piso, de un público furioso, constituían entonces el mejor aplauso y el más indiscutible testimonio del triunfo. (Revueltas, 1966, citado en Estrada 2012, p. 32)

Con esta política, Chávez consiguió involucrar por igual al público y al Estado. El ingreso principal de la Orquesta fue lo recaudado en taquilla, seguido de subvenciones estatales y privadas. La audiencia pasó de 100 o 200 personas a 2.700 abonados

(Estrada, 2012). De esta manera, la OSM hizo fructificar al fin una larga tradición, que se remontaba a los principios del siglo XIX.

Al frente del Conservatorio Nacional, entre los años 1928 y 1934, Chávez también desarrolló un proyecto modernizador acorde a los postulados revolucionarios. Fundó la Academia de Investigación de la Música Popular para recoger y transcribir el folklore mexicano mediante el trabajo de campo, la Academia de Historia y Bibliografía para elaborar una bibliografía sobre la música de Asia y África, y la Academia para la Investigación de Nuevas Posibilidades Musicales, dedicada al estudio de las escalas y los instrumentos de las civilizaciones antiguas del mundo. En el artículo *El Conservatorio*, del 5 de enero de 1929, escribió en el periódico *El Universal*:

El artista ha sido formado en el conocimiento de la música de unos cuantos países de Europa y de sólo un par de siglos, cuando en realidad debe conocer toda la música de todos los países del mundo en todos los tiempos, y de manera más particular los sistemas musicales, modos y escalas, de la Antigüedad y del presente, y de los cinco continentes. (Chávez, 1929)

Y en el artículo *Composición musical*, el 8 de enero de 1933, para el mismo periódico:

Este conocimiento debe ser dado al alumno junto con el del Sistema Tonal diatónico, el contrapunto y la armonía, y ambos deben ser considerados como una amplia referencia, a partir de la cual el alumno debe ejercitar sus facultades creativas. En esto reside la diferencia entre instruir y educar. (Chávez, 1933)

El sistema de estudios que implantó contemplaba la composición como un acto de imaginación sonora. Mediante su carácter práctico, tenía como objetivos el desarrollo en los alumnos de un agudo sentido de la creación melódica –ya fuera de carácter tonal, modal, pentatónico, diatónico, cromático o dodecafónico- y del conocimiento directo, basado en la experiencia y no en la teoría, de la instrumentación, del contrapunto y de la polifonía, priorizando las líneas horizontales sobre los conceptos y reglas de la armonía escolástica.

Su inclinación política, demostrada al frente del Conservatorio y de la Orquesta, también queda reflejada en sus trabajos creativos de la década de 1930. Todas sus composiciones contienen algún sello nacionalista, ya sea por su temática o por su

material musical: *El Sol* (1934) está inspirado en una balada revolucionaria; la *Sinfonía India* (1935), construida sobre temas auténticamente indios, utiliza instrumentos de percusión indígenas como el *teponatzli* (xilófono de dos teclados) o el *huehuetl* (tambor). *Chapultepec* (1935) es un arreglo de canciones de la Revolución de 1910. Con la *Sinfonía Antígona* (1933) se acerca al neomodalismo, al buscar la relación entre las culturas griega y azteca para expresar la existencia de una sociedad unificada, y por lo tanto de un arte único, expresión del sentimiento colectivo y contrario a la sociedad diversificada, que se introduce a raíz de la conquista<sup>12</sup>. El éxito del ballet *H.P.* en Estados Unidos facilitó el camino para los estrenos de la *Sinfonía India* y de la *Sinfonía Antígona* por las principales orquestas del país: New York Philharmonic, Chicago Symphony, Washington, Filadelfia, San Francisco, Pittsburg, Sant Louis y Cleveland (Parker, 1998).

El Palacio de Bellas Artes de México fue inaugurado el 29 de septiembre de 1934, poco antes de terminar la presidencia de Abelardo L. Rodríguez (1932-1934). Para este acto Chávez compuso *Llamadas, Sinfonía proletaria* para orquesta y coro, obra basada en los Corridos de la Revolución que inscribió Rivera en el patio de la Secretaría de Educación del Palacio Nacional (Estrada, 2012).

Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934–1940), el Gobierno de Estados Unidos consideró que la política mexicana se estaba escorando peligrosamente hacia el comunismo, al acoger a los exiliados españoles y apoyar, junto a la Unión Soviética, a la República española. El Estado mexicano nacionalizó el petróleo en un gesto soberano y la tendencia prosoviética se complementó con la crítica al vecino yanqui y a su capitalismo expansivo, así como al crecimiento inquietante de la derecha europea: el nacionalsocialismo, el fascismo y el falangismo. El presagio de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial obligaba a definirse respecto al binomio arte-política.

Chávez, con una intensa actividad en Estados Unidos, optó por mantenerse al margen, renunció a sus responsabilidades políticas y evitó volver a generar ningún proyecto

---

<sup>12</sup> Saavedra ha demostrado “cómo el atractivo exótico de las culturas precolombinas (principalmente la azteca) jugaron un papel determinante en la construcción mexicana no solo en el caso de Chávez sino también en el de los compositores mexicanos Manuel M. Ponce y José Rolón durante los años en que residían en París” (Saavedra 2015b, p. 102).



político-musical para las masas. Compuso *Soli I* (1933), *obras de cámara*, el *Concierto para cuatro trompas* (1937-38), los *10 Preludios para piano* (1937), el *Concierto para piano y orquesta* (1938) e instrumentó a Buxtehude, Debussy y Falla. Sin embargo, el punto álgido de su trabajo a favor del nacionalismo lo alcanzó en 1940, cuando Nelson Rockefeller, coordinador de la Office of Inter-American Affairs, le invitó a organizar conciertos de música mexicana en el Museum of Modern Art de Nueva York, coincidiendo con la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*. Chávez ensayó para la ocasión una aproximación al pasado con *Xochipilli-Macuilxóchitl*, para cuatro instrumentos de viento y seis percusionistas, y un arreglo para coro y orquesta de la canción popular *La paloma azul*.

La derecha, facción que no había inhibido por completo ni la Revolución ni el periodo de Cárdenas, se reforzó durante la Segunda Guerra Mundial. El Presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946) fundó, un año antes de concluir su mandato, el Partido Revolucionario Institucional, plataforma del futuro presidente, Miguel Alemán (1946-1952). Con ambos se inició una contrarrevolución sin retorno y el camino hacia un Estado encauzado por el modelo económico estadounidense. A partir de entonces quedó diluido el movimiento artístico oficial, que había intentado reflejar la legitimidad de la Revolución de 1910. Chávez, en este nuevo contexto, moderó su discurso e hizo desaparecer de su catálogo la *Sinfonía proletaria* y, de sus textos, términos como pueblo, cultura popular o clases sociales. También abandonó la tendencia nacionalista<sup>13</sup>. En su artículo, también para *El Universal*, *Xenofobia*, no, del 22 de septiembre de 1944, leemos:

Debemos pugnar, radicalmente, porque México desarrolle una cultura musical mexicana, fundamentalmente, de los mexicanos para los mexicanos, pero eso no

---

<sup>13</sup> “La producción de Chávez en el periodo que abarca de 1921 hasta su regreso en México en 1928, se compone de solo tres obras de estética indigenista –los ballets *El fuego nuevo*, *Los cuatro soles* y *Caballos de vapor* (H.P.)- contra una mayoría de obras de estética modernista –*Tres hexágonos*, *Otros tres hexágonos*, *Sonatina para piano*, *Sonatina para violín y piano*, *Sonatina para violoncello y piano*, *Energía*, *Sonata num. 3 para Piano* (dedicada a Copland). A pesar de la inferioridad numérica de las obras con estética indigenista, Chávez se forjó una imagen de un compositor moderno profundamente mexicano, portador de una identidad mestiza característica del continente americano” (Velasco, 2009, p. 714).

quiere decir que México vaya a negar su posición heredera de la cultura universal occidental que le corresponde como patrimonio ineludible.

El nacionalismo debe objetarse en cuanto resulte un expediente forzado, una fórmula que reste naturalidad a la expresión propia del compositor; o que, por otra parte, ponga al canto o aire popular en una luz que le es extraña. (Chávez, 1944a)

La confianza del gobierno le permitió fundar la cooperativa Ediciones Mexicanas de Música junto a otros compositores mexicanos y exiliados españoles. Esta editorial garantizaba la publicación y la promoción de la música contemporánea nacional, mediante la organización de series de conciertos. El mismo grupo de compositores fundó en 1946 la revista *Nuestra Música*. En 1947, Alemán designó a Chávez director del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), institución que no tardó en excluir a las voces de izquierda: Rivera vio cancelada su exposición *Pesadilla de guerra. Sueño de paz* (1952), por atacar la intervención de los Estados Unidos en Corea, y Carrillo quedó aislado del todo, por lo que su obra quedó de manera casi definitiva en el desconocimiento, cuando no en el oprobio. Hacia mediados de los años cuarenta, las actividades de las asociaciones civiles con propósitos comerciales comenzaron a amenazar el equilibrio del modelo de acción educativa, nacionalista y progresista, construido a través de la Orquesta Sinfónica de México. Chávez tuvo que volver a invocar la protección del Estado al arte nacional en su artículo “La Demanda”, publicado el 29 de diciembre de 1944, en *El Universal*:

La forma de cooperación oficial y privada inaugurada en México por la Orquesta Sinfónica de México parece, hoy por hoy, la mejor forma de producir gran adelanto del arte, ya que la acción oficial puede resentirse de falta de continuidad en la idea, debido a los inevitables cambios de funcionarios, y está seriamente entorpecida por ciertas limitaciones burocráticas. Por otra parte, la acción privada por sí sola, no es todavía suficientemente robusta... (Chávez, 1944b)

Ante la enorme responsabilidad asumida en el INBA, Chávez tuvo que renunciar a la Orquesta Sinfónica de México en 1949. Decayó también su actividad creativa, aunque logró terminar algunas obras sustanciales, como el *Concierto para violín y orquesta* (1948-1950) y una serie de *Estudios para piano* (1949) inspirados en los de Chopin y encargados por la UNESCO para conmemorar el centenario de la muerte del músico polaco. En 1952, decidió dimitir de su cargo en el INBA para volver a dedicarse

intensamente a la composición y poder ofrecer conferencias y cursos en otras instituciones. En 1953, dio clases de composición en el Berkshire Festival de Tanglewood y, en 1958, en la Universidad de Buffalo durante todo el semestre de primavera. En el otoño de ese mismo año, comenzó una estancia de siete meses en la Universidad de Harvard para ocupar la Charles Eliot Norton Poetic Chair, de la que antes habían disfrutado Igor Stravinsky, Aaron Copland y Paul Hindemith. Sus seis conferencias fueron publicadas bajo el título *Musical Thought* (1961). En ellas propone un nuevo sistema de composición opuesto al de su periodo nacionalista por basarse en la no repetición, en la abstracción y en la eliminación de elementos capaces de evocar o provocar pensamientos extramusicales. Defiende la independencia del compositor —quien debe ir siempre por delante del gusto del público para no estancarse— y demuestra una actitud absolutamente abierta y ecléctica:

Un compositor debería conocer todo lo que ha sido hecho en composición antes que él: conocerlo bien y a fondo. Pero no debe seguir ninguna regla al escribir su música, porque en la música no hay reglas generales. Las reglas de Wagner fueron buenas para Wagner y las de Schönberg para Schönberg. (Chávez, 1961, p. 116)

Tras el prestigio alcanzado en Estados Unidos, en 1961 recibe encargos para componer sus cuatro últimas *Sinfonías*, el oratorio *Prometeo* y su *Invención* para piano. Durante esta década crea sus obras más complejas y radicales, en las que combina el procedimiento de la no repetición con una atonalidad de disonancias ásperas y sin preparación ni resolución, en ocasiones un tanto abruptas: *Resonancias* (1964), *Soli III*, *Discovery* y *Clio* (1969). Crítico con la decadencia cultural de México, Chávez fue invitado de nuevo a ofrecer un taller de composición en el Conservatorio Nacional, en 1969. El Presidente Luís Echevarría le encargó, en 1970, desarrollar un Plan Nacional de Música para la difusión de la música en las escuelas públicas. La implementación del plan comenzó después de su nombramiento como Director del Departamento de Música del INBA y de la Orquesta Sinfónica Nacional. Una disputa con los miembros de la orquesta le llevó a dimitir de ambos puestos. Desde entonces se distanció profesionalmente de México. Fue invitado a ofrecer conferencias en distintas universidades de EEUU e Inglaterra y dirigió, durante cuatro veranos, el Festival Aptos de California.

Con el tiempo Chávez abandonaría el análisis de las relaciones arte-sociedad en términos de clases antagónicas así como la idea del proletariado como destinatario principal del arte de una nación. El sistema capitalista, por el contrario, no se pierde jamás como marco de referencia, el concepto de vida musical como un sistema de producción y circulación de la mercancía artística se afina con el tiempo y la estructura de la sociedad en clases sociales sirve posteriormente para caracterizar y diferenciar al arte culto y al popular. (Saavedra 1989, p. 78)

Durante la década de 1970 se centró en la revisión de obras anteriores, aunque compuso *Initium* (1970), *Mexican landscapes* (1970), *Estudio a Rubinstein* (1973) y los *Conciertos de trombón y de violonchelo* (1976). Pasó la mayor parte de su tiempo en Nueva York, alejado de la vida cultural mexicana. Chávez murió, en 1978, en la casa de su hija Ana en Coyoacán.

### **2.2.1. Características organizativas del lenguaje musical de Carlos Chávez**

Chávez participó tanto de los nacionalismos, durante la primera etapa del siglo XX (1920-1940), como de las corrientes vanguardistas, plenas de cosmopolitismo, que emergieron durante la segunda mitad de la centuria. En sus primeras composiciones, Chávez crea un estilo propio al fusionar recursos compositivos e ideológicos de los contextos nacionales y cosmopolitas. “Fue capaz de dirigir sus preferencias musicales a voluntad, y no como una manifestación automática de una identidad personal o nacional: hacia la representación de lo moderno, lo abstracto, lo primitivo, lo indígena, lo mestizo o lo maquinal, desarrollar un estilo polisémico capaz de evocar una serie de diversas asociaciones” (Saavedra 2015b, p. 99).

A diferencia de otros compositores contemporáneos, Chávez tenía más de un referente además de lo mexicano: la Europa metropolitana y Estados Unidos. Según afirma Velazco (1979, p. 12) Chávez “permaneció esencialmente mexicano, fiel a su país y a su tradición, pero integrado en profesión y actividades al mundo norteamericano”. El eclecticismo de su música viene dado no solo por la articulación de la música indígena con diversos vanguardismos de la época, sino también por la manera en la que deduce cómo debieron ser las melodías precolombinas: “Chávez había desarrollado como específicos significantes de lo indígena el pentatonicismo, extensión literal, repetición y ritmos simples y monótonos” (Saavedra 2015b, p. 132). Por otro lado, Velazco opina:

Chávez fue quien hizo verdaderamente posible el nacionalismo mexicano, al ser el primer músico que, interesado en las raíces indígenas de México, tomó los elementos musicales básicos de la arcaica expresión indígena para formar el sistema de métodos y el enfoque técnico que auspició la posición estética que puede ser llamada mexicana. Esto no tiene nada que ver con la ingenua copia de melodías o con el desarrollo programático de tema, su música no es nacional en la acepción común de ese término, pues su posición mexicana es un sentimiento profundo, una firme convicción íntima. Casi todas sus obras son absolutamente originales, muy rara vez usa melodías folclóricas y cuando lo hace las presenta en forma personal y particular. (Velazco, 1979, p. 10)

El interés por las culturas primitivas mexicanas cobró mucho valor entre los jóvenes compositores neoyorkinos, que trataban de encontrar un lenguaje propio en la década de 1920. El mensaje social y político de “cultura para todos” debía acompañarse de la búsqueda de lo esencial en las culturas originarias. La modernidad europea ya había redeificado lo primitivo: Picasso había visto en el arte africano un potencial para revitalizar la modernidad, Debussy se había impregnado de las escalas exóticas, Ravel y Milhaud del *jazz* negro americano, y este último, además, de los ritmos y giros melódicos del Brasil, país en el que residió desde 1916 a 1918. A mediados del siglo XIX, ya habían surgido nacionalismos en Europa (Rusia, Polonia, Rumania, Noruega, Finlandia, Suecia, España<sup>14</sup>, Reino Unido) y América (Estados Unidos, México, Brasil, Argentina, Chile, Cuba, Colombia, Puerto Rico y Venezuela).

Sin embargo, el uso de la música indígena precolombina tiene grandes inconvenientes a los que Chávez no era ajeno, de ahí su empeño en institucionalizar su estudio en México con el argumento de buscar la esencia de la nación en sus raíces más profundas. En marzo de 2018, con ocasión del ingreso de Fernando Nava López (1959) en la Academia Mexicana de la Lengua, el antropólogo fue entrevistado para la revista mexicana *Excelsior*. Entre las declaraciones que ofreció sobre de la relación entre la

---

<sup>14</sup> La corriente nacionalista española fue fundada por el autor, compositor y musicólogo Felipe Pedrell (1841-1922). En su *Diccionario técnico de la música*, definió el “folklore” como “ciencia del saber y sentir popular” y la “música popular” como aquella “que el pueblo crea espontáneamente en su instinto natural” (Pedrell 1897, pp. 674 y 304). Su libro *Por nuestra música* (1891), comienza con una cita del Padre Antonio Eximeno (1729–1809) que resume su pensamiento: “Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema” (Pedrell, 1891, p. 9).

música y la palabra, así como sobre las lenguas indígenas, su gramática, musicalidad y canciones, manifiesta: “las lenguas indígenas enfrentan una gran desventaja social, debido a los prejuicios, la xenofobia, la intolerancia y el racismo que imperan en el país, tanto en ciudadanos, como en instituciones. “Ha sido una población discriminada. Ni siquiera sabemos el número exacto de lenguas indígenas que se hablan en México”, afirma” (Bautista, 2018). Respecto a los hallazgos musicales del que fue coordinador del Posgrado en Música de la UNAM de 2012 a 2015, nos informa de que el *corrido* es uno de los géneros que ha sido muy estudiado, pero más por su interés literario, muy similar al *romance español*, ya que implican narraciones de sucesos históricos y contemporáneos. Hay muchas coplas de amor y despecho con música de huapango, con mucho simbolismo de pájaros, sirenas. En la etapa precolombina, fueron muy relevantes la música, la danza y la poesía en la vida del mundo azteca. Así mismo, con respecto al uso de la música en las comunidades indígenas, Nava asegura su dependencia de los ritos y mitos propios, y declara que la existencia de una tradición cantada no se da en todas ellas: “Los purépechas y los zapotecos del Istmo, no todos, tienen una tradición cantada. Pero no tenemos esa misma tradición en los yaquis y los mayos; ellos tienen canciones de carácter más ritual, de culto. Y entre los zapotecos ha aparecido una especie de canto nuevo” (Bautista, 2018).

No cabe duda del entusiasmo de Chávez por dar un lugar a la necesaria investigación de la música indígena y descubrir las expresiones sonoras hasta la llegada de los españoles<sup>15</sup>. Sin embargo, “la posición de Chávez hacia la música indígena nunca fue la de un académico. El no realizó investigación sobre esta música, sino que solamente la escuchó, tomó de ella lo que necesitaba y asimiló su esencia” (Velazco, 1979, p. 11). Las investigaciones de campo ya habían descubierto instrumentos de percusión –ollas, marimbas, caracoles, palos de lluvia- y de viento –silbatos, flautas-, gracias al estudio de códices y vestigios arqueológicos, entre los que se han encontrado y estudiado los propios instrumentos. Además, se ha descubierto el uso de diversas escalas, entre ellas la pentatónica. Otra cuestión es la afinación de los sonidos indígenas, pero después de denostar a Carrillo y a su “Sonido 13”, Chávez abordó este tema con mucha discreción.

---

<sup>15</sup> “Chávez intentó construir prácticamente de la nada una representación musical de los indígenas, sin tener, a diferencia de Rivera, que se basó en ruinas precolombinas, música precolombina audible y reconocible” (Saavedra, 2015b, p. 104).

Durante sus primeras estancias en Nueva York, “definió su aptitud musical y desarrolló su estilo: siempre claro, incisivo seco, sin habilidades ni concesiones a la textura de sonido como fin en sí mismo, tendiendo más al contrapunto lineal que a la armonía. Su nacionalismo resultó claramente reconocido para todos los mexicanos y nunca lo abandonó” (Velazco, 1979, p. 12). La vanguardia de Chávez residió en hacer interactuar lo viejo, lo indígena, con las novedades armónicas surgidas de la progresiva evolución de la disonancia como elemento emancipado. Precisamente, uno de los mayores logros de Debussy, y que Chávez admiraba, consistió en liberarse del dominio de las convenciones tonales y restablecer la hegemonía de la música francesa. “[Debussy] Encontró su propia voz rompiendo con las convenciones, volviendo al pasado, a la música popular, al mundo mediterráneo y al lejano oriente, así como Modest Mussorgsky, cuya influencia liberadora, de mentalidad libre, siempre reconoció sin dudar” (Karolyi, 2003, p. 50). Chávez utilizó lo más novedoso con respecto a la tonalidad de la música debussyana: su concepción armónica, apartada de los libros escolásticos de la armonía tradicional, y una utilización instintiva de los acordes que, en función de su sonoridad disonante, con agregados de terceras sobre la tríada desde la séptima hasta la trecena, pueden definirse como bitonales o tritonales. Según la musicóloga mexicana Alba Herrera y Ogazón, “La independencia de Debussy fue desde el principio de una legitimidad insospechable... en gran manera una reacción contra el vértigo tumultuoso del romanticismo y el wagnerismo germanos” (citada en Pulido, 1991, p. 37).

Antes de continuar, es necesario aclarar que Debussy introduce la tonalidad melódica y hace un uso continuado de verticalidades de 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> y 13<sup>a</sup>, acordes bi o tritonales, que nos hacen escuchar varias tónicas: “en estas armonías bitonales el oído localiza instintivamente las tónicas, y conecta cada una de ellas a cada frase sucesiva con la cual pueden establecer una relación de parentesco tonal con pleno sentido” (Reti 1965, p. 95). No obstante, ni la música de Debussy ni la de Chávez puede categorizarse como politonal al estilo de la de Stravinsky o Milhaud<sup>16</sup>, que yuxtaponen tonalidades expandidas contrapuntísticamente. En la música de Debussy, la superposición de tríadas no conduce a la idea de tonalidad, sino que

---

<sup>16</sup> Aparte de la idea de tonalidad melódica, Debussy usa “armonías constituidas por la combinación de dos o más tríadas o, más generalmente, de complejos armónicos” (Reti 1965, p. 95).

[...] es un procedimiento regular y constituye el comienzo de un vasto desarrollo. [...] estas armonías bi o tritonales contienen el elemento verdaderamente revolucionario y positivamente nuevo consistente en simultanear la audición de varias tónicas. Y estas múltiples tónicas —que primeramente solo lo eran en sentido vertical— a menudo se convierten durante la evolución posterior a Debussy en verdaderas tónicas horizontales, o sea en tónicas creadoras de tonalidad, creadoras de formas. (Reti, 1965 p. 95)

Las cuartas y quintas paralelas, vacías de tercera o sexta y sucesivas, aparecen armonizando líneas melódicas basadas en escalas modales, pentatónicas y de tonos. Así, las armonías suenan vagas, sensuales, sin dirección ni resolución y sin atender a lo esperado. Las quintas y cuartas paralelas son sucesiones muy frecuentes, que chocan frontalmente con las reglas de la armonía tradicional (Gervais, 1971). Igualmente, “el *organum* medieval adquirió un nuevo significado en su vocabulario (de Debussy) y los acordes de novena se convirtieron en uno de sus rasgos típicos” (Karolyi, 2004, p. 50). Otra de las características expresivas que Chávez toma de Debussy es la de añadir “una sexta sobre la fundamental (por ejemplo, *Do-Mi-Sol-La*), algo que gusta mucho a los músicos de *jazz*, o cualquier otra nota, simplemente para dar ambiente o crear efectos llamativos” (Karolyi, 2004, p. 53). “Carlos Chávez emplearía el *ragtime* de modo anecdótico” (Célérier 2003, p. 162).

El ballet *La Consagración de la primavera*, estrenado en París en 1913, colocó a Stravinsky en el centro de la escena artística europea como ejemplo de los principios generales del primitivismo musical, en el que el recurso de la protohistoria emancipaba el arte de las viejas formas burguesas. Este fenómeno de regresión fue considerado un recurso de despersonalización frente al narcisismo romántico y el individualismo burgués. Modernismo y arcaísmo son dos caras de la misma moneda: cuanto más moderno se quiere ser, a estadios más arcaicos se retorna. Theodor Adorno (1903-1969), en su *Filosofía de la música*, considera a Stravinsky un restaurador:

Consiste su empeño en restaurar con ostentación la autenticidad de la música: imprimirle desde el exterior el carácter de lo confirmado, engalanarla con la violencia del no-poder-ser-más-que-así-y-no-de-otra-manera (...) su obra, hostil al sueño, está inspirada por el sueño de la autenticidad, un *horror vacui*, el miedo a la banalidad de lo que ya no encuentra ninguna resonancia social y está encadenado a la suerte efímera de lo individual.



A sus oídos la música más progresista no suena como si hubiera estado ahí desde el comienzo de los tiempos, y así es como él quiere que la música suene. (Adorno, 2003, pp. 122-123)

En resumen, la música de Chávez se distancia de la tonalidad por dos vías: la utilización de contornos melódicos que el compositor idealizó como *melodías indígenas*, especialmente aztecas<sup>17</sup>, y una organización que conserva los *sonidos temperados* del sistema tonal, aunque evita su organización, y varios vestigios del mismo<sup>18</sup>. En su eclecticismo, utiliza además los recursos materializados por Debussy, su concepto de libertad para la disonancia en la formación de acordes y sus sucesiones atonales. Con el uso de las concepciones del músico francés<sup>19</sup>, Chávez crea en sus obras un contrapunto en el que sus hebras melódicas, a veces de inspiración indígena, se despliegan en el seno de acordes que discurren como aglomeraciones de diverso carácter disonante: bitonal o tritonal. Se crea un tejido impregnado de la contradicción/complementariedad entre lo muy antiguo y lo muy novedoso.

La cuestión de las *formas clásicas* es un buen tema para ejemplificar cómo la progresiva evolución de la disonancia, en las etapas históricas musicales, se ha desarrollado condicionada por los elementos formales agrupados en tipos comunes: “la alternancia a menudo compleja de contraste imitación/repetición es la base de la mayor parte de las formas musicales” (Karolyi, 2004, p. 145). Cuando Arnold Schönberg (1874-1951) se refiere a la “emancipación de la disonancia”, nos recuerda que siempre ha habido más disonancias que consonancias en una composición, y que las primeras no han necesitado

---

<sup>17</sup> En los años en que Chávez se dedicó al estudio de la música indígena para su utilización en la composición, existía una información muy escasa. En la actualidad, es un caso parecido al de la música griega. En México, especialmente en comunidades oaxaqueñas y yucatecas, se han encontrado códices y murales en los que aparecen algunos instrumentos, como ollas, marimbas, caracoles, palos de lluvia, silbatos y flautas. El único conocimiento sobre las expresiones musicales es tomado de rituales y celebraciones que aún perduran, pero se desconocen las escalas que usaban.

<sup>18</sup> “(...) para muchos compositores la liberación de la armonía no supuso un abandono de la tonalidad. Muchos trabajaron en torno a ella, cerca de ella o sobre ella, pero no sin ella. El pensamiento armónico de Stravinsky, por ejemplo, fue tonal, si bien de una forma heterodoxa, hasta los años cincuenta, en que optó por el serialismo” (Karolyi, 2004, p. 54).

<sup>19</sup> “No existe la teoría: basta con oír. El placer es la única regla” (Barraqué, 1982, p. 71): respuesta de Debussy a su antiguo profesor de armonía, Guiraud, tras diez años de estudios en el Conservatorio de París.

depender de ninguna consonancia para existir fuera del ámbito tonal. Lo demuestra con su sistema dodecafónico.

El motivo, la asociación motívica, la frase, el periodo y la sección son elementos que siguen aprovechándose en la música del siglo XX de una u otra manera, porque han demostrado ser principios de organización para la mayoría de sistemas musicales, bien con un uso estricto o bien sin ataduras, en la evolución de la música desde el postromanticismo, e incluso en la mayoría de culturas, así como en formas no clásicas de factura vanguardista como, por ejemplo, en las obras de Chávez cuyo título evoca la geometría.

La intención del lenguaje de Chávez es la de impedirnos encontrar relaciones entre sonidos y acordes que nos remitan a las funciones tonales, o al menos a las de una única tonalidad: “En la música atonal, tal como sugiere su nombre, desaparece el principio tradicional de fuerza gravitatoria desde la tónica (...). Lo que se ofrece en su lugar es una libertad cromática en la que las notas se organizan evitando la mayoría de las funciones propias de la música tonal, tales como tónica, octava, dominante o sensible” (Károlyi, 2004, p. 19). Es necesario entonces descartar un análisis que se apoye en la terminología con la que describimos los acontecimientos y elementos musicales tonales, pero deberemos matizar siempre los conceptos dentro de la bi o tritonalidad de Chávez. Por otro lado, dado que las transformaciones que producen cambios de paradigma no lo hacen de repente, sino que se constituyen a lo largo de un proceso, resultará interesante observar el tratamiento que en sus obras, en este caso aquellas para violonchelo, da Chávez a ciertos recursos tonales y cómo los modifica.

### **2.2.2. *Madrigal para violonchelo y piano (1921)***

El madrigal tiene un origen literario. Se trata de un poema breve, resultado de la combinación de versos libres de siete y once sílabas, sin un número fijo de repeticiones y de temática generalmente amorosa. Lo que en principio tenía una función únicamente poética, se convirtió en una forma musical que tomó su ejemplo de la *frottola*, canción profana, contrapuntística, obviamente modal y en lenguaje popular. El madrigal representa todos los géneros de canciones renacentistas, aunque cada una posea una pequeña particularidad, como una sucesión determinada de los números de estrofas e intervención del estribillo, si lo hay. Lo que nunca cambia es que un madrigal canta una

historia, aunque podemos encontrar madrigales interpretados por un trío o cuarteto de instrumentos, que imitan con sus sonidos el canto polifónico de las voces *a capella*, y otros en los que una de las voces es sustituida por un instrumento.

El madrigal (palabra etimológicamente derivada del latín *matriale* o *materialis*) es una composición polifónica vocal, sobre textos poéticos profanos de contenido amoroso o pastoril. Este *cantus materialis*, antagonista del *cantus spiritualis*, iba destinado al entrenamiento y a la diversión en contextos de ocio. Durante la primera mitad del siglo XIV, sintieron gran predilección por esta forma sin estribillo los compositores italianos. La última estrofa, denominada *ritornello*, se cantaba con una melodía distinta y un patrón rítmico que contrastaba con lo anterior. Debido a su extendida difusión por toda Europa, algunos madrigales fueron denominados de otra manera y adaptaron su estructura para adecuarse a la cultura de los distintos territorios<sup>20</sup>. En definitiva, todas las variantes se correspondían con la idea de “canción”, en especial cuando se liberaron de las melodías polifónicas y comenzaron a tratarse homofónicamente con acompañamiento instrumental. El madrigal fue evolucionando en su organización formal, a través del uso tardío de partes cantadas y otras recitadas, hasta constituirse como origen de la ópera bajo la pluma de Monteverdi, madrigalista por excelencia en el Renacimiento y autor de *Orfeo*, considerada oficialmente la primera ópera de la historia. La primera colección de madrigales italianos apareció en 1533 (Philippe Verdelot, Venecia) y la ópera *Orfeo* (con versiones previas de 1600 y 1605) se estrenó en Mantua en 1607, en su versión definitiva.

En los capítulos anteriores, hemos podido apreciar la libertad con la que, a partir del postromanticismo, los compositores exploraron el empleo de las formas. Los autores estudiados en esta tesis han enmarcado sus composiciones en alguna de las formas clásicas, mayoritariamente en las distintas variantes de sonata, para presentar un contenido musical que se va alejando progresivamente de lo tonal. Las formas devienen elásticas en la segunda mitad del siglo XIX, a través del cromatismo y del hipercromatismo posterior: se eliminan la relación sensible-tónica y la polaridad entre I y V, se modifican partes internas, se encadenan los movimientos sin interrupción para formar una unidad, y se juega con un lenguaje artesanal, plagado de relaciones disonantes prohibidas en el sistema tonal. Las escalas modales occidentales y orientales

---

<sup>20</sup> En España se conoce como villancico o soneto; en Francia, *chanson*.

coadyuvan en una renovación continua del concepto de disonancia, dada la búsqueda del compositor de interrelaciones atonales. Aquí también interactúa lo viejo con lo nuevo. Incluso en la actualidad, existen numerosos compositores que utilizan las denominaciones de sonata, rondó, sinfonía o cualquier forma clásica, con un significado que ya poco o nada tiene que ver con la de antaño. Tan solo, permanece una idea poética de la forma como marco.

El *Madrigal* para violonchelo y piano de Chávez es una obra de juventud compuesta en 1921, antes de viajar a Europa. A los 22 años, el compositor mexicano ya había escrito su *Sinfonía* para orquesta (1918), su *Primer Cuarteto de Cuerdas* (1919), el *Sexteto con piano* y el ballet *El fuego nuevo* (1921). Con el fin de evitar la expresión psicológica y emocional de lo individual, emprendió desde sus primeras composiciones la búsqueda de una belleza de significado universal. En esta ocasión, encuentra la objetividad en la austeridad polifónica del *madrigal* y su carácter popular. Adopta, con el empleo de esta forma secular renacentista, una actitud de oposición a la ampulosidad del romanticismo alemán, y se deja influir por las corrientes modernistas francesas, amigas de la brevedad y de la elegancia. Chávez toma el ejemplo de los madrigales impresionistas *Dieu! Qu'il a fait bon regarder* de Debussy, *Madrigal Op. 35* de Fauré o *La Ronde* de Ravel. En 1915, Granados también había escrito un *Madrigal* para violonchelo y piano.

### 2.2.2.1. Análisis

Un primer acercamiento a la organización musical del *Madrigal* para violonchelo y piano de Chávez nos permite ver que el final es igual que el principio, por lo que aparenta ser una forma ternaria ABA, al concluir con una breve reexposición. Vayamos poco a poco descubriendo dicha organización mediante su análisis.

En A (compases 1-13), el piano comienza con dos compases en los que se repite un acorde de Sim, como muestra el Ejemplo 1. La ausencia de armadura nos prepara para una música atonal o bitonal, al recurrir a la construcción de acordes debussyanos. Se crea así una atmósfera estática e ingravida que no define ninguna tónica. Si acaso, deja intuir Sim. Sin embargo, el motivo del violonchelo está compuesto por las notas Sib-Lab, en una figuración que señala un agrupamiento de *negra-negra con puntillo-tres corcheas*. Tras la inmediata repetición literal del motivo en el compás 4, aparece una escala descendente Sib-Lab-Solb-Fa-Mi-Re, o dicho de otro modo, una sucesión de

*tono-tono-semitono-semitono-tono*, en la que los grados conjuntos no constituyen un fragmento tonal. Ni tan siquiera si consideráramos una de las notas como extraña o cromática de paso, la sucesión se correspondería a una sola de las escalas tonales: el primer fragmento está tomado de RebM; el segundo, de DoM. En el compás 6, bajo la melodía del solista, las notas Sol-Fa-Mi aparecen en el acompañamiento, que en la repetición del motivo (compás 4) insistía en Sim. Encontramos en el bajo Mib y en la voz interior Mi natural, lo que supone una oscilación entre DoM-m, en la que acaban chocando Mib y Mi.

**Madrigal**  
for Cello (or Viola) and Piano

CARLOS CHÁVEZ [1921]

**A**

Lento

c. 4

Ejemplo 1. *Madrigal para violonchelo y piano*, Chávez. Compases 1-6. Primera frase

La relación de la voz del violonchelo con la armonía disonante del piano disuelve así el posible centro tonal que incitaba a pensar la tríada de Sim de los compases iniciales. Desde una perspectiva contrapuntística, lo que escuchamos es una biarmonía Fa-La-Do#/n<sup>21</sup>-Mib/n-Sol#/n, como resultado de las líneas independientes en el piano. Tras la repetición exacta del motivo, por parte del solista, la línea descendente por grados conjuntos con la que continúa se quiebra con un salto ascendente de sexta Re-Si, acontecimiento al que le sigue un nuevo descenso desde el Si: Si-La Sol, que el piano acompaña con la biarmonía oscilante señalada.

<sup>21</sup> Para señalar el choque de sonidos sostenidos o bemoles con naturales, lo señalaremos con #/n o b/n.

Debemos recordar, que el *Madrigal para violonchelo y piano* de Chávez es una de sus primeras obras, por lo que la gran ruptura del compositor con lo tonal tan solo ha comenzado su proceso. Por esa razón, en algunos momentos podemos descubrir reminiscencias tonales, como la de comenzar mostrando una posible tonalidad en la entrada del piano (Sim) y un atisbo de RebM en la melodía del violonchelo, así como acordes de dominante con una resolución tardía o inexistente, pero que ofrecen una sugerencia de formulación tonal a veces solo por negación, tal y como se produce en las obras de Debussy que Chávez había estudiado al piano en su infancia.

c. 7 **Transformación/Asociación motivica** segunda semifrase

A<sup>2</sup> (3) (4) (5)

*poco a poco stringendo*

Escala de tonos

2<sup>a</sup> A

c. 10 *a tempo* *poco ritenuito*

11<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>

Ejemplo 2. *Madrigal para violonchelo y piano*, Chávez. Compases 1-12. Primera y segunda frases

En el compás 7 (Ejemplo 2), comienza la primera transformación melódica del motivo; la figuración es la misma y la distancia entre las notas sigue siendo de un tono, ahora, Sol-Fa. Por esa razón, hemos señalado la correspondencia entre los compases 7, 8 y 9 con 3, 4 y 5. En el compás 9, se produce un ascenso por terceras en el violonchelo, que expande el acorde de 7<sup>a</sup> La-Do-Mi-Sol y encuentra un Sib blanca como objetivo en el compás 10, ahora de 2/4. La frase concluye con un descenso por grados conjuntos Sib-Lab-Solb. El acompañamiento se densifica con una melodía de acordes de séptima, en los que se producen quintas y cuartas paralelas seguidas y choques entre sonidos naturales y sostenidos. La melodía trata de repetirse en medio del compás 8, pero ante el ascenso de terceras del solista, tras una breve escala de tonos, deja escuchar un acorde de DoM, seguido de otro de Mim. Chávez escribe de forma relevante dos segundas doble-aumentadas Solb-La# en el bajo (a la segunda, en el compás 8, le sigue una breve

escala de tonos en una voz interior del piano. A pesar de considerar la sonoridad de tercera mayor y suponer Fa#-La#, en la enarmonía Solb-Fa#, la ausencia de direccionalidad o funcionalidad armónica y la melodía atonal del violonchelo, que rompe la sugerencia en Reb con el descenso Fa-Mi-Re, no nos permiten pensar en ninguna tonalidad específica, sino en varias tónicas.

En el compás 10, el violonchelo deja sonar un Sib durante dos compases, para concluir su frase en el compás 12, al completar una disminución por nota de paso Sib-Lab-Solb. El acompañamiento cambia bruscamente a una textura también más ligera, mientras deja escuchar una secuencia de acordes de mayor envergadura disonante. El primero es de 13ª: Lab-Do-Mib-Solb-Sib-Reb-Fa; el segundo, de 9ª: Sol-Si-Re-Fa-La; y el tercero de 11ª: Reb-Fa-Lab-Do-Mi-Sol. Los racimos de acordes, con movimiento de las voces en paralelo, crean un clima de inestabilidad. La 13ª del compás 10 es, en la tonalidad, dominante de RebM, escala que se deja intuir por el violonchelo cuando ejecuta el motivo inicial, constituido quizás por la relación 6-5 de Reb (Sib-Lab). En el compás 13 (Ejemplo 3), nos sorprende la tríada de RebM en primera inversión y en redondas, con la que el piano suspende el movimiento junto al solista. De este modo, según la teoría de Reti, podemos llegar a la conclusión de que el *Madrigal* de Chávez exhibe dos tónicas de forma simultánea: Sim/RebM.

Una atenta observación nos hace ver que las líneas contrapuntísticas de la mano derecha del piano, que van generando las sucesiones de acordes, poseen la misma figuración que el motivo inicial. El violonchelo cambia de figuración por aumentación en el descenso de tres notas que pone fin a la primera parte del *Madrigal*, como ocurre en el compás 11. Los grados conjuntos y los saltos de tercera aparecen como las disminuciones más utilizadas a lo largo de todo la obra.

Como podemos ver en el compás 13 (Ejemplo 3), a la vez que suena el acorde de Reb<sup>6</sup> en redondas, el violonchelo muestra un nuevo motivo con la nota Fa en negras, que vuelve a repetir en el compás siguiente para, en el compás 15, descender a Mi y a Reb. La introducción del piano parece constreñirse a un solo compás y reducirse a parte de un acorde de Sibm, que se completa con el Fa del violonchelo. El piano reproduce la figuración del primer motivo con cuatro líneas descendentes durante los compases 15 y 16 (*negra-negra con puntillo-tres corcheas*) en las que destaca Mibb como nota común mantenida, en una de las voces superiores del piano. Puesto que Mibb tiene su

conducción de la voz por registro en un Mi natural en el compás 17, la única función que se le puede atribuir a esta nota, que suena como Re natural, es la de crear un choque disonante con Reb y con Do. No obstante, lo más evidente debido al cambio de textura y de intensidad, junto a la indicación de retomar el tempo inicial, es que en el compás 13 se da una articulación estructural, señalada por todos estos cambios.

c. 13 **B Segundo motivo**

2ª A (Mi-Reb)

Diseño rítmico del acompañamiento inicial

Diseño rítmico del motivo inicial

c. 17 **C Sección central contrastante**

pochissimo più mosso

Asociación motivica

Diseño de la línea descendente de la melodía inicial

c. 20 **Asociación motivica**

pochissimo più mosso

c. 23 **A'**

poco accel. poco rall.

più f.

sempre f.

Transformación/Asociación motivica

c. 25: eje de simetría del Madrigal

Ejemplo 3. *Madrigal para violonchelo y piano*, Chávez. Compases 13-25



Del compás 15 al 16, la melodía del violonchelo expande una disminución por nota de paso Fa-Mi-Reb. En el compás 17, parte de Fa en un descenso por grados conjuntos, en el que introduce cromatismos hasta alcanzar Re, en el compás 19, y comenzar una sección central. El solista destaca las disonancias de séptima con un salto ascendente Re-Do que inicia un breve instante de dobles cuerdas, en el que la voz superior repite cinco veces el descenso cromático Do-Si-Sib. Del compás 22 al 24, el conjunto forma acordes de 9<sup>a</sup>, de 11<sup>a</sup> y de 13<sup>a</sup>, que van cambiando la disposición de las terceras y juegan con ellas hasta terminar la frase en el *rallentando* del compás 24, que da paso a la articulación simétrica de la estructura. El compás 25, el único en el que el violonchelo guarda silencio, sirve como eje de simetría, pues la obra tiene 50 compases. El motivo transformado se encuentra en el acompañamiento, pero en el 26, lo retoma el violonchelo para continuar con una sección A'. Lo muestra el Ejemplo 4.

Con un razonamiento que ilumina el significado de las relaciones generalizadas de autosemejanza en la música, Carlos Chávez considera que hay patrones universales de simetría y repetición, independientemente de la escala en que se observen: “Los humanos somos parte del universo, que se rige por las mismas leyes generales que gobiernan el espectro lumínico, la resonancia acústica, los principios de la biología, capilaridad, ósmosis, los fenómenos cíclicos. Hay un parentesco primario entre ellos y nosotros”<sup>22</sup> (Pareyón, 2011, p. 79)

c. 26

c. 29

poco a poco stringendo ed crescendo

<sup>22</sup> En una nota a pie de página (p. 79), Pareyón aclara que “explícitamente, Chávez hace esta afirmación en el contexto de la simetría y la repetición musicales” (Véase Chávez, 1961, p. 38).

c. 32 (6)

c. 35

Ejemplo 4. *Madrigal para violonchelo y piano*, Chávez. Compases 23-37

En el compás 25, no es el violonchelo el que inicia la melodía, sino el piano. En el compás 26, entra el solista con el motivo inicial transformado y, en los dos compases siguientes, se reproducen los compases 5 y 6. En el ejemplo siguiente, hemos señalado las cuatro transformaciones de la frase inicial del *Madrigal* que, con una duración de tres compases (en la primera frase de la sección A, se elude la repetición del motivo por parte del solista), constituyen este fragmento central del *Madrigal* que abarca desde el compás 26 al 37.

Si observamos las cuatro repeticiones-transformaciones de la primera unidad melódica (compases 4, 5 y 6), tomamos el motivo y la nota final de la unidad completa, vemos que cada unidad transformada expande la apoyatura del motivo, salvo la primera, de la manera siguiente:

- |                       |  |
|-----------------------|--|
| c. 26: Re-Do-----Mib  | c. 28 (nota final)                     |
| c. 29: Si-La-----Mi   | c. 31 (nota final)                     |
| c. 32: La-Sol-----Sol | c. 34 (nota final)                     |
| c. 35: Fa#-Mi-----Mi  | c. 37 (primer tiempo, segunda corchea) |

Es curioso que donde aparentemente no hay orden, sí lo haya. Si tomamos todas las apoyaturas y la nota final de sus prolongaciones, salvo Mib —enarmónico de Re#, sensible de Mi—, vemos aparecer un orden oculto: la escala descendente de Mib: Re-Do-Si-La-Sol-Fa#Mi. Por el contrario, algo que se percibe con claridad al observar los

corchetes de colores es el contrapunto que teje Chávez a modo de canon. Las disonancias crean una articulación del movimiento horizontal con los resultados verticales que niega cualquier tríada relacionada con una tónica, aunque de algún modo la intuyamos. El pasaje concluye en el compás 37 (que cambia a 2/4) con un acorde bitonal: Do-Mi-Sol#-Si-Re-Fa-La.

(Reexposición)

c. 38 (23) Do 5<sup>a</sup>d (24) Do7<sup>a</sup> A (3) **Motivo inicial**

*molto rall.* **C** *Tempo I*

c. 41 7<sup>as</sup> 7<sup>as</sup> 7<sup>as</sup> *pp* *p (legato)*

c. 44 *pp* *poco a poco stringendo* *cresc. molto* *cresc. molto*

c. 47 **7-1 (Si-Do)** *Tempo ritenuto* *rallentando*

Repetición exacta del acompañamiento de los compases 10, 11 y 12

Fam 13<sup>a</sup> Do7<sup>a</sup>M Fa11<sup>a</sup> Reb<sup>6/5</sup>

Ejemplo 5. *Madrigal para violonchelo y piano*, Chávez. Compases 35-50

El motivo en negras que se originaba en la melodía del violonchelo en el compás 13, y que, en lugar de mantener la misma nota, expande una arpegiación en el compás 22 y en

las ligeras modificaciones de los dos compases siguientes, vuelve a desarrollarse en los compases 38 y 39 a modo de preparación de una nueva sección. Como anteriormente, el acompañamiento produce una serie de terceras que, al cambiar de situación en el acorde, provocan choques de semitono, para impedir que suenen como tríadas. En esta ocasión, anuncian también la entrada de una reexposición del material inicial (compases 3 al 10), en los compases 40 al 47, en el que por un momento queda sonando únicamente Sib, en el violonchelo y en el piano. El mismo agregado de 13ª, Lab-Do-Mi-Solb-Sib-Reb-Fa, que aparecía en el compás 10, lo hace aquí en el 47 y acompaña de igual manera al Sib del violonchelo.

En los compases 47, 48 y 49 el acompañamiento reproduce con exactitud aquel de los compases 10, 11 y 12, mientras el solista parte ahora de Si natural y se apropia de las semicorcheas del acompañamiento de los compases 11 y 12, con las mismas notas en el compás 49 que en el 12. En el último compás, en una clara intención bitonal, Chávez concluye el *Madrigal* para violonchelo y piano con el motivo de cuatro negras, ahora sobre la nota Do, que suena como tónica tras la recepción de su sensible. Al mismo tiempo, LabM emerge del interior del acorde de 7ª del III de Reb, Fa-Lab-Do-Mib. En esta ocasión, el Fa mantenido en el bajo se expande como arpeggio en una voz superior, como lo ha hecho el solista, pero en corcheas. Por otro lado, la mano derecha del piano encadena Mib-Lab-Mib con el último acorde: Reb-Lab-Reb, por lo que el acorde bitonal final es Reb-Fa-Lab-Do y las dos tónicas simultáneas que capta nuestra percepción son Do y Reb.

Vayamos ahora a la parte completa del violonchelo, con el Ejemplo 6. Los corchetes azules señalan el motivo y sus transformaciones que, por supuesto, producen la asociación motívica, cuya función va mucho más allá del sistema tonal, e incluso del hecho puramente musical. Los corchetes verdes señalan la semifrase que completa las dos apariciones del motivo. El color naranja abarca las unidades melódicas que se dan como resultado. El color granate se usa dos veces: del 19 al 24 y del 37 al 39. Estos fragmentos, en los que aparece una especie de breve desarrollo o divertimento, preparan el siguiente. Por último, hemos señalado la *codetta* final y el cierre motívico.

Primera frase  
Motivo  
Contraste

Lento

Transformación/  
Asociación  
motivica

*p* sempre

*mf* *cresc.* *poco a poco stringendo* *a tempo* *f* sempre

c. 12

*p* *mf*

Segundo motivo

*poco ritenu.* *a tempo*

c. 18

*f* *pochissimo più mosso* *poco accel.* *poco rall.* *più f*

c. 22

*a tempo* *rall.* *B* *p*

(sempre *f*)

c. 27

*poco a poco stringendo ed crescendo*

c. 32

c. 37

*Animato* *molto rall.* *A Reexposición* *p*

*ff*

c. 42

*pp* *sempre pp* *poco a poco stringendo* *cresc. molto*

c. 46

*ff* *tempo ritenuto* *rallentando*

Copyright © 1983 by Carlanita Music Company (ASCAP), New York, N.Y.

Ejemplo 6. *Madrigal para violonchelo y piano*, Chávez. Parte del violonchelo completa cc. 1-50

Un sencillo gráfico que mostramos seguidamente nos ofrece algo más de información sobre las proporciones de los “versos” musicales del *Madrigal* de Chávez. Para indagar sobre posibles relaciones métricas, nuestra medida ha sido precisamente la corchea, de modo que, en escala, el gráfico coincide con la longitud de las líneas. Hemos considerado, además, los cambios de compás. Comprobamos que Chávez no ha se ha

basado en esquemas literarios; al menos, no encontramos combinaciones de siete y once corcheas.

- c. 3 \_\_\_\_\_
- c. 7 \_\_\_\_\_
- c. 13 \_\_\_\_\_
- c. 19 \_\_\_\_\_
- c. 22 \_\_\_\_\_
- c. 26 \_\_\_\_\_
- c. 29 \_\_\_\_\_
- c. 32 \_\_\_\_\_
- c. 35 \_\_\_\_\_
- c. 37 \_\_\_\_\_
- c. 40 \_\_\_\_\_
- c. 44 \_\_\_\_\_
- c. 48 \_\_\_\_\_
- c. 50 \_\_\_\_\_

#### 2.2.2.2. Síntesis

El *Madrival para violonchelo y piano* de Chávez se considera una obra de juventud, en la que los recursos musicales utilizados por el compositor todavía no han llegado a su madurez. Sin embargo, muestra el germen de su evolución.

Si bien no hemos encontrado escalas atonales clasificadas, como pueden ser los modos antiguos o la escala pentatónica, sí que coexisten fragmentos de cuatro tonos consecutivos, seguidos, generalmente, de cromatismo. Los fragmentos escalares utilizados comienzan expresando la intención de una tónica, para dar un giro que muestra otra posibilidad de centro, tanto en la parte solista como en la del acompañamiento.

La melodía del violonchelo es sencilla. El motivo, también. Chávez no escatima a la hora de producir asociaciones motívicadas, que van apareciendo continuamente en una u otra voz, incluso en varias voces del acompañamiento en movimientos paralelos, en los que los acordes disonantes de 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> y 13<sup>a</sup> nos ofrecen una armonía bi o tritonal. Se

trata de un recurso compositivo aprendido de Debussy: la melodía de acordes. En la audición del *Madrigal* se perciben las sonoridades suaves, vagas y aterciopeladas de los agregados de terceras sin dirección determinada.

Es importante distinguir el lenguaje musical bi o tritonal de lo que se convirtió más tarde en politonalidad. El *Madrigal* de Chávez no es un ejemplo de politonalidad, como no lo son las composiciones de Debussy. El lenguaje de estos dos compositores todavía no se corresponde con la idea de Stravinsky o Milhaud de yuxtaponer tonalidades y, en cada una de ellas, conducir las relaciones paradigmáticas que implica el sistema tonal o aplicar un tratamiento neomodal. Según estos hechos, no podemos clasificar la *politonalidad* como exclusivamente atonal y, sin embargo, suena como tal. Tampoco fue demasiado utilizada. Los compositores buscaron otra forma de organizar los sonidos temperados, que eludiera o sustituyera las relaciones tonales.

Define al Chávez ecléctico su capacidad para articular la búsqueda de lo primitivo en la esencia cultural indígena mexicana con su constante atención a las novedades que se le presentaron a lo largo de su trayectoria intelectual, especialmente a las procedentes de los hallazgos de la música francesa, preferencia con la que se opone a las innovaciones de Schönberg y que le aleja por un momento de los avances realizados en Estados Unidos. No hemos encontrado evidencia ni constancia de influencias de la música indígena en el *Madrigal* de Chávez. Quizá, aún era demasiado pronto. Esperamos el estudio de la *Sonatina* para encontrarlas.

### **2.2.3. Pautas para la interpretación**

Compuesto en 1921, el *Madrigal para violonchelo y piano* fue rescatado del olvido por el violonchelista Carlos Prieto y la pianista Doris Stevenson, quienes ofrecieron su primera interpretación en el Sheldon Concert Hall de St. Louis, el 31 de enero de 1988. Se han publicado dos grabaciones, la primera en la Serie INBA-SACM (1988) y la segunda en el sello PMG Classics (1992), ambas realizadas por Carlos Prieto en dúo con Edison Quintana (Marcano, 2004). La edición de Carlanita Music Company—compañía fundada por Anita Chávez, hija del compositor— no tiene distribución comercial.

En esta pieza, de poco más de tres minutos, el claro y preciso lenguaje queda reducido a lo esencial. Al comienzo (Ejemplo 1), los estrechos intervalos de la línea melódica, la ambigüedad armónica y la simplicidad rítmica dan voz a una expresión austera, desnuda y arcaica, carente de sensualidad, voluptuosidad o lirismo. Estas características ejemplifican la distancia con respecto al postromanticismo, que Chávez expresó desde sus primeras composiciones, e indican a los intérpretes la voluntad de abstracción del autor, quien nos invita a una interpretación contenida del motivo, con la indicación *sempre piano*. Al mismo tiempo, la articulación *portato* en las notas repetidas, o en los intervalos de segunda, exige en el arco del violonchelista una claridad silábica, que ha de servir para imitar un discurso hablado, más que cantado, reminiscencia del origen literario del madrigal.

El *vibrato*, para lograr este efecto *recitativo*, ha de emplearse con control y moderación, únicamente como recurso para obtener resonancia del instrumento, y aumentar o disminuir la intensidad y amplitud del sonido, pero no como elemento expresivo de coloración. El lenguaje contrapuntístico obliga a la imitación del timbre entre los dos instrumentos, razón que también corrobora lo anterior, puesto que el violonchelo ha de sonar como un piano y facilitar la tarea de este, que debe emular, a su vez, la horizontalidad del arco en el *legato* y evitar, en todo momento, un sonido percusivo.

La segunda transformación/asociación motivica (compás 7, Ejemplo 2) tiene una intención retórica, acentuada por la indicación de *mezzoforte* y el regulador. A partir del *poco a poco stringendo*, la expresión se desenvuelve como consecuencia de la materialización sonora de la construcción formal, resultante de las tensiones generadas por la estratificación contrapuntística de fragmentos melódicos de resultados armónicos bi o tritonales.

La alternancia de ausencia y exceso de tónicas claras produce un efecto de inestabilidad y búsqueda, a pesar de la coincidencia rítmica de los instrumentos en el movimiento paralelo. La sensación producida por la escritura de Chávez es la de que las distintas voces recorren por separado un mismo camino, señalado por la técnica de imitación y asociación motivica como vía común. En contraste con el desencuentro armónico de las líneas horizontales, la simplicidad de la división del pulso en corcheas, en la que las voces coinciden verticalmente, exige de los intérpretes un rigor rítmico absolutamente métrico. Únicamente se altera el pulso en los fragmentos en los que el autor da



indicaciones de acelerar o retardar. Estos momentos responden siempre a una función estructural y deben ser interpretados de una manera lógica y progresiva, que garantice la cohesión entre las voces y la claridad formal.

No obstante, la racionalidad del discurso no niega las impresiones emocionales. El *Madrigal para violonchelo y piano* de Chávez, aunque parte de la abstracción, evoca desde el principio, con su pulso lento e inmutable, una elegía, lúgubre por la oscuridad del registro, triste por los intervalos en segundas descendentes de la melodía y misteriosa por la ausencia en la armonía de tónicas claras o la presencia de varias de ellas, bien a la vez, bien sucesivas. En el ejemplo siguiente, observamos los rasgos comunes entre el *Madrigal* de Carlos Chávez y la *Elegía, Op. 24* de Gabriel Fauré (1845-1924):

Gabriel FAURÉ  
(1845-1924)

**Molto adagio**

The image shows a musical score for Gabriel Fauré's *Elegía, Op. 24*, measures 1-6. The score is in 2/4 time, B-flat major, and features a cello and piano. The tempo is 'Molto adagio'. The piano part consists of sustained chords with a descending second interval in the melody. Dynamics include *mf*, *dimin.*, *p*, and *pp dolcissimo*. The cello part has a melodic line with descending seconds. Performance markings include 'legato' and 'pp'.

Ejemplo 7. *Elegía, Op. 24*, Fauré, compases 1-6

Fauré, como Chávez, simboliza el sollozo mediante intervalos descendentes de segunda, en los que la primera nota funciona como apoyatura, y por tanto debe ser destacada, y pronunciada con el peso del arco, como si se tratara de la sílaba acentuada de una palabra llana. El pulso inamovible en negras de los acordes del *Madrigal* equivale al pulso en corcheas de la *Elegía* y nos recuerda la inexorabilidad del destino.

Este sentimiento, opresivo y mórbido, desemboca en un breve instante de reminiscencias postrománticas, del compás 10 al 13, generadas por lo que podría

entenderse como una cadencia desde la dominante (del acorde de 13ª sobre Lab, en el compás 10, a la tónica de Reb, en el compás 13, Ejemplo 3). Es este un punto de inflexión estructural, que sirve para dar paso a una sección en la que la aceleración del pulso, en combinación con el *crescendo* y la repetición obsesiva del mismo motivo (compases 19 a 22) producen un sentimiento agitado, opresivo y angustioso. En este proceso, la articulación del arco del violonchelo va pronunciando las sílabas de una manera cada vez más marcada, hasta que desaparecen las ligaduras, que son sustituidas por acentos, y el habla se convierte en grito (*Animato, fortissimo*, compás 33, Ejemplo 4). La simetría con la que, al final de esta sección, se recupera el material del principio, da lugar a la nostalgia. El acorde bitonal del último compás y la disposición de las voces finalizan el *Madrigal* con una entonación más cercana a la interrogación que a la conclusión.

A pesar de su brevedad y de tratarse de una obra de juventud, el *Madrigal* es una obra de factura elaborada y coherente, que ya define con claridad el posicionamiento estético de uno de los compositores más importantes del siglo XX. Es necesaria la publicación de una edición con distribución internacional, así como su difusión en las salas de conciertos.

Desde la perspectiva pedagógica, el *Madrigal* es una obra idónea para introducir los lenguajes de principios del siglo XX a estudiantes del primer ciclo de grado medio. Al no presentar grandes dificultades técnicas ni rítmicas para ninguno de los dos instrumentos, esta obra ofrece la oportunidad de que, sobre todo en la asignatura de música de cámara, los alumnos practiquen el trabajo de organización y conjunto en las oscilaciones de *tempo*. El movimiento paralelo de las voces, en negras y corcheas, facilita la escucha mutua en la secuencia *Lento-poco a poco stringendo-a tempo-poco ritenuto-a tempo*. Este esquema es indicado para el trabajo sobre el control de un pulso flexible, en relación a un *tempo primo* estable e inamovible.

La homogeneidad del material en los dos instrumentos estimula al aprendizaje de la imitación de timbres y ataques del sonido. La brevedad y simplicidad de la forma del *Madrigal* es indicada, así mismo, para reforzar en los alumnos jóvenes la capacidad para organizar estructuras.

### 2.2.3. Organización musical de la *Sonatina para violonchelo y piano* (1924)

Con la *Sonatina* para violonchelo y piano, Chávez se presentó en Nueva York como un compositor cosmopolita, perfectamente informado sobre las nuevas corrientes artísticas tanto europeas como norteamericanas y heredero, a la vez, de la tradición indígena mexicana.

El 22 de abril de 1928, tuvo lugar el primer concierto de música contemporánea organizado por Copland y Sessions, en el Edyth Totten Theatre de Nueva York. Estos conciertos sirvieron para presentar las obras creadas por la nueva generación de compositores americanos y dieron a Chávez la oportunidad de estrenar sus *Tres sonatinas* (para piano solo, violín y piano, y violonchelo y piano), al coincidir con su segunda visita a Nueva York. El programa incluía también las *Tres piezas para flauta, clarinete y fagot* de Pyston, compuestas bajo el referente del *Octeto* (1923) de Stravinsky, icono neoclasicista (Hess, 2013). Chávez se adhirió a esta tendencia de la nueva música para situarse en el universalismo atemporal de lo objetivo, orgánico y trascendente.

En cuanto a la forma, se basa en los modelos con los que Maurice Ravel (1875-1937) había reformulado los principios estructurales del siglo XVIII, que Chávez revitaliza con las prácticas armónicas y rítmicas contemporáneas. Utiliza la misma técnica contrapuntística disonante que en el *Madrigal*, pero en la *Sonatina* consigue pasajes de auténtica politonalidad o tonalidades superpuestas. Influida por Stravinsky y el primitivismo europeo, escoge en este caso un contenido de esencia folklórica. Chávez responde, con sus *Tres sonatinas*, al interés despertado entre los intelectuales norteamericanos, ávidos de originalidad, autenticidad y plenitud espiritual, por las culturas de más al sur de Río Grande<sup>23</sup>.

La recepción de esta música por la crítica de Nueva York fue heterogénea. En el *Tribune*, un crítico anónimo la calificó de “escasamente gratificante”, a pesar de su carácter “vigoroso y directo”. Richard L. Stokes la fulminó desdeñosamente en el *Evening world*, al escribir que “si había algún mérito en las ineptitudes clandestinas de Chávez, este residía únicamente en su capacidad de plasmar sus garabatos en papel”.

---

<sup>23</sup> El novelista, crítico literario y activista político Waldo Franck había considerado en su libro *Our America* (1919) la escasez de substancia espiritual en los Estados Unidos.

Winthrop P. Tyron, en su artículo *Two American Modernist* del *New York Sun*, admiró “la intransigente severidad” de la música de Chávez. Olin Downes, en el *New York Times*, elogió por primera vez su “alegría primitiva, sin suavidad ni clemencia” y, como consecuencia, su resultado “brutal”. Copland aplaudió la habilidad de Chávez para dar eco a la música ritual de los indios americanos, en su ensayo *Carlos Chávez – Mexican Composer*, publicado en la Revista *New Republic*. El prestigioso crítico Paul Rosenfeld, partidario de que la música americana reflejara su propio entorno y se nutriera de fuentes originarias, se declaró un incondicional del compositor mexicano en su ensayo *El americanismo de Chávez*, en el que ensalzó las “formas abstractas de naturaleza virginal” de “puros y severos contornos... que nos hacen sentir América” y su capacidad para evocar el “cosmos Méxicoamericano, rocoso y desnudo, sus altos desiertos y divinidades Toltecas”, así como “la rígida y terrenal tosquedad de los indios americanos” (Hess, 2013, p. 25).

El mismo año de la composición del *Madrigal*, a la vuelta de un viaje por Europa junto a su esposa, Chávez conoció y mantuvo una conversación con Paul Dukas, quien vio en el joven compositor mexicano un talento especial para incorporar a su música la herencia folklórica de su país, como había hecho Manuel de Falla. Apenas transcurridos dos años, en 1924, sobre el firme terreno de las formas clásicas, Chávez compuso las *Sonatinas para piano, para violín y piano, y para violonchelo y piano*. En estas obras, dijo haber utilizado melodías indígenas de una manera integral.

De unos seis minutos de duración, la *Sonatina para violonchelo y piano* consta de cuatro movimientos encadenados sin interrupción: *Moderato – Poco piú mosso – Tranquillo – Moderato*. El primer movimiento carece de una sección de desarrollo y el cuarto movimiento cumple con la función de reexposición.

El primer movimiento (*Moderato*) irrumpe con un carácter enérgico, brutalmente disonante, rústico, áspero y grotesco. La sección del tema A parafrasea el villancico navideño *Deck the Halls*, basado en una melodía galesa del siglo XVI. El violonchelo canta la melodía, formada por motivos cortos y angulares. El Ejemplo 8 muestra los compases 1-10.

c. 1

**Motivo**                      **Repetición por transformación del motivo**

5<sup>a</sup>                      4<sup>a</sup>                      5<sup>a</sup>                      4<sup>a</sup>                      5<sup>a</sup>                      9<sup>a</sup>

c. 4

9<sup>a</sup> Reb-Do                      Enarmonía Do#/Reb

Células motivicas 7<sup>a</sup> con nota                      5<sup>a</sup>                      5<sup>a</sup> d 5<sup>a</sup>  
 Contrapunto                      añadida (Lab)

c. 8

7-----1                      **Motivo transformado**

5<sup>a</sup>x                      Serie de 10<sup>as</sup>                      9<sup>a</sup> Reb-Do

Ejemplo 8. *Sonatina para violonchelo y piano*, Chávez. I. *Moderato*. Compases 1-10

En el compás 1 se escucha el motivo y en el 2, su repetición transportada una 5<sup>a</sup>d descendente. Del compás 5 al 8, se expande una melodía ascendente durante dos compases y otra de carácter descendente en los dos últimos. El comienzo de *Deck the Halls* queda integrado como motivo inicial, pero el acompañamiento lo deja irreconocible para el oyente, especialmente porque Chávez toma el motivo, pero no la melodía completa de la canción navideña original en FaM. En lugar del final resolutivo

en FaM, Chávez ofrece un fragmento constituido por saltos cada vez más disonantes<sup>24</sup>, hasta alcanzar el de 9ª descendente Reb-Do, que se convierte en vertical en el último tiempo del compás 4 y se prolonga hasta el primero del 5. Una nueva semifrase de cuatro compases expande una línea ascendente de Do a Sol, para llegar en los compases 7 y 8 a jugar con el contorno melódico de la segunda parte del motivo.

El contrapunto melódico desempeña un papel muy importante como técnica compositiva que, en algunos momentos, suena semiconsonante por mor de los intervalos propios de una serie de sextas tonal (10<sup>as</sup> y 6<sup>as</sup>), como ocurre en el compás 8 entre el violonchelo y la voz más grave del piano: tras una 5ª doble-aumentada vertical —que suena como una 4ª disminuida—, se genera una sucesión de 10<sup>as</sup>. Si por la melodía solista fuese, las tónicas prolongadas tendrían cierta tonicación sobre Do en sus modos menor, mayor y frigio, esto último por el Reb, aunque el salto de novena Reb-Do tampoco deje muy clara la presencia de un semitono Do-Reb para observar ni escuchar una escala frigia<sup>25</sup>.

Si tomamos los fragmentos escalares, no existe ninguna escala ni modo, a no ser el mayor tonal con el sexto rebajado, que pueda servir de base a esta primera frase de la *Sonatina*. Sin embargo, el oyente capta cierto nivel de equilibrio entre la disonancia moderada y la extrema. La primera frase concluye entre los compases 8-9 con un acorde de 9ª Si-Reb-Fa-Lab-Do como objetivo. El Si recibe la relación paradigmática tonal 7-1 (La#-Si), pero el resto de los intervalos de ese acorde de 9ª impiden cualquier percepción de la relación tonal.

El acompañamiento deja escuchar un movimiento por quintas y cuartas paralelas durante los compases 1, 2 y 3, para tomar en el 4 un contrapunto cromático de Mib-Mi-Fa en la voz interior. En el bajo, la 7ª por salto descendente Reb-Mib mantiene la incertidumbre que provocan las extremadamente ásperas disonancias de los continuos choques de tono y de semitono.

---

<sup>24</sup> “El uso vertical de intervalos de cuarta y segunda, así como sus inversiones, se puede encontrar desde obras como las *Tres piezas para guitarra* (1923), y la preocupación por las construcciones lineales independientes se observa en las tres sonatinas de 1924” (Madrid, 2000, p. 104).

<sup>25</sup> Además, en el tercer movimiento, veremos que la intención clara de Chávez no es el intervalo de 2ª ascendente, sino la 9ª descendente.

La estructura de la frase es clásica y simétrica: ocho compases divididos en dos unidades de cuatro. El piano estratifica contrapuntísticamente cuatro líneas horizontales independientes y disonantes entre sí, que crean una relación armónica vertical bitritonal, resultado de la formación de acordes de 7ª y de 9ª sin resolución. De este modo, los primeros compases de la *Sonatina para violonchelo y piano* nos hablan de un lenguaje con la misma esencia que el del *Madrigal*, es decir, no se da la politonalidad en tanto que no existe ninguna tónica que sea ofrecida por una dominante, pero sí varias sugeridas que al mismo tiempo se contraponen. Los acordes disonantes aparecen como racimos verticales de manera mucho más abrupta que en el *Madrigal*, y esta dureza la percibe el oyente, por encima del inocente motivo del villancico navideño.

Las sonatinas muestran la influencia de Ravel, especialmente la *Sonatina para piano*, al mismo tiempo que sintetiza los recursos usados por Chávez en su música anterior. Las tres sonatinas son ligeramente pan-tonales, predominantemente diatónicas y texturizadas en capas con alguna yuxtaposición polirrítmica de corcheas y triplete o quintillos. Los pulsos constantes se establecen mediante el uso de *ostinati*, y se emplean procedimientos contrapuntísticos como la imitación y el aumento. Las melodías son típicas de Chávez (excepto por la paráfrasis inicial de *Deck the Halls* en la Sonatina para violonchelo), en el sentido de que están esencialmente en conjunción, son una forma abierta y se desarrollan a través de la repetición secuencial y de modificaciones cromáticas ascendentes o descendentes en una colección diatónica. Chávez usa quintas y cuartas superpuestas, y proliferan los acordes mayores de séptima y de novena. Finalmente, ninguna de las sonatinas contiene los rasgos estilísticos que Chávez había desarrollado como específicos significantes de lo indígena, como el pentatonicismo, repetición literal y ritmos simples y monótonos. (Saavedra, 2015b, p. 132)

En cada una de sus sonatinas, Chávez articuló la forma *allegro de sonata* en una sola pieza de cuatro secciones: *moderato*, *scherzo*, *tempo lento* y un regreso al *moderato*. Dicho de otro modo, con la interacción de los cuatro movimientos. El primero “expone y desarrolla ciertos materiales, algunos de los cuales también se desarrollan en las secciones internas. Pero la “recapitulación” ocurre sólo con el regreso literal del primer movimiento como cuarto” (Saavedra, 2015b, p. 132).

Debemos destacar que entre estas composiciones de Chávez, el *Madrigal* (1922) y la *Sonatina para violonchelo y piano* de 1924 (también las otras dos sonatinas), media un

número importante de obras, en las que el título admite sugerencias de una evolución vanguardista destacable en la escritura musical del maestro mexicano: *Polígonos* para piano, *Inútil epigrama* (R. de Carvalho) para soprano/tenor y piano, *Aspectos I-II* para piano, *Imagen mexicana* (a cappella), *Tres Piezas para guitarra*, *Hexágonos* para voz y piano, en 1923, y en 1924, antes de las *Tres Sonatinas*, *Otros tres hexágonos*, para canto y piano, y *Xochimilco Dance*, para piano. El lenguaje disonante de Chávez en la *Sonatina para violonchelo y piano* solo puede entenderse plenamente al conocer las composiciones que la precedieron y las que compuso en la misma época, así como la evolución de su concepto de disonancia, que amplió la mirada hacia el entorno industrializado y el mundo cada vez más mecanizado<sup>26</sup>.

Es bien conocida la posición adoptada por Carlos Chávez después de su visita a Europa en 1922 y a Estados Unidos a finales de 1923. Roberto García Morillo señala que el interés del joven compositor mexicano en un movimiento artístico independiente de Europa se dio como resultado de estos viajes, y sugiere que algunas de las ideas más abstractas en la música de Chávez de ese periodo tuvieron su origen en “la contemplación del mundo mecanizado que se presentaba ante sus ojos” (García Morillo, 1960, p. 27). Sería muy aventurado sugerir que todos estos elementos aparecieron en la música del compositor al margen del entorno cultural y musical de su tiempo. (Madrid 2000, p. 101)

Solo la escucha atenta a los ruidos que llenan el entorno genera una idea tan abrupta de disonancia, como la que exhibe el primer movimiento de la *Sonatina*. Las melodías angulares emergen lógicas desde el punto de vista de aliarse con lo sonoro procedente de la urbe, de las máquinas, del progreso. Así, cualquier forma geométrica es sugerencia de una imagen futurista de la disonancia<sup>27</sup>. No en vano, desde 1923, tuvo una buena

---

<sup>26</sup> “Algunos títulos de obras que el compositor escribió en la década de los veinte nos indican ese interés en las ideas mecanistas, de objetividad y tecnología: *Exágonos* (1923), *Polígonos* (1923), *Energía* (1925), *Horse Power* (1926), *Unidad* (1930)” (Madrid, 2000, p. 103).

<sup>27</sup> “Hay tantas piezas que no son sobre ser mexicano, es música de máquinas”, expresó Saavedra. “Chávez era joven en la década de 1920: Amaba la modernidad, le encantaban los automóviles, ir al cine, Charlie Chaplin”, agregó. Su *Energía* de 1925, un noneto para instrumentos de viento y cuerdas, estalla con ritmos mecánicos y burlonas líneas instrumentales” (Robin, 2015).



relación con Edgar Varèse<sup>28</sup>, “decano de los ultra modernistas de Nueva York” (Robin, 2015).

Carlos Chávez, influido por la misma idea de amor a la máquina que manifestaban los estridentistas y por la búsqueda del arte “puro” de los contemporáneos, trató de combinar ambas posturas estéticas en una sola pieza musical que sugiere imágenes mecanistas, pero permanece como una entidad abstracta no representacional. Carlos Chávez estaba inmerso en las ideas artísticas que se expresaban a su alrededor y, aunque no podemos considerarlo un estridentista o un contemporáneo, sí tomó lo que le pareció interesante de cada una de estas posturas para poder expresar sus propias necesidades artísticas. (Madrid, 2000, p. 105)

No obstante, el tema B, que comienza en el compás 13, presenta una melodía más suave y de carácter *legato cantabile*, tal y como podemos ver en el ejemplo siguiente. Todos los sonidos de la melodía del violonchelo, en el pasaje por quintas paralelas, pertenecen a la tonalidad de MibM, salvo el Mi natural del compás 15. Un Lab, en el compás 16, hace que Mib vuelva a ser la nota central.

---

<sup>28</sup> “A medida que la música de Chávez ganó interpretaciones y atención crítica positiva en Nueva York, Edgard Varèse, Cowell y otros reconocieron a un compañero ultramodernista en obras disonantes como la *Sonatina para violín y piano* (1924) y *Otros tres hexágonos* (1924). A finales de 1927, Varèse fundó la Asociación Panamericana de Compositores (PAAC), esperando la participación plena de Chávez y su ayuda para definir la música panamericana como experimental y ultramoderna. En verdad, Chávez habría sido un valioso colaborador, pero el lanzamiento de su carrera en México en 1928 redujo su participación” (Stallings, 2015 citado en Saavedra (ed.) 2015a, p. 28). En una carta de Chávez a Varèse, del 20 de noviembre de 1924, podemos leer: “Logré que en ‘El Universal’ y en el ‘Excelsior’ que son los diarios más fuertes se creara una pequeña sección de música y podrá usted darse una idea de la difusión que procuro realizar, por las traducciones que he publicado y le mando. Es bien poco porque las condiciones de lucha en México son horribles. Yo soy el único y tengo que vencer un mar de resistencia. Aquí apenas tienen idea de que existe Debussy; no conocen a Moussorgsky ni mucho menos lo que sigue de Debussy. (...) He dado solamente tres conciertos (...) pero no hay dinero (...) El público no paga esto y la ayuda oficial es nula por las pésimas condiciones financieras del Gobierno”. “Por eso me pareció muy importante comenzar por la campaña de prensa que he iniciado (...) De esta manera creo que el público queda ya suficientemente preparado para la representación de *Octandre* y el *Pierrot* (...) Le envió a usted los seis *Exágonos* de Pellicer que yo toqué ya aquí. Espero y deseo que le interesen.”(Chávez, 1924 citado en Saavedra 2015b. Nota a pie 68, p. 118). Para más información sobre la correspondencia de Chávez, véase Carmona, 1989).

**Tema B**

10ª doble-disminuida Do#-Mib)

**Contrapunto de 5<sup>as</sup> paralelas entre violonchelo y voz más aguda del piano**

Enarmonía Do#-Reb

**Desarrollo**

Ejemplo 9. *Sonatina para violonchelo y piano*, Chávez. I. Moderato. Compases 11-22

El contrapunto por quintas paralelas que ejecuta el piano, pese a la primera idea de consonancia que pueden dar las 5<sup>as</sup> justas, se mueve en torno a Mib hasta la llegada de La natural (que forma 5ª con el Mi natural de la melodías) y un Reb en el compás 16, que enarmoniza con el Do# del bajo. El *ostinato* que desarrolla la parte más grave del piano está constituido por las notas Do#-Re-Sol. Sin embargo, Chávez no presenta la relación paradigmática 7-1 de Re, sino que su objetivo es el efecto disonante del salto de 9ª.

El acompañamiento en tresillos de la mano izquierda del piano cesa su actividad durante el compás 20, en el que se detiene también la sucesión de quintas paralelas expuesta por el violonchelo y por la mano derecha del piano. Como vemos en el Ejemplo 9, los tresillos pasan a formar parte de la voz superior del acompañamiento, hasta que desaparecen en el último tiempo del compás 20.

En el desarrollo, que se inicia en el compás 21, suenan simultáneamente fragmentos variados de los temas A y B en distintas alturas. En todo el primer movimiento, como en una pintura cubista, Chávez desmiembra cada línea horizontal en las distintas partes que la constituyen y reajusta los fragmentos resultantes para formar nuevas configuraciones.

La reexposición, pospuesta al cuarto movimiento, se anuncia en el compás 31. El violonchelo repite el motivo inicial cromatizado y conduce a un acorde de DoM, claro y conciso, aunque no procede de una cadencia tonal, sino de un movimiento desde el acorde Si-Reb-Fa-Lab-(Do)-Mib que resuelve por semitonos descendentes a la tríada de DoM.

**Motivo inicial**      **Mi**      **Segundo movimiento**  
**Motivo 2º mov.**

ritard. - - - Lento  $\text{♩} = 52$  ritard. - - - **Vivo**  $\text{measures} = \text{M.M. } 44$

30  $\text{ritard.}$  31  $\text{Lento}$  32  $\text{ritard.}$  33  $\text{Vivo}$  34  $\text{measures} = \text{M.M. } 44$

*sempre f*      *sempre f*      *piu allegro*

DoM      LabM<sup>7</sup>

Ejemplo 10. Final del primer tiempo e inicio del segundo de la *Sonatina para violonchelo y piano*, Chávez. Compases 30-33.

El segundo movimiento, *Vivo*, se conecta con el primero sin interrupción. Con su aire de alegre danza popular, cumple la función de *Scherzo*. Para la melodía del violonchelo, y esto se percibe visualmente en el Ejemplo 10, Chávez extrae el Mi natural del acorde de DoM, como si de una hebra de hilo se tratase, y lo coloca en la voz principal como 5ªA de un LabM. El nuevo motivo es de gran sencillez y evita la relación 7-1, que sustituye por 2-1. En el compás 38, conseguirá conducir la voz hacia el motivo en Sol, y en el compás 41, vuelve a encontrarse con Do. Las armonías del acompañamiento tejen un

contrapunto disonante con sucesivos motivos transformados, que van encontrando diferentes tónicas, y con encuentros verticales que nada tienen que ver con Do, pero el conjunto armónico y melódico es más sencillo que en el primer movimiento, con gran número de intervallos diatónicos.

Lo más destacable de este segundo movimiento es la utilización por parte de Chávez de la polirritmia, mediante la superposición del compás de 3/4 en el violonchelo y el de 4/4 en el piano. Solo en los compases 42-43, 50-52 y del 57 al 93, coinciden en un 3/4 las dos partes. Como contrapeso, las figuras rítmicas presentan patrones repetitivos sencillos.

La sección de *Trío* comienza en el compás 58, con un ritmo ternario en los dos instrumentos, en el que aparecen las hemiolias típicas del *son* para evocar las danzas criollas<sup>29</sup>, anunciadas por la polirritmia de la sección anterior.

*Trío Motivo*

The image shows a musical score for the Trio section, measures 55 to 64. The score is for violin and piano. Annotations include 'unísono' (unison) in red arrows pointing to measures 59 and 60, and 'hemiolia' in blue arrows pointing to measures 57 and 63. Performance markings include 'sempre ff', 'poco più mosso', 'f subito', 'p subito', and 'pedale ad libitum'.

<sup>29</sup> “La *Sonatina para violín y piano* de 1924. Escrito en Nueva York, es “futurista” de una manera que recuerda el *jarabe* en su incorporación de músicas mexicanas reconocibles en un idioma modernista. El Scherzo, por ejemplo, cuenta con el metro 6/8 con hemiolias típicas del género folclórico llamado *son*. Pero aunque también hay un claro perfil de *son* en la melodía, Chávez la modifica cromáticamente, haciéndola más difícil de reconocer y fea a la vez” (Saavedra, 2015a, p. 114).

**Motivo 2º mov.**



Ejemplo 11. *Sonatina para violonchelo y piano*, Chávez. II. Vivo, sección de *Trío*. Compases 55-64

La textura se simplifica enormemente. El violonchelo y la mano derecha del piano cantan al unísono hasta el primer tiempo del compás 72. A partir de ese momento, los instrumentos abandonan el unísono y el bajo inicia un *ostinato* en Si# –enarmónico de Do. En los compases 58-59, un fragmento por grados conjuntos aparece en dirección a la nota Mi, lo que sugiere Mim natural. Escuchamos después fragmentos que sugieren Re y La, para volver de nuevo a Mim, en el compás 72, con una transformación del motivo inicial del segundo movimiento, en la que dobla su figuración. El acompañamiento del bajo en la parte del piano carece de alteraciones accidentales. Es decir, Chávez maneja un movimiento diatónico por octavas que suena aisladamente en Do mayor, aunque con matices expresivos en algunos fragmentos melódicos, que tienen más que ver con Lam natural o con el modo hipodórico, como se quiera.

**Doble bordadura**



Re#m

Fa#m

Proceso diatónico -----



### Motivo 2º mov.



Lam natural o modo hipodórico

Ejemplo 12. *Sonatina para violonchelo y piano*, Chávez. II. *Vivo*, final.

Compases 86-98

Como puede apreciarse en el Ejemplo 12, se escuchan dos tríadas, Re#m y Fa#m, mientras el solista ejecuta una doble bordadura sobre La: La-Si-La-Sol-La. A partir de este momento, el discurso vuelve a ser diatónico, aunque provoque verticalidades disonantes, hasta el compás 91. Aquí, la voz solista y dos voces del acompañamiento reproducen el motivo del segundo movimiento. Provocan la asociación de forma insistente y solapada, e inciden sobre la nota Mi con su bordadura superior de modo menor Fa#. En el siguiente compás, Mi natural deja de ser tercera de DoM y acaba por convertirse en 5 de Lam.

La politonalidad queda más definida en este movimiento. Ya no se trata de melodías o de un contrapunto de acordes generador de disonancias abrumadoras y punzantes, que constituyen en sí mismos una bi o tritonalidad, sino que aparecen tonalidades expandidas superpuestas, aunque no a través de cadencias perfectas, sí mediante el uso de cromatismos para llegar a las tónicas y de escalas que las prolongan.

Tras cinco compases de espera, comienza el tercer movimiento, *Tranquillo*. El silencio prepara una atmósfera estática y calmada, en la que todos los elementos quedan reducidos a lo esencial. Se invoca, así, una época arcaica. El acompañamiento mantiene, de principio a fin, un Do en la voz superior y un Sib en la voz que correspondería al tenor. Este pedal disonante se ve ornamentado con el salto descendente de novena Do-Sib, *ostinato* compuesto con las mismas notas del pedal, con la función de mantener el mismo color rítmico durante todo el movimiento.

La melodía del violonchelo comienza por exhibir un motivo que se genera a lo largo del discurso con las mínimas variaciones melódicas y de figuración, no así de acentuación, pues cada vez comienza en un tiempo diferente de compás, pero cumple su función de

mantener la unidad a través de la asociación motívica. El Ejemplo 14 muestra los primeros compases del tercer movimiento.

**Motivo 3<sup>er</sup> mov.**

**Asociación motívica**

Ejemplo 13. *Sonatina para violonchelo y piano*, Chávez. III. Tranquillo. Compases 99-108

La ausencia de contrapunto contribuye a dar una sensación de primitivismo. El violonchelo se adueña de todo el protagonismo, pero a través de una melodía que se muestra alejada del tiempo, al superponerse a un estático *ostinato* que parece aflorar de algún ritual con cierto aire de misticismo. Frente a este acompañamiento, al analizar el motivo y la melodía completa de este movimiento, podemos señalar dos hechos importantes: la limitación espacial o de registro entre los que se mueve la música y la unidad lograda en la composición mediante la asociación motívica.

En primer lugar, el acompañamiento abarca cuatro registros y no cambia. El conjunto *pedal-ostinato* sugiere una misma armonía durante todo el movimiento: el acorde de 7<sup>a</sup> de dominante de FaM, Do-Mi-Sol-Sib. La melodía se mueve en un solo registro, de Fa a Mib en sentido ascendente. En ningún momento se traspasan los límites de estas notas. Reuniendo todas las que aparecen en la melodía, podemos construir una escala ordenada por grados conjuntos, puesto que tampoco existen cromatismos más allá de los que están presentes en la colección escalar de siete notas, que se constituye con los sonidos de SibM: Fa-Sol-La-Sib-Do-Re-Mib. Las notas corresponden a la tonalidad de SibM.

De este modo, podemos concluir que Mib es la nota sugerida como tónica, pero que se alcanza por medio de la escala de su dominante, con un pedal que sugiere la dominante (Do) de la dominante (Fa) de la dominante de Mib (Sib). Si lo llevamos a la representación geométrica que usamos en esta tesis, vemos con toda claridad que no se produce nunca la sucesión Mib-Fa, pero sí estas dos notas, por lo que la escala de base con la que Chávez compone este tercer movimiento es la de SibM.

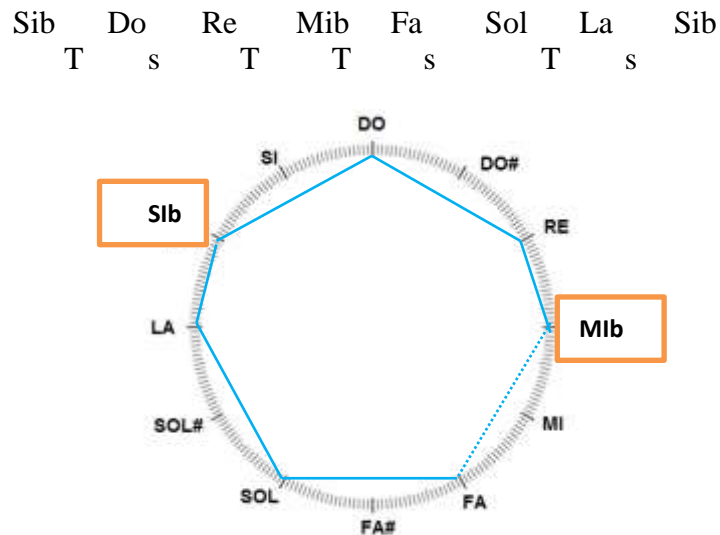


Figura 1. Simetría de la escala de SibM

Se trata de una organización por quintas, pero dispuesta de tal forma que suena más modal que tonal, pues no se da nunca la sucesión Re-Mib. De este modo, la politonalidad la constituye la superposición de las tonalidades de FaM (sugerida por su dominante en el piano) y la de SibM en el violonchelo, para alcanzar mediante todo este proceso la nota objetivo Mib.

Abordemos ahora el motivo. El Ejemplo 14 contiene la melodía completa del tercer movimiento, en la parte del violonchelo. Señalamos aquí el motivo y sus transformaciones (corchete azul), pero también hemos querido mostrar el número de veces que se produce una relación 7-1 (sensible-tónica) sobre Sib (flechas).



7-1

Tranquillo  $\text{♩} = 88$

*mp senza nuances, alla corda*

*sempre mp*

*poco*

*sempre mp*

*sempre mp*

*sempre mp*

*sempre mp*

*molto*

*poco*

*senza cresc.*

*poco ritard.*

*modo ordinario*

5 1

Ejemplo 14. *Sonatina para violonchelo y piano*, Chávez. III. Tranquillo, voz del violonchelo. Compases 99-153

Como vemos, la relación paradigmática 7-1 de SibM es una constante en todo el movimiento, en especial, para introducir el motivo. Así mismo, toda la melodía tiene un fuerte rasgo de *transformación temática*, aunque menos elaborada que en los dos movimientos anteriores. Influenciado por los cuartetos de Debussy y de Ravel, el *Cuarteto n. 1* de Chávez para cuerdas, compuesto apenas un año antes, es una

exhibición de metamorfosis motívica. Con respecto al lenguaje utilizado por Chávez en ese momento, hemos encontrado ciertas similitudes organizacionales entre esta pieza y la *Sonatina para violonchelo y piano*:

Sus tres primeros movimientos se parecen a los de un cuarteto tradicional, pero el último es un *sostenuto silencioso*. También encontramos aquí rasgos que, de nuevo, se convierten en elementos básicos de su estilo compositivo maduro. El primer movimiento, por ejemplo, se mueve en un persistente ritmo de negra en todo momento. Sus texturas lineales a menudo resultan en capas de *ostinati* rítmicos y ocasionalmente son interrumpidos por pasajes homorrítmicos. El cromatismo constante de las voces individuales a veces se compensa con la llegada repentina de pasajes diatónicos sorprendentemente luminosos. Finalmente, a pesar del lirismo de algunos pasajes, el cuarteto es emocionalmente muy contenido. (Saavedra, 2015a, pp. 106-107)

El cuarto movimiento de la *Sonatina para violonchelo y piano, Moderato*, es una repetición exacta del primero, tal y como anunciábamos en las páginas iniciales de este capítulo, y funciona como reexposición global del *allegro de sonata* que articulan los cuatro movimientos.

Chávez no volvió a pensar en el violonchelo hasta el último año de su vida. La distancia de más de cincuenta años que separa el *Madrigal del Concierto para violonchelo y orquesta* (como veremos, inacabado) permite apreciar la evolución del compositor desde su primer período, en el que afirma la esencia mexicana, hasta la última época, en la que abandona completamente el nacionalismo, aunque la historia lo recuerde como un compositor nacionalista. Sin embargo, constatamos también los rasgos unificadores de toda su obra, como son su fidelidad al principio de coherencia y dependencia entre la forma y el contenido, expresado en su ensayo *Technique and Inner Form* (1928).

Así, en la *Sonatina* encontramos el gusto por las formas tradicionales, el contrapunto libre y disonante, a veces semidissonante, las cuartas y quintas paralelas, las armonías verticales bi o tritonales, que en el tercer movimiento se convierten en una politonalidad horizontal, los diseños melódicos angulares, las disonancias abruptas, la libre utilización de los recursos tonales, la polirritmia, la vitalidad rítmica, los ritmos propios del folklore y las sugerencias tonales.

#### 2.2.4. Pautas para la interpretación

Según Marcano (2004), existen tan solo tres grabaciones de la *Sonatina para violonchelo y piano*, dos de ellas realizadas por el violonchelista Carlos Prieto y el pianista Edison Quintana, la primera para la Serie INBA-SACM (1988), y la segunda para el sello PMG Classics (1992). Una tercera versión del violonchelista Eduardo Vasallo, junto a la pianista Cristina Filoso, fue publicada por ASV (1999). En el *Catálogo* del citado autor, la obra figura como inédita. Sin embargo, hemos encontrado una edición de la partitura de Mills Music (New York, 1966), además de una cuarta grabación, ejecutada por el violonchelista Peter Jacobson y la pianista Ming Tsu, incluida en el Volumen 4 de la Colección *Carlos Chávez: Complete Chamber Music* (2006) del sello Cambria. Se encuentra agotada la distribución de la única edición, de Mills Music (1966).

Aunque por su brevedad Chávez denominara a esta obra *Sonatina*, no se trata de una composición sencilla ni fácil de ejecutar. La organización de los cuatro movimientos en uno solo, con forma de *allegro de sonata*, y las particulares características estructurales de cada tiempo por separado, requieren de los intérpretes sentido arquitectónico. Para articular su complejo entramado, contamos con el estudio del apartado anterior.

La abigarrada, disonante y polirítmica textura contrapuntística, del tema A del primer movimiento y de la sección de *Scherzo* del segundo movimiento, se contrarresta con los momentos de descanso que ofrecen el tema B del primer movimiento —en el que el violonchelo y la mano derecha del piano cantan la melodía en paralelo— y con el unísono rítmico y melódico del *Trío* del segundo movimiento, para equilibrarse completamente en la calma meditativa del tercer movimiento. Por lo tanto, es esencial que los intérpretes acentúen este contraste entre lo muy complejo y lo muy simple, ya que los momentos de encuentro entre el piano y el violonchelo responden a la estructura formal, en la que se contempla la necesidad de descanso del oyente.

En el tema A del primer movimiento, las distintas voces se superponen con total independencia. Al caracterizarlas claramente, mediante la exageración de sus rasgos de fraseo, dinámica y articulación, como si de distintos personajes en una obra de teatro se tratara, cada una de ellas se podrá percibir aisladamente como entidad diferenciada, entre el inevitable bullicio.

La indicación de *Moderato* propone una pulsación espaciosa, que de cabida a la acumulación del material sonoro. Al principio, el motivo del villancico *Deck the Halls*, expuesto por el violonchelo, aparece en primer plano, puesto que la dinámica indicada es *forte* y la del resto de voces, *mezzoforte*.

En la figuración rítmica de *corchea con puntillo* y *dos fusas*, convertir el puntillo en casi doble puntillo realzará su carácter impetuoso. No obstante, la indicación *forte energico, ma a la corda* inspira un sonido cantado con *vibrato* que caricature la canción navideña. Para reforzar este efecto, los fragmentos melódicos en intervalos de segunda han de ser conectados en el arco con un *détaché* cercano al *legato*. Este golpe de arco se obtiene anticipando el cambio de dirección de los dedos de la mano derecha al cambio de dirección del arco. Esta acción provoca un movimiento circular del arco, que dibuja ininterrumpidamente una figura en ocho. El *vibrato* continuo enfatiza el *cantabile*. El contraste del *staccato*, que aparece en los motivos de intervalos amplios y disonantes en corcheas, traduce el espíritu jocoso y grotesco del movimiento. Para obtener esta articulación, el principio de la nota precisa un claro ataque, efectuado con la presión del dedo índice. Al aligerar el peso después del ataque y efectuar los cambios de cuerda, el arco se columpiará fuera de las cuerdas con un balanceo divertido. A pesar de que la dinámica *mezzoforte* para el piano es inferior a la del violonchelo, cada una de sus líneas ha de poder entenderse, puesto que el compositor indica *chiaro*. La dirección del fraseo, dibujado por la curvatura de las frases, en relación a la distinta amplitud de los intervalos, favorecerá la transparencia. En el compás 5 (Ejemplo 7), el piano responde al *staccato* del violonchelo con el énfasis del *staccatissimo*, para sumarse después en dúo al violonchelo, con la melodía del villancico.

El talante robusto, brioso y sarcástico del tema A contrasta con el lirismo del tema B, en el que la indicación de *cantabile* matiza la dinámica *sempre forte* y nos sugiere, junto con la simplificación del tejido contrapuntístico, una sonoridad dulce, aterciopelada e intensa. La insistencia en estos matices da lugar a pensar que, a pesar de las brutales disonancias, el carácter que debemos buscar no ha de ser duro, sino festivo, inocente y ligero. Chávez nos da las instrucciones con mucha claridad para que sepamos cómo buscar la expresión anímica y el balance entre las voces. Cuando los dos instrumentos se separan, en el compás 21, escribe *mezzoforte* para el piano, mientras el violonchelo continua *sempre forte* (Ejemplo 8). Entre este momento y el *fortissimo* del compás 27 se

sobreentiende un *crescendo* para los dos instrumentos. El piano se mueve de *mezzoforte* a *forte*, no porque sea menos importante, sino porque la melodía de la mano izquierda, a dos voces, podría cubrir la voz paralela del violonchelo. Todos los detalles están calculados y explícitamente escritos por Chávez.

En la sección de *Scherzo* del segundo movimiento (*Vivo*), el violonchelo y el piano se mueven en compases, pulsos y valores rítmicos distintos. El reto para los intérpretes consiste en ir juntos sin que lo parezca y, además, conseguirlo con facilidad, de manera que el supuesto desajuste parezca una broma. Si para coincidir matemáticamente cada intérprete marca acentos en todas las pulsaciones, la interpretación sonará rígida y perderá el humor. El truco para resolver el problema consiste en que cada intérprete sienta su compás a uno, para coincidir en el principio de cada compás, aunque sin acentuarlo. A pesar de la complejidad rítmica, el discurso debe buscar un efecto fresco y fluido, en el que la acentuación esté condicionada por el fraseo independiente de cada voz y no por los pulsos del compás. En medio de la aparente confusión, el compositor nos ayuda a encontrar la claridad a través del equilibrio que proporcionan las dinámicas. Siempre que existe el peligro de que el piano anule el protagonismo del violonchelo, Chávez escribe *piano sensa pedale*. En cambio, indica *mezzoforte* para los motivos que han de sobresalir.

El pianista cambia de rol de manera súbita. En cambio, la voz del violonchelo canta con continuidad, en *crescendo* desde el principio del movimiento hasta el final, para acabar en *fortissimo*. La corta articulación indicada, en contraste con la del piano, le dará relieve y protagonismo. El arco, fuera de la cuerda, cooperará con el movimiento de baile. Para evitar la monotonía, daremos dirección a la figura repetida cinco veces a partir del compás 33 (Ejemplo 10), empleando más arco en cada una de ellas que en la anterior. En la semicorchea, arco arriba, el arco ha de volver al doble de velocidad, para iniciar el arco abajo siempre en el mismo punto. Si efectuamos este movimiento desde el centro del arco, obtendremos un carácter más ligero y nos sentiremos más libres, al disponer siempre de espacio hacia los dos lados. De esta manera quedará destacado el valor más corto y evitaremos que quede desapercibido.

La inercia rítmica y el aumento de intensidad nos conducen al aire del *son* criollo de la sección de *Trío*. Tradicionalmente, la parte central de los *scherzos* es más lenta, en cambio, en este caso, Chávez indica *Poco piú mosso*. Esto se debe a que la textura,

mucho menos densa, necesita menos espacio para hacerse entender. De todas maneras, a pesar de la indicación más rápida del *tempo* por negra, el pulso de la melodía es ahora a uno por compás, que se traduce en una sensación más lenta: negra = 144 resulta blanca con punto = 48. Es fundamental acentuar la melodía a dúo de manera que se destaquen las hemiolias, que aportan el carácter de danza criolla. En esta sección, se diferencian las frases cantadas, en *legato*, de las de baile, en las que tres negras repetidas y separadas imitan el taconeo.

La intensidad dinámica y la vivaz energía rítmica tienen su contrapeso en el tercer movimiento (*Tranquillo*). El *mezzopiano sans nuances* obliga a la quietud. Un motivo es recitado por el violonchelo, como si de un mantra se tratara, sobre un ritmo *ostinato* percutido (*sans pedale*) por el piano. Las asociaciones motívicas del violonchelo suenan como si se improvisaran en un estado de trance, invocado por la hipnótica atmósfera que genera el piano. Cada vez que recomienza el mantra, Chávez escribe un regulador, única indicación dinámica en todo el movimiento. La ausencia de *vibrato* evocará la lejanía emocional que exige el estado meditativo.

La recapitulación del primer movimiento nos devuelve a la ruidosa realidad. La repetición íntegra del material da al oyente una segunda oportunidad para regocijarse en su ambiente jaranero. Con el acorde final, en Do mayor, culmina el alegre guirigay melódico.

La concentración del material y el marcado, claro y contrastado carácter de cada movimiento construyen una compacta unidad arquitectónica de impecable estructura y marcada expresividad, sugestiva y amena para el oyente. Añade importancia y significado a su programación, el hecho de haber sido escrita por Chávez como carta de presentación en Nueva York. La *Sonatina para violonchelo y piano* significó, en el momento de su estreno, la declaración de los principios diferenciadores en que se cimentaría la obra de uno de los compositores que condicionó el futuro de la música americana.

Es una obra indicada para ser programada desde final de grado medio y en el grado superior, tanto de violonchelo como de música de cámara. Su estudio desarrolla el progreso, en múltiples aspectos, desde una orientación lúdica. Los estudiantes podrán entrenarse en la diferenciación de voces contrapuntísticas atonales y aprenderán a

resaltar las particularidades, en un nivel muy sutil, de la articulación, la textura y el color del sonido. Esta práctica agudiza la capacidad de escucha. Los pasajes de poliritmia refuerzan el sentido del pulso y ejercitan la disociación de acciones simultáneas.

### **2.2.5. Apunte sobre el inacabado *Concierto para violonchelo y orquesta* (1975)**

El manuscrito del *Concierto para violonchelo*, inacabado, no se encuentra en la New York Public Library, donde se recoge la mayor parte de su obra. Chávez completó el concierto hasta el compás 153 del primer movimiento, escribió el tema del segundo movimiento y los *tempi* del *Scherzo* y del *Presto*. El manuscrito informa de la existencia de orquestación e incluye una reducción de piano de la parte compuesta.

Al enterarse de su existencia, el violonchelista Carlos Prieto contactó, en 1986, con la hija de Chávez, quien le dio la partitura y una página con el esbozo de toda la obra. Prieto decidió que se podía tocar y preparó su interpretación en homenaje al compositor. El estreno tuvo lugar el 13 de junio de 1987, con la Orquesta del Estado de México, dirigida por Eduardo Díaz Muñoz, en la Sala Nezahualcoytl de Ciudad de México. Se repitió días después en Toluca y en la Sala Naucalpan de Ciudad de México. En 1998, Carlos Prieto grabó el concierto con la Orquesta de las Américas, dirigida por su hijo Carlos Miguel, para la discográfica Urtext Digital Classics (Prieto, 2017).

El *Concierto* fue un encargo de la Academia de Artes de México. En la primera carta de la Academia, del 1 de marzo de 1972, consta que había sido aprobada una remuneración de veinticinco mil pesos y que la obra debía quedar acabada a finales de 1972. Chávez, ocupado con la dirección del Cabrillo Music Festival en Aptos (California), la invitación a dirigir la New York University Orchestra, el encargo del presidente Luís Echevarría, en 1972, para desarrollar un Plan Nacional de Música, y consciente además de que iba a ser nombrado director del INBA y de la Orquesta Sinfónica Nacional, pidió una prórroga. A las cartas enviadas por Blas Galindo y Rodolfo Halffter, que expresaban la urgencia de terminarlo, Chávez respondió no recordar que hubiese firmado un contrato con una fecha de entrega fijada. Finalmente, recibió los honorarios y quedó a su discreción completar el encargo. La Academia le cedió, además, todos los derechos de publicación sobre la obra.

Desde finales de 1973 hasta principios de 1975, tras dimitir de sus responsabilidades en México, Chávez se dedicó a componer una obra para la Philharmonic Orchestra de la Free National University of Mexico y varios madrigales *a cappella* para la editorial Tetra Music Corporation. También fue invitado como director en numerosas orquestas. En 1975, compuso en Nueva York *Cinco caprichos* y una gran obra para piano dedicada al solista Alan Marks. En cambio, comunicó a la Academia que no había podido completar el concierto debido a obligaciones inesperadas. Le habían diagnosticado un cáncer de próstata a finales de 1975.

Rodolfo Halffter, informado quizás de este hecho, propuso, en la Asamblea del 2 de diciembre, prorrogar el plazo hasta 1976. Mientras, Chávez recibió el encargo de Per Brevig, primer trombonista de la Metropolitan Orchestra, de componer un *Concierto para trombón*. A pesar de su precario estado de salud y de una nueva operación en noviembre de 1976, se las arregló para acabarlo en febrero de 1977. En marzo, un mes después de la operación, Chávez desveló la naturaleza de la obra que estaba escribiendo para la Academia, un *Concierto para violonchelo*, aunque priorizó la finalización de la orquestación de su ópera *The Visitors*. Murió el 2 de agosto de 1978 sin terminar ninguno de los dos proyectos (Parker, 1993).

### **2.2.6. Pautas para la interpretación**

El concierto no ha sido publicado y el manuscrito lo posee Carlos Prieto en exclusividad. Podemos realizar una descripción a partir de su grabación, accesible en Urtexonline. Se trata de una obra muy cromática, en la que el autor evita la tonalidad. El tema inicial del violonchelo utiliza los doce tonos de la escala. Como sus coetáneos Dimitri Shostakovich (1906-1975) y Benjamin Britten (1913-1976), Chávez emplea series de doce tonos en un contexto atonal y disonante, sin que lleguen a constituirse como una serie dodecafónica. El predominio de séptimas mayores, segundas menores y novenas horizontales y verticales crea tensión y dramatismo.

El violonchelo se escucha en diálogo con la tuba y con los trombones, acompañados por las trompetas en registro grave y por los contrabajos. El empleo de la melodía de doce tonos es coherente con el procedimiento de no repetición propuesto en la Charles Eliot Norton Lecture. Sin embargo, como en sus *Conciertos para cuatro trompas* (1937), *piano* (1938), *violín* (1948) y *trombón* (1977), Chávez utiliza la recurrencia de ideas, del



mismo modo que las técnicas de variación y desarrollo como elementos unificadores de asociación motivica.

Para el cuarto movimiento, Chávez tenía planificada una amplia unificación temática de todo el concierto (Parker, 1993). El ambiente de los 153 compases, que podemos escuchar en la grabación de Prieto, es intensamente dramático y oscuro.

### **CAPÍTULO 3. Manuel Enríquez y Mario Lavista: el individualismo de la cosmopolita vanguardia mexicana**

Podemos considerar que la década de 1950 supuso en México el fin de una era y el comienzo del internacionalismo político, económico y cultural. La cultura se orientó hacia lenguajes experimentales y cosmopolitas.

De 1950 a 1975, Occidente vivió un período sin precedentes de crecimiento económico, al mismo tiempo causa y efecto de numerosas transformaciones sociales. En este contexto, México tuvo la oportunidad de superar el atraso económico y dar paso a la estabilidad en el ámbito político. Durante la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos había necesitado importar de México minerales, petróleo, frutas, verduras, carne, cereales y fuerza de trabajo. A su vez, México no pudo abastecerse de productos procedentes de Europa y tuvo que crear sus propias fábricas. Cuando terminó la guerra, México producía y exportaba mucho más que antes de que comenzara. El presidente Miguel Alemán (1946-1952) favoreció que se desarrollara la agricultura moderna y la inversión extranjera, además de potenciar el turismo; modernizó las carreteras y los aeropuertos. La fundación, en 1943, del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) propició la mejoría de la salud de los mexicanos y el descenso de la mortalidad infantil. De este modo, hacia la segunda mitad del siglo XX, se produjo un *boom* demográfico en el que la población creció más del triple en cuarenta años: “México pasó de una población de poco más de 25 millones en 1950 a unos 81 millones de habitantes en 1990” (Rodríguez Kuri y González Mello, 2010, p. 1695-1696). “En 1970, había 218.000 estudiantes de educación superior, en 1980 eran 731.000 y en 1990, un millón” (Rodríguez Kuri y González Mello, 2010, p. 1751.).

En la década de los sesenta, el cincuentenario de la Revolución fue celebrado con la inauguración de obras públicas por todo el territorio. El presidente López Mateos (1958-1964) consolidó un periodo de desarrollo económico y equilibrio político excepcional en Latinoamérica, afectada por radicalismos, dictaduras militares y crisis económicas. Al mismo tiempo, se declaró fiel al compromiso del Estado con el bienestar social. López Mateos visitó América del Sur casi por completo, además de Estados Unidos y Canadá. Así mismo, viajó por Europa Occidental y por las zonas exóticas de Indonesia y Filipinas; fue también anfitrión de numerosos presidentes extranjeros, como de Osvaldo Dorticós (Cuba), Charles de Gaulle (Francia) y John F. Kennedy (Estados

Unidos). La culminación de esta política diplomática fructificó en la obtención de los Juegos Olímpicos de 1968 y de la Copa Mundial de Fútbol de 1970.

Sin embargo, el proceso de modernización, que transformó una sociedad agraria en urbana, fue muy desigual y no tuvo su contrapeso en la política. Solo las clases altas y medias disfrutaban de las ventajas de la vida moderna, como tener en casa radio, televisión y hasta teléfono. En cambio, todavía eran muchas las viviendas sin desagüe. El agua corriente llegaba a menos de la mitad de los habitantes y millones de familias cocinaban con leña o carbón. La desigualdad entre clases generó una profunda agitación tanto social como sindical, enardecida por la Revolución en Cuba. En enero de 1959, la victoria de Fidel Castro y del Che Guevara inflamó los movimientos revolucionarios en toda Latinoamérica. A pesar de que la mayoría de países latinoamericanos se dejó influenciar por Estados Unidos y rompió con Cuba, México se negó a hacerlo. En 1962, sin apartarse de esta línea diplomática, no votó la expulsión de Cuba de la Organización de los Estados Americanos (OEA). A pesar de la urgencia de poner fin a las injusticias sociales, la repercusión de las protestas en las elecciones fue mínima. Entre 1958 y 1970 se mantuvo intacta la hegemonía del PRI, aún ante la evidencia de su incapacidad para solucionar los conflictos. Las movilizaciones se extendieron por todo el territorio. En 1968, unos días antes de la ceremonia inaugural de las Olimpiadas, se celebró en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, un mitin estudiantil que fue violentamente reprimido por el ejército. A fecha de hoy, aún se desconoce el número de fallecidos.

El crecimiento económico continuó a niveles muy altos entre 1970 y 1980. El descubrimiento y la explotación de nuevos pozos de petróleo convirtió a México en el cuarto productor mundial, pero el gobierno no supo administrar el diluvio de dólares y el país comenzó a endeudarse. En 1976, el peso sufrió una devaluación muy fuerte. A la deuda extranjera se sumó la corrupción y la bajada mundial del precio del petróleo, en 1981. La inflación se volvió incontrolable. En 1982, el presidente López Portillo (1976-1982) se vio obligado a nacionalizar la banca. A esta mala situación económica hubo que añadir la tragedia provocada por el terremoto de 1985, en el que 100.000 familias perdieron su hogar.

Los inicios de la década de 1990 estuvieron marcados por dos acontecimientos globales: la caída del Muro de Berlín en 1989, que acarrearía la progresiva desaparición del régimen comunista, y la democratización generalizada en los países de América Latina.

Con la conclusión de la Guerra Fría y la consiguiente hegemonía de Estados Unidos se inició un proceso acelerado de globalización, por el que todos los fenómenos y acontecimientos nacionales se vieron fuertemente vinculados al orden mundial. El gobierno mexicano renunció al modelo proteccionista de comercio y firmó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte con Estados Unidos y Canadá, en 1993. Crecieron las exportaciones y las importaciones, aunque por otro lado, comenzó una migración no autorizada legalmente hacia Estados Unidos y cobró mayor auge el tráfico de drogas. El 1 de enero de 1994 entró en vigor el Tratado de Libre Comercio. Esa misma jornada, un grupo insurgente del sureste mexicano, liderado por el subcomandante Marcos, declaraba la guerra al Estado mexicano. Sus demandas se centraban en la reivindicación de los derechos de los indígenas mexicanos. En el ámbito político, la modificación de la legislación electoral para poner fin al monopolio político que había gobernado a México desde 1929 fue finalmente promovida por el presidente Ernesto Zedillo (1994-2000).

En este contexto se abrieron paso nuevas corrientes de expresión artística. Los hijos del progreso mexicano le dieron a la libertad un significado que encontraron a través de la vida urbana, el turismo procedente de otros países, la Revolución cubana, la música de protesta, el cine y la televisión, que fue entrando de manera gradual en los hogares mexicanos a partir de 1950. Se produjo una separación entre la cultura de los intelectuales y la del pueblo. La UNAM y los suplementos de los periódicos fomentaban la alta cultura. Se crearon publicaciones que abrieron la puerta al mundo: la *Revista Mexicana de Cultura* del periódico *El Nacional* (1947), *La Cultura en México* de *Novedades* (1949-1961), y *México en la Cultura* de la revista *¡Siempre!* (1962-1970). En la UNAM, centro de la vida cultural de la capital y del país, se formaron las élites nacionales. La universidad contaba con su departamento de difusión cultural, desde el que se fomentaban las artes y se publicaba una revista propia. La Casa del Lago en Chapultepec, los cineclubes y la Orquesta Sinfónica promovían la cultura entre un público más amplio. En 1961 y 1962, dos películas mexicanas, *Macario*, de Roberto Gavaldón (1909-1986), y *Ánimas*, de Ismael Rodríguez (1917-1004), fueron nominadas para el Óscar a la mejor película extranjera. Por otro lado, la cultura popular quedó a merced de los medios de masas, casi todos privados.

A partir de los años cincuenta, el nacionalismo estético sobrevive, como arte de Estado, en su funcionalidad para representar a México. El primer cisma del discurso nacionalista se produjo en las artes plásticas. Los artistas inauguran un grupo de presión, que se llamaría “la ruptura”, que se propuso estimular la apertura de un abanico más amplio en la política cultural oficial y provocar la modificación de las leyes de patrocinio. Los componentes del grupo cultivaban tanto la figuración como la abstracción y se negaban rotundamente a seguir dogmas en relación a las artes plásticas. Como consecuencia de la exposición “Confrontación 66”, que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes, el gobierno mexicano declinó su apoyo a la pintura mural.

La Revolución también dejó de ser tema literario. Surgió una narrativa crítica que retrataba la vida urbana postrevolucionaria y daba paso a un tipo de novela para lectores de clase media. Triunfaron los jóvenes escritores Juan Rulfo (1917-1986), con *Pedro Páramo* (1955), y Elena Garro (1916-1998) con *Los recuerdos del porvenir* (1963). En 1958, fue publicada *La región más transparente* de Carlos Fuentes (1928-2012), comprometido a partes iguales con la realidad social y con la experimentación vanguardista. En 1965, Jorge Ibarguengoitia (1928-1983) lanza una mirada irónica a la etapa revolucionaria en *Los relámpagos de agosto*. Como impulso de la crónica social Carlos Monsiváis (1938-2010) publicó, en 1971, *Días de guardar*.

Las transformaciones sociales cuestionaron la esencia de lo mexicano. Octavio Paz (1914-1996)<sup>1</sup> instruye sobre este tema en *El laberinto de la soledad* (1950). El escritor, en su preocupación por encontrar una nueva definición de la mexicanidad, anunció “una verdadera revolución artística y espiritual, una ruptura absoluta y un comienzo absoluto” (Paz, 1995b, pp. 16-17). En 1985, recibió el premio Alfonso Reyes, y en 1990, el Premio Nobel de Literatura.

---

<sup>1</sup> “Quiero referirme a la música de Manuel Enríquez y a su correspondencia, a nivel de la escritura, con la obra poética de Octavio Paz” (Cortez, 1985, p. 54). “(...) a los tres libros fundamentales de Paz, *Libertad bajo palabra*, *Salamandra* y *Ladera Este*, que respectivamente plantean un contacto con la tradición, una ruptura con ella y una búsqueda de nuevos cauces, corresponde una determinada etapa creativa en la música de Enríquez (como ejemplos podemos citar la *Suite* para violín y piano, *A lápiz* para piano solo y *Transición* para orquesta), que sustenta una relación análoga con la historia de la música” (*Ibid.*, p. 56). “Paz y Enríquez beben del surrealismo y de los hallazgos seriales al margen de límites ortodoxos” (*Ibid.*, p. 59).

Esta misma transformación también se expresa en las artes plásticas. En 1948, Rufino Tamayo (1899-1991) y Carlos Mérida (1891-1985) abrieron un conflicto con José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), al acusarles de anteponer la temática de la Revolución en sus pinturas murales y de eludir la esencia plástica de la pintura. Los lienzos en caballete cobraron nuevo protagonismo con Jesús Guerrero Galván (1910-1973), mientras Rufino Tamayo<sup>2</sup>, Gunther Gerszo (1915-2000) y Pedro Coronel (1922-1985) realizaban composiciones geométricas. Juan Soriano (1920-2006) y Remedios Varo (1908-1963) se recrearon en el simbolismo. A partir de los años setenta y ochenta, el arte conceptual no siempre se manifestó en imágenes. En la acción *Proyecto del poema urbano*, realizada en 1980 por el Grupo Marçó frente al Monumento a los Niños Héroes, algunos artistas, procedentes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, repartían tarjetas entre los transeúntes, en las que había algunas palabras escritas. Se trataba de que cada persona colocara libremente la suya sobre el pavimento para crear así un poema colectivo.

Recordemos que, en el ámbito de la música, Chávez, líder cultural situado al frente de las principales instituciones musicales del país, dimitió de sus cargos políticos, moderó su discurso y abandonó la tendencia nacionalista durante la década de 1940. Las nuevas generaciones de vanguardia, a las que pertenecían Manuel Enríquez (1926-1994) y Mario Lavista (1943-2021), recibieron su formación en el Taller de Composición que fundó Chávez, en 1960, en el Conservatorio Nacional de Música. Manuel Enríquez llegó a ser asistente de Chávez y director del Taller de Composición entre 1965 y 1972. Mario Lavista, de una generación posterior, también fue discípulo de Rodolfo Halffter (1900-1987) y de Carlos Chávez (1899-1978).

En este capítulo, ponemos en valor dos piezas para *violonchelo solo* de los compositores Manuel Enríquez (1926-1994) y Mario Lavista (1943-2021), figuras centrales de sus respectivas generaciones, y representativas del ideal cosmopolita que compartieron casi todos los compositores vanguardistas, en la segunda mitad del siglo XX. La *Sonatina* de Enríquez (1962) ejemplifica la búsqueda del compositor en el marco del expresionismo,

---

<sup>2</sup> Rufino Tamayo, en su pintura surrealista *La gran galaxia* (1978), fascinado por la idea de infinito, evoca el concepto de lo universal al situar la Tierra frente al Cosmos, en un ambiente nocturno sin ninguna identidad concreta.

en el que proyecta su personalidad analítica y a la vez proclive a un intenso lirismo de fuertes tensiones dramáticas. Lavista crea, en *Cuaderno de Viaje* (1989), un espacio sonoro íntimo y espiritual, mediante la exploración de nuevos timbres como parte esencial de su vocabulario. Ambos compositores encuentran en el violonchelo solo la herramienta idónea para expresarse a través de la abstracción.

El florecimiento de la nueva escuela de composición en México fue favorecido por el progreso técnico de los intérpretes. La contribución mexicana al desarrollo del violonchelo como instrumento solista había comenzado en el transcurso de la primera mitad del siglo XX, con algunas composiciones esporádicas. Las obras para violonchelo solista de los compositores mexicanos se estrenaban, en su mayoría, en Europa o Estados Unidos. Si hacemos un repaso de las principales obras que han ocupado nuestra tesis hasta ahora, podemos corroborar fácilmente este hecho.

La dinámica cambió radicalmente en la segunda mitad del siglo XX. El nazismo y la Segunda Guerra Mundial provocaron la emigración a Latinoamérica de intérpretes judíos con una dilatada trayectoria internacional, quienes estimularon la producción de obras para instrumentos solistas de gran envergadura y alta dificultad técnica. Enríquez compuso, en 1962, la neoexpresionista y dramática *Sonatina para violonchelo solo*, para el virtuoso Ordonoposoff (1917-1992), primer violonchelista de la Orquesta Sinfónica Nacional de México y profesor del Conservatorio Nacional (1958-1961). En esta pieza de lenguaje atonal, que analizaremos a continuación, la técnica instrumental empleada explora hasta el límite los recursos expresivos del violonchelo.

Como veremos más tarde, fue Lavista, a partir de 1970, el encargado de la ampliación del vocabulario tímbrico, al desarrollar un nuevo virtuosismo basado en las técnicas extendidas de los instrumentos tradicionales, en colaboración íntima y estrecha con sus intérpretes. Fruto de su complicidad con los miembros del Cuarteto Latinoamericano, fundado en 1982, Lavista compuso *Reflejos de la noche* (1985), obra en la que emplea únicamente los sonidos armónicos naturales de los instrumentos de cuerda. De la atmósfera mágica, delicada y poética de este cuarteto de cuerdas surgió, en 1989, *Cuaderno de viaje para violonchelo solo*, composición de la que hablaremos para concluir nuestro trabajo.

### 3.1. Manuel Enríquez: diálogo entre fronteras

El impacto del trabajo de Manuel Enríquez tuvo trascendencia en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. No sólo fue el compositor mexicano más relevante de su generación, sino que, situado al frente de las instituciones musicales más importantes, pudo continuar la labor de Chávez como gestor, dinamizador y divulgador cultural. En el momento en que el nacionalismo quedó estancado en México, “se necesitó la vigorosa acción de Manuel Enríquez para aportar brillo nuevo y una manera de decir propia, congruente con los cambios que se operaron en el universo de la composición durante el decenio que va de 1950 a 1960” (Alcaraz, 1995, p. 53).

Representante del inicio de una nueva era, Enríquez consideró superado el nacionalismo desde el comienzo de su trayectoria: “Nunca fui un particular creyente ni adorador del nacionalismo. Siempre lo consideré, inclusive, desde mi primera época, una etapa ya superada por otros compositores anteriores a nosotros que tal vez, y ahora el tiempo me da la razón, lo hicieron mejor que cualquiera de nosotros lo hubiera podido hacer”. (Becerra-Schmidt, 1998 citado en Carredano y Eli, 2015, p. 319).

Nació en Ocotlán (Jalisco), en 1926. Fue su padre quién le inició en la música y a los 11 años, comenzó a estudiar violín en Guadalajara. Ganó dinero desde los 13 años mediante la realización de transcripciones de arreglos de Glenn Miller (1904-1944) y de otras orquestas de *jazz*. Entrenó el oído con esta actividad y aprendió orquestación de forma práctica. Pronto sintió la necesidad de escribir su propia música. Adquirió los fundamentos tradicionales de composición con Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), en el Conservatorio de las Rosas de Morelia. Fue concertino de la Orquesta de Guadalajara entre 1941 y 1954. A través del Instituto México-Norteamericano de Guadalajara, recibió una beca del gobierno de Estados Unidos para ingresar en la Juilliard School of Music de Nueva York. Allí estudió, de 1955 a 1957, violín con Ivan Galamian (1903-1981) y Louis Persinger (1907-1966), música de cámara con William Primrose (1904-1982) y composición con Peter Mennin (1923-1983). Al mismo tiempo, recibió clases privadas del compositor Stefan Wolpe (1902-1972), emigrado de Alemania, quien además de iniciarle en el lenguaje serial, le aportó sólidos conocimientos de análisis musical, arte y filosofía. De vuelta a México, se integró en la Orquesta Nacional, fundó



el Cuarteto México y comenzó a dar clases de composición en el Conservatorio Nacional como asistente de Carlos Chávez.

Siempre atento a la evolución de las estéticas de vanguardia, Enríquez fundó varias asociaciones con el objeto de difundir su música y la de sus coetáneos, como el Grupo Nueva Música de México (1960) y el Grupo Proa (1970). En 1971, recibió una beca de la Fundación Guggenheim, que le permitió estudiar composición electroacústica en el Columbia-Princeton Electronic Music Center de Nueva York. En 1972, fue nombrado Director del Conservatorio Nacional de México. Residió en París, de 1975 a 1978, con el encargo del gobierno de su país para divulgar la música mexicana en el extranjero. Amplió su formación con Jean-Étienne Marie (1917-1989) en el Centre International de Recherches Musicales y viajó a Italia, Yugoslavia, Bélgica, Alemania e Inglaterra. Ocupó el cargo de director del Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM), a partir de 1979. Desde esta institución impulsó el Foro Internacional de Música Nueva, de enorme importancia en toda América Latina. Desde 1990, fue Director de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (Carredano y Eli, 2015)<sup>3</sup>.

### **3.1.1. Características organizativas del lenguaje musical de Manuel Enríquez**

Enríquez abrió las puertas de México a nuevas técnicas de composición, que sustituyeron al nacionalismo antecesor como vía de expresión musical<sup>4</sup>. Además de ser considerado como la primera figura mexicana de la música de vanguardia, también es reconocido como el compositor más importante en México desde Chávez. José Antonio Alcaraz, especialista en la música de Enríquez como cronista, musicólogo y amigo íntimo, dice: “La recia personalidad de Enríquez, la solidez de su lenguaje que conjunta y equilibra con admirable acierto, audacia y sabiduría, la constante renovación de su estética personal, y los logros fascinantes que aparecen en su escritura a cada nueva

---

<sup>3</sup> Para el musicólogo Aurelio Tello, Enríquez fue “un gran músico, con una gran preparación musical y cultural, muy dinámico y dispuesto a impulsar proyectos que no sólo lo favorecieran a él, sino a la música mexicana y latinoamericana en su conjunto, muy disciplinado para el trabajo, con visión administrativa, con capacidad de gestión y dispuesto a afrontar responsabilidades” (*Gobierno de México*, 2016).

<sup>4</sup> Dado los distintos lenguajes que Enríquez llegó a usar, nos parece interesante presentar notas a pie de muchas de las obras que mencionaremos a continuación, a modo de pinceladas ilustrativas de sus composiciones.

obra, le dan un lugar de primera importancia entre los compositores mexicanos” (1995, p. 56).

A pesar del desgaste del nacionalismo, según Xochiquetzal Ruiz<sup>5</sup> (*Gobierno de México*, 2016), “en su obra se pueden encontrar diluidos tintes nacionalistas y populares, pero lo de Manuel Enríquez fue la innovación”. Sus composiciones configuran un corpus “de enorme calidad, solvencia técnica e imaginación sonora que colocó a México en un primer plano en las corrientes de vanguardia del siglo XX” (*Ibíd*). Su amplio catálogo incluye música sinfónica, de cámara, vocal y coral, música electroacústica, música para cine, teatro y ballet. Por su particular visión de plantear la composición y por aportar nuevos recursos creativos, a veces arriesgados, ciertas piezas de Enríquez se han vuelto representativas de una forma específica de abordar la creación musical. Desde sus primeras obras se trasluce el deseo de seguir explorando el lenguaje y los estilos:

Siempre buscaba algo nuevo, un timbre, una forma de tocar cada instrumento incluso, está siempre atento con los intérpretes a ver qué más se puede sacar a los instrumentos musicales, pero su forma de componer en todos los periodos fue muy concisa, no le gustaba ser repetitivo, le gustaba mucho tener economía, nos presentaba su obra así. No dice uno ‘es muy larga’ o ‘repetió aquí’ o ‘volvió a agarrar el tema y otra vez y otra vez’, como hay algunos... él era muy conciso en su forma de escribir, con mucha economía de medios. (Ruiz, 2016)

Entrevistado por Mari Ángeles González (en 1982) y José Amer (en 1987), el propio Enríquez definió cuatro etapas en su trayectoria creativa (Aharonián, 1994). En un *primer periodo*, condicionado por las enseñanzas de Stefan Wolpe en Nueva York, emplea un lenguaje politonal y serial no ortodoxo. El propio Enríquez confiesa: “evitaba ceñirme a la “serie” y siempre antepuse mi interés de expresión al purismo académico; sin embargo, y como la mayoría de los compositores actuales, tenía que pagar mi experiencia y pasar aunque fuera brevemente por ese campo; así *A lápiz*<sup>6</sup>, junto con otras piezas, pertenece a esa época” (Enríquez, 1993, p. 99). Entre esas otras piezas, se

---

<sup>5</sup> Xochiquetzal Ruiz es especialista integrante del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM).

<sup>6</sup> *A lápiz- Tres apuntes para piano* fue compuesta por Enríquez en 1965, tres años después de la *Sonatina para violonchelo solo*.

encuentra la *Sonatina para violonchelo solo*, que abordaremos a continuación, como una obra atonal en la que Enríquez “evita ceñirse a una serie”.

Los compositores mexicanos estudiados en nuestra tesis son protagonistas de una búsqueda en la que la disonancia muestra todas sus caras, cada vez más lejos de la tonalidad y más cerca de la “emancipación de la disonancia” que logró Schönberg con el sistema dodecafónico, y que abordaremos en breve. El proceso hasta llegar a sistematizar un nuevo lenguaje como el de Schönberg<sup>7</sup>, con una continuidad evolutiva por parte de sus alumnos y seguidores, como Berg y sobre todo Webern con el serialismo integral, pasa por una intensa etapa de búsqueda y encuentros. A esta etapa podemos considerarla un espacio-tiempo desde la *no tonalidad* a la *atonalidad*, marco en el que se integra este *primer periodo* de Enríquez.

Cada obra atonal es un territorio libre, demasiado libre y extremadamente peligroso a la hora de lograr unidad y coherencia. No existe una tónica, sino la posibilidad de que surja un sonido central en cualquier momento. En 1966, Enríquez declara a propósito del *Concierto II para violín y orquesta*: “La intención mía y del intérprete debe ser la de evitar cualquier sonido “temperado” (citado en Mayer Serra y Alcaraz, 1995, p. 65). Sin embargo, esto no es posible, dado que es el material sonoro con el que cuenta, aunque sí que evita las relaciones paradigmáticas del discurso tonal. Según George Perle,

El compositor atonal no puede dar nada por descontado salvo la existencia de un mundo de sonidos limitado: la escala semitonal. Más allá de este presupuesto, es imposible establecer las condiciones fundamentales de la atonalidad en general si no es de manera negativa, estableciendo sencillamente la ausencia de conexiones funcionales *a priori* dentro de las doce notas de la escala semitonal. (Perle, 1999, p. 15)

Barce también nos advierte de que en la atonalidad, “el empleo del cromatismo, los acordes muy saturados, los grandes saltos melódicos entre distintas octavas, la insistencia en los intervalos citados, *no es cuestión de estilo, sino de necesidad*” (Barce, 1985, p. 89). Se trata de la necesidad no ya de unas normas estrictas, sino de unos

---

<sup>7</sup> Otros compositores sistematizaron sus procedimientos compositivos, como Bartók o Scriabin, pero no tuvieron la difusión, la repercusión, ni la complicidad de los músicos que tuvo la Segunda Escuela de Viena.

parámetros comunes para todas las obras atonales, que den consistencia, coherencia y unidad a la composición, aunque como todos los teóricos indican: “La atonalidad “libre” que precede a la dodecafonía excluye por definición la posibilidad de plantear procedimientos compositivos coherentes en sí mismos y susceptibles de ser aplicados de modo general” (Perle, 1999, p. 25).

Tal y como venimos comprobando a lo largo de nuestra tarea analítica, y que seguiremos observando en la *Sonatina* de Enríquez, no podemos estar más de acuerdo con Ernst Krenek cuando manifiesta: “En cuanto a la atonalidad, su organización depende de relaciones motívicas y lleva aparentemente los fenómenos melódicos a un primer plano” (Krenek, 1965, p. 109). De este modo, un joven Schönberg que empieza siendo atonal acaba más tarde por liberarse de la escala cromática y de los requerimientos atonales, al concebir un *nuevo sistema de organización* para los sonidos temperados: el dodecafonismo.

En este sistema de organización, para cada obra se construye con los doce sonidos una sucesión melódica única que encierra la escala semitonal, a la que se denomina “serie” y a la que se aplica para su desarrollo los principios del contrapunto estricto, tanto a la serie completa como a fragmentos melódicos de la misma: repite la serie transformada por inversión, por retrogradación y por inversión retrogradada. La “serie original” no queda completada hasta que no hagan aparición los doce sonidos de la escala cromática temperada, además de la condición expresa de no repetir ninguno, ni siquiera por enarmonía, así como tampoco puede establecerse una ruptura de la sucesión de los doce sonidos: la serie la constituyen las doce notas seguidas. A vuela pluma, lo más importante son los intervalos melódicos que se van formando entre los sonidos elegidos en un orden melódico-interválico determinado para cada serie, distancias que serán las que se inviertan o se transformen por retrogradación y por inversión retrogradada, a partir de la nota inicial.

Hacia principios de los años veinte, el serialismo está en el aire. El cromatismo del romanticismo tardío, el impresionismo y el expresionismo eran territorios bien explorados y el estilo atonal había alcanzado un punto sin retorno. Pocos fueron tan conscientes de ese dilema como Schönberg, que pensó que había propiciado el caos con el cromatismo atonal, estilo que quedó apartado. Tras diez años de silencio, en los que Schönberg pintó cuadros expresionistas y tuvo la posibilidad de contemplar

el estado de la música postromántica en Europa, volvió a la actividad con uno de los conceptos más revolucionarios de la historia de la música: el sistema dodecafónico. (Karoly, 2000, pp. 31-32)

En su *primer periodo* compositivo, Enríquez prefiere la atonalidad libre y, aunque a veces constituya series, no hace uso de la técnica dodecafónica, por considerarla todavía más estricta que las normas armónicas de la tonalidad. Además de los compositores de la Segunda Escuela de Viena, se siente influido por Silvestre Revueltas, Bartók, Hindemith y el jazz. “Hay en el jazz una actitud que me encanta: la frescura de la producción y la espontaneidad del músico que faltan en el músico de concierto”, diría Enríquez (Alcaraz 2001, p. 131). A esta primera época pertenecen *Concierto I para violín y orquesta* (1955)<sup>8</sup>, *Sinfonía I* (1957), *Preámbulo* (1957)<sup>9</sup>, *Sonatina para violonchelo solo* (1962), *Sinfonía II* (1962)<sup>10</sup>, *Cuatro Piezas para viola y piano* (1962) y *Tres Invenciones para flauta y viola* (1964)<sup>11</sup>.

En un *segundo periodo* de transición, inspirado por John Cage, Earl Brown y Luciano Berio, experimenta con las técnicas aleatorias y la improvisación libre, lo que favorece su alejamiento de lo estricto, pues “mediante la escritura aleatoria se logra la liberación del músico enclavado en los moldes clásicos. Se rompe la barrera de la tonalidad y se logra una exploración plástica de regiones sonoras inéditas” (Mayer Serra y Alcaraz, 1995, p. 60). Por otro lado, la improvisación libre significa para Enríquez “una

---

<sup>8</sup> Con influencias del de jazz.

<sup>9</sup> “De este modo, bajo el significativo nombre de *Preámbulo* (1961) aparece una partitura orquestal de Enríquez, donde éste formula una declaración de principios, alejándose por completo y de manera voluntaria, de todo cuanto cabía esperar de un compositor mexicano en ese tiempo” (Mayer Serra y Alcaraz, 1995, p. 54).

<sup>10</sup> “Serial, con ciertas libertades. Movimiento I. Forma tradicional (modificada) tipo sonata (...) Movimiento II. Relax. (...) Más avanzado que el primer movimiento y mayor libertad respecto a los “clichés”. Movimiento III. Demostración de su arraigo en el pasado: hay —verdadero anacronismo— un coral y una fuga dodecafónicos. Ambiente romántico, oscuro, un poco a la “Wozzeck”. Dentro de lo escolástico, la “Sinfonía II” demuestra pleno dominio de los recursos tradicionales y absorción de las técnicas modernas” (Mayer Serra y Alcaraz, 1995, p. 63).

<sup>11</sup> “Importante por la concisión del lenguaje musical y la experimentación con las posibilidades de los instrumentos. *No hay pasajes aleatorios, pero mi intención era lograr la aleatoriedad utilizando métrica casi tradicional.* Formas condensadas. Constante cambio de emoción entre pasajes estáticos y violentos. *El apogeo de mi admiración por Webern. Estaba buscando un camino a través de las distintas técnicas contemporáneas*” (Mayer Serra y Alcaraz, 1995, p. 64). Las frases en cursiva son de Enríquez.

improvisación organizada, con un control flexible del compositor sobre la música que se interpreta” (Mayer Serra y Alcaraz, 1995, p. 60).

Enríquez tuvo que desarrollar una grafía especial para estos dos tipos de escritura, en los que el intérprete elige sobre una serie de posibilidades ofrecidas por el compositor, dentro de un esquema dado. Sobre este tema, diría el compositor: “He tenido que convencerme a mí mismo de la necesidad de incorporar cada nuevo elemento a mi lenguaje musical, para poder expresarme. He tenido que meditar largamente la gráfica; lo más clara y sencilla posible, para obtener el mejor y más fácil de los resultados, apegados lo más posible a mi idea original” (Mayer Serra y Alcaraz, 1995, p. 60). Composiciones significativas en esta estética son *Sonata para violín* (1964), *Reflexiones para violín solo* (1964), *A lápiz* (1965), obra muy relevante entre las de su catálogo, de la que el propio Enríquez confesó: “el lenguaje armónico es de un serialismo libre: predominan en los intervalos de tritono y séptima mayor, aunque algunas veces aparecen también (y a propósito) algunas terceras y sextas muy diatónicas” (Enríquez, 1993, p. 99). Le siguió el *Concierto II para violín* (1966). Unas declaraciones del propio Enríquez sobre esta obra revelan su propia evolución creativa: “Ya no siento mis obras como composiciones sino como la organización de un mundo sonoro” (Enríquez, citado en (Mayer Serra y Alcaraz, 1995, p. 64). *Trayectorias* (1967)<sup>12</sup>, *Ambivalencia para violín y cello* (1967)<sup>13</sup> y el *Segundo Cuarteto de Cuerda* (1967) completan esta segunda etapa de carácter improvisatorio y aleatorio. Tras esta última composición, Enríquez manifestó:

---

<sup>12</sup> “Se trata de una obra de fuertes contrastes, alucinantes episodios líricos y completo dominio de los efectos orquestales. (...) la vida sonora de esta música está marcada precisamente por esas características, a su vez resultado de una escritura dotada con muy adulto balance entre rigor y fantasía, sí como sentido dramático, estructural y organización morfológica” (Mayer Serra citado en Alcaraz, 1997, p. 54).

<sup>13</sup> “«Ambivalencia», desintegración de mi mundo sonoro y todos los elementos de la música” (Enríquez, citado en Mayer Serra y Alcaraz, 1995, p. 65). “Mi mayor preocupación cuando escribo música —y eso independientemente del lenguaje de cada obra— es lograr un equilibrio expresivo. No soy partidario de experimentar: “Ambivalencia” me ha costado muchos meses de raciocinio y análisis. Todos los factores están compensados: pido por igual al intérprete, que toque lo que está determinado y que actúe con libertad. Todo está calculado y previsto para ser integrado en el total de la obra. Los valores tímbricos y de color tienen una gran importancia sin que se descuiden los rítmicos, melódicos y armónicos” (*Ibid.*, p. 60).

1967 fue un año decisivo, cambié nuevamente mis conceptos, lenguaje, técnica, actitud estética. El “Cuarteto” tiene casi en su totalidad técnica abierta, lo cual me obligó a emanciparme de los clichés propios de la escritura para cuatro instrumentos y forzar a los ejecutantes a contribuir conmigo a nuevas búsquedas. Pensé en un mundo sonoro y medios de expresión diferentes. (Enríquez, citado en Mayer Serra y Alcaraz, 1995, p. 64).

Su técnica es todavía más experimental en el *tercer periodo*, en el que emplea exclusivamente la electroacústica. Los primeros ejemplos son *Si Lebet* (1968), *Ixamatl* (1969), *La reunión de los Saurios* (1971) y *Laser I* (1972). También compone *Encuentros* (1972), que según la mayoría de investigadores es considerada una de las obras maestras de Enríquez. Según Alcaraz (2001, p. 115)<sup>14</sup>: “[En *Encuentros*] se trasluce cierta raigambre que pudiera calificarse —ampliamente— como latinoamericana; ahí se asimilan modos de expresión local, adoptados de y adaptados a conductas provenientes de una renovación sintáctica internacionalizada. Fusión de estratos anteriores al mestizaje con lenguajes y técnicas contemporáneas”.

Al año siguiente, compone *Ritual* para instrumentos tradicionales (1973). Respecto a esta composición, debemos destacar que se alternan secciones escritas de manera tradicional con secciones aleatorias. “Durante el trayecto sonoro de *Ritual*, el colorido —uno de los recursos preponderantes para la escritura sinfónica de Enríquez— está llevado a situaciones límite. Hasta sus consecuencias últimas, se diría. Dicho tratamiento exacerbado de los recursos tímbricos se realiza con tanta destreza como refinamiento” (Alcaraz, 2001, p. 116)<sup>15</sup>.

A lo largo de su *tercer periodo*, Enríquez realiza una síntesis de toda su música anterior en obras como *Tlachтли* (1976)<sup>16</sup>, *Viols* (1976), *Conjuro* (1976-77), *Raíces* (1977)<sup>17</sup>,

---

<sup>14</sup> Texto original publicado en Reforma, 13 de noviembre de 1994, suplemento cultural “El Ángel”.

<sup>15</sup> Texto original publicado en *Proceso* núm. 959, 20 de marzo de 1995.

<sup>16</sup> *Tlachтли* (1976) fue compuesta para violín, violonchelo, flauta, clarinete, corno, trombón y piano. Se trata de una pieza en la que domina la aleatoriedad sumamente sugerida hasta el detalle, ordenada del modo tan particular y minucioso que logró Enríquez.

<sup>17</sup> “A una muy atractiva disposición de materiales tímbricos —terreno en el que Enríquez siempre ha manifestado tener una especial habilidad— se alía en esta ocasión una “garra” expresiva, cuyos demoledores exabruptos han sido distribuidos minuciosamente: la muy gradual acumulación de eventos sonoros y su contraste con secciones lineales donde se congela el transcurso del tiempo, tienen a la vez un

*Fases* (1978)<sup>18</sup> y *Sonatina para orquesta* (1980), obra de la que el especialista en la música de Enríquez, José Antonio Alcaraz (2001, p. 119 y 1987, p. 63), opina:

Su opulento colorido y coherencia arrastran al auditor a una experiencia de gran versatilidad, con fluidez irrestricta, donde la novedad establece su propia tradición.<sup>19</sup>

Las sonoridades robustas de esta partitura que son alegorías de sí mismas, se encuentran lejos de vertientes utópicas o sentimentalismos anacrónicos y endebles. Constituyen proposiciones polémicas, entelequias comprometidas con el talento, la maestría, la disciplina, la exploración incansable.

El mismo investigador habla de otras dos obras muy significativas de este periodo creativo:

Tanto en *Viols* (1976) como en *Conjuro* (1976-77) Manuel Enríquez se desplaza con envidiable aplomo en el ámbito sonoro del violín (...). Ambas obra son para violín y cinta. *Conjuro*, especialmente, muestra a un compositor que ha trascendido la falsa bifurcación “forma-fondo”, para dar a su materia una integridad a la vez unitaria y multipolar, tan compacta como radiante. *Conjuro* y *Viols* son de un acabado tal que el adjetivo “impecable” las define con precisión idéntica a aquélla con que el compositor ha sabido idear ordenar liberar, yuxtaponer, simbiotizar y modular sus materiales. *Conjuro* es la más rica, imaginativa y atrayente. Es una de

---

sentido musical y dramático profundamente identificados entre sí, al interior de una evidente aleación de funciones. Las diversas familias orquestales están consideradas y utilizadas no solamente como fuentes tímbricas, sino también como densidades; su yuxtaposición integra un nítido sistema de fuerzas, en cuyo uso el compositor pone en juego toda su sabiduría y poder creativo” (Alcaraz, 2001, p. 30). Texto original publicado en *Proceso* núm. 95, 28 de agosto de 1978.

<sup>18</sup> “*Fases* 1977-78) se sitúa en regiones donde la pesquisa individual de Enríquez ha renunciado por completo a esquemas consabidos. Por ejemplo: el orden de ejecución para los cuatro episodios que integran la partitura puede ser determinado por el director. En forma análoga, durante el capítulo lento se recurre al empleo de varias botellas de vidrio, para producir suavemente sonidos de diferentes alturas como parte de la dotación percutida. *Fases* tiene un fragmento puntillista, otro donde el elemento dominante será la sugerencia, al emitirse *sotto voce* la trama auditiva; así como un capítulo de ánimo elegiaco que termina con un canto melódico a la vez terso y punzante, u otro cuyo esquema (o corte) recuerda un rondó”. (Alcaraz, 2001, p. 30). Texto original publicado en *Reforma*, 13 de noviembre de 1994, suplemento cultural “El Ángel”.

<sup>19</sup> Texto original publicado en *Proceso* núm. 965, 1 de mayo de 1995.



las poquísimas obras para un instrumento de cuerda solo y cinta con sonidos electrónicos, que logra plenamente un equilibrio satisfactorio, simultáneo a los contrastes y antagonismos que suele engendrar el uso de dos fuentes sonoras tan disímbolas. (Alcaraz, 1987, pp. 57-58)

Sin embargo, en México no todos estaban del lado de la música de vanguardia. Los editores de la *Revista Musical Heterofonía* (Año III, Núm. 13 Julio-Agosto de 1970 México, D. F.) confiesan su decepción por el trabajo más reciente de Enríquez en ese momento, tras un acto considerado por los autores del texto como “teatro total” o “live” (música, interacción entre instrumentos, ruidos, escenas fílmicas y teatrales, efectos luminosos y noticias de actualidad) y que fue llevado a cabo por Enríquez y Héctor Quintanar (1936-2013): “Nos sorprende, pues, que Manuel Enríquez y Héctor Quintanar se pasen ahora al dominio de la “no música”, sin renunciar a sus prerrogativas de compositores. El año pasado obtuvo Enríquez mucho éxito con su obra *Ixamatl*, escrita por encargo del famoso Festival de Donaueschingen” (Editores de *Heterofonía* 13, 1970, p. 4).

En 1987, en la entrevista que concedió a José Amer, Enríquez añade la definición de un *cuarto periodo*, que describe lo lejos que se sentía de lo académico y de lo que denominó “dogmatismo puramente de escritorio”. Según había anunciado ya en la entrevista de González, cinco años antes, su cuarta etapa creativa consistía en articular un neonacionalismo con un neoexpresionismo:

Creo en una música nacional, pero no por intención, o mejor dicho no como un camino sino como un resultado, como una consecuencia del medio en el cual se ha nacido, se ha formado, se ha creado, y de cuyo ambiente se ha nutrido (Enríquez, 1987 citado en Aharonián, 1994, p. 123)

Algunas de sus últimas obras fueron *Oboemia* (1982)<sup>20</sup>, *En prosa* (1982), *Manantial de soles* (1984. Versión II, 1988)<sup>21</sup>, *Tres piezas para chelo y piano* (1988), *En prosa II*

---

<sup>20</sup> “*Oboemia* arranca de cánones desusados para Enríquez: en lugar de sus habituales concreciones, yuxtaposición de densidades o polarizar entidades acústicas considerándolas sólo tales, el compositor expande su material hasta llegar –mediante lo factual– a un trazo panorámico, donde se alterna o confronta una serie de secuencias abstractas. En esta nueva partitura suya para oboe solo establece un delicioso juego de arabescos; ahí donde una línea primera, voluble, caprichosa, con agilidad de trapeceista va elaborando, al involucrarse con otras robustas filigranas, un divertimento cuyo sentido proporcional le

(1990), *Diálogo* (1992) y *Zenzontle para flauta y orquesta de cuerdas* (1993). Su última composición data de 1994 y se trata de una banda sonora para cortometraje documental: *Tendencias actuales de la arquitectura mexicana*. El lenguaje de este último periodo se rinde más que nunca a la sugerencia de la imagen que inspira a Enríquez para componer:

Su tensa declaración de principios, caracterizada por un asentamiento específico, de gran estabilidad, cede el paso a un sistema de ecos que se acumulan hasta crear un clima *strindberguiano*. El compositor mexicano parece reunir así las voces de Crumb y Varese, como si fueran una sola persona. Y al renovarse la zona de actividad, filamentos filtrados en conjunción dan origen a espléndidas imágenes de paisajes acuáticos, dotados de plasticidad: oscilan, avanzan hasta volver a replegarse al interior de un paisaje en expansión, amplio y lejano, en el que se disgregan o entrechocan sus mareas. Espacio nocturno donde James Ensor y Paul Klee se encuentran, el de esta partitura *En Prosa* de Manuel Enríquez (Alcaraz, 2001, p. 41)

En resumen, Enríquez aceptó y supo adaptarse de manera muy personal a los lenguajes musicales contemporáneos de su época. Desde su etapa de estudios en Nueva York, en

---

hace desembocar a otras secuencias donde son desplegadas las diversas naturalezas del instrumento” (Alcaraz, 2001, p. 39). Texto original publicado en *Proceso* núm. 308, 27 de septiembre de 1982.

<sup>21</sup> En 1984, la Secretaría de Educación Pública encargó a Enríquez componer una obra dirigida a conmemorar el 70 aniversario de Octavio Paz, por quien Enríquez sentía verdadera devoción y admiración. Para llegar a un acuerdo, el músico puso la condición de poder inspirar su trabajo sobre algún pasaje de la obra poética de Paz. Los musicólogos Torres y Tello, en un artículo de archivo de la web de música contemporánea *Phyteas Center for Contemporary Music*, relatan el proceso: “el compositor y el poeta seleccionaron un poema erótico de exquisita sensualidad titulado Eje. Enríquez utiliza libremente sólo algunas palabras de este poema, para crear un homenaje sonoro que revela inmediatamente su estilo personal. La primera versión de esta obra está escrita para una dotación instrumental compuesta por metales, arpa, percusiones y cuerdas. En 1988 el compositor revisó la obra y elaboró una segunda versión (...) para mezzosoprano, actor, piano y seis percusionistas. Desarrolla una obra enormemente evocativa en relación al texto seleccionado, plasmado en una partitura de elegante caligrafía con una notación que es una vez funcional y simbólica, logrando una notable unidad estilística. La voz grave y cálida del actor presenta las primeras líneas de un diálogo íntimo a la que responde una voz femenina encarnada por una mezzosoprano. El coloquio amoroso que se desarrolla entre las voces enmudece para dejar paso a un crescendo instrumental que desemboca en un poderoso clímax, al cual siguen misteriosos sonidos de la noche, imágenes musicales que evocan sentimientos primarios, para dejar paso a una pareja que en un abrazo funde sus cuerpos y almas para que en el silencio de la obscuridad” (Torres y Tello, 2020).

los años sesenta, escribió música atonal, politonal y practicó un serialismo libre con rasgos expresionistas. Se abrió después a la experimentación tímbrica, las formas abiertas, la aleatoriedad, la notación gráfica, los principios de indeterminación y la música electroacústica.

Al dominio riguroso de los lenguajes tradicionales, Enríquez suma su actitud de explorar nuevos territorios. En la entrevista con Amer, anteriormente citada, Enríquez declara: “El creador es un constante experimentador y nunca va a estar quieto realmente sin buscar y encontrar la evolución de su lenguaje con nuevas ideas y recursos” (Enríquez, 1987 citado en Aharonián, 1994, p. 123). Aunque la innovación, por sí misma, no fue su premisa estética, buscó incesantemente la ampliación de medios que le permitieran profundizar en la expresión de las emociones. La música de Enríquez, sin fronteras temáticas, lingüísticas o estilísticas, es la expresión intensa de su profundo y amplio espíritu dramático.

La recia personalidad de Enríquez, la solidez de su lenguaje que conjunta y equilibra con admirable acierto, audacia y sabiduría, la constante renovación de su estética personal, y los logros fascinantes que aparecen en su escritura a cada nueva obra, le dan un lugar de primera importancia entre los compositores mexicanos. (Alcaraz, 1995, p. 56).

Libre de todo, ni tonalidad, ni dodecafonía, ni serial. En las secciones fijas todavía hay ciertos reflejos de Bartók y los expresionistas. En el músico se crea un nuevo estado (interpretativo) de ánimo. (Mayer Serra y Alcaraz, 1995, p. 65).

### **2.1.2. Sonatina para violonchelo solo (1962)**

En la *Sonatina para violonchelo solo*, Enríquez utiliza un lenguaje atonal, a través de la organización de los sonidos temperados, para traducir un estado emocional sumamente apasionado y dramático. En sus tres movimientos, *Energico e con fantasia*, *Tranquillo e molto espressivo* y *Allegro*, el discurso logra su coherencia mediante la transformación y el desarrollo de pequeñas células motívicas, rítmicamente portadoras de unidad en su recurrencia o en su modificación simétrica de la figuración, o retrogradación de los valores de la figuración. El perpetuo movimiento producido por la incesante presencia horizontal y vertical de elementos disonantes, transfigurados en sus alturas y

mantenidos por expresiones rítmicas recurrentes, que permiten numerosas asociaciones motívic y pseudomotívic, teje la unidad de la pieza.

Lo que caracteriza a esta composición es el ritmo global de la obra a gran escala, generado por el ritmo en los acontecimientos de cada uno de los niveles organizativos, desde la figuración de las células motívic y su transformación hasta los agrupamientos por compases continuamente cambiantes. “De la misma manera en que una melodía es algo más que una simple serie de alturas, el ritmo es algo más que una mera secuencia de proporciones durativas. La experiencia del ritmo consiste en agrupar sonidos individuales en patrones estructurados” (Cooper y Meyer, 2000, p. 9).

Alcaraz escribió en *Proceso* número 68, el 20 de febrero de 1978, a raíz de la interpretación del violonchelista Leopoldo Téllez de la *Sonatina* de Enríquez, en un recital en México:

Esta partitura, cuya materia musical es de acentuada solidez, necesita para lograr el total despliegue de sus hallazgos, ser tocada con tersa exactitud, tal como lo hizo Leopoldo Téllez. No se implica con ello que la *Sonatina* de Enríquez sea ajena al terreno de lo imaginativo: por lo contrario, abundan en esta obra toques de fantasía que trascienden una función ornamental hasta llegar a constituirse en un aspecto concreto del contexto. Enríquez suele ser muy afortunado en esta clase de literatura, que sería posible denominar intermodulatoria, para la que los instrumentos de cuerda se han revelado como fuente sonora particularmente apta. (Alcaraz, 2001, p. 25)

#### **2.1.2.1. Análisis**

El primer movimiento, *Energico e con fantasia* (3'30''), se articula a través del contraste entre varias secciones que se distinguen por su textura, articulación y dinámicas. La utilización de la denominación de “sonatina” es descriptiva de la constitución de tres movimientos en la elaboración de la obra y señala el interés por una forma breve. No existe otro aspecto que se aproxime a la tonalidad ni a la forma *allegro de sonata*, salvo que en los últimos compases aparece una reexposición de los primeros. El movimiento termina con un acorde formado por una séptima mayor más una quinta justa (Sol-Fa#-Do#), como símbolo de negación del reposo absoluto.

Antes de abordar el análisis, debemos señalar que aunque la atonalidad libre sea imposible de sistematizar<sup>22</sup>, existen algunos principios ineludibles que una composición debe cumplir para ser considerada atonal. Puesto que el procedimiento es usar las doce notas libremente, la primera estrategia esencial es eludir las características organizativas y las relaciones paradigmáticas del sistema tonal.

Resulta ciertamente paradójico que la atonalidad se afirme a través de la negación de la tonalidad, luego en cierto sentido, las reglas de la Armonía tradicional son indispensables, pero para no cumplirlas. Debe evitarse la escala diatónica y cualquier relación paradigmática que establezca una jerarquía, por lo que es propio de las melodías atonales contener gran cantidad de saltos. El concepto es el de la disonancia libre de resolución, por lo que no puede darse una sucesión de acordes que remita a cualquier tipo de cadencia tonal, ni sensación de reposo. El efecto general debe ser no tonal. En resumen: “Si la tonalidad es un medio de integración y de control de todos los elementos de la obra como temática, modulación y desarrollo formal, la atonalidad será un medio para la liberación de todos estos componentes que concurren en la misma” (Catalán, 2003, p. 325).

La música atonal vuelve a cuestionar el viejo dilema sobre consonancia-disonancia. Necesita una base sobre la que crecer, que no tenga nada que ver con la estructura tonal ni con su organización sistémica en todos los niveles.

La atonalidad necesita, por tanto, crear mecanismos y recursos sustitutorios para un nuevo vocabulario atonal, así:

- La emancipación interválica sustituye al ordenamiento en tercetas
  - La independencia de los acordes, en lugar de la subordinación a la tónica
  - Otras fórmulas de alternancia (timbres, dinámicas), en vez de la modulación
  - La progresividad de la célula motivica en lugar del desarrollo de los temas
  - La variación permanente que sustituya a la repetitividad y a la simetría
  - La forma-miniatura de concentrada expresividad en lugar de la forma clásica
- (Catalán, 2003, p. 327)

---

<sup>22</sup> “Julien Falk, en su tratado *Técnica de la música atonal*, hace una recopilación de normas para la estructuración de un sistema estrictamente atonal, concretamente con las leyes del contrapunto atonal y las reglas armónicas, melódicas y de técnica atonal en general” (Catalán, 2003, p. 146. Nota 21).

Como podemos apreciar en el Ejemplo 1, Enríquez diseña el motivo inicial a través de un movimiento contrario por semitono de dos voces, que verticalmente suenan como una 7ªm, Sol-Fa, y que conduce a la 6ªm Sol#-Mi. Esta célula motívica de dobles cuerdas tiene una figuración de *semicorchea-corchea con puntillo* y es el germen de un primer movimiento, con continuos cambios de compás. Al motivo completo le siguen dos células que contrastan con el escaso movimiento del inicio –la primera, un *tresillo* y la segunda, una célula de *cuatro semicorcheas*- que van a cumplir una función pseudomotívica ya en la segunda semiunidad melódica (compás 3), en la que aparece el motivo transformado en dirección descendente y las dos células pseudomotívicas de contraste en dirección ascendente, al contrario que en el primer compás.

**Unidad melódica no temática**  
**Primera completitud de los 12 sonidos temperados (con Fa# y Si)**

**A**    **Motivo**                      **Células de contraste**  
**Célula motívica**

**Motivo transformado**                      **Tritonos**

**Serie de 5<sup>as</sup>**

**Figuración simétrica de la célula motívica inicial**

**Serie de quintas**                      **Motivo transformado por simetría de la figuración de la célula**                      **Células motívicas transformadas por altura y por altura/retrogradación de la figuración (simetría intercalada)**

**Completitud de los doce sonidos**

Ejemplo 1. *Sonatina para violonchelo solo*, de Enríquez. Primer movimiento: *Energico e con fantasia*.

Sección A. Compases 1-6

Las células de contraste que siguen al motivo configuran un enjambre de disonancias que termina con una verticalidad que contiene la 5ªA Lab-Mi, con un Do en el bajo. Horizontalmente, el tresillo descendente abarca una quinta justa. Las disonancias comienzan cuando las notas del tresillo conectan con las de la célula de semicorcheas, al formar, tras la 5ªJ Sib-Fa (última nota del tresillo-primera de las semicorcheas) una quinta horizontal de Mib (primera nota del tresillo) a La (segunda semicorchea), que

recoge la relación por unidad de registro en la conducción de la voz y hace sonar una quinta disminuida. Por otro lado, Fa forma una 5ªd con Dob y un tritono Do#, que a su vez forma una 7ªd con Sib y una 10ªd con el Mib del tresillo.

En el compás 2, tras la superposición simultánea (acorde<sup>23</sup>) Do-Lab-Mi, la melodía continúa hacia Do#-Sol y forma otro tritono antes de ascender a Re. El objetivo del compás 4 es un Sol# en un registro más agudo que el del motivo inicial y con una figuración de blanca. En el compás 3, se reproduce el motivo transformado melódicamente y le siguen las dos células pseudomotívicas en dirección ascendente. La tendencia a llenar el espacio cromático actúa como una fuerza gravitatoria, que obliga a completar la presencia de los sonidos de la escala cromática temperada en el tercer compás, con las notas que todavía no han aparecido: Si y Fa#. A continuación, se abre paso una sucesión de quintas de todo tipo: justas (Do-Sol), disminuidas (Si-Fa) y aumentadas (Mib-Si; Solb-Re#). La figuración de fusas *ascendentes-descendentes* para las quintas termina en la quinta justa Do-Sol y salta hacia un La tres registros más agudo, nota que desciende al Sol# y constituye un motivo transformado, con la figuración de la célula motívica inicial dispuesta en simetría. En el compás 5, vuelven a repetirse las fusas de forma idéntica, pero el motivo que le sigue esta segunda vez, aunque con la figuración simétrica, finaliza con un salto descendente de Do# a La#.

De un *poco accelerando a ritardando* y de *piano a crescendo* son las expresiones dinámicas y de intensidad que contribuyen al aumento de la tensión en la línea melódica del compás 6, en la que se suceden cuatro motivos seguidos transformados por alturas, hasta llegar a un Fa# que salta descendentemente a Re# en el compás 7 (Ejemplo 2). Lo peculiar en el compás 6 es la función de las ligaduras de expresión, pues nos muestran la célula motívica inicial transformada en su figuración por retrogradación, es decir,

---

<sup>23</sup> Queremos resaltar el hecho de que “superposición simultánea” sustituye a la noción de acorde, término propio del lenguaje en sistema tonal. En realidad, es una cómoda convención llamar acorde a las simultaneidades verticales que se producen más allá de la tonalidad, algo que aparentemente es inocente, pero que ha conducido a muchas confusiones en el seno de la atonalidad. Tampoco estamos ante un *cluster*, pues este se caracteriza por tener al menos tres notas cromáticas amontonadas como en un “racimo”. El término tiene su origen en 1600 y se ha usado mucho en el siglo XX, pero estas superposiciones no son *clusters*.

*corchea con puntillo-semicorchea*, aunque separadas por la articulación. Si damos prioridad a las células motívicas de figuración simétrica, tenemos como argumento la expresión de la ligadura, pero suena intercalada otra serie de células motívicas con la figuración inicial. En definitiva, la figuración de las células originales se inserta entre las células en retrogradación. En este fragmento aparecen los doce sonidos de la escala semitonal.

En el compás 7, bajo la indicación *Largamente*, aparece una célula motívica transformada por aumentación de la célula motívica inicial en simetría: de *corchea con puntillo-semicorchea* a *negra con puntillo-corchea*. Las células motívicas y las pseudomotívicas se suceden transformadas por alturas hasta el compás 15, donde el movimiento se detiene en un oscuro *pianissimo* en el Do más grave del violonchelo, en un gesto en el que se extingue el sonido, símbolo de extenuación emocional<sup>24</sup>. En el compás 16, se retoma el compás 7 con un motivo por aumentación, transformado en los sonidos Lab-Fa. Esta repetición transformada, B', es una elaboración de B y de elementos de A, pero con un carácter más lírico que B. La indicación *Molto espressivo* en el compás 16 contrasta con la violenta energía de las secciones anteriores. La indicación dinámica es *piano* y la articulación *legato*.

El motivo con el que comienza la obra, caracterizado por el vigor rítmico de la figura *semicorchea-corchea con puntillo*, es sustituido por el motivo por aumentación que aparecía en el compás 7, *negra con puntillo-corchea*, por lo que se produce la asociación motívica con B. En el compás 16, el salto es de 3<sup>a</sup>m descendente Lab-Fa con esa misma figuración, pero sobre un pedal con la nota Sol. La superposición expandida en el compás 16 es la del acorde de 9<sup>a</sup>m con la 3<sup>a</sup> eludida Sol-(Si)-Re-Fa-Lab; en el 17, se extiende a una 11<sup>a</sup>, pero en la que Lab se convierte en La natural y se suma la nota Do: Sol-(Si)-Re-Fa-La-Do.

En los compases 18 y 19, vuelve el motivo por aumentación con las notas Si-Do#, bajo las que aparece la célula motívica inicial de A (*semicorchea-corchea con puntillo*) con las notas Fa-Mi, pero en un registro más grave. Vuelve en el compás 19, así mismo con la apariencia de voz interior, esta vez con las notas Si-Lab. Estas dos apariciones

---

<sup>24</sup> “Escribo muy rápido, pero la planeación me lleva mucho tiempo. Mi obsesión principal: los elementos expresivos bien equilibrados y el contraste” (Enríquez citado en Mayer Serra y Alcaraz, 1995, p. 61).



producen un vínculo de asociación motívica con A, del mismo modo que lo produce la célula pseudomotívica del tresillo en los compases 18 y 19, y la de semicorcheas en los compases 23 y 24.

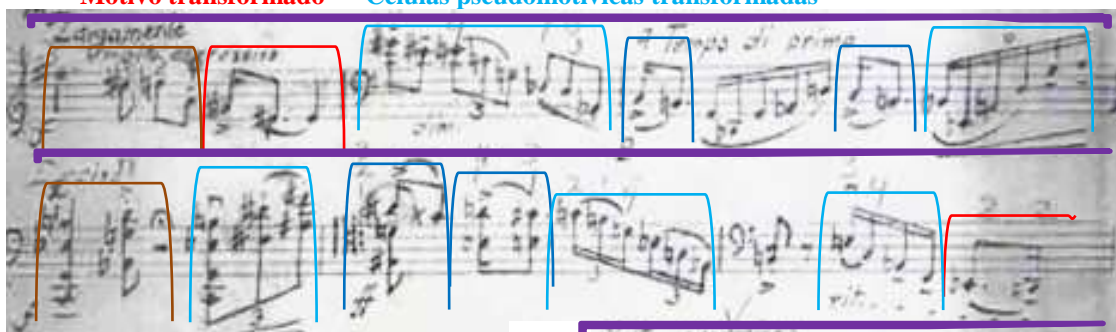
**Unidades melódicas no temáticas**

c. 7 **B** **Motivo simétrico por aumentación**

**Células motívicas transformadas**

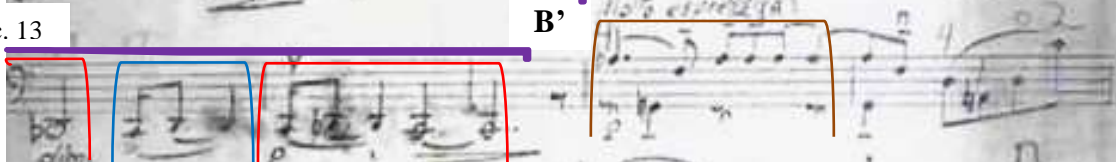
**Motivo transformado**

**Células pseudomotívicas transformadas**



c. 13

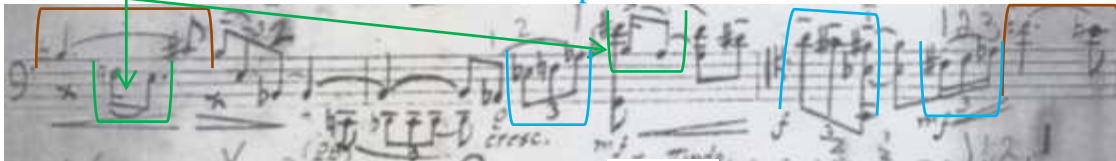
**B'**



c. 18

**Asociación motívica con A**

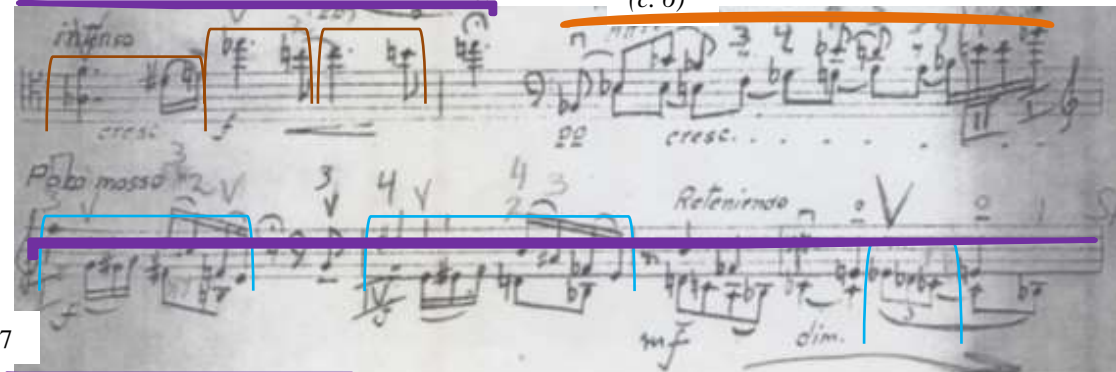
**Células pseudomotívicas transformadas**



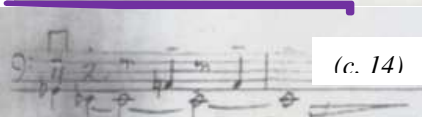
c. 21

c. 22

(c. 6)



c. 27



Ejemplo 2. *Sonatina para violonchelo solo*, Enríquez. Sección B-B'. Compases 7-28

Conviene aquí subrayar el efecto que producen las repeticiones y transformaciones de las figuraciones de las células motívicas:

A medida que se desarrolla una pieza musical, su estructura rítmica no se percibe como una serie de unidades independientes y discretas ensartadas como cuentas de manera mecánica y aditiva, sino como un proceso orgánico en el que los motivos rítmicos más pequeños, aunque poseen una forma y una estructura propias, funcionan también como partes esenciales de una organización rítmica mayor” (Cooper y Meyer, 2000, p. 10).

Con un *crescendo* intenso y en *forte*, se cierra esta unidad melódica no temática compuesta de la célula motívica *negra con puntillo-corchea*. Como una especie de *codetta*, en *pianissimo* y con la indicación de *Afrettando*, en el compás 22 se expande una línea ascendente sincopada y contrapuntística, en dobles cuerdas, que se corresponde en funcionalidad a la del compás 6 en A, aunque ahora su transformación, su elaboración y los matices producen mayor tensión. Al contrario que en el compás 6, en el 22 no están presentes todas las notas de la escala semitonal, pues falta el Do. Con *poco mosso*, la melodía desciende desde el compás 23 hasta perderse en un Mib grave, mantenido en el bajo durante los compases 27 y 28 y sobre el que suena un La natural, lo que supone verticalmente un tritono. En el compás 28, queda solo Mib en *piano diminuendo*, igual que quedaba el Do en el compás 14.

En el compás 29, *a tempo*, comienza una nueva sección que recoge el ejemplo siguiente. Debemos recordar que la música atonal siempre es “atemática”, característica antagonista de la cualidad temática del sistema tonal. Por lo tanto, el precepto de desarrollo como sección central de una sonata o sonatina tonal no lo vamos a encontrar en la *Sonatina* de Enríquez. Aunque C es la sección que más transformaciones exhibe, si no hay tema, no hay modulación, no hay desarrollo en el sentido de las formas clásicas. Este se produce de principio a fin sobre las células motívicas y las pseudomotívicas, tal y como hemos visto en las secciones anteriores, aunque en C sea más intensa. La separación de las partes viene dada por la asociación motívica y por cambios en la textura, en los matices...

La célula motívica es un breve número de sonidos (dos, tres, cuatro...), pocos generalmente, que sirven de núcleo orgánico y que de su transformación y proliferación se deriva la unidad de toda la obra (...). La música atonal se caracteriza por la estructura atemática; ningún diseño destaca sobre los demás; una especie de flujo ininterrumpido de las transformaciones de la célula motívica sometida a variación continua”. (Catalán, 2003, pp. 328-329)

En el Ejemplo 3, vemos cómo C se inicia con dos reproducciones transformadas del compás 1, naturalmente, constituidas por otros sonidos, pero la asociación de ideas a través del material rítmico nos remite al comienzo de la obra, al mismo tiempo que nos permite ver el inicio de una nueva parte.

c. 29 **C** Célula motivica inicial de A transformada  
**Unidades melódicas atemáticas** Transformación de la línea melódica inicial de A

c. 30 Célula pseudomotívica transformada Motivo simétrico de A

c. 33 célula motivica simétrica (6) (20)

c. 36

c. 37

**Punto culminante del Primer movimiento**

Ejemplo 3. *Sonatina para violonchelo solo*, Enríquez. Primer movimiento: *Energico e con fantasia*.

Sección C. Compases 29-39

Las disonancias fluyen entre las cuatro reproducciones transformadas del motivo simétrico, en los compases 31 y 32. En los compases 33 y 34, se produce un ascenso a través de la utilización recurrente de la célula motivica simétrica que, en *crescendo*, parece elaborar los compases 6 y 20, pues estos movimientos ascendentes, articulados con la sucesión de disonancias libres, funcionan como agentes tensionales. Al igual que en el compás 20, en los compases 33 y 34 no se da la completitud de la escala semitonal. Le sigue una nueva unidad melódica atemática, que se inicia con el motivo inicial transformado en el compás 35 y se completa con dos células de tresillo y una de semicorcheas. En el compás 36, aparecen transformadas y seguidas, cerrando la unidad, dos células motivicas simétricas.

En el compás 37, comienza la recurrencia de la célula pseudomotívica del tresillo que, con saltos melódicos cada vez más exagerados, termina con dos repeticiones de la célula de semicorcheas, en el mismo estilo melódico de amplios saltos de séptima u otros intervalos disonantes, en el registro más agudo del violonchelo.

Este fragmento fluye en un intenso *crescendo molto* desde *f* a *ffff*, al encuentro de siete superposiciones disonantes, cada una remarcada con un signo de arco abajo, que suponen el punto más álgido del primer movimiento. El punto de partida lo forman dos quintas justas superpuestas: Re-La y Fa#-Do#, lo que nos hace escuchar la 7ªM Re-Do#. La segunda simultaneidad se reduce a tres notas: a un Sol en el bajo, al que se superpone la 7ªM Fa#, y sobre esa disonancia, Enríquez superpone su 4ªJ: Si. A la tercera simultaneidad llegamos por un movimiento contrario de las voces, que encuentran la 5ªJ vertical Sib-Fa y un La superpuesto, que forma una disonancia de 7ªM con el Sib del bajo. Saltan todas las voces descendentemente y encuentran la simultaneidad formada por Do-Sol#-Fa#, aumentando el ambiente disonante, que coincide con un *molto ritardando* que coadyuva en el aumento de tensión: a la 5ªA Do-Sol# se superpone una 7ªm, Fa#. Con el Do, se forma la 4ªA Do-Fa#.

Se retoma desde ahí un movimiento entre las voces que va reduciendo la amplitud interválica vertical de la primera simultaneidad. Las últimas son Do#-La-Fa, que produce la 4ªd Do#-Fa; Si-Lab-Mi: 7ªd más 5ªA, y la última, Mib-Lab-Re: 4ªJ, más tritono (Lab-Re) y el incremento disonante de la 7ªM Mib-Re, con la presencia, además, de un calderón, en el compás 38. Si observamos con detenimiento las notas que constituyen la suma de estas simultaneidades verticales, vemos que aparecen los doce sonidos de la escala semitonal y algunos más de una vez.

En el compás 39, con una indicación de *lento* y *p*, se repite dos veces lo mismo por primera vez: la célula pseudomotívica de fusas descendente-ascendente está constituida por 5ªsJ, así como la negra que encuentran después. A pesar de la apariencia consonante de este pasaje de dobles cuerdas, los saltos melódicos son en su mayoría amplios y disonantes. Sorprende más la repetición idéntica. En el compás 40, se producen dos motivos de figuración simétrica que forman 5ªsJ paralelas y un instante de sensibilización hacia la 5ªJ Fa#-Do#, que da paso a los primeros cinco compases de A, a partir del compás 41, como si de una reexposición tonal se tratase.

Unidades melódicas atemáticas      Motivo transformado en su primera célula por retrogradación de la figuración

c. 39 **D** Serie de 5<sup>as</sup> J      Células de contraste de A

c. 40

c. 45

c. 47      Motivo transformado por altura

**7ª M + 5ª J**

Ejemplo 4. *Sonatina para violonchelo solo*, Enríquez. Movimiento I. *Energico e con fantasia*. Sección D. Compases 39-48

En el compás 46, Enríquez nos ofrece un nuevo motivo simétrico transformado, seguido de otro con la figuración original en *fff* y para terminar, un motivo original por descenso de semitono, Mib-Re, para poner punto final al movimiento en el compás 48 con una superposición simultánea de una 7ª M más una 5ª J: Sol-Fa#-Do#.

El segundo movimiento, *Tranquilo e molto espressivo* (1'20''), con sus indicaciones de *piano dolce* y un *tempo* nada agitado, contrasta radicalmente con el primero y con el tercero.

Para este breve movimiento, Enríquez dibuja un arco perfecto de tensión no resuelta desde la primera unidad melódica no temática, que presenta en su conjunto todos los sonidos de la escala semitonal, con la repetición de algunos de ellos, por lo tanto, descartamos la serie. En el primer compás, lo primero que escuchamos es una quinta disminuida; en el último (17), queda un Si suspendido en un trino que se une al tercer movimiento, obligado por la indicación *Attaca*. La organización musical se muestra en el Ejemplo 5.

### Unidades melódicas no temáticas

#### Motivo 2º mov.

#### Célula motívica por aumentación 1º mov.

c. 1

Célula pseudomotívica del 1er mov.

c. 4

c. 6

c. 8

c. 11

c. 12

armónicos

c. 13

c. 17

$6^aM+4^aA+5^aA+1/2$

Ejemplo 5. Segundo movimiento. *Tranquilo e molto espressivo*. Compases 1-17 (completo)

Los sonidos de la melodía, sin dobles cuerdas, están dispuestos formando saltos disonantes la mayor parte de las veces, lo que contrasta con las notas repetidas. Los corchetes de color morado separan las unidades melódicas no temáticas, en función de la nota larga de reposo que se da en los compases 5, 8, 11, 12, 14 y 15-16-17, como detención estructural.

La melodía cumple todos los requisitos de las características del lenguaje atonal que hemos expuesto con anterioridad y su construcción resulta de una reelaboración de las células motívicas y pseudomotívicas del primer movimiento. El motivo principal es un arpeggio de *cuatro semicorcheas* (célula pseudomotívica del primer movimiento) que expande dos tritonos Do#-Sol y Mib-La, para alcanzar la célula pseudomotívica *negra con puntillo-corchea* a través de la 4ªJ ascendente La-Re. Esta célula del primer movimiento (por aumentación de la célula motívica principal con la figuración simétrica o en retrogradación) se inserta en el motivo del segundo movimiento y da paso a un

flujo ascendente que alcanza Sol#. En el compás 4, vuelve a aparecer la célula motívica aumentada, tras un salto descendente de 7ªM, Sol#-La, seguidas de una célula pseudomotívica de semicorcheas que repite la nota Sib. Un descenso cromático a Si natural nos deja escuchar la 5ªJ Si-Mi, ligada esta última nota a la redonda con puntillo del compás 5.

El discurso medio cantado, medio hablado, con notas repetidas de carácter silábico y *glissandi*, recuerda la *Sprechstimme*, técnica vocal expresionista empleada por Schönberg en *Pierrot Lunaire*, Op. 21 (1912). Los intervalos predominantes son el tritono (5ªd o 4ªA) y la séptima mayor. En el compás 6, se reinicia la primera unidad melódica no temática, transformada y en sentido descendente, hasta alcanzar Mib blanca en el registro 3. En la segunda mitad de ese compás 8, la melodía procede a presentar, en *molto crescendo*, un fragmento constituido por las células pseudomotívicas del primer movimiento: tresillo (c. 1), aumentación por retrogradación de la figuración (c. 7) y la célula pseudomotívica de semicorcheas (c. 3). Tras repetir dos células más, llega a un Re blanca en el registro 4.

El punto culminante de este monólogo vuelve a situarse en el centro del movimiento. En el compás 11, con timbre *ponticello*, un arpegio de séptima descendente se convierte en 9ªA al saltar una tercera más y encontrar un Sib, desde el que vuelven a ascender las semicorcheas por terceras, que encuentran un Si natural en el compás 12. En la segunda mitad de compás, reaparece el arpegio inicial de cuatro semicorcheas seguido de una célula por aumentación, de lo que resulta el motivo inicial del segundo movimiento transformado. Cuatro semicorcheas repiten la nota Re, que acaba saltando descendentemente a La# y forma un tritono. En el compás 13, suenan *armónicos artificiales*, cuyos timbres y *sul ponticello* son también característicos de la música de la Segunda Escuela de Viena. Como abordaremos ampliamente en el apartado de Mario Lavista, los *armónicos artificiales* aportan un efecto tímbrico frágil y tenue, que produce una sensación de irrealidad. En este breve fragmento suenan los *armónicos artificiales* Sib-Sol-Mib-Lab, que distinguimos en la partitura por la notación en forma de rombo. A este cambio de color, le sigue el último despliegue melódico, que comienza con un Re corchea en el registro 2, al que le sucede un arpegio ascendente Mib-Do-Fa#-Do, para detenerse en un trino sobre la nota Si con calderón, que da paso al tercer

movimiento con el matiz *diminuendo en ppp*. Las disonancias finales son  $6^aM+4^aA+5^aD+1/2$ .

El tercer movimiento, *Allegro* (2'20'') da respuesta al intenso conflicto emocional de los dos anteriores con su vitalidad rítmica y su color brillante. Enríquez emplea con distanciamiento y objetividad rasgos rítmicos propios del folklore mexicano. La simbiosis de la rítmica popular con el avanzado lenguaje atonal produce una iconoclasta amalgama de folklore y vanguardia. Como los dos movimientos anteriores, se construye con la técnica de repetición y variación de patrones rítmicos. La variedad de tipos de compás oscila también entre ternarios y binarios, aunque en este tercer movimiento aparece siempre señalado el 5/8, compás del son mexicano.

Las dos primeras unidades melódicas no temáticas, que forman la sección A del tercer movimiento, suman una duración de diez compases que van variando, a menudo, de un compás al siguiente: comienza en 5/8, para cambiar a 3/4, 5/8, 3/8, 5/8, 6/8 y 5/8. Como vemos en el Ejemplo 6, el motivo inicial está en 5/8 y constituido por Sib-Mib-Fa-Fa#-Sol, con la interválica de  $5^aJ$  como comienzo, seguida de un fragmento de cuatro corcheas por grados conjuntos, Mib-Fa-Fa#-Sol, una secuencia que muy bien podría pertenecer a Solm con sensible. En los dos compases siguientes, en 3/4, se abandona esa idea tonal mediante dos células pseudomotívicas compuestas de *dos corcheas y dos negras*, que dejan escuchar la tercera mayor Sol-Si en la primera y la  $4^aA$  Sol-Do#, en la segunda. Como puede apreciarse en el Ejemplo 6, en el compás 4 reaparece el motivo inicial transformado por altura y en dobles cuerdas. La primera semiunidad concluye en el compás 5 con una simultaneidad Do-Lab-Mib-Re, dicho de otro modo, con las interválicas superpuestas de  $6^am$ ,  $5^aJ$  +  $7^aM$ , lo que hace que se escuche verticalmente también la  $9^aM$  Do-Re, notas que abarcan dos registros y limitan la simultaneidad por lo grave y por lo agudo.

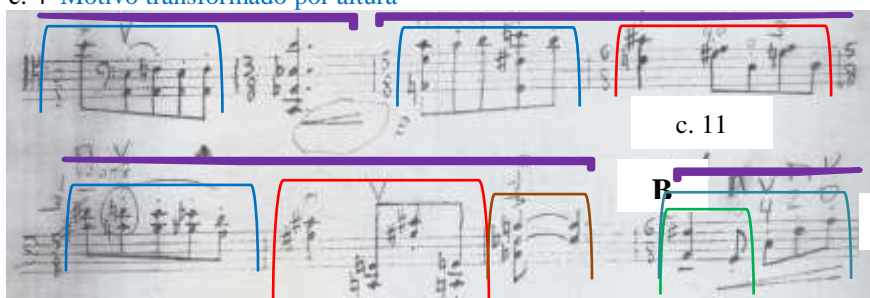
**Unidad melódica no temática**

**A**      **Motivo**                      **Células de contraste**

c. 1



c. 4 Motivo transformado por altura

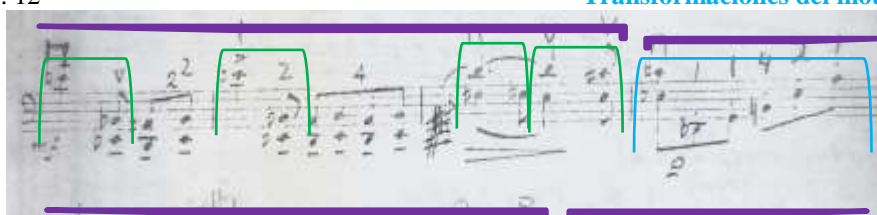


**Motivo transformado por necesidades de compás** Retrogradación de la figuración de la célula motívica por aumentación 1<sup>er</sup> y 2<sup>o</sup> movs.

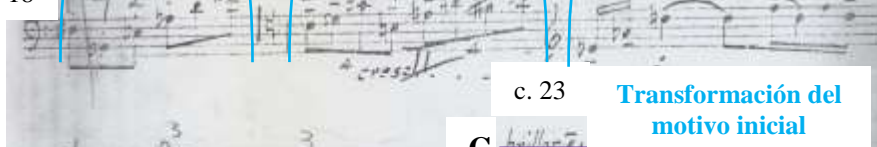
Transformación célula por aumentación sin puntillo

c. 12

Transformaciones del motivo

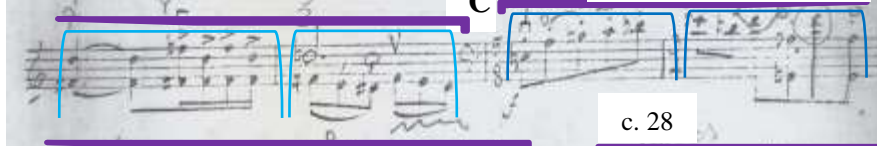


c. 18



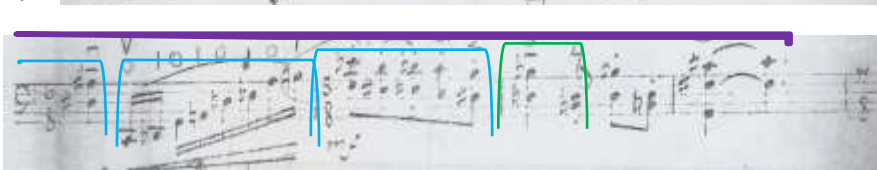
c. 23

Transformación del motivo inicial



c. 28

c. 29



Ejemplo 6. *Sonatina para violonchelo solo*, Enríquez. Tercer movimiento. Secciones A, B y C.

Compases 1-32

El picado de las corcheas da carácter dinámico al motivo, por lo que dada su repetición en numerosas ocasiones a lo largo del movimiento, a pesar de establecer interválicas distintas, crea también numerosas asociaciones motívicas, con la consiguiente percepción de unidad y coherencia. Por otro lado, el picado hará un fuerte contraste con las notas señaladas como *tenuto*, de las que la primera se escucha en el inicio de B, sobre la negra vertical La-Fa#, en el compás 11.

Debemos señalar que, en el compás 10, aparece una célula *corchea-negra con puntillo*. Se trata del motivo inicial del primer movimiento transformado por aumentación y que ha venido presentándose en retrogradación tanto en el primero como en el segundo movimientos. Aquí aparece únicamente por aumentación de la célula motívica inicial del primer movimiento: de *semicorchea-corchea con puntillo* a *corchea-negra con puntillo*. Algo curioso es que, en B, la célula aumentada y retrogradada pierde el puntillo, con lo que Enríquez elabora un pseudo-motivo. La unidad del discurso es otorgada por la recurrencia de esta célula hasta el compás 17, entre cuyas repeticiones se insertan valores tanto binarios como ternarios, sin salir del 6/8. Una semiunidad de tres compases, en matiz *p*, continua la alternancia de valores binarios y ternarios hasta el compás 23, donde una blanca con puntillo sobre Fa, da paso a C.

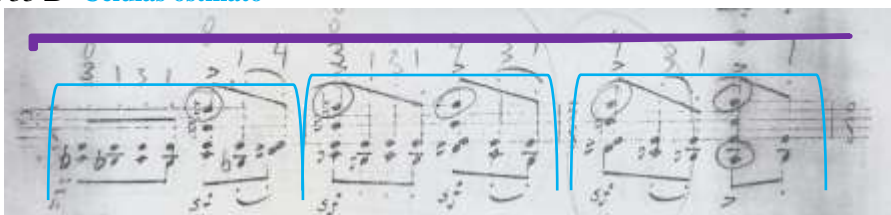
La sección C comienza en 5/8 con la indicación de “brillante” y en con el motivo inicial del tercer movimiento, ahora con las notas Mi-La-Si-Do-Reb. Vuelve la alternancia de compases 5/8 y 6/8, de modo que Enríquez adecúa la cantidad de corcheas en los motivos transformados según caben en el compás en el que está, y comienza a intercalar picados y diversos acentos. Como contraste, *pesante* y *ff* en el compás 26, en 3/8, surge en dobles cuerdas un gran salto de dos registros de la verticalidad Si-Fa#-La/Sib a la de 6<sup>a</sup>m Si-Sol, desde un mordente vertical Lab-Mib.

En el compás 28, la elaboración del motivo lo transforma en un contrapunto disonante a dos voces por movimiento contrario, que concluye en el compás siguiente en la verticalidad de 5<sup>a</sup>J Re#-La#. Le sigue un ascenso en semicorcheas que alterna intervalos de 2<sup>a</sup> y de 4<sup>a</sup> y que alcanza a otra transformación del motivo en el compás 30, en cuerdas dobles y sentido descendente. En el compás 31, aparece una transformación de la célula *negra-corchea* de B. Una simultaneidad Sol-Fa#-Do# (7<sup>a</sup>M + 5<sup>a</sup>J), pone fin a C en el compás 32.

En el compás 33, se inicia una nueva unidad melódica atemática en 7/8 (dos compases), 5/8 (un compás), 6/8 (un compás) y 5/8 (dos compases), bajo la indicación de *en marcato*.

### Unidad melódica no temática

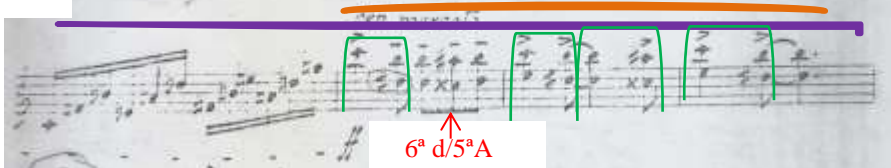
#### c. 33 **D** Células ostinato



#### c. 36



#### c. 40



6ª d/5ªA

**Enarmonía**

**Punto culminante del movimiento**

**Células pseudomotívicas (c. 11)**

Ejemplo 7. *Sonatina para violonchelo solo*, Enríquez. Tercer movimiento. Sección D. Compases 33-43

Las corcheas despliegan el discurso en *ff* con acentos en partes fuertes, a los que Enríquez añade un *sforzando* que destaca el ritmo de los compases compuestos y diversos, además de la colocación estratégica de las ligaduras de expresión, que se asocian al motivo. Durante los compases 36, 37 y 38 disminuye la tensión en un *piano* sin otros acentos que los propios del compás. Un elemento que contribuye al incremento tensional de los tiempos acentuados de los tres primeros compases de esta unidad es la simultaneidad disonante de los sonidos: Mib-Sol-Re-La (7/8), Fa#-Sol-Re-La y Do-Sol-Re-La (5/8), es decir, verticalidades desde el bajo de 6ªM+7ªM+4ªA (7/8), 2ªm+6ªM+10ªm y 5ªJ+9M+6ªM (5/8), además de la disonancia de 9ª, que contiene una 5ªJ (Sol-Re), del ostinato que no cambia, Sol+Re+La.

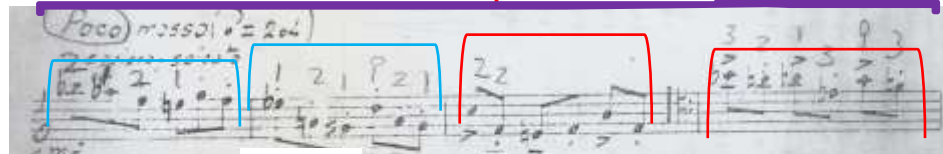
El cambio de textura a semicorcheas, en 6/8, en arpegios disonantes de 7ª, en los compases 39 y 40, de *p* a *crescendo* hasta el *ff* del compás 41, es lo que conduce a lo que consideramos punto culminante del tercer movimiento, por la ruptura melódico-rítmica. Sin abandonar el 6/8, este fragmento de tres compases contrasta radicalmente con lo anterior. Está compuesto mediante el pseudomotivo *negra-corchea*, en dobles cuerdas, generado en el compás 11 de este tercer movimiento (véase Ejemplo 6), y concluye la sección D. Desde un Do agudo, se despliegan dos voces cuyo movimiento cromático paralelo parece el eco de una melodía perdida; sin saltos, de manera

uniforme, casi una serie de 6<sup>as</sup> —quebrada solo una vez por una disonancia de 6<sup>a</sup> disminuida, enarmónica de una 5<sup>a</sup>A—, que solo ha logrado descender de Do a Si, en el último compás de la sección D.

En el Ejemplo 8, vemos cómo en la nueva sección, E, los cambios de tempo y de intensidad, ahora *poco mosso* y *mf*, dan paso a una transformación que abandona la idea melódica de grados conjuntos del fragmento anterior, para retomar con un 6/8 una sucesión lineal de saltos cada vez más amplios. Domina siempre la disonancia no resuelta, hasta lograr la conquista de todos los registros, en los compases 54 y 55. Las células de seis corcheas picadas configuran el discurso del violonchelo y resultan de una mutación del motivo, que aparece ahora despojado de ligadura de expresión.

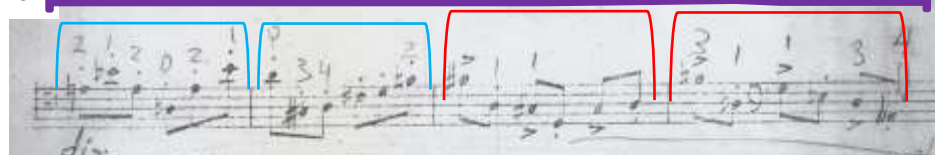
**Unidad melódica no temática**

c. 44 **E Motivo transformado** por acentos sobre cada tiempo de compás

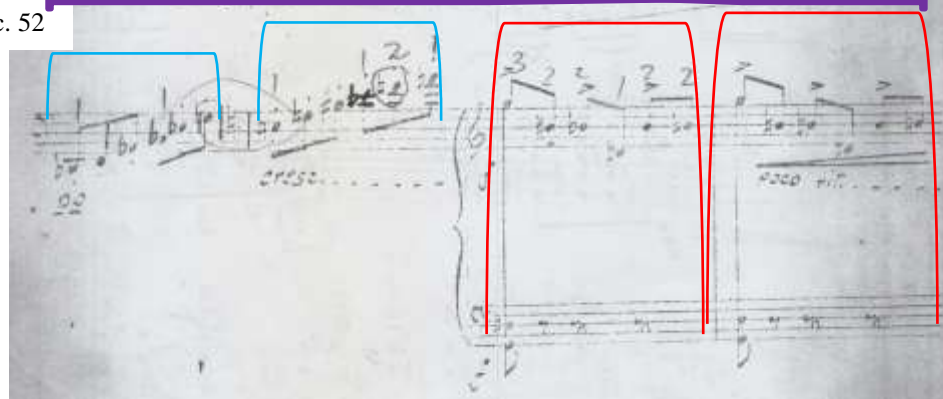


c. 48

(c. 17)

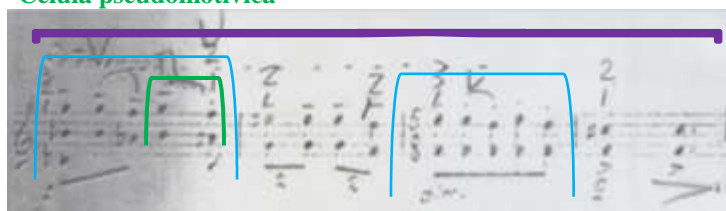


c. 52



Mayor amplitud de registros

c. 56 **Célula pseudomotívica**



5<sup>a</sup>A

Ejemplo 8. *Sonatina para violonchelo solo*, Enríquez. Tercer movimiento. Tema E. Compases 44-59

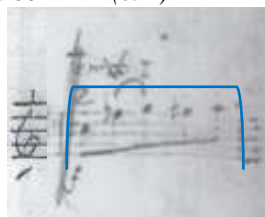
Desde el compás 46, comienzan a aparecer acentos sobre las corcheas que inician cada uno de los tiempos del 6/8, por lo que cambia el patrón rítmico en este nivel y anuncia un cambio también a media y a gran escala<sup>25</sup>, aunque contamos con la regularidad de cuatro compases, dos únicamente con las corcheas picadas y otros dos, con acentos, para distinguir cinco unidades melódicas no temáticas. La última de esta sección se expande desde el compás 56 hasta el 59. Comienza con el motivo ajustado a 5/8, lo que le permite incluir de forma natural la célula pseudomotívica de *negra-corchea* en el compás 56. Un par de dosillos emulan al 6/8, pero lo más interesante es la asociación motívica con la célula de cuatro semicorcheas que repetían la misma nota en los compases 4, 9 y 12 del segundo movimiento y que recordaba la técnica vocal expresionista de la *Sprechstimme*. El compás 58 está constituido por la célula de seis corcheas picadas, que nos lleva al último compás de la sección E, en *piano* y con una 5ªA vertical Fa-Do#.

(A modo de Reexposición cc. 1-5)

Unidad melódica no temática

c. 60 A' (c. 1)

Motivo inicial



<sup>25</sup> “Pese a que el énfasis dinámico no cambia la función de las partes, sí puede cambiar a veces el agrupamiento de las partes –el ritmo. En general parece que el énfasis dinámico, sobre una parte débil o fuerte, tiende a marcar el comienzo de un grupo. (...) El agrupamiento rítmico es un hecho mental, no físico. No existen reglas absolutas para calcular en un caso particular cuál es el agrupamiento. (...) El agrupamiento es –en todos los niveles arquitectónicos– producto de la semejanza y la diferencia, la proximidad y la separación de los sonidos percibidos por los sentidos y organizados por la mente. Si las notas no están en modo alguno diferenciadas unas de las otras –por su altura, registro instrumentación y timbre, duración, intensidad, textura o dinámica– no podrá haber ritmo ni agrupamiento. Porque la mente carecerá de base para percibir una nota como acentuada y otras como no acentuadas” (Cooper y Meyer, 2000, pp. 20-21).

(c. 2) (c. 3) (c. 4) (c. 5)

c. 66 **Mutaciones del motivo**

c. 69 **Células pseudomotívicas**

c. 73 **Compás de silencio**

c. 77 **Reiteración de los cuatro compases iniciales** **Transformación de los compases 4 y 5**

**5<sup>as</sup> J** **5<sup>a</sup> J+6<sup>a</sup> M**  
**Desde el bajo** **4<sup>a</sup> A+7<sup>a</sup> M**

Ejemplo 9. *Sonatina para violonchelo solo*, Enríquez. Tercer movimiento. *A modo de Reexposición y Coda*. Compases 60-80

La última sección del tercer movimiento procede a modo de reexposición, pues en el compás 60, comienza a reproducirse idénticamente la primera unidad melódica no temática del tercer movimiento, en sus cinco primeros compases. A partir del compás 66, se producen diversas mutaciones del motivo. La primera es el despliegue vertical de la simultaneidad de una 7<sup>a</sup>m y otra mayor, en los tiempos primero y cuarto del 5/8 (sobre la 7<sup>a</sup>M Sol-Fa# suena otra 7<sup>a</sup>m: Fa#-Mi). Le siguen diversas transformaciones ya presentadas con anterioridad, aunque transformadas por altura. En el compás 69, aparece el motivo saltando más de un registro. Los compases 71 y 72 están organizados a partir de la célula pseudomotívica de *negra-corchea* y, en los tres compases siguientes, a partir de una transformación de la célula de *seis corcheas* con acentos en

cada tiempo de compás. El contorno melódico contiene saltos cada vez más amplios, en medio de una nueva alusión a la serie de 6<sup>as</sup>. Este fragmento comienza sustentado por un ostinato picado, insistente y en *crescendo*, formado por la 5ªJ Sol-Re en el registro más grave hasta que, en el compás 75, el violonchelo salta desde el ostinato hasta la 5ªJ Re-La, situada dos registros más agudos.

Tras una célula con las seis corcheas acentuadas, y que ha realizado el salto descendente de retorno a la 5ª del ostinato, aparece un compás de 1/8 en silencio, para retomar en el compás 77 una nueva reexposición del material de los cinco primeros compases y el primer tiempo del compás 4 en un Sib. Este sonido concluye la segunda reexposición de la primera unidad en esta sección, que ahora funciona como una coda, para saltar de nuevo al registro más grave y ascender por quintas justas verticales, que alcanzan una simultaneidad final de 5ªJ+6ªM. Desde el bajo, suena la simultaneidad vertical de las disonancias superpuestas de 4ªA+7ªM.

### 2.1.2.2. Síntesis

La irregularidad en el fraseo, característica de la obra, es uno de los temas tratados en el ensayo de Schönberg, «*Brahms, el progresivo*» (1933, pp. 63-100), incluido en el libro *El estilo y la idea* (Schönberg 1963). El expresionismo de Schönberg —ruptura y continuidad simultáneas respecto del último romanticismo— es la referencia tomada por Enríquez en esta composición, como vía para distanciarse del nacionalismo en el que se expresaron los compositores mexicanos de la generación anterior. Con esta elección atonal, se opone al pensamiento de su maestro Carlos Chávez, quien se había adherido al eje panamericanista, iniciado por Henry Cowell y Aaron Copland en Nueva York, en una actitud de rechazo hacia la herencia europea y la grandilocuencia de la música postromántica. Enríquez se aparta también del estilo neoclasicista de otro de sus maestros, Rodolfo Halffter (1900-1987), cuyas fuentes de inspiración fueron el folklore español y los clavecinistas del siglo XVIII. La *Sonatina para violonchelo solo* de Enríquez representa una nueva etapa de la música mexicana, en la que la elección del lenguaje musical se ve únicamente condicionada por las necesidades de expresión de emociones e inquietudes individuales.

Tras el análisis completo y detallado de la *Sonatina*, hemos comprobado que los recursos atonales utilizados por Enríquez coinciden plenamente con la descripción de la

organización del discurso atonal que plasma la compositora e investigadora española Teresa Catalán —ya citada con anterioridad— en su libro *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*:

El problema central, consistente en la definición y por tanto diferenciación del material sin el recurso de procedimientos articulatorios preestablecidos, se plantea y se resuelve en cada obra atonal de una manera diferente<sup>26</sup>, lo que siempre ha provocado un rechazo pleno entre los detractores de la atonalidad. El elemento conductor e integrador es con frecuencia una célula interválica mínima (“en la trama sonora en perpetuo cambio, propia del estilo “atemático”, cualquier característica reconocible como coherente, independientemente de su brevedad, se convierte en elemento estructural” (Perle, 1999, p. 37). Esta célula puede ser manipulada por ejemplo mediante la permutación de sus componentes, la libre combinación de sus diversas transposiciones, o la asociación con detalles independientes; puede operar como un microcosmos de contenido interválico fijo, que permite ser expuesto como acorde, como figura melódica o como combinación de ambas cosas. Sus componentes pueden ser fijos en cuanto a su presentación y orden, en cuyo caso es posible combinarlos, utilizando los recursos del contrapunto histórico, pero hay una constante en su discurso: la militancia activa contra todo rasgo, elemento o estructura que tenga alguna relación con cualquier referencia tonal. (Catalán, 2003, p. 129)

La descripción de Catalán se ajusta completamente a la organización musical de la *Sonatina*. La fluctuación entre la tensión intensa y la no-resolución producen una idea estática, mantenida por la recurrencia de patrones rítmicos y de sus transformaciones, bien por transposición de alturas, bien por la disposición de la figuración. En el caso de las mutaciones rítmicas de una célula, Enríquez utiliza la técnica contrapuntística de la retrogradación. En el caso de las transposiciones, llega también a utilizar la inversión interválica, disonante continuamente, lo que se percibe con mayor intensidad si la disonancia viene precedida por una consonancia. Es todo lo que utiliza de la técnica dodecafónica, sin constituir en ningún momento una serie, lo que evita repitiendo sonidos que quiebran la unidad serial.

---

<sup>26</sup> “Sería perturbadora hasta la más débil reminiscencia de la anterior armonía tonal, pues produciría una falsa impresión expectante de resoluciones y continuidad” (Schönberg, 1963 citado en Catalán 2003, p. 129).



Lo que parece obligatorio señalar es que la completitud de los doce sonidos de la escala cromática aparece en todas las obras desde que se instituyó como afinación el sistema temperado<sup>27</sup>. Esta es la semejanza: las alturas de los sonidos. La diferencia estriba en las relaciones que entre ellos establecen los compositores en la construcción de una obra musical. Esto ha llevado a poder considerar una evolución de los conceptos de base, en especial de la relación consonancia-disonancia.

El diseño melódico de la *Sonatina* es el propio del sistema atonal: atemático, continuamente quebrado por saltos disonantes y ninguna resolución ni detalle que sugiera el territorio del sistema tonal. El lenguaje resultante observado es una simbiosis del estadio en el que se encontraba la disonancia: al borde de su emancipación con el universo latente del serialismo, un procedimiento que Enríquez conocía muy bien, pero al que su sentido de la libertad expresionista no quiere adoptar por decisión propia.

El discurso melódico de la *Sonatina* de Enríquez nos muestra la fuerza que emana de su manera de organizar los sonidos, siempre acompañados de numerosas indicaciones de matices agógicos, dinámicos, de todo tipo. Discurre a modo de un flujo de emociones, mientras abarca todos los registros del violonchelo, lo que, como abordaremos en el apartado siguiente, va a requerir del intérprete un dominio técnico absoluto. Enríquez responde a la angustia del primer movimiento y al lánguido lamento del segundo, con el sarcasmo del tercero, en su alternancia de pulsos binarios y ternarios. La idea notématica anula la modulación, la estructura de la forma clásica, el concepto de resolución, la frase.

Confirma la influencia de la Segunda Escuela de Viena la condensación y brevedad de la forma, y la construcción del material a través de pequeñas células motívicas. La espontaneidad e intensidad emotiva, sustentada por la abstracción y la coherencia formal, son características del expresionismo reflejadas en la técnica de composición de Enríquez. El diálogo expresionista entre música y pintura, iniciado por Schönberg y Kandinsky, influyó poderosamente en él: “la mayor parte de mi música ha sido siempre motivada por imágenes, ideas y sentimientos de carácter plástico” (Enríquez, 1993, p. 102). La forma, con todas sus curvas de tensión, es dibujada como un cuadro,

---

<sup>27</sup> Véase, por ejemplo, *El clave bien temperado* de Bach o cualquier obra tonal, atonal o de cualquier lenguaje que tenga como material los sonidos del temperamento igual.

planificada como un boceto, antes de ser materializada en sonido. En la entrevista realizada por Loza (1994, p. 53) a Enríquez, el compositor se reconoce a sí mismo como el experimentador más vanguardista de México, al mismo tiempo que explica la procedencia ancestral de su inspiración:

No solamente me nutro desde el punto de vista sonoro, también trato de captar otros aspectos de la tradición que son invaluable. Por ejemplo, esta simetría tan especial, tan maravillosa de Chichen Itzá, de Teotihuacán. Es cierto que se trata de una simetría arquitectónica, pero es una simetría de espacio, y ese espacio, para nosotros en la música, es muy importante, porque el espacio es precisamente lo que da la gran forma —la forma sonata.

Enríquez expresa su individualidad alejada de cualquier dogmatismo, con su síntesis personal de recursos expresionistas y pseudoseriales. Completa los doce sonidos de la escala semitonal en todas las unidades melódicas no temáticas de la *Sonatina* y estructura el material al generar las características propias de la atonalidad. Establece los contrastes necesarios para desarrollar un discurso equilibrado de percepción coherente entre la libertad expresiva y el orden formal. Refleja su interés por las formas piramidales de la arquitectura mexicana precolombina, con la colocación de los puntos culminantes en el centro de los movimientos y secciones. Logra coherencia y unidad con la correspondencia de algunos elementos simétricos de la sintaxis —como, por ejemplo, los intervalos que conforman el motivo inicial y la simultaneidad vertical formada por dos 5<sup>as</sup>A superpuestas. El oscuro ambiente expresionista de los dos primeros movimientos queda compensado por la inspiración folklórica mexicana, en cuanto a la alternancia de los compases 5/8 y 6/8, del tercer movimiento. La violenta energía del primer y tercer movimientos la compensa con la dulzura del segundo.

Sobre los rasgos mexicanos y personales, que son distintivos en su música, Enríquez respondía a Carol Jeannine Wagar (1985, p. 21):

Los elementos mexicanos se reflejan en mi manera de usar ciertos tipos de idiomas melódicos y rítmicos; ciertos tipos de ostinato y recursos instrumentales. El contraste y el drama son muy importantes en mi música, lo cual es una manera muy “mexicana” de ser. Algunos países son muy dogmáticos y académicos, pero nosotros no. No somos académicos porque no tenemos pasado en el romanticismo musical. Toda nuestra música pertenece al siglo XX, y es india e internacional, en

el sentido occidental. Nunca transcribo melodías o ritmos indígenas en mi música, aunque me son muy familiares gracias al trabajo de campo que he realizado y a algunas grabaciones. En lugar de ello, intento traducir su espíritu. Chávez intentó capturar su espíritu literalmente. Escribió las canciones copiadas al cien por cien. Yo trato de capturar el espíritu y el sentimiento como un pintor más que como un fotógrafo. Me considero un neonacionalista.

La ecléctica y personal combinación de los lenguajes musicales europeos de la primera mitad del siglo XX con la herencia mexicana, y el perfecto equilibrio entre emoción y racionalidad son los rasgos distintivos de esta *Sonatina para violonchelo solo*, en la que Enríquez plasma su propia visión de los conceptos de identidad y de vanguardia.

El interés de Enríquez por el violonchelo continuó cristalizándose en otras obras de etapas posteriores. *Ambivalencia* para violín y violonchelo, en la que experimenta con la forma abierta y el lenguaje indeterminado, fue una de sus creaciones favoritas. La estrecha amistad entre el violonchelista Carlos Prieto y Manuel Enríquez fructificó en el *Concierto* para violonchelo y orquesta (1986), la transcripción al violonchelo de sus *Cuatro piezas* para viola y piano (1962) de las *Tres danzas tarascas* para violín y piano de Miguel Bernal Jiménez y de las *Tres piezas* para violín y piano de Silvestre Revueltas (1991), así como la *Fantasia concertante* para violonchelo y orquesta (1991). Las grabaciones de Prieto se encuentran en el sello Urtext Digital Classics. Queda todavía pendiente la edición en partitura de este prolífico legado.

### **2.1.3. Pautas para la interpretación**

La partitura de esta *Sonatina para violonchelo solo* permanece inédita. Agradecemos al violonchelista mexicano Gustavo Martín, Catedrático de la Universidad Nacional Autónoma de México, la copia del manuscrito con la que ha sido realizado el análisis. Se encuentra una grabación, del año 1962, realizada por Adolfo Odnoposoff, en los archivos del Latin American Music Center de Indiana University, con el registro LAMCR: TP:M6.E597 S3 (Marcano, 2004). En la actualidad, la única grabación publicada es la de Carlos Prieto del año 2000, en Urtext Digital Classics.

En esta obra, Enríquez escoge un lenguaje atonal como vehículo de expresión de estados emocionales sumamente exaltados, en el que se emplean, de extremo a extremo,

todos los registros del violonchelo. La suspensión de las funciones tonales genera una aguda y constante tensión, que niega la estabilidad y el reposo. El esfuerzo que supone su ejecución acentúa el dramatismo. Las dificultades técnicas, en consonancia con el lenguaje compositivo, no ofrecen al violonchelista ningún instante de tregua.

El juego de un enmarañado desarrollo motivico, basado en un tipo de interválica alejada de las leyes de la tonalidad, omite frases reconocibles para el oyente como material temático y otorga a los elementos expresivos un papel central en la estructura de la obra. La exageración extrema de dinámicas, cambios de color y textura, fluctuaciones agógicas, distintas articulaciones del sonido y acentos, es esencial para que el discurso impacte en el oyente. Sin embargo, el desahogo emotivo ha de ser sustentado por la abstracción y la coherencia.

La forma, como ideal de proporciones, organiza el drama. Los contrastes dinámicos nos llevan del grito angustioso y desgarrado en el primer movimiento, al lírico susurro en el segundo, para concluir en el vital y brillante final. El oscuro ambiente expresionista de los dos primeros movimientos queda compensado por el vigor rítmico del tercero. La impetuosa energía del primer y tercer movimientos, por la dulzura y la intimidad del segundo.

En el primer movimiento, *Energico e con fantasia*, la ausencia de números en los cambios de compás pretende evitar la interrupción en la fluidez del discurso, que expresa directa y espontáneamente las fluctuaciones del estado anímico. Los compases, más que unidades rítmicas, agrupan unidades motivicas. El primer intervalo vertical — de séptima menor—, en combinación con la pasión del impulso rítmico y la dinámica en *fortissimo*, inicia la narrativa de sentimientos de desgarradora angustia. Las relaciones interválicas predominantes son las más disonantes en términos de la tradición tonal. La segunda menor, la séptima y el tritono ejercen como símbolo insistente de zozobra. La oscilación entre la poderosa tensión y la resolución a medias se apoya en el fraseo y en la articulación rítmica, la amplitud interválica, los cambios de registro en la altura de los sonidos, las oscilaciones agógicas y la intensidad dinámica. Incrementan el efecto de inestabilidad el *rubato* y los cambios de *tempo*.

La expresión musical se plasma desde la gestualidad corporal, en conexión con el sentimiento. Dominamos una obra cuando conseguimos unir la imagen mental que de

ella creamos, con las acciones físicas para materializarla. En este proceso, en el que la música, nacida en la mente, es traducida en vibración física por el cuerpo, la coordinación de respiración y movimiento se vuelve un arma indispensable.

En el caso concreto de la *Sonatina*, la técnica de arco necesaria para diferenciar las dos secciones contrastantes del primer movimiento (A y B', Ejemplos 1 y 2) es radicalmente opuesta. El intérprete necesita desdoblarse en dos personajes diferentes. El temperamento dionisiaco de A exige cambios bruscos en la velocidad del arco y una potencia sonora para lograr el *fortissimo*, que obliga a buscar el punto de la cuerda más tenso, al lado del puente, sobre el que poder descargar todo nuestro peso, desde la espalda.

El acento sobre la primera nota invita a atacar la cuerda con el movimiento más rápido posible del brazo para, además, llegar a la punta del arco y tocar el valor siguiente, siete veces más largo, arco arriba, y por lo tanto, con una velocidad proporcionalmente más lenta del arco. Este gesto se genera desde la respiración, con una inhalación profunda hacia el abdomen en la anacrusa, que garantice la elasticidad de la columna y, en consecuencia, la buena calidad del sonido, pues desde la rigidez, obtendríamos un sonido apretado y roto. La exhalación, en el momento de dejar caer el arco sobre las cuerdas, aumenta el peso que dejamos caer en el instrumento para producir el sonido y facilita la relajación corporal. El movimiento del torso contra el arco aumenta el efecto de velocidad y, como resultado, el volumen del sonido. Para realizar este movimiento, en el arco abajo empujamos el pie derecho para balancear el cuerpo hacia la izquierda en movimiento contrario al arco, y al revés en el arco arriba. Si a esto sumamos un movimiento giratorio de la cintura —hacia la derecha en la anacrusa y hacia la izquierda en el momento del ataque del arco abajo— y procuramos que el hombro esté completamente desbloqueado, para que el brazo caiga con todo su peso por la atracción de la gravedad, obtendremos la máxima potencia que el instrumento pueda dar.

En la célula siguiente, las líneas sobre las notas aluden a una articulación *détaché* muy pronunciada. Esta se obtiene con una ligera presión del dedo índice de la mano del arco, que se relaja después del ataque para liberar la resonancia en la longitud del sonido. El índice derecho es el responsable de imitar en el arco la función de la lengua para pronunciar consonantes. De esta manera, conseguimos que la música imite al habla en la pronunciación de consonantes y vocales.

En el dibujo de fusas con *rubato*, podemos expresar el anhelo al acelerar el tiempo a la vez que la velocidad del arco efectúa el *crescendo* del regulador. Este motivo puede ser interpretado como un pensamiento (*mezzoforte*) que, al perturbar la mente, nos induce al grito en la figura siguiente (*fortissimo*). La indicación de *piano* en el *A tempo di prima* (Ejemplo 2) ofrece un instante para la resignación, transformada rápidamente en arrebatado —*Deciso*— por los acordes<sup>28</sup> en *forte* que, interrumpidos bruscamente por el silencio con fermata, aumentan su violencia en el *fortissimo*. La emoción de la ira se diluye en profunda tristeza al final de la frase.

La sección B', por el contrario, se muestra apolínea, distante, lírica y nostálgica (*Molto espressivo, mezzopiano*). La articulación en *legato* suaviza la textura y anticipa el carácter *cantabile* del segundo movimiento. La intimidad del sonido la encontramos lejos del puente, en el *tasto*. Los reguladores describen oscilaciones dinámicas menos pronunciadas, y el *forte* adquiere un matiz contenido y tierno. La intención melódica invita a conectar los amplios intervalos con *portamenti* y a buscar la expresión en la imitación del *vibrato* de la voz humana.

El conflicto entre los dos personajes —A y B'— del drama culmina en los siete acordes en *fff*. Para realzar la furia del momento, puede variarse la distribución de la arpegiación en cada uno. Al alargar las dobles cuerdas que presenten el intervalo más disonante aumentará la tensión. Variando la longitud de los acordes, así como el espacio entre uno y otro, acrecentaremos la dureza del momento con el sentimiento de imprevisibilidad e incertidumbre. El *molto ritardando*, en vez de responder a una lógica progresiva, puede ser irregular. El último acorde se resiste a la fatalidad en el calderón y se rebela contra la muerte del sonido, como metáfora. La reexposición, al no resolver ninguna tensión, provoca en este caso el efecto contrario al de la relajación, que correspondería a una forma tonal. Lejos de parecerse idénticamente al comienzo, este fragmento carga con toda la emoción anterior para expresar un estado psicológico todavía más desesperado.

El segundo movimiento, *Tranquilo e molto espressivo*, contrasta radicalmente con el primero por sus indicaciones de expresión, *piano dolce*, y de *tempo*, *Tranquillo*. Los sonidos melódicos, sin acompañamiento de otras voces, son también responsables de

---

<sup>28</sup> Utilizamos este término en vez de construcciones verticales porque el lenguaje técnico del violonchelo no cambia del sistema tonal al atonal.

originar el color armónico. La fuente de disonancias no es vertical, sino horizontal. Las melodías no temáticas obtienen su poder expresivo de la yuxtaposición de notas que tocadas simultáneamente formarían intervalos disonantes, así como del énfasis puesto en ellos mediante los grandes saltos contenidos en las curvas melódicas. El discurso transcurre medio cantado, medio hablado, con notas repetidas de carácter silábico. Los timbres de los sonidos armónicos artificiales y *sul ponticello*, característicos de la estética expresionista de la Segunda Escuela de Viena, aportan un efecto de inmaterialidad que conecta con la realidad subconsciente.

El arco busca, en este movimiento, una suavidad que nos transporta a un estado onírico, al frotar levemente las cuerdas en el *tasto*. Más que el sonido, se escucha el aire. Las resonancias se obtienen y colorean, sobre todo, por la acción y variedad del *vibrato* de la mano izquierda que, en los saltos, imita la voz con los *portamenti*. Los valores rítmicos, interpretados con libertad, evitan la racionalidad y la exactitud métrica. El tiempo se alarga en los intervalos más amplios. Los pensamientos se alejan poco a poco, en el *ponticello*, el *pianissimo*, los armónicos, el *Allargando*, el *Lento* y el *pianisissimo diminuendo*.

El *Allegro* irrumpe y nos devuelve inesperadamente a la realidad (*Ataca*), que se impone con un refulgente color festivo. Es un movimiento endiabladamente virtuoso, por la velocidad de los pasajes de dobles cuerdas, la variación constante de la acentuación rítmica y la difícil articulación, que cambia constantemente entre el *spiccato leggero*, el *détaché* y el *marcato*. A pesar del enorme desafío que su ejecución supone para la mano izquierda, el intérprete debe prestar especial atención a la actividad del arco, de la que se desprende todo el carácter. Por este motivo, es necesario estudiar durante un largo periodo de tiempo muy despacio, hasta que la mano izquierda memorice la partitura y consiga trabajar casi de manera automática. Así, podremos concentrar la atención en que el arco desenvuelva con soltura el incesante y frenético movimiento rítmico.

Para conseguir los cambios de golpes de arco con facilidad, es primordial el dominio de las distintas sensaciones de peso en el brazo derecho. En el *spiccato*, el brazo se coloca en una posición lo suficientemente alta para que la muñeca caiga suelta y el arco salga por sí mismo de la cuerda. Al subir el brazo, existe el peligro de tensar el hombro. La consciencia corporal nos ayudará a diferenciar codo y hombro. El codo más alto no

debe implicar que el hombro suba y se bloquee. En el *détaché*, la muñeca ha de estar más baja para que el peso del brazo descansa en el arco, gracias a la flexibilidad en las falanges de los dedos, que actúan como muelles para vencer la resistencia de la cuerda. El movimiento vertical de los dedos controla el mayor o menor contacto del arco. El movimiento horizontal anticipa el cambio de dirección del arco para conectar el sonido. Estos movimientos han de efectuarse sin perder el control de la sujeción del arco. En el *marcato*, el dedo índice pronuncia, en menor o mayor medida, de acuerdo con la intensidad y rapidez del ataque que busquemos, los acentos del comienzo de las notas. El brazo será el encargado de controlar el ritmo, independiente de estas acciones del arco. En medio del jolgorio, los *sforzandi* y los arcos abajo sucesivos, indicados por el compositor, imitan el taconeo del baile, que no se detiene hasta el brusco final.

El estudio de la *Sonatina* tiene mucho que aportar a los alumnos de grado superior y de postgrado. Antes de comenzar a practicar, es conveniente haber tocado otras obras para violonchelo solo del siglo XX de menor dificultad, como la *Sonata, Op. 25, n.º3* de Paul Hindemith y alguna de las tres *Suites Op. 131* de Max Reger o de las de Benjamin Britten.

En los ejemplos siguientes, vamos a observar algunas similitudes entre la *Sonata* de Hindemith y la *Sonatina* de Enríquez, que justifican la recomendación del estudio de la primera, antes de abordar la del compositor mexicano.

El primer movimiento de Hindemith, con un nivel inferior de dificultad al que alcanza el de la *Sonatina* de Enríquez, prepara la articulación *marcato*, el carácter enérgico, la dinámica *forte*, la ejecución de acordes disonantes, las dobles cuerdas y la articulación en la figura *corchea con puntillo-semicorchea*, los amplios saltos de la mano izquierda y la lectura de los cambios de compás sin numeración.



I

Lebhaft, sehr markiert, Mit festen Bogenstrichen



Ejemplo 10. *Sonata, Op. 25*, Hindemith. I. Lebhaft, sehr markiert. Compases 1-8

El tercer movimiento de Hindemith desarrolla la expresividad lírica del *vibrato* y de la elasticidad del arco en el *legato*. El oído se familiariza con los intervalos de tritono, séptimas mayores y segundas menores:

Langsam

III



Ejemplo 11. *Sonata, Op. 25*, Hindemith. III. Langsam. Compases 1-7

El cuarto movimiento de Hindemith prepara el golpe de arco *spiccato*, también en dobles cuerdas. La dificultad en este caso es considerablemente menor que en el de Enríquez. Hindemith se queda en un registro cómodo del instrumento y mantiene durante todo el movimiento una acentuación ternaria:

Lebhafte Viertel Ohne jeden Ausdruck und stets Pianissimo

IV



Ejemplo 12. *Sonata, Op. 25*, Hindemith. IV Lebhaft Viertel, compases 1-6

Además de desarrollar todos los aspectos de la técnica comentados anteriormente, el estudiante aprenderá a gestionar la responsabilidad, en solitario, sobre el orden y la expresión. La dificultad técnica no debe anular la capacidad de canalizar el torrente emocional y de transformar el virtuosismo en fantasía expresiva. La oportunidad que ofrece la *Sonatina* de Enríquez para descargar apasionadamente las emociones es, sin duda, el mayor estímulo en el proceso de su aprendizaje.

### 3.2. Mario Lavista: el humanismo de una voz interior

Reconocido como uno de los compositores más eminentes de Latinoamérica en la actualidad, Mario Lavista nos abandonó el 4 de noviembre de 2021, a los 78 años, víctima de un cáncer (El Universal, 2021), mientras concluíamos la redacción de la presente tesis. Esperamos que nuestro trabajo se sume, con absoluta humildad, a los numerosos homenajes que está recibiendo el profesor, el compositor, el investigador, el escritor y, sobre todo, el gran ser humano que ha sido Mario Lavista. La profundidad de su pensamiento ha influido en todos los compositores mexicanos de las generaciones posteriores y ha trascendido todas las fronteras. En España, recibió el prestigioso Premio Tomás Luis de Victoria de la Sociedad Española General de Autores y Editores, en 2013<sup>1</sup>.

Nació en Ciudad de México, en 1943. El propio Lavista confiesa que sintió, el mismo día que tomó su primera clase de piano, a los 10 años, con la maestra de su escuela, que la música podría ser una especie de profesión para toda la vida<sup>2</sup>: “Ella me enseñó desde cero, dándome clases particulares en su casa” (Lavista, 2018a). Hacia los 17 años, decidió dedicarse a la composición y no enfocar su carrera hacia la interpretación. Quiso entrar a estudiar en el Conservatorio, pero para su decepción y sorpresa, no fue aceptado. Lavista relata lo sucedido con todo detalle, en una entrevista de la televisión mexicana, con ocasión de su 70 cumpleaños:

El director era Joaquín Amparán, pianista, maestro de piano, y fue una amarguísima experiencia, porque el maestro Amparán ni siquiera me escuchó tocar y lo único que me dijo es que yo ya era muy grande para dedicarme a la música. Yo le expliqué que llevaba siete años estudiando y que yo lo único que quería era ser músico; yo no concebía la vida de otra manera. (...) le hablé inmediatamente a una querida amiga, mucho mayor que yo, que se llamaba Rosa

---

<sup>1</sup> “En la lectura del acta, el compositor y secretario del jurado, José Zárate, ha destacado del premiado: “Su relevante obra, profundamente arraigada en la identidad de su país y que contribuye a la creación de un lenguaje universal en la cultura iberoamericana; y su aportación y su extraordinaria labor como maestro de nuevas generaciones y difusor de la música actual”” (El País. Cultura, 2013).

<sup>2</sup> “Cuando descubrí la escritura musical, cómo se expresaba ese lenguaje de signos, pensé rápidamente que ese lenguaje era el mío” (Lavista, 2018b, min. 2.38).

Covarrubias, la esposa de Miguel Covarrubias, el gran pintor y protector de la danza y colaborador de Carlos Chávez, en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Al poco tiempo, Rosa me llevó al estudio de Chávez, en la calle de Pirineos, en Las Lomas. Chávez se comportó muy amable, muy gentil, me oyó tocar el piano, platicó conmigo y me recomendó que estudiara con ciertas gentes clases particulares, que estudiara Armonía, Contrapunto y Análisis, básicamente. (Lavista, 2018, minuto 6)

Los consejos de Carlos Chávez (1899-1978) le animaron a dedicarse al profundo estudio de esas materias durante tres años, lo que equivalía a siete de conservatorio, al tener clases diarias. Lavista comenzó a estudiar fundamentalmente con uno de los alumnos de Chávez, Héctor Quintanar (1936-2013), a la vez que leía con avidez todos los libros que caían en su mano de Historia de la Música, de compositores... Hasta los 20 años estudió intensamente otras disciplinas que no eran el piano. Tras este proceso, se sintió preparado para pedir a Chávez una prueba de admisión, que superó, para estudiar en su Taller de Composición del Conservatorio Nacional. Lo anecdótico es que el Taller se encontraba ubicado precisamente en el Conservatorio, donde seguía de director Amparán. A la vez, tomó clases con Rodolfo Halffter (1900-1987)<sup>3</sup>, quien

---

<sup>3</sup> El impacto del éxodo de intelectuales tras la Guerra Civil Española (1936-1939) fue desastroso. Algunos emigraron por razones políticas, otros para escapar de la miseria. México respondió con el apoyo oficial a la República. El gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) acogió a un gran número de refugiados, entre los que se encontraban el musicólogo Adolfo Salazar (1890-1958) y los compositores María Teresa Prieto (1896-1982), Rodolfo Halffter (1900-1987), Simón Tapia Colman (1906-1993), Jesús Bal y Gay (1905-1993), Rosa García Ascot (1902-2002), Otto Mayer-Serra (1904-1968) y Gustavo Pittaluga (1906-1975), todos coincidentes con el espíritu inconformista y renovador de los escritores españoles de la *Generación del 27*. La rápida inmersión de estos intelectuales en la sociedad mexicana fue expresada por el filósofo asturiano José Gaos (1902-1969) con la sustitución del término desterrados por el de “transterrados” (Iglesias, 1979, p. 198). El *Adagio y Fuga* (1948) de María Teresa Prieto, la *Sonata de para violonchelo y piano* (1958) de Simón Tapia Colman y la *Sonata para violonchelo y piano* (1961) de Rodolfo Halffter son tres obras de factura perfecta, que muestran el interés de sus compositores por la experimentación con los lenguajes modales, politonales, cromáticos, atonales y seriales. La comparación de estas tres composiciones con la *Sonata de para violonchelo y piano* (1948) del jalisciense Blas Galindo dibuja el puente hacia la definitiva universalización de la vanguardia, llevada a cabo por los compositores mexicanos de la generación posterior, entre los se destacan Manuel Enríquez, Mario Lavista y Julio Estrada, todos ellos alumnos de Halffter en el Conservatorio Nacional de Música y autores de importantes piezas para violonchelo.

complementó su formación con una materia que no se impartía en el taller de Chávez: la música de vanguardia (Lavista, 2018a).

Desde 1942, hasta su jubilación treinta años más tarde, Halffter ocupó el puesto de Catedrático de Análisis Musical en el Conservatorio Nacional. Su espíritu de búsqueda le llevó a experimentar con diversos procedimientos de ordenación del material sonoro, desde el cromatismo hacia el dodecafonismo, al que llegó a través de una actitud politonal. Esta evolución no destruyó la cohesión estética que engloba toda la obra de Halffter. La suya es una cultura clásica que mira hacia su tiempo. Su personalidad ordenada, rigurosa y metódica logró expresarse en un lenguaje musical claro, preciso y transparente, en el que la condensación de la materia sonora aúna imaginación melódica, lógica armónica y vitalidad rítmica. Se convirtió al dodecafonismo como nueva salida al folklorismo y siempre se abstuvo de mexicanizar su lenguaje musical. Su *scarlattiano* neoclasicismo nunca perdió el acento español. Sintió interés por la música electrónica, concreta, puntillista, espacial, abierta, gráfica y aleatoria, pero no las practicó.

Para comprender la manera en que fue madurando el pensamiento musical de Lavista, a partir de la etapa de formación en composición tonal con Chávez y de vanguardia con Halffter, es necesario transcribir dos fragmentos escritos por él que transmiten la base sobre la que se producen sus ideas, sus búsquedas, sus indagaciones y experimentos sonoros. Lavista se siente continuador de la música de la primera mitad del siglo XX, tiempos en los que conviven diversas concepciones, incluso en ocasiones antagonistas, que se relacionan con el lenguaje armónico y con cuestiones formales:

En esos años, Scriabin y Mahler, Debussy y Ravel, Richard Strauss y los tres vieneses: Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, Stravinski, Bartók y Varèse componen una música plena de imaginación y fantasía en la que se muestran con claridad los aires de renovación que en ese tiempo soplaban por toda Europa. La música de estos autores revela una firme voluntad por ensayar diversos procesos o maneras nuevas de hacer música. En consecuencia, el material musical comienza a ordenarse de acuerdo con principios compositivos que ponen en tela de juicio los presupuestos de la retórica tradicional.

Las respuestas son muchas, tantas como compositores y escuelas, y abarcan una amplísima gama de sensibilidades y técnicas. Algunos estilos y obras nos parecen más familiares, sin duda porque conservan en su vocabulario ciertos elementos que acusan rasgos convencionales. Tal el caso, por ejemplo, de la *Novena sinfonía* de Mahler, de 1910, o de la ópera *Salomé*, de Strauss, de 1906. En cambio, obras como las inusitadas *Cinco piezas para cuarteto de cuerdas*, de Anton Webern, o las *Cinco piezas para orquesta* y el *Pierrot Lunaire*, de Schönberg, escritas en esos mismos años, nos pueden parecer incomprensibles a la primera audición. (Lavista, 2016, p. 65)

Bajo la influencia de Halffter, Lavista compuso sus primeras obras en el ámbito serial (Alonso-Minutti, 2014). La elección de este lenguaje, considerado como un símbolo musical de internacionalismo, facilitó su buen entendimiento con la nueva élite intelectual de Ciudad de México que, a finales de la década de 1960, militaba contra el nacionalismo oficial e institucional de la época anterior. Artistas plásticos, escritores y músicos formaron el movimiento *Generación de Ruptura*. Pertenecían a esta corriente los artistas Manuel Felguérez (1928-2000), Vicente Rojo (1932-2021), Lilia Carrillo (1930-1974) y algunos escritores asociados con la Revista mexicana de literatura, como Tomás Segovia (1927-2011), Huberto Batis (1934-2018), Juan García Ponce (1932-2003), Juan Vicente Melo (1932-1996), Salvador Elizondo (1932-2006) y José de la Colina (1934-2019). La Casa del Lago, Centro Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México<sup>4</sup>, fue el lugar que sirvió para acoger una producción cultural de ideología cosmopolita.

En todas las entrevistas que se le han realizado a Lavista, surge tarde o temprano el tema de la “mexicanidad”. Que considere su música mexicana, al ser un compositor mexicano, tiene poca controversia, pero si recordamos que su mentor y profesor fue Chávez, el tema del nacionalismo se presenta de otra forma. A pesar de la “intertextualidad”, de la que hablaremos en breve y a través de la cual se inspiró Lavista para la mayoría de sus composiciones, no se adhirió a “lo mexicano”, algo que le alejó de su primer maestro de composición y le llevó a autodefinirse como un compositor “internacionalista”:

---

<sup>4</sup> Fue inaugurada el 15 de noviembre de 1959.

El sentido de internacionalismo de Lavista es tanto una reacción contra la música nacionalista mexicana de la posrevolución como una selección-identificación de fuentes textuales “internacionales” de inspiración. A diferencia de Chávez, ha optado específicamente por no incluir elementos folklóricos e indígenas mexicanos en sus obras, eligiendo en cambio incorporar textos de artistas multinacionales cuyo trabajo admira. (Cameron, 2018, p. 5).

No creo que exista una fórmula para ser mexicano. Muchos compositores citan la música indígena para ser mexicanos. Eso es una falacia. Ser mexicano es algo mucho más profundo, que pertenece al reino del alma y del espíritu. (Lavista, 1984 citado en Wagar, 1985, p. 3).

Lavista experimentó su evolución como compositor a través de los diversos lenguajes que manejó en sus obras. La influencia del dodecafonismo de Anton Webern y (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935) le llegó, sobre todo, por el manejo que estos compositores tan admirados por él hacían del atonalismo. Inmerso siempre en la búsqueda de un estilo propio, compuso obras atonales que le sirvieron para revelarse contra el nacionalismo.

Una beca del Gobierno francés le permitió ir a estudiar, en 1967, a la *Schola Cantorum* de París, con Jean-Etienne Marie (1917-1989), Iannis Xenakis (1922-2001), Henri Pousseur (1929-2009) y Nadia Boulanger (1887-1979). Allí recibió formación en otras materias, otras disciplinas que no se impartían en México, como Música y Matemáticas, o sobre la música de Anton Webern, que acabó siendo uno de sus compositores predilectos, a partir de las clases de Pousseur.

En 1968, asistió al curso impartido anualmente por Karlheinz Stockhausen (1928-2007) en la *Rheinische Musikschule* de Colonia, y participó en los Ferienkurse für Internationale Neue Musik de Darmstadt. Se familiarizó con la música de Witold Lutoslavski (1913-1994), Luciano Berio (1925-2003), Gyorgy Ligeti (1923-2006) y John Cage (1912-1992). Los nuevos lenguajes y estilos propios de este grupo tan especial de compositores llevaron a Lavista a estudiar y a experimentar con todos ellos: el serialismo integral de Webern, la aleatoriedad, la música concreta y la música electrónica. Dice Lavista:

(...) primero tuve la influencia de Webern, y ésta me llevó a Boulez, Ligeti, Stockhausen y Berio; era la época del serialismo integral. Toda esa música trata de eliminar la consonancia, y evita la sucesión de grados continuos para que no se prefigure una melodía. Todo se hace a base de intervalos disjuntos para que el oído no pueda reconocer una melodía en el sentido tradicional. (Lavista, 1996 citado en García Bonilla, 2001, pp. 105-106).

De la organización serial integral le fascinaba que la identidad de cada sonido deviniera de todos sus parámetros, incluso del tímbrico, aunque se produjera en un único instrumento. La aleatoriedad le acercaba a la “composición inmediata”, que así la denominaba cuando definía la improvisación. De la música concreta<sup>5</sup> adquirió técnicas y conocimientos procedentes de la prolongación de los estudios del bruitismo (o ruidismo) que inició Pierre Schaeffer (1910-1995) en Francia, en los mismos años cincuenta en los que se había iniciado la música electrónica en Colonia. Lavista estudió meticulosamente cada lenguaje y lo practicó, aunque fuera de modo experimental.

Las primeras composiciones electroacústicas, todavía algo confusas, fueron presentadas en el Curso de Verano de Música Nueva de Darmstadt en 1951, junto al trabajo teórico elaborado por Meyer-Eppler, en el Instituto para Investigaciones de Fonética y Comunicaciones de la Universidad de Bonn. Al principio solo se usaban sonidos producidos electroacústicamente, a diferencia de la música concreta que, además, grababa y manipulaba sonidos no electrónicos. Por su parte, el musicólogo y compositor Herbert Eimert (1897-1972) presentó una lista de doce técnicas comunes a ambos métodos:

1. Superposición de sonidos;
2. Dos cintas idénticas musicalmente pueden ser tocadas una detrás de otra (canon);
3. Las cintas pueden cortarse y empalmarse en el orden que se quiera;
4. Regulación de intensidades dinámicas;
5. Los tipos de ritmo pueden crearse trasladando las duraciones a la longitud de las cintas medidas en centímetros;
6. Cambios de velocidad;
7. Formas de retroceso;
8. Núcleos de cintas (*Ostinati*);
9. Uso de cintas sonoras y vírgenes en cualquier orden;
10. Desvanecimiento del sonido para producir transiciones de timbre;
- 11.

---

<sup>5</sup> “En la música electroacústica existen dos fuentes sonoras: la primera es la *musique concrète*, que se basa en la idea de grabar y manipular sonidos no electrónicos; la segunda representa el enfoque purista, en el que el sonido se produce con medios puramente electrónicos” (Kàroly, 2000, p. 250)



Pueden debilitarse los sonidos; 12. Distribución por medio de diferentes altavoces de manera que el sonido deambule” (Stuckenschmidt, 1960, p. 177).

En 1970, Lavista regresó a México y se hizo cargo de la Cátedra de Composición y Análisis en el Conservatorio Nacional. Su labor docente comenzó como una oportunidad para ganar un salario, ya que no era posible vivir de la composición. Sin embargo, enseguida le apasionó la pedagogía, a la se entregaría durante el resto de su vida, no solo en su Taller de Composición en el Conservatorio<sup>6</sup>, sino en la creación de un taller en el que impartió, sin ninguna intención de jubilarse, Técnica y Lenguaje de la música del siglo XX. Ahí, los alumnos ya no eran únicamente futuros compositores, sino que el interés y las clases del maestro Lavista se extendieron a todo tipo de estudiantes de cualquier especialidad. Así mismo, dictó conferencias, cursos y talleres en Estados Unidos, Canadá y, especialmente, en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Según el arquitecto Teodoro López de León (1940-2007), miembro del Colegio Nacional, Lavista “tiene una capacidad que por ejemplo yo no tengo: didáctica. Sus conferencias sobre música en el Colegio son formidables, con una gran tranquilidad, sin papeles, explica lo que vamos a oír” (López de León en Lavista 2018b, min. 14:10). “Una persona de un pensamiento ordenado y de una gran cultura” es cómo le define el compositor Arturo Quesadas (Lavista 2018b, min. 24:29). Para el director de la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez (OSJCH), Julio Briseño, Lavista “es el maestro que aprende en todo momento” (Lavista 2018b, min. 24:29).

El Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional se inauguró oficialmente en 1970. Fue fundado por Héctor Quintanar; compositor destacado y antiguo profesor de Lavista, que ocupó el puesto de director artístico, y por el ingeniero Raúl Pavón (1928-2008), que se desempeñó como director técnico. Pavón

---

<sup>6</sup> La cátedra de composición estuvo a cargo de Mario Lavista (1943-2021) y Daniel Catán (1949-2011), bajo el lema de la profunda experimentación. Pensaban, con gran acierto, y así se lo transmitían a sus alumnos, que analizar una obra exige descubrir un pensamiento, hallar la poética sonora para abrir la mente y el oído a experiencias musicales más complejas, amplias, intensas y, a veces, desconcertantes. Entre los compositores más relevantes de la escuela de Lavista, podemos citar a Gabriela Ortiz, Ana Lara, Mariana Villanueva, Rosa Guraieb, Luis Jaime Cortez, Ramón Montes de Oca, Armando Luna, Ricardo Risco, Hebert Vázquez y Juan Fernando Durán.

fue el ingeniero constructor del primer sintetizador en México: el *Omnifón*<sup>7</sup>. Los compositores que trabajaron en el laboratorio durante sus inicios, además de Quintanar, fueron “Eduardo Mata, Mario Lavista, Manuel de Elías, Francisco Núñez y Julio Estrada. (...). Los recursos en el laboratorio original incluyeron equipos Buchla y sintetizadores Moog” (Sigal, 2010, p. 335).

Después de componer música electroacústica en México y seguir con ello en París, en 1972, Lavista tuvo la ocasión “de continuar haciéndolo en una estancia de seis meses en Japón, trabajando en el Laboratorio de Música Electrónica de la NHK, que pertenece a la Radio-Televisión japonesa, haciendo, efectivamente, música electrónica” (Lavista, 2018a, min. 17:52). Como confiesa el propio Lavista, de la música electrónica le cautivó, más que la música en sí, el proceso tan diferente con el que se llevaba a cabo la creación, respecto a la forma tradicional de componer. El compositor era al mismo tiempo el intérprete que, además, solo actuaba una vez: durante la grabación. Para él, era un proceso que le acercaba más a la improvisación que a la forma tradicional de componer, pues en el acto improvisatorio se funden también compositor e intérprete para realizar la “composición simultánea”, como él la define. Además, en ambas se produce la obra una sola vez, aunque quede grabada (Lavista, 2018a, min. 18:48).

Interesado enormemente por los nuevos procesos de construcción musical, al regresar a México en 1970, junto a tres compañeros del Conservatorio, creó el grupo de improvisación libre (creación simultánea) *Quanta*, lo que le ayudó a encontrar nuevas sonoridades en los instrumentos clásicos, a experimentar con la creación musical en

---

<sup>7</sup> En 1958, Pavón queda altamente impresionado al escuchar un concierto en París de música concreta, en Radio Francia, presentado por Schaefer, y pensó que el camino lógico al que se dirigía la música era la electrónica. Hacia 1960, Pavón diseña enteramente el “Omnifón”, que podría traducirse como “todos los sonidos”: “Constaba de un oscilador de ondas senoidal, cuadrada y rampa, variables continuamente entre 10 hz. Y 20 Khz., y con una pureza de onda que no he visto hasta la fecha. En adición tenía un generador envolvente, una serie de filtros tímbricos, un generador de ruido blanco y otras facilidades (...) medidas todas dentro de un piano mudo que emitió sus primeros sonidos en lenguaje electrónico” (Pavón, 1981, p. 168). Este aparato no solo es anterior al sintetizador Moog, sino que además precedió al “Icofón”, instrumento que permitió crear relaciones algorítmicas entre sonido, luz y color, alrededor de las décadas de los 70 y 80.

vivo y con la música electrónica<sup>8</sup>. El grupo *Quanta* tuvo una permanencia de alrededor de dos años y actuaba en todos los escenarios posibles, entre los que se encontraban plazas y calles de la ciudad, pues la improvisación en esos momentos estaba en boga. “La música era muy, realmente muy abstracta” (Lavista, 2018a, min. 21:48). Los transeúntes se agolpaban a su alrededor y algunos se sentían temerosos al escuchar esos “sonidos tan extraños”. Hubo quien llegó a calificar aquello como “música extraterrestre”. Miguel Echevarría, amigo personal de Lavista y componente del grupo *Quanta*, relata: “En una ocasión, Lolita Carrillo, hija del compositor, fue testigo de una de aquellas improvisaciones y nos ofreció utilizar los instrumentos portátiles de su padre: una especie de cajas rectangulares sobre la que se tendían las cuerdas horizontales, a modo de arpa” (Lavista 2018a, min. 21:58). Lavista consideraba la música de este periodo algo ingenua y meramente experimental:

Durante esos años pretendí colocarme al lado de la vanguardia, elaborando una música hermética y altamente intelectualizada que resultaba más interesante como pensamiento, como concepto, que como realización. Mi error consistía en someter la conciencia a un principio de indeterminación del acto de componer, y en creer que lo importante era el imperativo de inventar el descubrimiento en lugar de redescubrir la invención. Después de algún tiempo me di cuenta de que lo esencial no era olvidar, sino recordar, recordar la memoria. Aprendí entonces a mirar dentro de mí mismo, sabiéndome deudor de los músicos del pasado y parte viva de ese flujo constante que es la historia de la música. (Lavista, 1985 citado en Cortez (ed.), 1990, pp. 12-13)

La fecunda inquietud intelectual de Lavista se tradujo en la creación de las revistas *Talea* (fundada en 1976) y *Pauta* (fundada en 1982, el mismo año que surgió el grupo

---

<sup>8</sup> “El nacimiento de la música electrónica en México puede estar ligado a tres desarrollos: la composición de la primera obra electrónica de un mexicano compositor, la invención, en México, del primer sintetizador en Latinoamérica, ambos sucesos producidos alrededor de 1960, y el estreno de la primera música electrónica de estudio, en 1970. La primera obra de música electrónica de un compositor mexicano fue realizada por Carlos Jiménez Mabarak, en 1960, seguido de música de Eduardo Mata, Jorge Dàjer y Guillermo Noriega, en 1963, José Antonio Alcaraz en 1964, Blas Galindo en 1965, Héctor Quintanar y Manuel de Elías en 1967, Carlos Chávez y Francisco Núñez en 1968, y Manuel Enríquez (quien fue particularmente prolífico), Alicia Urreta y Mario Lavista en 1969. También fue durante la década de 1960 cuando se programaron los primeros conciertos públicos de música electrónica en México” (Sigal, 2010, p. 335).

*Quanta*). La primera tuvo una vida de tan solo un par de números. Sin embargo, *Pauta* tiene todavía una periodicidad anual, con una edición de dos mil copias. Lavista concibió *Pauta* como puente comunicante entre México y el ámbito internacional. En esta publicación interdisciplinar, la música, cruzada de literatura, también interactúa con la danza, la poesía, la pintura, las matemáticas y la arquitectura. “Me parece importantísimo que el músico conozca el pensamiento musical de poetas y literatos” (Lavista, 2018a, min. 6).

Lavista es, ante todo, un humanista. Se identifica a sí mismo como heredero del amplio espectro cultural del pasado universal. La escucha de su voz interior genera un lenguaje nuevo, individual y propio: “Yo no busco nada. Ahora recuerdo un relato persa que dice: “el pájaro no canta porque tenga algo que decir, sino porque tiene algo que cantar”. Yo compongo no porque tenga algo que decir, importante o no, sino porque quiero o pretendo hacer música, que es la manera que tienen los sonidos para “hablar”, para cantar” (Lavista, 1996 citado en García Bonilla, 2001, p. 110).

Además del Premio Tomás Luis de Victoria, en 2013, ya mencionado al principio de este apartado, Lavista recibió, entre los reconocimientos en vida, la Diosa de Plata de la Asociación de Periodistas y Críticos de Cine (1978, por *Flores de papel* (compartida con Raúl Lavista), una beca de la Fundación Solomon R. Guggenheim (1987-88), el Premio Nacional de Ciencias y Artes en México (1991), la Medalla Mozart en México (1991), el Diploma de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música (1999, por su obra). Además, fue miembro de la Academia de Artes de México en la Ciudad de México de 1987 a 2021, compositor emérito del Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) de 1993 a 2021 y miembro del Colegio Nacional de la Ciudad de México de 1998 a 2021<sup>9</sup>. Tampoco podemos dejar de mencionar las tres nominaciones al premio Ariel<sup>10</sup>, por la música para las películas *Cabeza de vaca*, categoría “Música de fondo” (1991), *Vivir mata*, en “Música compuesta para el cine” (2003) y *Eco de la montaña*, en la categoría de “Música original” (2015).

---

<sup>9</sup> Su discurso de ingreso, “El lenguaje del músico”, fue contestado por el doctor Alejandro Rossi.

<sup>10</sup> El premio con más prestigio y mayor continuidad del cine mexicano.

### 3.2.1. Características organizativas del lenguaje musical de Mario Lavista

Las ideas musicales de Ligeti y Stockhausen penetraron tan profundamente en Lavista, que se reconocen explícitamente en las composiciones de su primera época. Esta marcada influencia le coartaba la capacidad para crear un estilo verdaderamente personal. Si bien el camino no fue fácil, en medio, además, del contexto nacionalista aún preso del romanticismo en el que vivía, Lavista siempre anheló crear un lenguaje musical propio. Abrió su nuevo camino al comenzar a investigar sobre las técnicas extendidas en los instrumentos tradicionales<sup>11</sup>, como veremos a continuación.

No obstante, “el apoyo que Lavista recibió de José Vicente Melo, director de La Casa del Lago, fue crucial en el impulso y reconocimiento inicial de su carrera” (Alonso-Minutti, 2014, pp. 172-173). *Monólogo* para barítono, flauta, contrabajo y vibráfono, primer estreno oficial de Lavista, tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, en junio de 1966 (*Ibíd*, p. 175). No obstante, *Seis pequeñas piezas*, para orquesta de cuerdas (1965)<sup>12</sup> y *Dos canciones*, para mezzosoprano y piano (1966) preceden a *Monólogo*, obra basada en un fragmento del *Diario de un loco*, de Gogol, y de la que Lavista dice:

*Monólogo* es, digamos, la primera obra oficial sin seguir los lineamientos académicos de la escuela de Chávez. Este primer periodo incluye, también, mi primer cuarteto de cuerdas –*Diacronía* (1969)-, una obra como *Kronos* (1969) para 15 relojes despertadores, hasta un grupo de obras, de 1976 y 1977, que son *Lyhannh* para orquesta, *Trío* para violín, chelo y piano, *Quotations* para chelo y piano, *Jaula* (Cage) para cualquier número de pianos preparados. Esta época se caracteriza, no solo por la pluralidad y diversidad en cuanto a estilos y

---

<sup>11</sup> “En años recientes, Lavista ha trabajado en estrecha colaboración con algunos notables instrumentistas, movido por su interés en explorar e investigar las nuevas posibilidades técnicas y expresivas que ofrecen los instrumentos tradicionales, pero siempre dentro de una lógica musical y sin atentar en contra de la naturaleza de los instrumentos. Su música no utiliza recursos efectistas ni hace concesión alguna en búsqueda del éxito” (Prieto, 2016).

<sup>12</sup> “Escribí mis *Seis piezas para orquesta de cuerdas* en 1965, cuando aún cursaba la carrera de composición en el Taller de Carlos Chávez. Esta obra representa para mí un primer intento por manejar un lenguaje musical ajeno al mundo de la tonalidad” (Lavista s.f. citado en Cortez (ed.), 1990, p. 88). (En el libro editado por Cortez, no aparecen fechados los “escritos sobre sus propias obras”, capítulo que ocupa las páginas 88-101).

procedimientos, sino por una excesiva atención a lo que se realizaba en el exterior; hay un deseo extremo de estar al día” (Lavista, 1996 citado en García Bonilla, 2001, p. 105).

Es bastante difícil trazar líneas en la evolución del lenguaje musical de Lavista, pues existe siempre “una tendencia a la novedad cueste lo que cueste, a que el cambio en el lenguaje sea permanente entre una obra y otra y se eviten repeticiones. [Lavista] operaba por medio de rupturas constantes entre una obra y la siguiente” (García Bonilla, 2001, p. 105). Lavista creó un lenguaje propio a través de la interacción de nuevas técnicas instrumentales (Lavista, 1989) con una estética delicada y muy personal, que hace que su música resulte inconfundible. Cada composición era para él un acto de confesión íntima, para la que las palabras no son necesarias. Siempre se le relaciona con una música que sale del alma más que de la racionalidad, pues deja que la partitura sea re-creada en su escucha por cada oyente y por los intérpretes. No en vano, el compositor confiesa:

Se diría que la música es una sustancia, compuesta de tiempo y de sonidos, que encierra una verdad que no puede ser dicha: sólo puede ser escuchada. En este sentido, cada obra es la página de un diario íntimo en el que el músico narra, sobre un fondo de silencios, la historia de los sonidos, un diario cuya escritura vuelve innecesarias las palabras” (Lavista, 2016, p. 115<sup>13</sup>).

Miranda, en la publicación digital *Letras libres*, recoge así las características estéticas del lenguaje musical de Lavista, según Alonso-Minutti:

La música de Lavista es evocativa, refinada y poética (...) Presenta una minuciosa atención al color musical, a la permutación de motivos y a la textura (...) La música de Lavista es un punto de convergencia desde donde surgen resonancias, entendiendo como resonancia la cualidad de evocar respuestas cargadas de significados por una multiplicidad de voces. La exploración de resonancias en su música nos lleva a través de una variedad de confluencias entre sonido, texto e imagen. (Alonso-Minutti, 2008 citado en Miranda, 2021)

---

<sup>13</sup> Tomado de Lavista (1998), “El lenguaje del músico”. Discurso en ocasión de su incorporación al Colegio Nacional. México, 14 de octubre.

En cuanto a sus construcciones formales, el arquitecto López de León explica:

Mario entiende muy bien la arquitectura, y la entiende profundamente en el sentido del tiempo y del espacio, y el tiempo y el espacio también los tiene la música. La música se desarrolla en el tiempo y necesita un espacio, por supuesto. Ese espacio es arquitectónico siempre. Ese acercamiento música-arquitectura es siempre fuerte, muy poderoso. (Lavista 2018b, min. 22:40)

Durante esta época “experimental”, inició la exploración de un lenguaje basado en campos armónicos sin principios ni finales claramente definidos. Escribió *Divertimento* (1968), *Diacronía* (1969) y *Kronos* (1969)<sup>14</sup> para quince o más despertadores de cuerda (Alonso-Minutti, 2014), dentro de la música conceptual: “concebí una obra de puros despertadores, a los que yo les ponía las alarmas a diferentes tiempos, los amplificaba y la pieza era, simplemente, oír amplificado los treinta tic-tac de los relojes y de repente las alarmas que empezaban a sonar” (Lavista, 2018a, min. 13:10) De la primera de las tres obras, contamos con el testimonio de Lavista sobre su compleja organización:

*Divertimento* fue compuesta por encargo del Departamento de Música de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, en octubre de 1968, cuando estudiaba en París. La obra fue estrenada en Francia, en 1972, durante la semana de Música Contemporánea de Orleáns. Los intérpretes fueron el Conjunto de Música Contemporánea de París, dirigido por Karl Simonovic, quien hizo una de las dos versiones de la obra, en la cual existe una participación directa del público, que interviene haciendo sonar canicas, hojas de papel y hojas de madera, bajo las indicaciones de tres directores. En la otra versión se usan tres radios de onda corta, operados por músicos y conectados a un amplificador monoaural y a un potenciómetro. A su vez, los cinco instrumentistas tienen ante sí micrófonos que se conectan a un mezclador, el cual llega a un amplificador estereofónico y bocinas balanceadas con las bocinas de radios. La escritura es netamente gráfica y

---

<sup>14</sup> “Una vez, en el Conservatorio, él siendo muy joven compositor, y promesa todavía de compositor, hizo una obra en la que quince despertadores empezaban a sonar a distinto tiempo y provocó un escándalo en el conservatorio. La gente sacaba mantas y gritaba ¡viva Bach, viva Mozart, viva Beethoven! Un tipo se subió al escenario y se puso a patear los relojes. Yo creo que ahorita Mario estará de acuerdo en que Mozart y Beethoven eran mucho más importantes que lo que él estaba haciendo en ese momento, pero Mario quitó rigidez a la música” (Lavista, 2018a, min. 14:13).

se utilizan efectos percusivos logrados al golpear las llaves de los instrumentos, el pabellón del corno, además de las partes que los instrumentistas tocan en *wood blocks* percutidos con baquetas de tambor. La obra tiene cinco secciones y su estructura está basada en un principio aleatorio; la duración de la obra depende de la voluntad de los intérpretes, que son quienes la deciden” (Lavista, s.f. citado en Cortez (ed.), 1990, pp. 88-89).

En cuando a *Diacronía* o *Cuarteto de cuerda N° 1* fue compuesto y estrenado en París en 1969. La explicación de Lavista ayuda a comprender su concepción, al señalar lo que considera más relevante:

Las alturas, intensidades y modos de ataque están minuciosamente anotados en la partitura. El ritmo y el *tempo* se encuentran indicados ambiguamente: el primero está anotado proporcionalmente, lo que exige una “interpretación” rítmico-visual por parte de los ejecutantes; el segundo, a pesar de estar indicado cuantitativamente, está sujeto a la subjetividad de los ejecutantes de quienes depende, en gran medida, la *duración total* de la obra. Por lo que respecta al título de la obra, el concepto de diacronía, contrario a la idea de sincronía, que implica una cierta inmovilidad del tiempo, representa el discurso musical como una pura sucesión de formas. (Lavista, s.f. citado en Cortez (ed.), 1990, p. 90)

Lavista compuso después obras de música electroacústica, de las que debemos destacar *Espaces trop habités*, para cinta magnetofónica (1969), *Alme* para sintetizador (1972)<sup>15</sup>, *Contrapunto*, para sintetizador y cinta (1972)<sup>16</sup>, “realizada en el Laboratorio

---

<sup>15</sup> “Los elementos que participan en esta obra son todos de origen electrónico con una tendencia, desde el punto de vista tímbrico, a la monocromía. Las secciones en que se divide la obra son diferentes entre sí en cuanto a dinámica, densidad, registro y, en menor grado, el timbre. El paso de una a otra se lleva a cabo de manera continua, sin ningún cambio brusco. Al final de la pieza las secciones se suceden unas a otras a intervalos de tiempo cada vez menores. La obra fue grabada en la cinta magnética directamente del sintetizador del Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de México, trabajando en tiempo real y sin ningún tipo de edición posterior en la cinta. *Alme* fue compuesta en 1971 y se estrenó ese mismo año en un concierto de Música Electrónica en Vivo con el autor manipulando el sintetizador” (Lavista, s.f. citado en Cortez (ed.), 1981, p. 93).

<sup>16</sup> “Los elementos que constituyen el material musical de esta obra son de origen muy diverso y quizás, a veces, contradictorio. Integrar estos elementos en un todo coherente implica graves problemas en el orden formal, sobre todo por la heterogeneidad de los materiales. La *Novena sinfonía* de Mahler, los Rolling Stones, la música de la corte imperial japonesa llamada Gagaku, fragmentos de música del



de Música Electrónica de la Radio y Televisión Japonesa (NHK) durante los primeros meses de 1972 y se estrenó ese mismo año en Tokio” (Lavista, s.f. citado en Cortez (ed.), 1990, pp. 94). En 1980, compuso *Historias como cuerpos, para sintetizador y cinta*.

El mundo de la electroacústica nos ha permitido también conocer la existencia en el interior del sonido de una gran proporción de ruido. Esta evidencia puede, a primera vista, parecer simple y superficial; sin embargo, ha enriquecido sensiblemente el universo de la música, dando origen a una nueva problemática que la tradición definía en términos de consonancia-disonancia, y que en la actualidad se podría formular en términos de sonido-ruido. (Lavista, s.f. citado en Cortez (ed.), 1990, p. 94)

Sin embargo, ante la imposibilidad de encontrar su voz interior en el intelectualismo en boga durante la década de los setenta, decidió abandonar el conceptualismo y toda preocupación por la moda efímera. “Regresó a la música pura y a los instrumentos tradicionales” (Bonnet, 1988, p. 9), aunque siguió utilizando las técnicas extendidas y sus conceptos de resonancia:

Empecé a usar intervalos que no había usado antes, como la quinta justa, la tercera mayor y otros con connotaciones tonales, porque estaban prohibidos para la vanguardia. Empecé a creer otra vez en la consonancia y en la belleza, y en que la música es inspiración y expresión en lugar de una mera intelectualización de teorías. Sin embargo, no me arrepiento de los años previos, en los que desarrollé la disciplina mental con la que me expreso ahora. (Lavista, 1984 citado en Wagar, 1985, p. 50)

---

teatro Noh, los sonidos electrónicos, órgano, los Beatles, un vals de Johann Strauss, música del budismo Zen, una estación de radio americana, los himnos nacionales de México, Japón y Estados Unidos son varios de los elementos que aparecen en el transcurso de la obra, en ocasiones textualmente. Todos ellos han sido manipulados y transformados hasta hacerlos algunas veces irreconocibles, debido al empleo de procedimientos electroacústicos, tales como filtraje, modulación de frecuencia y de amplitud, variación de velocidad, reverberación, montaje, etc. Esto hace posible que en algunos pasajes de la obra se confundan los sonidos electrónicos con un fragmento de la *Novena sinfonía* de Mahler y cantos budistas con Jimi Hendrix, para no citar sino dos casos específicos. La superposición de estos elementos y su articulación en el tiempo origina una textura polifónica, un juego contrapuntístico” (Lavista, s.f. citado en Cortez (ed.), 1990, p. 93).

Compuso en esta etapa *Pieza para dos pianistas y un piano* (1975). En esta obra, como en *Diálogos para violín y piano* y *Antifonía para flauta, dos fagotes y dos grupos de percusión*, ambas de 1974,

Lavista anima con frecuencia esta atmósfera meditativa (tanto como meditada) a través de figuras muy rápidas, de trazo ágil o carácter nervioso a base de valores irregulares, que lo mismo pueden considerarse enérgicas descargas cercanas a la naturaleza de un componente melismático o como un bordado melódico cuyos integrantes estuviesen distendidos a través de varios registros. (Cortez, 1990, p. 24).

Compuso después *Trío para violín, violonchelo y piano* (1976)<sup>17</sup> y *Quotations para violonchelo y piano* (1976). Estas piezas están organizadas en torno a breves citas de otros autores de diversos ámbitos artísticos, pero de manera muy peculiar y con una solución distinta en cada caso. Tomemos como ejemplo *Quotations* (1976), obra escrita para el cellista norteamericano David Tomatz, que cuenta con citas de Maurice Ravel, Claude Debussy, Tomás Marco, George Crumb, Bela Bartók, Anton Webern, Yoji Yuasa y Johannes Brahms. Lavista insiste en cada descripción de estas obras en que “las citas tienen una duración muy breve, lo que hace que pierdan su carácter anecdótico, referencial” (Lavista, s.f. citado en Cortez (ed.), 1990, p. 96).

Cuando habla de *Quotations*, nos da la información del elemento armónico que caracterizará sus obras a partir de aquí, y que se convierte en un sello personal en este ámbito: la conjunción y articulación de las quintas justas y las quintas disminuidas: “A lo largo de la obra aparece constantemente un elemento que asume la función de centro armónico: el intervalo de quinta justa y su enlace, por medio de un tritono, a

---

<sup>17</sup> “*Trío* (1976) para violín, cello y piano fue escrito para el Western Arts Trio, a quien la obra está dedicada. El material musical está formado casi exclusivamente de citas o acotaciones de otros autores y de algunas de mis obras anteriores. Ravel, Debussy, Tomás Marco, Bartók, Manuel Enríquez, Bach, Crumb, Berg, Webern, Yuasa, etc. son algunos de los autores presentes en el *Trío*. Sin embargo las citas son de duración muy breve, lo que hace que se pierda o diluya su carácter anecdótico, referencial, y se evite así, creo yo, un hibridismo estilístico. Las citas no se superponen a un texto ya escrito, sino que se integran en la estructura melódico-armónica de la obra. Es recomendable que el sonido de los tres instrumentos se amplifique por medios electroacústicos, y que la resonancia del piano actúe como una especie de envolvente (*envelope*)” (Lavista, s.f. citado en Cortez (ed.), 1990, p. 96).

otra quinta justa” (Lavista, s.f. citado en Cortez (ed.), 1990, p. 96). Además, en otro lugar nos aclara:

(...) en *Quotations* y *Lyhannh* comienzo a utilizar profusamente los intervalos que más me atraen, y que son aquellos que se clasifican como consonantes, como los de quinta, cuarta y tercera mayor y menor. Atribuyo este hecho en parte a mi gran amor por la música medieval; sobre todo al periodo de la Escuela de Notre Dame, de París, con Perotin y Leonin (siglos XII y XIII) y a mi admiración por autores como Guillaume de Machaut. Esos intervalos rigen las estructuras musicales de esa época, pero su empleo en el contexto vanguardista al que me referí podría ser considerado, erróneamente a mi juicio, como un retroceso. (Lavista, 1996 citado en García Bonilla, 2001, pp. 105-106).

El internacionalismo de Lavista, ejemplificado por *Ficciones* y *Simurg* (1980), incorpora regularmente fuentes no mexicanas en su música al usar un tipo especial de intertextualidad<sup>18</sup>, a través de epígrafes literarios<sup>19</sup> o referencias a otras obras de arte, pictóricas o a otras músicas. Su carácter humanista trasciende las disciplinas hasta llegar a la composición, pero el epígrafe o la cita literaria no es la base para la obra, sino un estímulo para conmover al intérprete; una comunicación de emociones, para facilitar la trasmisión del compositor de un estado emocional interno. Después, el intérprete, inagotable interlocutor para Lavista a la hora de componer para su instrumento, deberá ser asistido no solo por las nuevas técnicas necesarias para la interpretación (lo que denominó “nuevo virtuosismo”<sup>20</sup>), sino por la coherencia

---

<sup>18</sup> “Este concepto, que surgió en las teorías del siglo XX de Bakhtin y Kristeva, fue aplicado por primera vez a las obras de Lavista por Ana Alonso-Minutti. La intertextualidad está relacionada con las ideas de interdependencia y conectividad e implica un aplanamiento de la jerarquía, en la que unos textos pueden influir en otros sin que uno sea considerado definitivo o una forma de arte superior. Esto es lo que diferencia a Lavista en su incorporación de la intertextualidad a la de Carlos Chávez, quien incorporó textos folclóricos e indígenas con la intención de crear una forma de arte superior” (Cameron, 2018, p. 5).

<sup>19</sup> “El epígrafe que acompaña a la partitura de *Quotations* está tomado del cuento de Edgar Allan Poe “La caída de la Casa Usher”: “Su corazón es un laúd suspendido, tan pronto se le toca, resuena”. La obra se estrenó en diciembre de 1977, en el tercer programa del IV Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, con Ignacio Mariscal al cello y el autor al piano” (Lavista, s.f. citado en Cortez (ed.), 1990, p. 96).

<sup>20</sup> Abordaremos plenamente este tema más adelante, en el apartado dedicado a las pautas para la interpretación de la obra.

emocional entre su pensamiento y el del compositor. Al oyente, le da Lavista la oportunidad de realizar un viaje hacia una música exquisita y profunda; transparente. El compositor también ha dejado testimonio de cómo utiliza citas y epígrafes:

En *Lyhannh* utilizo como parte de mi material citas musicales, extractos de obras de diversos autores y épocas. Al combinar todo este material heterogéneo con elementos de mi invención y algunos tomados de mis obras anteriores, intento reunir fragmentos de obras alejadas en el tiempo, e integrarlas en un contexto diferente (mi obra) en el que puedan manifestarse sin ninguna referencia anecdótica. Esto se logra si se emplean fragmentos de una duración muy reducida, similares a los fonemas, de tal forma que su carga referencial, su contenido expresivo, casi se anule. Estas acotaciones bien pueden ser textuales, o presentarse con ciertas modificaciones que las transforman hasta hacerlas irreconocibles. (...) la palabra *lyhannh* quiere decir “golondrina”. (Lavista, s.f. citado en Cortez (ed.), 1990, p. 97)

La literatura genera una poderosa resonancia en el universo creativo de Lavista. Durante su juventud había utilizado en sus canciones textos de Nikolai Gogol, Octavio Paz y Samuel Beckett. Asocia sonido y palabra, de una forma menos obvia, en obras como *Lyhannh* para piano solo (1976) —basada en *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift—, *Simurg* para piano (1980) —relato de Borges referido al místico persa Farid al-Din Abú Talib Muhammad ben Ibrahim Attar<sup>21</sup>—y *Ficciones* para orquesta (1980)<sup>22</sup> —versión instrumentada de *Lyhannh* para piano. La literatura libera su imaginación musical sin intención programática. Los epígrafes, las citas y las referencias que usa Lavista, procedentes de una amplia variedad de fuentes, nos

---

<sup>21</sup> “El título *Simurg*, que se traduce aproximadamente como “rey de los pájaros”, hace referencia a un relato de Jorge Luis Borges, *El Acercamiento a Almostasin*. Borges resume la historia de un grupo de pájaros en busca del Simurg. En el final de su viaje, descubren que el Simurg es cada uno de ellos; el Simurg es la imagen especular de su conjunto colectivo. La historia es altamente simbólica, representa un viaje de autodescubrimiento que es diferente para cada pájaro” (Cameron, 2018, p. 14).

<sup>22</sup> “La intertextualidad de Lavista es clave para entender el piano solo de *Simurg* (1980) y su reinención orquestal, *Ficciones* (1980). En estas obras se colocan capas de referencias musicales y textuales, unos a otros, creando un rico contrapunto de música y literatura. *Simurg* fue encargado por Gerhart Muench: uno de los primeros artistas intérpretes o ejecutantes para presentar el serialismo al público mexicano. (...), la partitura incluye un epígrafe: “(...) no de un pájaro, sino de muchos”. Esta cita proviene de Canto LXXV para violín solo del poeta y músico Ezra Pound” (Cameron, 2018, p. 6).

revelan también sus inclinaciones estéticas y sus preocupaciones filosóficas<sup>23</sup>. La inspiración subliminal estimulada por imágenes poéticas encauza su música hacia un neoimpresionismo simbolista. En cuanto a la evolución del compositor:

Con el estreno mundial de *Ficciones* (1980) —nítida música nocturna—, ha quedado muy claro que el compositor mexicano deja atrás ya su propia imagen, en aras de la renovación. Esta partitura orquestal viene a hermanarse, en cierta forma, al espléndido *Canto del alba*, a causa del abandono, perceptible en ambas, de los nexos con las diversas líneas vectoriales que habían nutrido, tanto como caracterizado, su vocabulario y escritura hasta entonces. (Alcaraz, 1985 citado en Cortez (ed.), 1990, p. 28)

Mediante el estudio con los intérpretes<sup>24</sup>, descubre nuevas posibilidades técnicas y expresivas de los instrumentos, que amplían el vocabulario tímbrico para evocar las sensaciones inducidas por la palabra: “Es entonces cuando me vuelvo hacia mí mismo; dejo de oír en demasía el mundo exterior y pongo mucha más atención a lo que oigo internamente. Ya no me preocupa estar en la vanguardia o en la retaguardia —términos con un sentido más militar que artístico— y esa especie de “clasificación” empieza a perder sentido para mí” (García Bonilla, 2001, p. 105). Centra su lenguaje en torno a este nuevo virtuosismo en *Canto del alba* (1979) y declara:

(...) he tenido presente que el concepto tradicional de los instrumentos contempla un número limitado de sonoridades y, por tanto, es posible explorar toda una serie de nuevas posibilidades técnicas y expresivas que aún nos ofrecen los instrumentos tradicionales. La idea de que la flauta es incapaz de producir dos o más sonidos simultáneamente ha sido abandonada. En esta obra la flauta es tratada como un instrumento polifónico capaz de crear diferentes texturas

---

<sup>23</sup> “Lavista ha declarado que los epígrafes presentes en muchas de sus partituras no están necesariamente destinados a ser leídos a la audiencia. En cambio, existen para ayudar a los artistas intérpretes o ejecutantes que interpretan la obra” (Cameron, 2018, p. 6).

<sup>24</sup> “(...) empecé a trabajar, a partir de 1979, en estrecha colaboración con varios instrumentistas (puedo nombrar a la flautista Marielena Arizpe, la oboísta Leonora Saavedra, el clarinetista Luis Humberto Ramos, el contrabajista Bertram Turetzky, los guitarristas Margarita Castañón y Federico Bañuelos, la cantante Adriana Díaz de León y el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano) interesados en la exploración e investigación de las nuevas posibilidades técnicas y expresivas que ofrecen los instrumentos tradicionales y que, a mi juicio, anuncian el comienzo de un renacimiento instrumental” (Lavista, s.f. citado en Cortez (ed.), 1990, p. 13).

musicales. Esto me ha permitido emplear diversos tipos de escritura: desde la monofónica hasta la contrapuntística. También he querido abarcar una amplia gama de posibilidades tímbricas al otorgar, por medio del empleo de las posiciones de la escala microtonal, un color característico a cada sonido o grupo de sonidos. Estos aspectos no tradicionales de la flauta –microtonos, sonoridades múltiples, *glissandi*, etc.– son, a mi juicio, elementos musicales que muestran la existencia de nuevos y vitales mundos sonoros. El título de la obra alude a la forma musical *alba*, empleada en la Edad Media por los trovadores para anunciar a los amantes el comienzo del nuevo día. La partitura lleva como epígrafe un poema de Wang Wei, poeta y pintor chino de la dinastía Tang: Sentado solo, entre los bambúes,/toco el laúd, y silbo, silbo, silbo./Nadie me oye en el inmenso bosque,/pero la blanca luna me ilumina. (Lavista, 1981 citado en Cortez (ed)., 1990, p. 24).

Así mismo, prosigue en esta dirección con *Cante para dos guitarras* (1980), en homenaje a Rodolfo Halffter en su 80 cumpleaños<sup>25</sup>, y con *Dusk* (1980), para el contrabajista Bertram Turetzky, quien nos ofrece información sobre la obra:

[Lavista] se inspiró en un evocativo poema de la dinastía Tang, cuyo autor es Po-Chu Yi: Dejo el laúd sobre el banquillo curvo/y yo me quedo quieto absorto en mi emoción./No hace falta que yo roce las cuerdas;/las acaricia el viento y suenan solas. La obra que Lavista escribió es de gran belleza, con voz propia, sensibilidad poética y un ritmo interno lento y maravillosamente dramático. (...) *Dusk* es auditiva y conceptualmente distinta de cualquier otra obra para contrabajo (...). Una de las fuerzas de *Dusk* es la forma impredecible y dramática de su desarrollo, combinada con un maravilloso balance entre “luz y oscuridad

---

<sup>25</sup> “Si en el título hay una referencia directa al cante jondo, lo cierto es que la obra es flamenca en su esencia, mas no en su contenido explícito. Los temas de *Cante* están contruidos sobre los equivalentes musicales de las letras H-A-F-F-E del apellido del compositor homenajeado, y son tratados por Lavista de una manera caleidoscópica, lenta y expansiva. La primera parte de la obra se caracteriza por el empleo de las cuerdas cruzadas y por una propuesta rítmica en la que las guitarras están siempre a contratiempo. En la segunda parte de *Cante*, Lavista trabaja exclusivamente a base de armónicos, procedimiento que habría de retomar en *Reflejos de la noche* (1984) para cuarteto de cuerdas y *Cuaderno de viaje* (1989) para viola. Austera, rigurosa y de una notable economía de medios, *Cante* es una pieza etérea y contemplativa que se va desvaneciendo lentamente hasta desaparecer. La obra fue estrenada por el Dúo Castañon-Bañuelos, al que está dedicada, durante el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea celebrado en Madrid en 1980” (Brennan, 1994, p. 7).

(las dobles cuerdas en el registro grave y la escritura de armónicos naturales en dobles cuerdas)” (Turetzky, 1985 citado en Cortez (ed.) 1990, p. 62).

*Madrigal* para clarinete (1985), la estrenó Luis Humberto Ramos, a quien está dedicada, el 21 de noviembre de 1985, en la Galería Metropolitana de la Universidad Autónoma Metropolitana. Todo el programa del concierto fue destinado exclusivamente a la música de cámara de Mario Lavista. *Cuicani* para flauta y clarinete (1985)<sup>26</sup> se estrenó en el mismo concierto.

En el *Madrigal* de Lavista, en particular en su primera parte de *tempo* rápido, el clarinete toca una nota pedal (re bemol) y al mismo tiempo teje alternativamente sendas melodías por encima y por debajo de ese pedal. Así, se crea la ilusión de que se escuchan tres clarinetes: uno en el registro agudo, uno que sostiene el pedal, y uno en el registro grave. La impresión de textura polifónica así creada se refuerza con la rápida alternancia de las notas. La segunda parte de *Madrigal* está concebida en un *tempo* lento, y en ella el compositor utiliza los multifónicos y las digitaciones alternativas como medio de presentar notas iguales con colores distintos. La pieza termina con un coral a base de multifónicos, que hacia el final queda en una sola nota. Aunque la segunda parte de *Madrigal* presenta un tratamiento seccional! Y diversos cambios de *tempo*, la obra está planteada básicamente como una forma binaria. El material de la primera parte de *Madrigal* fue retomado más tarde por Lavista en una adaptación para clarinete, viola y violoncello, y utilizado como tema de una serie de televisión sobre Octavio Paz y su obra. (Brennan, 1994, p. 2)

Escritas para la flautista Marielena Arizpe, con *Lamento a la muerte de Raúl Lavista* (1981) y *Nocturno* (1982)<sup>27</sup>, Lavista prosigue su investigación sobre las nuevas

---

<sup>26</sup> *Cuicani* significa “El cantor”, título de un poema de la cultura indígena tolteca, la cultura por excelencia de los grandes artistas del México indígena. “El cantor, el que alza la voz De sonido claro y bueno/Da de sí sonido bajo y tiple. El sonido bajo y tiple del poema tolteca son reflejados respectivamente por el clarinete y la flauta, en un discurso a dos voces que en algunas secciones de la obra, por el uso de multifónicos en ambos instrumentos, se convierte en un verdadero coral. Además, en el transcurso de *Cuicani*, las líneas melódicas se cruzan y los instrumentos cambian de registro: la flauta en el registro bajo, el clarinete en el registro agudo, y en ocasiones, fundiéndose en unísono” (Brennan, 1994, p. 7)

<sup>27</sup> “El sol ya recogió todas sus sombras, el aire contiene su aliento. El sueño marca las verdes pupilas del gato con su oro nocturno”. Sia Ching (Epígrafe)

posibilidades de los instrumentos. Su *Lamento* está dedicado a su tío Raúl, figura muy relevante en la vida del compositor. A través de esta obra quiso “recuperar una tradición muy antigua (...) que se inicia en el siglo XIV, cuando Franciscus Andrieu escribe el primer Lamento a la muerte de Guillaume de Machaut (...) fue un homenaje íntimo. La elección de la flauta baja se debió a mi creencia en una vieja leyenda japonesa según la cual este instrumento es el único que los muertos son capaces de escuchar” (Lavista, 1996 citado en García Bonilla, 2001, p. 107).

El mismo año, compuso *Marsias* para oboe y ocho copas de cristal (1982)<sup>28</sup>, para la oboísta Leonora Saavedra, obra en la que parece que cada vez es más determinante el viaje al interior de sí mismo, y *Reflejos de la noche* (1984)<sup>29</sup>, para el Cuarteto Latinoamericano (Alonso-Minutti, 2008, pp. 84-117). Si en esta etapa la preocupación mística y la atmósfera meditativa penetran en todas estas refinadas composiciones, inspiradas en textos procedentes desde la literatura china hasta la mitología griega, por poner dos ejemplos, en *Marsias* para oboe y ocho copas de cristal y en *Reflejos de la noche* se acentúa todavía más el ambiente de misticismo y meditación.

En respuesta a estímulos pictóricos, Lavista compuso *El pífano* (1989)<sup>30</sup> —inspirado en el cuadro de Édouard Manet (1832-1883)—, *Músicas dormidas* (1990) —a partir

---

<sup>28</sup> La exquisita sugerencia atmosférica producida por las copas funciona a manera de una pantalla opalescente sobre la que se proyectarán las siluetas sonoras del oboe. La poética de Lavista se hace cada vez más refinada e imaginativa. Semejante a lo que ocurre en un gamelán, pequeñas y sutiles inflexiones melódicas son determinantes para un continuo hipnótico, velado, diáfano. Esto sucede al bordar el oboe su línea horizontal sobre el fondo que proporcionan las copas. La altura del sonido ha sido determinada en estas últimas por la cantidad de agua contenida en cada una de ellas y son frotadas en el borde con la yema del dedo humedecida, a fin de utilizarse como fuente audible” (Alcaraz, 1985 citado en Cortez (ed.), 1990, p. 29).

<sup>29</sup> “Intenté en esta obra capturar la atmósfera nocturna y la idea de reflejo que el poema sugiere. Usar armónicos es, en un cierto sentido, trabajar con sonidos reflejados, ya que cada uno es producido por un generador o sonido fundamental, que nunca escuchamos: sólo percibimos sus armónicos, sus sonidos-reflejo. Asimismo, la forma general está concebida como un espejo. Consta de un solo movimiento dividido en tres grandes partes, siendo la tercera un reflejo de la primera. Así, la obra termina como comenzó, creando la ilusión de una estructural temporal que retorna a su punto de partida” (Lavista, 2010, p. 37).

<sup>30</sup> “En *El Pífano* (Retrato de Manet), para *piccolo*, la madera se muestra colorida y vivaz, además de inquieta y esquiva, tal y como lo hacen los burgueses de sus escenas parisinas” (Nájera Irigoyen, 2021).



de la pintura de Rufino Tamayo (1899-1991)—, *Danza de las bailarinas* (1991)<sup>31</sup> —en torno a las de Edgar Degas (1834-1917)— y *Cristo de San Juan de la Cruz* (2004) —encargo del Festival de Música y Danza de Granada, sobre el lienzo homónimo de Salvador Dalí (1904-1989) (Alonso-Minutti, 2008).

Lavista compone algunas obras en clave religiosa, además del mencionado *Lamento a la muerte de Raúl Lavista* (1981): *Responsorio in memoriam Rodolfo Halffter* (1988)<sup>32</sup> y *Lacrymosa* (1992), dedicada a la memoria del pianista Gerhard Muench (1907-1988):

Compuse *Lacrymosa* para orquesta a la memoria de Gerhart Muench, como un tributo a ese pianista extraordinario, gran compositor y, sobre todo, persona y artista de primer orden (...). Su muerte fue una de las mayores pérdidas de mi vida. Se trata de una pieza de carácter religioso que pretende recuperar ciertos rasgos estilísticos, ciertos rasgos estructurales de la música polifónica medieval. Hay en esta obra, además de una preferencia por el intervalo de quinta – considerado en esa época como una de las consonancias perfectas–, una aplicación bastante libre de algunos elementos formales que regían al *organum* y al *discantus* de la llamada Escuela de Notre Dame, y el empleo de la técnica isorrítmica del Ars Nova francés, basada en patrones melódicos (*color*) y rítmicos (*talea*). De ninguna manera intenté hacer un mero ejercicio de estilo. Escribí esta música guiado por una natural identificación y afinidad espiritual con la liturgia medieval. Mi *Lacrymosa* está destinada a formar parte del oficio de difuntos y a ser escuchada dentro de una iglesia, es decir, dentro de un espacio sagrado. (...) no utilizo ningún texto de la liturgia. Unos famosos versos de Jorge Manrique acompañan la partitura: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar al mar / que es el morir...” (Lavista, 1996 citado en García Bonilla, 2001, p. 108)

---

<sup>31</sup> “De *La danza de las bailarinas de Degas, para flauta y piano* no podemos esperar menos: el viento avanza a hurtadillas; centellea; y eleva puntas para caer apenas se lo concede la base rítmica del piano, como en el comienzo de aquel famoso poema: «un caminar de río que se curva./avanza, retrocede, da un rodeo/y llega siempre»” (Paz, 1995a citado en Nájera Irigoyen, 2021).

<sup>32</sup> “En esta obra traté de crear, auditivamente, la imagen del recuerdo que guardo de algunos funerales; en remotos pueblos de México, en los que una pequeña banda de música –una tambora, un clarinete, tal vez una trompeta– guía el ataúd hacia el camposanto. El bombo o algún otro tambor, marca el ritmo fúnebre, y las campanas de las iglesias doblan al paso de la procesión para convocar a la contemplación y alejar a los malos espíritus” (Lavista, 1996 citado en García Bonilla, 2001, p. 107).

Las interrelaciones con los ámbitos extramusicales son tejidas con los hilos de una imaginación prolífica que nunca desdeñó lo viejo, sino que lo situó en un devenir de descubrimientos que aumentaron las propiedades tímbricas de la música y nuevos retos técnico-interpretativos, con la formulación de las llamadas “técnicas extendidas”. Por encima de todo, Lavista indagó sobre los sonidos, las múltiples maneras de producirlos y las diversas sensaciones que pueden suscitar nuevos sonidos y nuevas polifonías, procedentes tanto de los instrumentos tradicionales de la orquesta, usados con otras técnicas, como del uso de objetos para para modificar el sonido, como en obras de música de cámara o grupos instrumentales y orquesta, sin olvidar, por supuesto, la voz humana<sup>33</sup>:

La voz humana ha sufrido en el transcurso de los años también una gran evolución en cuanto a la técnica se refiere. A mi juicio, el más grande autor vocal del siglo XX es Luciano Berio. Creo que Luciano Berio (...) es el compositor que ha renovado más la voz humana. Escribió una obra en los años 60-67, *Sequenza*<sup>34</sup>, para voz, una obra maestra, en donde la voz no solamente canta, todo lo que produce de ruidos, de chasquidos, con la lengua, de gritos, de hablar, de decir... Todos los elementos auditivos que puede producir la voz están utilizados por Berio con una maestría tal, que la obra se mueve como una estructura perfectamente establecida. Berio, en esa obra, creo que nos abre a todos los compositores un camino maravilloso para la utilización de la voz humana. (Lavista 2018a, min. 38:40)

En 1988, compuso la ópera en un acto *Aura*, basada en la famosa y breve novela con el mismo título del escritor Carlos Fuentes (1928-2012)<sup>35</sup>. Un poco más tarde compuso,

---

<sup>33</sup> “(En *Monólogo*) pueden verse algunos gérmenes de la música que escribiría más tarde, como su relación con la literatura, su afecto por las citas (utiliza la serie de las *Variaciones* op. 31 de Schönberg) y su interés por la voz, o mejor dicho, por el canto” (Cortez (ed.), 1990, p. 12).

<sup>34</sup> *Sequenza* es un conjunto de catorce piezas, cada una dedicada a un instrumento solista. Lavista habla, evidentemente, de la *Secuencia III* para voz femenina.

<sup>35</sup> Con esta historia fantástica en la que los personajes mutan en el tiempo, Lavista se aparta también de los convencionalismos de los libretos dramáticos tradicionales. Se percibe cierta influencia de *Pelleas et Melisande* de Debussy. De estilo moderno, la música está organizada en un continuo en el que las voces o se siguen o se superponen.

*Clepsydra* para orquesta (1990)<sup>36</sup> y el cuento musical *Gargantúa* para narrador, coro infantil y orquesta (1990)<sup>37</sup>. Por encargo de Carlos Prieto, compuso *Tres danzas seculares* para violonchelo y piano (1994):

Las *Tres Danzas Seculares* para chelo y piano intentan “hacer audible” tres momentos –que escapan a cualquier propósito descriptivo- del galanteo de aves imaginarias. Se trata de un tríptico en el que se suceden un movimiento lento, durante el cual los dos instrumentos dialogan dentro de un campo armónico que se mueve con lentitud; uno rápido, basado en un “*ostinato*” sobre la nota “La”, que se escucha primero en el chelo y después en el piano, y al que se añade un contrapunto melódico con una métrica siempre cambiante y diferente a la del “*ostinato*”; y por último uno lento-rápido, con una introducción de textura homofónica y una melodía de armónicos en el chelo que desemboca en un canon a tres voces. Cada una de las líneas tiene una estructura métrica propia e independiente que nunca coincide con las otras dos, dando por momentos la impresión de moverse a velocidades diferentes. La partitura lleva como epígrafe unas líneas del naturalista inglés Gerald Durrell: “Los amantes isabelinos del mundo animal son las aves, se atavían con magníficos ropajes, bailan y se exhiben”. (Cruz de Castro, 1996, pp. 17-18)

La composición del *Cuarteto de cuerda n° 3 (Música para mi vecino)*<sup>38</sup> data de 1995 y encierra una anécdota que Lavista ha relatado en varias ocasiones: Arón Bitrán, el segundo violín del Cuarteto Latinoamericano, vivió durante unos años en el mismo edificio que el compositor. Durante este tiempo, Lavista realizaba tantas visitas a su vecino de arriba para consultarle sobre técnicas para sus obras para cuerdas, que acabó subtitulando el *Cuarteto n° 3* de esta manera (Lavista, 2018b).

---

<sup>36</sup> “El título se refiere al reloj de agua, uno de los instrumentos más antiguos para medir el tiempo. La obra fue escrita para el 300 aniversario del descubrimiento del río San Antonio. Una partitura de carácter meditativo sobre la cual su autor escribe: *Me gusta pensar que el río y la música son dos imágenes del ritmo del tiempo*” (Serracanta, 2014-2021).

<sup>37</sup> “Una adaptación de las obras *Gargantua et Pantagruel* de François Rabelais. Se estrenó en Amiens en el año 2003, interpretada por la *Orchestre de Picardie* y coros dirigidos por el catalán Edmon Colomer i Soler” (*Ibíd.*).

<sup>38</sup> En la versión digital del periódico *El Universal* encontramos esta descripción de la obra: “*El Cuarteto No. 3, Música para mi vecino*, a pesar de su lúdico y prosaico subtítulo está inspirado en procedimientos de las misas medievales y renacentistas, pero con recursos modernos como la polirritmia y el uso de las cuerdas abiertas. El carácter es arcaico, el espíritu es vanguardista” (Pérez Santonja, 2022).

Para Lavista, los instrumentos tradicionales no solo pueden producir sonidos temperados. El microtonalismo ya estaba integrado y, aunque no fue su recurso predilecto, le resultó útil en algunas ocasiones. Lavista concibió y creó su lenguaje a partir de la realidad polifónica de los considerados instrumentos monofónicos, pues un sonido es el conjunto de los armónicos que suenan a la vez. En realidad, cuando emitimos un sonido producimos polifonía, o dicho de otro modo, el sonido es polifónico y sus armónicos son las voces.

Componer una misa fue siempre uno de los mayores deseos de Lavista. Lo cumplió con la *Missa ad Consolationis Dominam Nostrum* (1998)<sup>39</sup>, que fue seguida de más obras de música religiosa: *Marter Dolorosa* (2000), *Elegía a la muerte de Nacho*, para flauta y piano (2003), *Les Couleurs du Monde* (2003), *Stabat Mater* para octeto de violonchelos y coro de cámara (2006)<sup>40</sup> (Alonso-Minutti, 2008) y *Salmo* para soprano, cuatro crócalos y contrabajo (2009)<sup>41</sup>. En la entrevista, realizada por García Bonilla

---

<sup>39</sup> “[Desde el Renacimiento], el término “mis” no remite al músico a la liturgia católica, sino a la composición unificada de las cinco secciones del *Ordinarium: Kirie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei*. El *Ordinarium misase* es el responsable de esta estructura musical unificada (...) es una forma perfectamente equilibrada y de una maravillosa simetría. En mi misa para coro *a capella* empleo naturalmente los tradicionales textos en latín de la liturgia católica” (Lavista, 1996 citado en García Bonilla, 2001, p. 109).

<sup>40</sup> “Mario Lavista, en su *Stabat Mater*, toma la rica herencia polifónica de la Edad Media y la combina con su personal modo de manipular la sonoridad con armónicos naturales en un octeto de violonchelos. La perspectiva histórica músico-religiosa está íntimamente ligada con el mundo introspectivo del compositor. El manejo de contrastes de textura vocal e instrumental es fundamental para lograr el clima emotivo y expresión de cada sección de la obra” (Coral, 2019, p. 6).

<sup>41</sup> “El texto que empleo es el salmo 150, que es el único salmo que alaba a Dios a través de los instrumentos musicales y que tantos compositores han usado por esa razón”. La obra fue propuesta para Soprano y Contrabajo, pero Lavista agregó cuatro crócalos de concierto, encargados a la cantante. El bajo es un pedal continuo, que se consigue al mover el arco de forma circular, yendo de la *tastiera* al *sull ponticelo* y vuelta a la *tastiera*, en *tempo libre* a elección del intérprete, que articula la narrativa musical a base de los diferentes colores tímbricos. “Lo que hice es bajar un semitono la cuarta cuerda Mi a Mib. La afinación del contrabajo va por cuartas: Mi-La-Re-Sol. Esto hace que aparezcan quintas y tritonos, es decir, intervalos perfectos e intervalos imperfectos: de Mib a La, tritono; de Re a Sol, 5ªJ, y si sube a Lab, otro tritono Re-Lab. Los crócalos están afinados una quinta superior al contrabajo, de modo, por ejemplo, que si el contrabajo toca Mib, el crótalo reproduce un Sib, si toca La, el crótalo va a tocar Mi y así recorre todas las notas hasta la última”. (Lavista, 2018c, min. 20:40).

(2001, p. 107), declara: “Creo que la música es la más alta forma de oración, y por ello es imposible para mí no ser creyente”. En otro lugar, explica:

Desde hace mucho tiempo, estoy interesado en la música religiosa. Nuestra tradición es maravillosa. Uno piensa en el Canto Gregoriano, en la gran polifonía del Renacimiento, es realmente extraordinaria la música que nos han legado estos inmensos artistas y esta música está claramente ligada a la religión. Claro, aquí tengo que aclarar que no tiene nada que ver con la Iglesia como institución; no tiene absolutamente nada que ver. (...) No tiene nada que ver con la política del Vaticano, pero sí estoy muy cerca de la religión, en un sentido mucho más amplio del término, y muy cercano a la tradición cristiana de la música religiosa. (Lavista, 2018c, min. 20:40)

Entre las últimas obras de Lavista, destacamos *Concierto* para violonchelo y orquesta (2010)<sup>42</sup>, *Adagio religioso* (2011), dedicado a Eugenio Toussaint, *Tres Cantos a Edurne* (2011), para orquesta y *Canto fúnebre* a la memoria de Joaquín Gutiérrez Heras (2013), para orquesta. El estreno mundial de su última composición catalogada, *Réquiem de Tlatelolco*, tuvo lugar en 2018, en la Sala Nezahualcóyotl de la UNAM. Esta obra, inspirada en la misa de difuntos y compuesta por Lavista en memoria de los muertos del Movimiento Estudiantil del 68, fue comisionada por la Universidad para ser interpretada por su Orquesta Filarmónica, bajo la dirección de Ronald Zollman, en las conmemoraciones culturales por los 50 años del “mayo del 68”.

En 2019, Lavista compuso *Preludio* para violonchelo solo por encargo del IX Concurso Internacional de Violonchelo Carlos Prieto, para ser tocada como pieza obligatoria en la primera prueba del certamen. La grabación de esta obra aparece en el Vol. I de la colección *El violonchelo en México*, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México. En el libro del CD, Lavista escribió:

A lo largo de la pieza empleé varios aspectos o pasajes de orden técnico con la finalidad de calibrar, de constatar el nivel técnico e interpretativo de los concursantes. Así, hay en la partitura pasajes melódicos en dobles cuerdas, corales de armónicos naturales, trinos de armónicos acompañados de un cuerda al aire, cambios de color por medio del arco en diferentes posiciones (desde *molto sul ponticello* a *sul tasto*) y de variaciones en el vibrato (desde *non vibrato* a

---

<sup>42</sup> Por encargo del violonchelista Carlos Prieto (Prieto, 2017).

*molto vibrato*). La obra tiene una duración aproximada de 7 minutos, y está dedicada a la chelista Roxana Mendoza, sin cuya colaboración y generosidad no me hubiera sido posible escribirla. (Lavista, 2019, p. 4)

El pensamiento musical de Lavista es rico e intenso. Según sus palabras, la música no está hecha solo de sonidos: “La música es un arte en el tiempo. Es más, está hecha de tiempo y de sonidos” (Lavista, 2013, min. 4:45). Así mismo, sobre la dimensión espacial, apunta: “Lo que he querido lograr es que la obra misma conforme un espacio musical dentro del cual el intérprete y su instrumento tengan una relación muy estrecha, que se acerquen y que tengan una relación amorosa” (Lavista, 2013, min. 4:45).

Los recursos expresivos del nuevo virtuosismo, que engloba el conjunto de técnicas extendidas, inciden directamente en el pensamiento musical de Lavista, no de una manera meramente ornamental, sino como materia estructural. Lavista piensa, físicamente, en los intérpretes a quienes van destinadas las obras. El instrumento, el intérprete y el oyente, en un espacio íntimo de comunicación, forman parte esencial del lenguaje.

Dado que la obra de Lavista que hemos elegido para nuestra tesis está compuesta únicamente con armónicos, profundizaremos más sobre esta técnica en el violonchelo, en el apartado “pautas para la interpretación. La figura siguiente muestra los dieciséis primeros armónicos naturales de Do. Siguen un orden numérico de producción exactamente igual a partir de cada sonido fundamental: octava, quinta, octava, tercera, quinta, séptima (b) y segundas. Los sonidos del sistema temperado no coinciden exactamente en altura con los armónicos naturales que componen el sonido. Precisamente, la discordancia más evidente entre el temperamento igual y el natural surge con la aparición del armónico siete, Si “más o menos bemol”, y del armónico once, Fa “más o menos sostenido”. Así, en realidad, en relación a los armónicos naturales, los sonidos se producen “desafinados” en el temperamento, donde se ajustan las alturas de Sib y Fa#<sup>43</sup>. Son, entre otros problemas, ajustes que realiza la afinación temperada para lograr dividir la octava en doce semitonos iguales.

---

<sup>43</sup> Evidentemente, la afinación temperada realiza otros ajustes que se escapan de nuestro objetivo.



Figura 1. Armónicos de Do numerados

Para poder visualizar el proceso mediante el cual podemos extraer los armónicos de una cuerda cuya longitud produce el sonido Do, veamos la Figura 2. La cuerda de arriba vibra naturalmente y produce Do. El punto negro, donde el dedo pisa firmemente la cuerda, es la “fundamental” o primer armónico a la octava. El resto de cuerdas vibran y extraen un sonido armónico según el punto en el que el dedo solamente roza la cuerda (punto gris: 2° armónico, punto rojo: 3°, etc.). Los puntos de convergencia son los “nodos”.

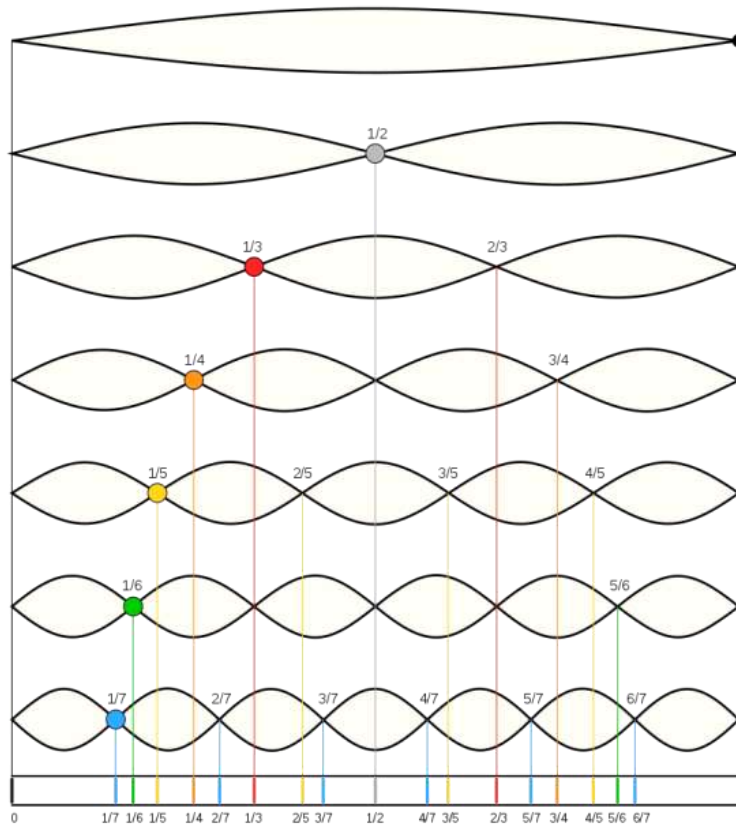


Figura 2. Nodos y armónicos en una misma cuerda

Lavista tomó como premisa la polifonía interna de los sonidos y el hecho de que exista esta posibilidad de aislar un armónico y tratarlo como un nuevo sonido. La técnica para emitir armónicos depende de cada familia instrumental y su manera de producir sonidos (viento, cuerda...), además de que cada instrumento tenga sus propias

particularidades. De ahí que Lavista viera la necesidad de experimentar técnica y tímbricamente con los intérpretes, aprender de ellos e inventar nuevos recursos para su instrumento. La producción o extracción de armónicos, lo que en acústica se denomina “sonidos sinusoidales o parciales”, es una de las extensiones técnicas que Lavista crea en estrecha relación con los instrumentistas. El pensamiento creativo musical de Lavista se basa en reinventar el instrumento, sacando de él nuevas posibilidades sonoras según sus características, como armónicos, multifónicos, percusiones diversas, objetos que modifiquen el sonido, etc.

Trabajar estrechamente con el intérprete estas obras te permite, por una parte, tener un conocimiento mucho más profundo del instrumento, poder probar todo lo que tu imaginas con el instrumentista, componer una obra que explore las posibilidades que están allá dentro, cuya escritura no vaya en contra del instrumento, sino que aproveche todo lo que el instrumento te está dando, te está ofreciendo y ese trabajo tan estrecho con el intérprete permite también algo importante y es que, al terminar la obra, el intérprete ya está familiarizado con ella, puesto que la ha compuesto contigo. (Lavista 2018a, min. 38:40)

Al explorar las posibilidades tímbricas de los instrumentos, Lavista no solo amplía el su lenguaje, sino que estimula también la versatilidad del intérprete, a la vez que exhorta al oyente a profundizar en su capacidad de percepción. Sin duda, la búsqueda de nuevos recursos implica un nuevo aprendizaje del instrumento y la reeducación del oído. Lavista propuso reconsiderar la formación instrumental de los músicos, al estimar necesaria la formación en los recursos técnicos para ejecutar los nuevos sonidos:

Utilizar un instrumento de aliento-madera de manera polifónica, obtener acordes de él, no constituye un ultraje a su naturaleza, únicamente aprovechamos lo que el instrumento ofrece y que nuestra tradición, hasta hoy, había excluido. En la actualidad los instrumentos tradicionales están siendo, literalmente, reinventados a través de una nueva técnica que propone otra manera de concebir la música, es decir, de escucharla. Es por ello que las recientes técnicas instrumentales inciden directamente y en forma definitiva en el pensamiento musical de nuestro tiempo. Nos muestran la existencia de inusitados mundos sonoros, a la vez que anuncian el comienzo de un nuevo “virtuosismo” de un renacimiento instrumental del que no podemos, ni debemos sustraernos. A partir de este nuevo “virtuosismo” se



tendrá que reconsiderar seriamente la educación profesional del músico. Cuando todos los instrumentistas dominen estas técnicas veremos surgir una nueva orquesta. Ésta será, quizá, la orquesta del próximo siglo, los compositores imaginaremos, entonces, insospechados ‘universos orquestales’. (Lavista, 1987 citado en Cortez (ed), pp. 128-129)

### **3.2.2. Cuaderno de viaje (1989): simbolismo místico y experimentación tímbrica**

La primera versión de *Cuaderno de viaje* fue concebida para el violista Maurizio Barbetti, quien la estrenó, en noviembre de 1988, en la Amsterdam Gaudeamus Competition. La transcripción para violonchelo, de 1989, dedicada a la violonchelista Bozena Slawinska, fue interpretada por primera vez el 21 de mayo de 1989, en el XI Foro Internacional de Música Nueva, Pinacoteca Bireinal, con Bozana Slawinska al cello (Cortez, 1990). Ganador de una beca Guggenheim, en 1988, y acompañado de su hija Claudia, Lavista realiza un extenso viaje por Italia. El notable contrabajista Stefano Scodanibbio vivía en Pollensa, primera parada del viaje de los Lavista, y le presentó al violista Maurizio Barbetti, quien le sugiere componer una obra para viola sola. El compositor aborda de inmediato la primera pieza, que es leída allí mismo por Barbetti. Surge así la segunda obra compuesta por Lavista para un instrumento de cuerda solo, pues la primera había sido *Dusk* (1980) para contrabajo solo, dedicada a Bertram Turetzky. En el artículo “La música circular de Mario Lavista”, de la publicación digital *Nexos*, el ensayista Nájera Irigoyen dice:

La pieza donde su *élan vital* se deja sentir con mayor ahínco es *Cuaderno de viaje*. Compuesta durante una travesía por Italia, junto con su hija, es un viaje de Lavista a su propio origen y a sus raíces como compositor. Establece un diálogo con la tradición musical del siglo XX y ensaya su propia aproximación: ya no son, por lo visto, ni los desafíos a la armonía ni el abandono de la tonalidad ni el cultivo del serialismo ni las bases rítmicas lo que alienta su exploración musical. Nada de lo anterior. Lavista parece seguir, a partir de entonces, el precepto de André Suarès: “el dios del arte no es aquél que hace mucho con mucho, sino aquél que hace todo con casi nada”. Y resuelve entonces buscar sus personalísimas respuestas a través del instrumento y en la sensibilidad de quien lo interpreta. (Nájera Irigoyen, 2021)

*Cuaderno de viaje* consta de dos piezas breves: I. *Como un canto in lontananza, flessibile* (5’), compuesta en su primer destino, y II. *Volatil, sempre delicato e come da lontano* (8’), compuesta durante el resto del viaje. Si comparamos el Ejemplo 1 con el 2, podemos ver que Lavista ajusta la clave para la escritura y pasa de la clave de Do en tercera a Fa en cuarta, que es la convencional para el violonchelo. No es necesaria la transposición. Los sonidos son los mismos en ambas versiones, puesto que la técnica para producir armónicos no difiere entre los dos instrumentos de cuerda, afinados en las quintas La-Re-Sol-Do. De este modo, *Cuaderno de viaje* se convierte en un estudio de las posibilidades técnicas de los armónicos en la viola y en el violonchelo.

**cuaderno de viaje**  
2 piezas para viola

o mi hijo  
o Maurizio Barbetti

Mario Lavista  
(1988. Revisión: 2002)

I

Como un canto in lontananza, flessibile  
Calmo (♩ = ca. 54)

crescendo

Viola

a tempo      Meno mosso

p = f      p      f rub      ppp sempre costante

Ejemplo 1. Partitura original para viola de *Cuaderno de viaje*. Lavista

El cuarteto de cuerdas *Reflejos de la noche* (1984) es el antecedente de *Cuaderno de viaje*. Durante la gestación de *Reflejos*, Lavista contó con la colaboración de los miembros del Cuarteto Latinoamericano para investigar las posibilidades expresivas de los sonidos armónicos en las cuerdas. Al hablar de *Reflejos de la noche*, obra así mismo organizada única y exclusivamente con armónicos, Lavista nos indica que “los sonidos armónicos son reflejos de un sonido fundamental, que nosotros no escuchamos, pero que produce todos esos sonidos reflejos. Cuando a estos sonidos reflejos no los escuchamos es porque están integrados dentro del sonido, por eso es tan rico el sonido” (Lavista 2018b, min. 17). Y en otro lado,

En *Reflejos de la noche* (1984), para cuarteto de cuerdas, he querido eliminar cualquier sonido real y utilizar únicamente sonidos armónicos; esos “polvos mágicos”, reflejos audibles de cada uno de los generadores, que sólo de manera

esporádica han aparecido en la música. Las dificultades técnicas que estos sonidos entrañan para los instrumentistas es enorme, de ahí el empleo de una forma musical sencilla y fácilmente aprehensible tanto para los ejecutantes como para los oyentes. El título de la obra alude a un poema de Xavier Villaurrutia llamado “Eco”: “La noche juega con los ruidos/copiándolos en sus espejos de sonidos”. *Reflejos de la noche* está dedicada al Cuarteto Latinoamericano de Cuerdas. (Lavista, s.f. citado en Cortez (ed.), 1990, p. 101)

### 3.2.2.1. Análisis

Al igual que en *Reflejos de la noche*, la técnica extendida de emisión de armónicos proporciona a *Cuaderno de viaje* un material sonoro despojado de volumen, con el concurrente cambio tímbrico: una sonoridad incorpórea e inmaterial, a veces velada.

En esta esta pieza, el autor despliega su personal concepción de la atonalidad. El material no se organiza en torno a una tónica, sino que, ante la consiguiente ausencia de modulaciones, se transforma constantemente para generar una forma breve. Sin embargo, tal y como el propio Lavista confesó en la anteriormente citada entrevista con Wagar (1985), se posiciona en una actitud que, enfrentada a la vanguardia, aprovecha la consonancia de los intervalos de quinta y tercera que le proporcionan los armónicos para perseguir la belleza.

En el análisis de la pieza I buscaremos cómo se organizan las células motívicas, sus transformaciones y las unidades melódicas no temáticas, así como la evolución de la figuración rítmica. Al tratarse de dos piezas breves, mostraremos la organización de cada una de ellas en un solo ejemplo, para facilitar la apreciación de la unidad formal y la visualización de los detalles de principio a fin, en un solo golpe de vista (Ejemplos 2 y 3).

No existe compás. La indicación de *tempo* es aproximada y los valores rítmicos son orientativos, pues Lavista otorga al intérprete la libertad de crear su propio tiempo con flexibilidad, en conexión con su subconsciente. El primer movimiento, *Come un canto in lontananza, flessibile*, comienza con una primera unidad melódica no temática que avanza desde el armónico más grave, el Do que resulta de rozar la cuerda sobre el Fa del registro 2, hacia el más agudo: el Do# que resulta de rozar la cuerda sobre el Fa# del registro 4. Los sonidos giran en torno al armónico Si obtenido sobre el Mi.

|                        |     |    |     |    |     |    |     |    |    |     |    |    |    |            |
|------------------------|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|----|-----|----|----|----|------------|
| <i>organum</i>         | Do# | La | Do# | La | Fa# | Re | Fa# | Re | Si | Sol | Si | Re | Re | Re         |
| <i>vox principalis</i> | Re  |    |     |    | Sol |    |     |    | Do |     |    | Mi | Do | Re         |
|                        |     |    |     |    | 7ª  | 5ª |     |    | 7ª |     |    | 2ª | 2ª | Re unísono |

Ejemplo 2. Cuaderno de viaje: I. Como un canto in lontananza, flessibile

Cuando aparece Do#, lo hace con el impulso que le da Fa#. En la primera mitad de la unidad melódica, la dinámica *forte* hace que este Do# sobresalga por encima del resto de armónicos. En la escucha, la amplitud de registro que señala esta nota al final de la unidad, Do#, se percibe como un alejamiento del eje presentado al inicio sobre el armónico Si.

La primera célula motívica de esta pieza está formada por dos semicorcheas descendentes en los armónicos Mi-Do, tercera que salta ascendentemente como mordente hacia una nota Si figurada como una negra. El motivo se completa con una bordadura descendente Si-La-Si. En el análisis, podemos observar cómo tras el motivo inicial, se suceden tres variaciones del mismo, cada vez más elaboradas. En la primera y en la segunda, se mantiene idéntica la célula motívica inicial Mi-Do-Si (3ª descendente más 7º ascendente). La cuarta variación es la más impactante debido, en primer lugar, a la transformación de la célula motívica inicial, que se convierte en Fa#-Re-Si (3ª descendente + 3ª descendente) y, en segundo, a la aparición de un *organum paralelo*<sup>44</sup> al estilo de los orígenes de la Escuela de Notre Dame<sup>45</sup>: parte de la 8ª Re-Re y continúa con las 5<sup>as</sup> justas Fa#-Do# (horizontal) –repetición de la 8ª Re-Re-, Si-Fa#, Re-La y Fa#-Do#, lo que hace que el violonchelo se despliegue en dobles cuerdas. Lavista nos posibilita tener la sensación de retroceder en el tiempo, al rescatar el *organum paralelo duplum* por quintas justas, que se retomará señalado oficialmente por el compositor en la segunda mitad de la pieza II, pero que en la primera ya no va a abandonarse, salvo en la quinta unidad. Un detalle que merece ser subrayado es el del melisma que aparece en las transformaciones motívicas de la primera unidad melódica, hacia la mitad de la tercera y al principio de la cuarta. Procede de la repetición del motivo en el inicio de la pieza y constituye un guiño al *organum florido* de Leonin (siglo XII). El melisma que precede al *organum paralelo* extiende Do-Mi-

---

<sup>44</sup> Es importante recordar que el *organum* comenzó como acompañamiento de la *vox principales*, un canto llano, y se colocaba por encima de la misma. Las distancias permitidas eran las consonancias perfectas de 8ª, 5ª y 4ª. En la historiografía hay referencias de *organum paralelo* desde el siglo IX y de su práctica común en el siglo XI.

<sup>45</sup> Antes de la construcción de Notre Dame en el siglo XII y de la creación de la Escuela, los estudios y la música se concentraban en distintos monasterios. En el siglo XI, ya se practicaba el *organum paralelo* en Beauvais, Sens y Chartres, por ejemplo.

Si-La-Re-Fa#-Do#. Por el momento, la melodía en armónicos se estructura esencialmente por 3<sup>as</sup> y por 5<sup>as</sup> justas.

Lavista sabe del poder de la asociación motívica y transforma las líneas con maestría. Debemos recordar que, en la música atonal, la conexión entre las partes del discurso se produce a través de células de notas que aparecen y reaparecen, transformadas en altura, en dirección, invertidas, hasta por retrogradación e inversión retrogradada, aumentación y disminución. No obstante, ya lo hemos visto en Enríquez, se mantiene el diseño de la figuración y se aprovecha el poder del ritmo que se crea con el uso de estas células en la configuración de la obra, al ser repetidamente transformadas.

Como podemos observar en el Ejemplo 2, la célula inicial aparece al comienzo de las cuatro primeras unidades melódicas no temáticas, y también en una *codetta* que sirve de puente entre las unidades pasadas y las dos que quedan. Así mismo, la *codetta* expande una transformación del motivo inicial completo, esta vez en dobles cuerdas, para continuar desarrollando la forma de *organum paralelo*. Debido a la notación convencional de los armónicos naturales, los armónicos constituyen diferentes interválicas que aquellas aparentemente escritas. En la polifonía, la traducción de las notas que aparecen en la partitura, a las que en realidad suenan, es la siguiente:

|                  |                  |                  |                  |                  |                |
|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|----------------|
| Si               | La               | Fa#              | Re               | Fa#              | Re             |
| 5 <sup>a</sup> J | 5 <sup>a</sup> J | 7 <sup>a</sup> M | 5 <sup>a</sup> J | 5 <sup>a</sup> J | 8 <sup>a</sup> |
| Mi               | Re               | Sol              | Sol              | Si               | Re             |

Desde el mordente hasta el final de la *codetta*, solamente queda rota la sucesión de quintas paralelas por la 7<sup>a</sup>M vertical Sol-Fa#. La transformación del motivo en *organum* concluye con una 8<sup>a</sup>.

En la segunda unidad melódica, tras la entrada del motivo, aparece una segunda célula constituida por un *tresillo más una negra*. Esta se volverá a escuchar en numerosas ocasiones y provocará la asociación motívica que dará unidad a la pieza: con ella se cierran las unidades segunda y tercera, además de preceder dos de ellas a la nota final de la pieza I. La primera célula de tresillos se forma únicamente con la quinta vertical Sol-Re. Las tres células de tresillos que siguen están formadas por los armónicos Do-Sol y Mi-Sol, célula que encuentra la quinta Re-La con otra figuración y que sirve de

enlace entre el último tresillo de la segunda unidad y el primero de la tercera: una célula *corchea más negra*, en el comienzo de la tercera unidad melódica.

En la segunda unidad, aparece un signo sobre un Re, cuya cabeza de nota es la tradicional, y sobre el La de la célula de enlace que acabamos de mencionar. Estos sonidos lleva el signo “o”: “o” es el signo que utilizan la mayoría de compositores para señalar que un sonido es un armónico natural, en este caso Re y La. El subrayado significa que la nota es larga, pero que se ha de articular dentro de la ligadura. Se diferencia del *staccato* en un arco, escrito con una ligadura general, pero con puntos sobre las notas. La 5ªJ Re-La (este último siempre con el signo o) aparece dos veces más en la tercera unidad, la última vez con la figuración de tresillo. En el centro de la tercera unidad, encontramos un movimiento melismático que hace reaparecer Do#, al que le sigue Fa#, para formar una 5ªJ horizontal. Las interválicas de los tresillos contienen la 5ªJ Re-La y la 3ª Mi-Sol, y concluyen en una respiración, antes de abordar la cuarta unidad, que comienza con la célula motívica inicial Mi-Do-Si (3ª descendente más 7º ascendente).

En esta cuarta unidad, Do# aparece con mayor insistencia, intentando mantener una jerarquía que no existe, por lo que al final de la unidad, la 3ª La-Do#, desciende a la 5ªJ Re-La, puesta en relevancia con un calderón. Do# ha ido formando una 5ªJ con el bajo Fa#, salvo en un par de ocasiones que, con un La, ha formado una sexta para iniciar un movimiento paralelo. El resto de interválicas de la cuarta unidad, la 3ª Re-Fa# y las 5ªsJ Sol-Re y Mi-Si, son verticalidades en paralelo que se van repitiendo en movimientos descendentes y ascendentes, hasta detenerse en la 5ªJ Re-La con calderón. Entre el *organum* de la primera unidad y el de la *codetta* después de la cuarta se completa el siguiente conjunto de 5ªs justas:

|     |    |     |    |     |
|-----|----|-----|----|-----|
| Fa# | La | Do# | Si | Re  |
| Si  | Re | Fa# | Mi | Sol |

El conjunto de armónicos “coincide” con las notas temperadas de la escala de ReM<sup>46</sup>, pero se trata únicamente de un material sonoro, no de una posible organización tonal.

---

<sup>46</sup> Los armónicos solo justifican el modo con tercera mayor y el modo mayor tonal, nunca un modo con tercera menor o el menor tonal.

En los agrupamientos melismáticos de terceras mayores y menores, llegamos a observar, por ejemplo, un tritono entre los armónicos primero y último del melisma que parte de Do y acaba en Fa# en la primera unidad melódica, sin embargo, la ausencia, en la pieza I de *Cuaderno de viaje*, de un tritono vertical, o *diabolus in música*, es otro guiño a la polifonía sacra de los *organa*.

A través del gráfico siguiente, vemos las relaciones proporcionales del conjunto de quintas justas, que aparece como evento organizativo y permite ser tomado como punto estructural interno<sup>47</sup>. Las quintas de la pieza I de *Cuaderno de viaje* ofrecen en su representación geométrica un conjunto simétrico. En la figura siguiente, apreciamos un doble eje: uno que va de Mi a Si y otro de Mi a La.

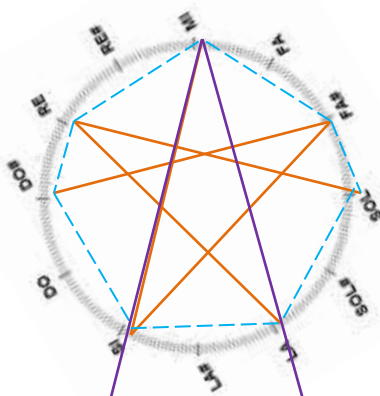


Figura 3. Representación geométrica de la simetría en *Cuaderno de viaje*: I. *Como un canto in lontananza, flessibile*.

<sup>47</sup> De nuevo, planteamos la importancia de las proporciones matemáticas en las artes como reflejo de la naturaleza, pues la geometría habla de dos tipos de perfección en relación a la belleza –sin entrar en disquisiciones estéticas que formarían parte de otro estudio–: la Simetría y la Sección Áurea y, por otro lado, nos permiten observar las relaciones proporcionales internas estructurales. Estas proporciones pueden darse al estar organizada la serie de armónicos, según los números de la serie de Fibonacci: 8-5-3-2-1-1 y aparece en todas las obras de arte. Intuitivamente (Grandes Maestros clásicos) o intencionadamente (Debussy, Bartók), son las proporciones naturales de los sonidos y emergen en las composiciones.



Las flechas verdes en el Ejemplo 2 indican las apariciones de Do#. A pesar de que la obra es atonal, Lavista parece rendir homenaje a todo lo que le han ofrecido los grandes maestros de la tonalidad y concluye la pieza en un Re. Justo antes de ese final, como hemos anticipado, aparecen dos células de tresillo formadas por los armónicos Mi-Re y Do-Re, dos choques de 2ª que “resuelven” el final en la octava Re-Re.

Es evidente que no es un *organum* puro y rígido con las normas de la Edad Media, salvo por la ausencia de tritonos y las quintas en paralelo. Lavista toma la idea y la traslada, más que a la vanguardia, a su propio lenguaje. A pesar de que una de sus estructuras armónicas favoritas, tal y como mencionábamos en el apartado del lenguaje musical de Lavista, es unir dos quintas justas a través de una quinta disminuida, en esta pieza no se da tal evento de manera relevante. En cambio, el intervalo que obtiene al combinar los armónicos que le proporcionan las cuerdas del violonchelo, afinadas en quintas justas, es el de séptima mayor, por ejemplo, Sol-Fa#, resultado del intervalo de tercera sobre la cuerda Sol, transportado a la cuerda Re: Sol-Si, Re-Fa#. A diferencia del tritono, esta disonancia sí que aparece de forma vertical. El *organum* se comenzó a colocar por encima de la melodía principal, pero en *Cuaderno de viaje* no hay un canto llano. Lo que escuchamos son superposiciones de melodías verticales formadas por armónicos. Por otro lado, también debemos señalar que la voz superior de la primera unidad ha alcanzado el armónico más agudo con Do#4, que tiene continuidad con el Do#4 de las unidades siguientes, hasta que desciende a La al final de la cuarta unidad. Con la *codetta* se deja escuchar el motivo inicial, esta vez elaborado en forma de *organum*.

Visualmente, se observa una gran diferencia de textura entre lo ocurrido en las cinco primeras unidades y en las dos últimas, mucho menos densas, como si por el camino la música se hubiese despojado de lo superfluo. En la quinta unidad, Lavista extiende un tímido intento de contrapunto, donde hace sonar el armónico Re junto a otro armónico Re con el signo “o” con un “+” encima, que significa que el intérprete debe ejecutar un *pizzicato* con la mano izquierda. Los armónicos Mi4 y Sol4 desarrollan el breve contrapunto con ese Re *pizzicato*, hasta que surge un melisma por terceras Sol-Re-Si-Sol-Mi, evocando el contrapunto florido de nuevo. Sobre este Mi, vuelve a sonar el Re3 en *pizzicato*, lo que da al final de la pieza I. En la quinta unidad, Lavista hace que el violonchelo se mueva con las notas esenciales, en cuerdas dobles y con trinos. Crea

un espacio sin vacíos, en el que los sentidos desean que el viaje prosiga. El placer de la escucha viene dado por la lejanía del sonido, que se mantiene en la memoria como un eco.

Unos *pizzicati* en la última célula de tresillos, con choques de segunda que emulan la sonoridad percusiva de un tambor de meditación, anuncian ceremoniosamente el final. El material sonoro se desintegra en los dobles armónicos que suponen los trinos, con los que Lavista logra imitar en el violonchelo el timbre de los sonidos multifónicos, cercanos al ruido, empleados en sus piezas para instrumentos de viento. El movimiento se extingue en una atmósfera suspendida. Más que concluir, da la impresión de que la música se aleja en un armónico Re *pianissimo* con un largo calderón en disminuyendo, como un canto *in lontananza*.

Pasemos ahora al análisis de la pieza II de Cuaderno de viaje, *Volatil, sempre delicato e come da lontano*. Como ocurre en la I, podemos mostrar en un solo ejemplo toda la complejidad de su organización. En la pieza II, tampoco hay compás. Sin embargo, la regularidad del pulso y de los valores rítmicos intensifica la sensación de calma y orden.

La primera unidad melódica, tras el juego motivico de carácter melismático repetido cuatro veces y media, se detiene en un Do# que se va así mismo repitiendo nueve negras, solo interrumpidas, después de la cuarta, por un melisma constituido por el motivo invertido y figurado como seisillo. Los armónicos que suenan y conforman el motivo son Re-Fa#-La-Do#-Do#-La-Fa#-Re. Tras el noveno Do#, suena Sol durante cinco negras y desciende a Fa#, armónico que da paso a un nuevo seisillo melismático que logra descender en su transformación a Re-Si-Sol y volver a ascender a Fa#, que sonará cuatro veces más, antes de concluir la primera unidad melódica no temática. Las flechas verdes (Ejemplo 3) señalan las notas del descenso. El arpeggio Re-Fa#-La-Do#-Do#-La-Fa#-Re conecta con el material de la pieza I. Así, esta sucesión de tercetas, primero ascendentes y después descendentes, que elude el tritono como en la primera pieza, se convierte en el motivo de la segunda.

e da lontano (0.64) II  
**Motivo**  
**Melisma**  
**Motivo transportado** **Segunda unidad melódica no temática**  
**Sonido temperado** **Tercera unidad melódica no temática** **Célula inicial de la pieza I**  
**Pieza I** **Pieza I. Trinos**  
**Organum I** **1ª**  
**2ª** **discantus**  
**3ª**  
**Tempo I** **Tempo I** **Tempo I** **Lento** **pp**

Ejemplo 3. Cuaderno de viaje II. Volatil, sempre delicato e come da lontano

El canto melismático, constituido por la repetición exacta del motivo extendido de la primera unidad, se repite transportado para comenzar la segunda unidad melódica. Ahora aparecen los armónicos Sol-Si-Re-Fa#. El descenso melódico parte ahora de

Fa#, que se mantiene hasta el melisma para proseguir después con Re-Si-Sol. Las dos primeras unidades son muy parecidas, en medio de una atmósfera más densa, por las figuraciones breves y los trémolos.

En la tercera unidad parece producirse un espejo con respecto a las dos primeras unidades, pues comienza con trémolos sobre un Mi que salta ascendentemente dos registros y encuentra un Do<sup>5</sup>, único sonido real (no armónico) de *Cuaderno de viaje*. Después, vuelve al armónico Mi<sup>3</sup>, y regresa a Do, ahora en un salto de 3<sup>a</sup> descendente. Este armónico Do queda detenido estructuralmente por un melisma ascendente y descendente con los armónicos Do-Mi-Sol-Si, en un registro más grave que el del motivo inicial. Es ahora Do el que salta de registro, abre la melodía en dobles cuerdas y ejecuta la 5<sup>a</sup>J Si-Fa#, a través de la presencia de la célula motívica inicial de la pieza I: *mordente de dos corcheas hacia una negra por salto ascendente*, en este caso, las semicorcheas son Mi y Sol que saltan a la 5<sup>a</sup>J vertical Si-Fa#. Tras esa célula, la melodía desciende a Mi de nuevo para volver a saltar la 5<sup>a</sup> Si-Fa#, y conectar con el Do# estructural, que une por asociación motívica las dos piezas de *Cuaderno*. En esta tercera unidad, entre el Do# tras la 5<sup>a</sup>J Si-Fa# y el Do# que aparece casi al final, se produce un melisma por quintas justas Mi-Si-Fa#-Do# que mantiene a Do# como armónico estructural. De este modo, establecemos una asociación con el principio de la pieza y, además, con la pieza I. Como vemos en el ejemplo anterior, tras la detención estructural en Do#, Lavista señala un *organum* que ocupará el resto de la pieza.

El *organum* de quintas paralelas comienza con la 5<sup>a</sup>J Si-Fa#, alcanza su punto culminante en una transformación melódica de la célula pseudomotívica de tresillos de la pieza I (véase Ejemplo 2) y se organiza mediante un descenso estructural desde el Do# de la 5<sup>a</sup>J vertical Fa#-Do# (flecha verde en el Ejemplo 3). Todas las quintas que aparecen en esta primera parte del *organum* son justas. El resto de interválicas son: una 3<sup>a</sup> Mi-Sol, después de la primera 5<sup>a</sup>J; la 8<sup>a</sup> Re-Re, antes y después de las 5<sup>as</sup> Mi-Si y Fa#-Do y después de esta misma quinta en la segunda célula de tresillos. Las quintas comienzan a descender hasta que a una quinta Sol-Re llega por movimiento contrario a la 7<sup>a</sup>M Do-Si, que resuelve a su vez por movimiento contrario en la 3<sup>a</sup> Mi-Sol. Este giro en la dirección paralela de las voces a un movimiento contrario se relaciona con el *discantus*, del que fue maestro Perotin (Siglo XIII), sucesor de Leonin en Notre Dame.

En la tercera Mi-Sol que cierra el discantus, el armónico Mi retoma la serie de trinos del final de la primera pieza, con lo que se suscita la asociación motívica, al igual que ocurre con los mordentes, que vuelven a presentarse. Las interválicas que se forman en este fragmento con trinos, que completa la primera unidad melódica del *organum*, son de 7ª, 3ª y 5ªJ. Después de la confusión provocada por el efecto multifónico de los trinos, Lavista prosigue con el *organum*.

La segunda unidad es similar a la primera, en cuanto a la articulación: una serie de quintas paralelas y fragmento con trinos, aunque no se da un *discantus*. Sin embargo, sigue dominando la situación la 5ªJ y el fragmento disonante de los trinos.

Con la indicación de *Tempo de organum*, Lavista restaura el orden tras el tumulto multifónico de los trinos, con una quinta acentuada Do-Sol. A esta, le sigue la 7ª Mi-Re y la 8ª Sol-Sol. Después, Lavista toma un melisma por quintas justas más octava, Do-Sol-Re-Re, y evoca el motivo, que descansa en una 8ª Sol-Sol. A la indicación de *Tempo primo*, se recomienza el *organum*, para volver de nuevo y por última vez al melisma por quintas. A Si-Fa# y Sol-Re, le sigue la 3ª Sol-Si y después una serie de verticalidades acentuadas que culminan en un trino sobre el Re de la 7ª Mi-Re. Retomado el movimiento paralelo y ofrecida la flexibilidad del *tempo* al intérprete, nos disponemos para llegar al final del viaje.

Las flechas verdes siguen indicando el descenso hasta un Sol2, un registro más grave que el Re de la pieza I. Do# ha mantenido estructuralmente la pieza II, hasta lograr encontrar descendiendo un Fa#. Desde esa indicación de *Tempo primo*, Fa# ha mantenido el edificio. Ahora, *molto cedendo*, como cuando un tren se acerca a la estación de destino, las verticalidades descienden poco a poco hacia la nota final.

### 3.2.2.2. Síntesis

La organización atonal de *Cuaderno de viaje* presenta el intervalo de quinta justa como elemento generador de un discurso musical en armónicos. Los intervalos producidos por los armónicos de dos cuerdas consecutivas del violonchelo, afinadas en quintas, contienen una séptima mayor, que elude y sustituye al tritono, utilizado por Lavista como puente entre dos quintas justas en otras composiciones. El intervalo de tercera emerge como elemento organizador melódico, incluso en los melismas.

De cualquier modo, Lavista se vale de otros elementos tensionales. Especialmente, juega con los registros y da al flujo sonoro cierto carácter de improvisación, sin serlo. No obstante, las células que se repiten y se transforman generan la unidad y la coherencia en la obra.

Los sonidos armónicos son una parte de la experimentación tímbrica que ocupó gran parte de la vida musical del compositor. Su color tímbrico transforma radicalmente la percepción del oyente. Al reducir al mínimo la materialidad del discurso, la audición de *Cuaderno de viaje* nos guía en un recorrido plenamente íntimo.

Tan solo una “nota discordante”, un Do real (no armónico), aparece en un flujo de armónicos un tanto aislada del contexto dominado por Do#, sin ninguna conexión relacional con alguno de los armónicos. Quizá, y solo quizá, en ese viaje al interior de sí mismo que relata Lavista, signifique algo que quede por transformar o que perturbe la paz interior buscada. Tal vez, represente el lenguaje tonal que solo usó como estudiante y que siempre disfrutó como plácido oyente.

El homenaje a la Edad Media, a través del *organum*, ubica el comienzo del itinerario en la polifonía medieval, génesis de toda la música posterior. Lavista hace de ella su propia interpretación para situarla en la contemporaneidad. Lo viejo y lo nuevo forman una alianza en las dos piezas.

Las disonancias están por todas partes; con mayor dureza en los choques de segunda. No obstante, coexisten con el intervalo de quinta justa, la consonancia más perfecta. Sin embargo, la noción de disonancia se ha metamorfoseado hasta quedar situada más allá de su emancipación, superada por Lavista. Schönberg deja de ser novedad en sus estudios seriales y, aún más, el mundo de la música electroacústica, que en un momento de su vida también abandonó con el objetivo de crear su propio lenguaje.

*Cuaderno de viaje* es uno de esos ejemplos de cómo hacerlo todo con casi nada. Lavista es el músico artesano, paciente, visionario, culto, reflexivo, organizador y comunicador de lo sonoro, que abrió puertas y ventanas para que entrasen sonidos nuevos, emitidos a través de las técnicas de un nuevo virtuosismo experimental.

### 3.2.3. Pautas para la interpretación

La partitura de *Cuaderno de Viaje*, obra compuesta en 1989 y revisada por el autor en 2002, fue publicada por Ediciones Mexicanas de Música, en 2003. La primera grabación que encontramos de *Cuaderno de viaje*, en la versión para viola interpretada por Mauricio Barbietti, se encuentra en el INBA Digital (Cenidim) y forma parte de un CD que recoge la emisión radiofónica, realizada en 1994, en directo desde la UNAM, de un concierto dedicado a una década de trabajo de Lavista, en la que el compositor se centró en la investigación de toda la gama de técnicas instrumentales extendidas: microtonos, armónicos, multifónicos y digitaciones alternativas. “Con la suma de todos estos recursos, cada obra instrumental de Lavista se convierte en una parte integral de lo que se conoce como renacimiento instrumental, y en una etapa más de este viaje que es, ante todo, un viaje de exploración” (Brennan, 1994, p. 1). El violonchelista Jonathan Golove publicó su grabación en el álbum titulado *Voces Internas* (Albany Records, 2010). Edgardo Espinosa nos ofrece una nueva versión en *Codificaciones* (Classical, 2018).

Otro de los proyectos artísticos que lleva por título *Cuaderno de viaje*, y que resultó más entrañable para Lavista, fue puesto en escena, el 27 de mayo de 2020, en El Colegio Nacional de México. El espectáculo acogía una actividad interdisciplinar con música de Lavista y danza de Claudia, su hija. Excepcionalmente, aparte de la dedicatoria, “A mi hija”, no encontramos en esta obra ningún epígrafe literario. Claudia, coreógrafa y bailarina, ideó esta representación bajo la coordinación de su padre y la compañía de danza Delfos, que ella misma dirige. El programa reunió siete obras de Lavista con las que Claudia creó sus correspondientes coreografías<sup>48</sup>. Cada obra de música/danza fue re-titulada por la coreógrafa y re-dedicada, aunque el título general del espectáculo fue *Cuaderno de viaje*. Además, en el programa del acto, se acompañaba cada obra con un epígrafe y la ficha de puesta en escena. En el caso de la obra que estudiamos, Claudia le devuelve a su padre la dedicatoria con el poema “Jardín de piedra” de Ana Belén López (1961):

---

<sup>48</sup> Las obras de este programa fueron producidas gracias al Programa para el Fortalecimiento de las Artes Escénicas México en Escena/CONACULTA-FONCA, el Instituto Municipal de Cultura, Turismo y Arte de Mazatlán, el Instituto Nacional de Bellas e Instrumenta Oaxaca.

**6. Jardín de Piedra** (2007), *a mi padre*  
*Obra ganadora del “Austin Critics Table” como “Outstanding Dance Concert”*

*Se necesita silencio  
para aceptar el deseo  
calmar las ondas oscilantes  
que impiden ver el fondo.*  
Ana Belén López

Coreografía: Claudia Lavista  
Intérprete: Xitlali Piña  
Música: Mario Lavista, Cello: Bozena Slawinska  
Diseño de vestuario: Jhonny Millán  
Video: Renato González

Es siempre evidente el respeto de Lavista hacia el intérprete: “Una partitura para mí es música congelada. Ahora, el intérprete, al leer esa partitura, descongela la música y la hace vivir en su verdadera dimensión, en la dimensión del tiempo. (Lavista, 2013, min. 3:47). De esta declaración se desprende la manera en la que el compositor involucra al intérprete en el proceso creativo, no sólo durante el proceso experimental de búsqueda de un nuevo vocabulario, sino como eslabón fundamental en la cadena de comunicación hacia el oyente.

Sin embargo, el virtuosismo no es entendido por Lavista como lucimiento de acrobacias, sino como capacidad mística para crear un espacio poético e íntimo, en el que establecer un estrecho vínculo espiritual entre los participantes del hecho musical. En *Cuaderno de viaje* el magnetismo del violonchelista se somete a una ardua prueba, ya que los medios sonoros de que dispone se limitan a la combinación de unos pocos sonidos armónicos con sutiles juegos tímbricos. En su discurso *El lenguaje del músico*, Lavista se pronunció sobre su concepción del “nuevo virtuosismo”:

(...) el nuevo virtuosismo es aquel que contempla toda una serie de estudios y búsquedas de recursos y posibilidades de orden técnico y expresivo ausentes de la tradición clásica instrumental. No se trata, de ninguna manera, de cambiar la naturaleza de los instrumentos o de destruirlos; simplemente hay que escucharlos con atención para descubrir en ellos una sorprendente diversidad de voces e inusitados mundos sonoros. De esta forma, participamos y contribuimos a esa lenta y digna transformación que los instrumentos y su técnica han experimentado a través de los siglos. Y son el compositor y el intérprete los que contribuyen a ella tratando de comprender la naturaleza compleja de esas alteraciones, de esas



innovaciones cuya razón de ser reside, en gran medida, en el conflicto que surge entre la idea musical y la técnica de ejecución. (Lavista, 2010, pp. 33-34)

En *Cuaderno de viaje*, el autor, con voluntad de austeridad y elegancia, restringe el material sonoro a los doce sonidos armónicos naturales que alcanza la mano del intérprete en la tercera posición del diapasón, sin efectuar cambios, transcrita a las cuatro cuerdas. Los armónicos no aparecen escritos en la partitura con la nota que suena, sino con la nota en la que el intérprete ha de rozar la cuerda, sin ejercer presión sobre ella. La primera nota de la tercera mayor que alcanza la mano en el violonchelo se roza suavemente con el índice, la segunda con el dedo medio y la tercera con el meñique. En toda la obra, la mano izquierda se desplazará horizontalmente a lo largo del batidor tan solo una vez, para encontrar en el segundo movimiento el Do del cuarto espacio en la clave de sol. El resto de la obra solo efectuará cambios de cuerda.

**SEPT PAPILLONS**  
for solo cello

Kaija Saariaho

**Papillon I**

Dolce, leggiero, libero

The musical score for 'Papillon I' is presented in three systems. The first system begins with the instruction 'Dolce, leggiero, libero' and includes dynamics markings 'mp' and 'ppp'. It features a long slur over several notes, with fingerings 'IV III II I' and 'II' indicated below. The second system continues with dynamics 'ppp' and 'mp', showing more complex rhythmic patterns and fingerings like '6', '5', and 'III'. The third system is marked 'Leggiero' and includes dynamics 'ppp' and 'mp', featuring a series of slurred notes with fingerings '6' and 'III'.

Ejemplo 4. *Sept papillons*. Kaija Saariaho. Papillons I, compases 1-12

Al observar el Ejemplo 4, vemos que en su obra *Sept papillons*, compuesta en el año 2000, once años más tarde que *Cuaderno de viaje*, la compositora finlandesa Kaija Saariaho utilizó los mismos sonidos armónicos, arpeggios melismáticos, *variolaje*, colores *sul tasto* y *sul ponticello* y dobles armónicos con trinos, que Lavista. Como el compositor mexicano, Saariajo (1952) también colabora con los intérpretes en el proceso de composición. En este caso, su violonchelista es Anssi Karttunen (1960).

En la figura siguiente, comparamos el sonido de los doce armónicos que Lavista utiliza en *Cuaderno de viaje* con su notación:

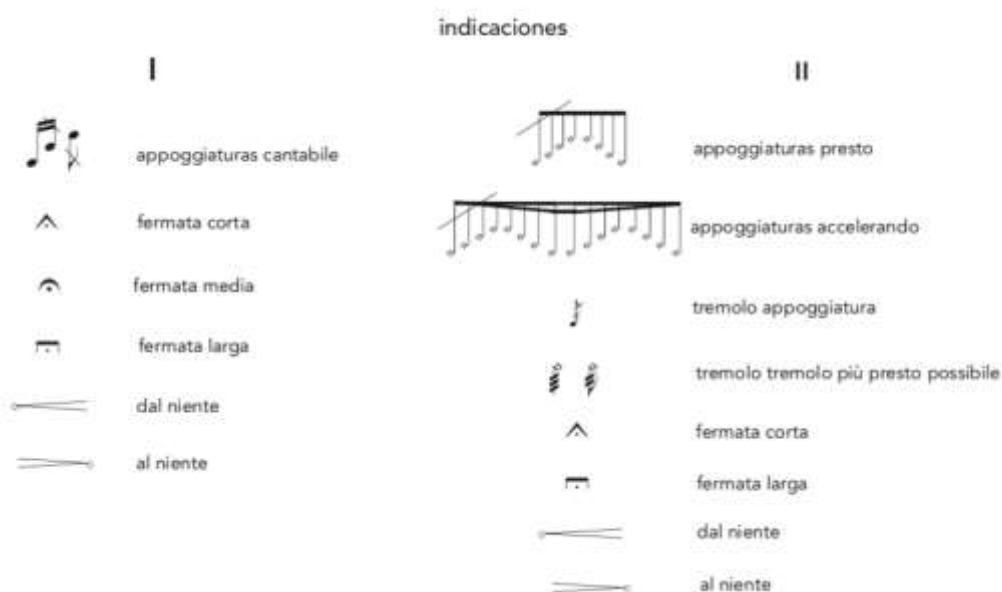


Figura 3. Comparación entre la notación y el resultado sonoro

La afinación de las cuerdas abiertas del violonchelo ofrece la posibilidad de invocar el círculo de quintas pitagórico, reflejo de la perfección de las leyes del universo y de la voluntad divina. El intérprete utiliza únicamente la zona del mástil próxima al cuello del violonchelo, sin efectuar movimientos fuera de ese límite territorial de acción. Aunque esta simplificación pueda parecer una disminución del factor riesgo, no es así, puesto que los armónicos sólo suenan al rozar, con absoluta precisión, un único punto de la cuerda. No existe ningún margen de error. Si el acierto no es del cien por cien, lo que suena no es una nota desafinada, sino únicamente el ruido del roce del arco con la cuerda. Esta dificultad se acentúa en los pasajes de dobles armónicos, especialmente en los que hay que ejecutar un trino en una de las voces sin que se interrumpa el armónico de la otra, o en los que hay que efectuar *pizzicatos* con la mano izquierda a la vez que se roza un armónico en otra cuerda.

Estos fragmentos de la serie de armónicos preparan un material sonoro arcaico, expresión de lo ancestral. El intérprete ha de lograr que la sucesión de las diferentes combinaciones de los armónicos fluya, con sutiles cambios de dinámica, en un discurso hipnótico, mágico, etéreo y diáfano. La simplicidad, resultado de un largo periodo de elaboración, regala al oyente la oportunidad de aprehender cada instante y dejarse penetrar por el ensueño.

La notación es tradicional, aunque introduce algunos signos gráficos básicos, explicados en la primera página y que mostramos a continuación. La atmósfera se crea mediante un sofisticado juego tímbrico producido por los distintos efectos del arco: *variolaje* (arpeggios ejecutados por cambios de cuerda en *legato*), dobles cuerdas, *ponticello* (sonido roto cercano al ruido), trémolos y una sutil gama dinámica que va del *niente* al *murmurando*, y pasa por diversas gradaciones del *piano* para llegar al *forte*. La notación de distintas duraciones de respiraciones y *fermatas* nos indica la importancia de los silencios.



Ejemplo 5. Notación para indicaciones específicas de la obra.

Como en la música ritual oriental, el sentido circular del devenir temporal nos induce a alcanzar otros estados de conciencia, en los que el tiempo se detiene. Los elementos no cesan de desarrollarse sin jerarquía formal. Las secciones emergen una dentro de la otra. El tiempo musical establecido es susceptible de ser contraído y expandido

infinitamente, y se expresa a través de una estructura abierta. No existe la sensación de movimiento que produce la organización del sistema tonal y sus estructuras cadenciales. La dimensión temporal deviene en decisiones del intérprete, pues sin compás, con indicaciones de *tempo* aproximadas y valores rítmicos orientativos, Lavista otorga al intérprete la libertad de crear su propio tiempo y de conectar con su subconsciente, en una transmisión de un estado de quietud.

En el primer movimiento, *Come un canto in lontananza, flessibile*, la serena melodía es animada por melismas que realzan su carácter improvisatorio. Esta línea horizontal avanza desde el armónico más grave hacia el más agudo, en un gesto de elevada espiritualidad. En la primera mitad de la frase, la dinámica *forte* marca la nota principal de la melodía, Si. En la segunda mitad, la nota principal es Do#. La dinámica de este primer enunciado se eleva hasta el *forte*, que se sostiene para anunciar la tríada perfecta de armónicos más aguda de la serie. Las pausas entre las frases, marcadas por el compositor, actúan como las respiraciones internas en una oración y contribuyen a crear una serena expectativa.

En el segundo movimiento, *Volatil, sempre delicato e come da lontano*, la melodía se anima mediante la introducción de trémolos y figuras muy rápidas, ágiles y nerviosas, como una representación de los pensamientos que invaden la mente en la práctica de la meditación. Esta vez, la música avanza del registro agudo hacia el grave. A lo largo del movimiento descendente el pulso se relaja progresivamente para conducirnos hacia otro espiritual pasaje, en el que regresa la sonoridad del *organum* del primer movimiento. En ella, el intérprete ha de lograr la regularidad del pulso y de los valores rítmicos para intensificar la sensación de calma y orden.

La perfección expresada por las tríadas en quintas paralelas entra en conflicto con el efecto de ruido. Entre los dobles armónicos comienzan a brotar disonancias de segunda, acentuadas por trinos. La perfecta divinidad inmortal, representada por las consonancias, queda amenazada por la mortalidad, representada por las disonancias, los inquietantes trinos y el ruido. La alternancia de sonido ordinario y *ponticello* enfatiza esta dicotomía. El enfrentamiento de estas dos fuerzas se reproduce una segunda vez. Hacia el final de la obra, el retorno al material interválico del comienzo del primer movimiento inicia un nuevo ciclo. Con la intuición de la infinita repetición,

se aleja definitivamente la percepción el sonido. El silencio del final, como una respiración interna en una oración, está cargado de expectativa.


Desde el punto de vista pedagógico, *Cuaderno de viaje* puede introducir a los alumnos de grado superior y postgrado en la práctica de las técnicas extendidas. La brevedad de las dos piezas y la repetición de los recursos la hacen idónea para iniciarse con los lenguajes experimentales del siglo XX.

Para desarrollar la independencia de los dedos de la mano izquierda, necesaria en la ejecución de los trinos superpuestos a otra voz de armónicos, es recomendable practicar los ejercicios de agilidad de Bernhard Cossman (1822-1910). Tomamos este ejemplo del primer ejercicio:

for developing agility, strength of fingers, and purity of intonation

**A. TRILL STUDIES**

CELLO



Ejemplo 6. *Ejercicios de violonchelo para el desarrollo de la agilidad, la fuerza de los dedos y la pureza de la afinación*, p. 2. Bernhard Cossman

Una vez adquirida esta independencia, aprenderemos el movimiento rotatorio de la mano para levantar los dedos que no tocan, puesto que solo hemos de rozar la cuerda en un solo punto para cada nota.

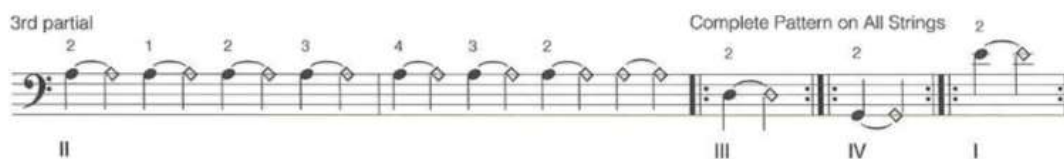
La práctica de armónicos se recomienda, al margen de la interpretación de esta obra, como ejercicio para relajar la mano izquierda y tomar conciencia del posible exceso de presión que estemos ejerciendo en cualquier repertorio. En *Cello Mind*, Hans Jørgen Jensen y Minna Rose Chung (2017) sugieren a tal propósito el siguiente ejercicio, en el que los dedos se sustituyen sobre la misma nota, y aumentan o disminuyen el peso sobre la cuerda para tocar una nota real o el armónico que suena sobre ella. De esta manera se toma conciencia sobre la diferencia de acción entre las dos posibilidades. El

cambio se ha de realizar muy lentamente para sentir cuál es el peso mínimo necesario en la ejecución de las notas reales. Un exceso de presión puede desencadenar una tendinitis. En cambio, la suavidad facilita la agilidad y produce un sonido mucho más natural y resonante. Para no cansar los dedos, el peso se deja caer desde la espalda.



Ejemplo 7. *Cello Mind: Intonation and Technique*, Hans Jørgen Jensen y Minna Rose Chung. The light touch, p. 115

Los cambios de cuerda se efectúan en la mano izquierda desde el brazo, que se mueve en dirección al cuerpo para ir desde la cuerda más grave a la más aguda, y al contrario. En *Cello Mind* se sugiere este otro ejercicio:



Ejemplo 8. *Cello Mind: Intonation and Technique*, Hans Jørgen Jensen y Minna Rose Chung. The light touch, p. 115

El control del arco es esencial para asegurar la producción de los armónicos, ya que, aunque la mano izquierda acierte, si el arco no actúa sobre el punto de contacto correcto con la cuerda, obtendremos ruido en vez de sonido. El armónico sonará más claro si este contacto ocurre cerca del puente. La velocidad del arco ha de ser rápida. Para evitar que se desvíe, y que como consecuencia el armónico se rompa, es importante mantener la perpendicularidad del arco y la cuerda. Este aspecto es especialmente difícil de controlar en este caso, porque los reguladores y cambios de dinámica en los sonidos armónicos se han de efectuar mediante los cambios de velocidad del arco, puesto que un exceso de peso también rompería el sonido. Por lo tanto, es necesario controlar que esta actividad no afecte a la perpendicularidad. Para ganar control, proponemos la práctica de cuerdas al aire con una velocidad extrema del talón a la punta y al contrario. El arco debe llegar al extremo opuesto en el mismo punto de la cuerda del comienzo. Así, el brazo aprende el distinto recorrido de cada

cuerda. Cuando se adquiere el control, la sensación es la de que el brazo acompaña al arco en su camino y no al revés. Es entonces, cuando tocar comienza a parecer fácil.

En cuanto a los ataques del sonido, no encontramos ninguna nota acentuada en toda la obra. Solo necesitaremos una ligera presión del índice para pronunciar las notas ligadas en *portato* que aparecen en el *organum*. La tenue sonoridad de la obra requiere una sujeción ligera del arco, especialmente, para poder efectuar con agilidad y rapidez los trémolos de la pieza II mediante un movimiento pequeño y rápido de la muñeca. Si los dedos ejercen demasiada presión, la muñeca se bloquea. La ligereza del sonido requiere que la muñeca esté alta y suelta. De esta manera, el arco ejercerá muy poco peso en la cuerda y obtendremos un efecto *flautato*. Para buscar el sonido *sul ponticello* hay que acercar el arco lo más cerca del puente que podamos. Este timbre también se obtiene con una proporción mayor de velocidad que de peso. Todos estos efectos contribuyen a la expresión de inmaterialidad que pretende la obra.

La práctica de los armónicos mejora el control del arco y en consecuencia, la sonoridad en la interpretación de cualquier repertorio.

Una vez adquirida seguridad técnica, es conveniente que el alumno toque a menudo la pieza en público, con la actitud de poner la atención tan solo en la escucha, para ejercitar la concentración con la que conectar música y oyente, sin pensar en sí mismo. Este es el designio de *médium* que nos propone Mario Lavista como objetivo último.

## Conclusiones

La investigación realizada demuestra que todas las obras estudiadas merecen, por su singularidad e interés histórico, y ante todo, por la coherente organización de sus ricos y variados lenguajes, un espacio preponderante dentro del repertorio habitualmente programado en la escena internacional, tanto en las salas de conciertos, como en los centros de enseñanza musical.

Ricardo Castro, Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, Carlos Chávez, Manuel Enríquez y Mario Lavista son protagonistas de una búsqueda en la que la noción de disonancia se aleja progresivamente de la concepción tonal, para llegar a emanciparse absolutamente de la consonancia. En el recorrido que describen, desde el postromanticismo a la vanguardia, estos autores reinterpretan, sin dogmatismos y desde el dominio técnico adquirido con una sólida formación, el cromatismo, el impresionismo, el nacionalismo, la armonía tonal y modal, el microtonalismo, la politonalidad, y la atonalidad. La perspectiva que ofrece el ritmo histórico propio de México condiciona la elección y elaboración personal de estos lenguajes, en cada una de las distintas épocas representadas.

A través de los apartados que tratan de la interpretación de las obras, hemos explicado cómo, desde la detallada idea que proporciona el análisis musical al oído interno, se intuyen los gestos que generan el resultado sonoro. Corroboramos que el repertorio seleccionado contribuye al desarrollo de la técnica del violonchelo y que todas las composiciones aportan elementos estructurales y expresivos con valores pedagógicos.

En la presente tesis estudiamos composiciones de diversos géneros —concierto para violonchelo con orquesta, piezas para violonchelo y piano, y para violonchelo solo. El *Concierto* de Ricardo Castro requiere una proyección del sonido que traspase la orquesta en una gran sala de concierto. La *Sonata para violonchelo y piano* y los *Tres preludios* de Manuel M. Ponce, así como el *Madrigal* y la *Sonatina para violonchelo y piano* de Carlos Chávez, estimulan la libertad expresiva de los intérpretes y el perfeccionamiento del trabajo camerístico, en un contexto íntimo que favorece el cuidado de cada pequeño detalle. En las *Seis Casi Sonatas en cuartos de tono* de Julián Carrillo, la *Sonatina* de Manuel Enríquez y *Cuaderno de viaje* de Mario Lavista toda la responsabilidad comunicativa y estructural recae sobre el solista, al que se le abren las



puertas de los más audaces lenguajes atonales, con los que se amplían los recursos del violonchelo contemporáneo.

Esta diversidad, junto al abanico de estilos del conjunto del repertorio seleccionado, ofrece al intérprete la oportunidad de expandir y consolidar el vocabulario del violonchelo en múltiples aspectos: dominio del registro agudo y de los cambios de posición, diferenciación entre el sistema de afinación temperado y pitagórico, agilidad en los trinos, pasajes de dobles cuerdas, digitaciones específicas para el microtonalismo, articulaciones *détaché*, *legato* y *staccato*, *variolaje*, riqueza en la dinámica, textura y color del sonido, y desarrollo de técnicas extendidas sobre los armónicos. Además del desarrollo técnico, el conjunto de obras estimula la capacidad para organizar diferentes estructuras.

Las obras propuestas cubren todos los niveles de aprendizaje desde el nivel medio. El *Madrigal* de Chávez y los *Tres preludios* de Ponce se pueden comenzar a estudiar en los primeros cursos de grado medio, y la *Sonatina* de Chávez, hacia el final de este ciclo formativo. La *Sonata* de Ponce es apropiada para la asignatura de música de cámara en los estudios superiores. La *Sonatina* de Enríquez y *Cuaderno de viaje* pueden ser las obras que introduzcan la música contemporánea a alumnos avanzados. El *Concierto* de Castro amplía la dificultad técnica del *Concierto* de Dvorak. Las *Seis Casi Sonatas* de Carrillo se presentan como posible especialización en los niveles de postgrado o doctorado.

Y finalmente, contemplar el ámbito histórico-cultural mexicano ensancha el horizonte de estudiantes e intérpretes, especialmente de los europeos, por lo general familiarizados únicamente con la música de su propio continente. Este aspecto supone una motivación para el estudio de la música desde una perspectiva humanística, que devuelva la estrecha relación entre música y sociedad.

Desde finales del siglo XIX hasta las últimas décadas del XX, la contextualización socio-política y cultural de México presenta cuatro cambios radicales de pensamiento, que influyen activamente en la creación musical, bien por acuerdo, bien por desacuerdo entre el estado, su política y el artista. En estas cuatro etapas, Porfiriato, Revolución, Postrevolución y Contrarrevolución, se asienta el seno de las corrientes de creación artística en México y, de forma especial, de la musical.

Así, durante el Porfiriato, en el que se educó Castro, se da un valor máximo a lo europeo, especialmente a lo francés. Sin embargo, con la Revolución de 1910, el diseño de una nueva identidad mexicana se transcribe a la música de factura nacionalista en los pentagramas de Ponce y más tarde en los de Chávez, quien trató de integrar la cultura indígena en la música de concierto y superar, así, la visión criolla de Ponce. Por su parte, Carrillo, fundido con la vanguardia, concibe el “Sonido 13”, una radical teoría microtonal que divide el tono hasta en dieciséis partes.

En 1950, se produjo un cambio sin retorno hacia el internacionalismo político, económico y cultural. El movimiento artístico oficial que había intentado reflejar la legitimidad de la Revolución de 1910 desapareció. La música, como el resto de la cultura, se orientó hacia lenguajes experimentales y cosmopolitas. En la etapa contrarrevolucionaria, las transformaciones sociales cuestionaron la esencia de lo mexicano. Enríquez se distanció del nacionalismo y se centró en la innovación del lenguaje, así como en la difusión internacional de su música y la de sus contemporáneos. Lavista transitó por diversos caminos experimentales que le llevaron a la investigación de técnicas extendidas en los instrumentos tradicionales, en colaboración con los intérpretes, y al desarrollo de un innovador virtuosismo.

A continuación, se desglosan las conclusiones articuladas a través del estudio de cada una de las obras:

Ricardo Castro (1864-1907), compositor emblemático del Porfiriato, representa el final de una era y el comienzo de otra, abocada a una mirada de estilos surgidos a partir de Wagner —por quien se sintió deslumbrado—, que tan solo tienen en común la base sonora temperada. De este modo, la disonancia wagneriana y las técnicas compositivas impresionistas de Debussy influyeron en su prolífica imaginación. El sistema tonal se difumina principalmente a través del hipercromatismo y de algunas estructuras neomodales, aunque en Castro se vislumbran todavía referencias a la tonalidad. No obstante, lo más interesante y característico de su lenguaje es el manejo de la textura de forma idiomática y el gusto lúdico por el color armónico, rasgos que son percibidos por el oyente con toda claridad. Las transformaciones son constantes y las modulaciones o prolongaciones de una armonía, a veces, sorprendentes.

En el *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre* op. 22 (1890), el libre uso de los acordes alterados acomodan un postromanticismo hipercromático, en el que Castro incorpora elementos impresionistas previos a la emancipación de la disonancia. La transformación es el centro de su lenguaje. Sobre una misma idea metamorfosea aspectos melódicos, armónicos, rítmicos y tímbricos. Castro muestra preferencia por las inversiones y obstinación por la sonoridad de los acordes en segunda y tercera inversión, sobre todo en el caso de los de séptima o novena. Entre las escalas no tonales, el análisis ha revelado el uso de la escala pentatónica, el modo dórico, la escala de tonos de cinco sonidos y el modo menor natural, comparable con el modo eólico o hiperdórico. Estos elementos otorgan a la obra un estilo postromántico, neomoderno e impresionista. Las modulaciones son guiadas por el cromatismo, la enarmonía, la multifuncionalidad de un acorde, la relación preferiblemente disonante entre acordes, la sustitución y la omisión.

El discurso se despliega en numerosos niveles recursivos, a veces muy alejados. Sin embargo, estas armonías tan distantes, a veces confusas, se deslizan con naturalidad sin que el oyente deje de percibir unidad, coherencia y, sobre todo, belleza. La obra nos conmueve desde su perfecta organización melódica, armónica, rítmica y formal. La profundidad psicológica y la agitada intensidad del Do menor del primer movimiento se relajan en la elegante y estilizada danza dieciochesca en Sol menor del segundo, y se resuelve con la fresca y alegre vivacidad rítmica del tercero, que culmina en la heroica coda final, en Do mayor. Su nivel de virtuosismo supera al del *Concierto para violonchelo en Si menor*, Op. 104, escrito en 1884 por Antonin Dvořák (1841-1904), y el más difícil hasta entonces.

Manuel M. Ponce (1882-1948) no pretendió nunca otorgar a sus composiciones un sentido político. Simplemente se dio la coincidencia entre sus ideales y los de la Revolución. A partir de 1920, el nuevo Estado fomentó un nacionalismo político, económico y cultural, con objeto de crear una nueva tradición e identidad para México que incorporara a todos los sectores sociales. Con el propósito de ennoblecer la canción mexicana, Ponce se preocupó por trazar vínculos entre lo popular y lo culto, en un acercamiento constante a lo autóctono.

Su extenso catálogo rebosa eclecticismo y una mezcla de nacionalismo y modernismo. En su música se descubre una evolución coherente y consustancial del lenguaje, que

alcanza el mayor nivel de complejidad en las obras compuestas al final de su vida. Ponce articula en diversos estilos una interacción entre la música popular mexicana y las técnicas vanguardistas más avanzadas. Estudió y puso en práctica el neomodalismo, la politonalidad, el impresionismo y el neoclasicismo.

El lenguaje musical de Ponce da un paso adelante, con respecto al de Castro, en el tratamiento de la disonancia, tanto en la extensión del postromanticismo como en la utilización de nuevos recursos compositivos de tinte modernista. La *Sonata para violonchelo y piano* (1922) discurre entre poliritmias y armonías politonales, e inserta en su discurso modos antiguos, la escala pentatónica y un acentuado hipercromatismo no resuelto, en el seno de un contrapunto disonante. Así mismo, hemos podido comprobar un sentido de la proporción exquisito, que otorga un valor añadido a esta obra, más que postromántica, modernista.

El registro expresivo abarca un amplio espectro, desde la impetuosa fuerza rítmica al lirismo romántico y la pasión o la sensual intimidad, en un sutil juego de atmósferas. El éxito en la ejecución de esta *Sonata* requiere de los componentes del dúo dilatada experiencia en la práctica camerística, tanto en el aspecto virtuosístico como en los de capacidad comunicativa y organización estructural.

En 1930, Ponce había alcanzado un estilo maduro y moderno, pero no vanguardista. No se observa en su trayectoria una clara ruptura con el pasado, sino una evolución basada en lo tradicional, en el sistema tonal, en el que integra sus inclinaciones nacionalistas y su naturaleza romántica con la inestabilidad modal, la rápida frecuencia de las modulaciones temporales y la sucesión de disonancias sin preparación. Los *Tres preludios para violonchelo y piano* (1930) muestran, entre otras cosas, la influencia del modernismo europeo en su evolución estética. El concepto de disonancia era tan difuso en esa época, que en ocasiones se integra como una abstracción sonora, perdiendo su antagonismo con la consonancia. Los *Tres preludios* son estampas que traducen en sonido el escenario de los poemas en los que están inspirados. Los intérpretes han de lograr, en escasos minutos, la concentración y sugestión necesarias para captar y transmitir tanto la esencia, como la intensa y diferenciada emoción de cada uno de ellos. Al tratarse de piezas breves, es necesario reaccionar con la mayor rapidez a los cambios de carácter, significado, escenario y color.

El repertorio para violonchelo de Carrillo y Chávez ilustra la pluralidad estética de la música de la Postrevolución, en la que conviven los procesos universalistas y nacionalistas que caracterizan el siglo XX mexicano.

Julián Carrillo (1875-1965) se trasladó a Leipzig en 1899 para estudiar composición en la *Hochschule für Musik*. Allí, se adhiere a la facción del influyente crítico Eduard Hanslick, defensor de la música absoluta. Años después, siente la necesidad de reformar el lenguaje, respetando siempre la base de cohesión temática.

A su vuelta a México en 1905, es nombrado Profesor de Composición y Director del Conservatorio Nacional, además de Director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Su estrecha asociación al Porfiriato le dificultaría, en el futuro, el desarrollo de su carrera profesional, puesto que los gobiernos surgidos de la Revolución fomentaron un concepto de identidad nacional que contemplaba la herencia indígena como la verdadera raíz de la esencia mexicana, en oposición al culto por lo europeo del Porfiriato. Por este motivo, quedó arrinconada la música de Carrillo. Su estética, al nutrirse de la tradición europea, no servía para reafirmar la nueva ideología nacionalista. A pesar de que Carrillo presentó su teoría del “Sonido 13” como un fenómeno revolucionario y radical, paralelo a la revolución social, su microtonalismo no encontró correspondencia con la ideología de los dirigentes del país. Su música, considerada una rareza procedente de la escuela alemana, quedó catalogada como un ejemplo de lo que es no ser mexicano. No obstante, sistematizó su teoría en la que el tono se divide en hasta dieciséis partes, en los tratados *Sonido 13: fundamento científico e histórico* (1948), *Leyes de metamorfosis musicales* (1949) y *El infinito en las escalas y los acordes* (1957a).

Entre 1959 y 1964, durante el último tramo de su carrera, Carrillo compone el ciclo de las *Seis Casi Sonatas en cuartos de tono para violonchelo solo*. Con este ciclo de obras, escritas a modo de metamorfosis microtonal de las *Seis Suites para violonchelo solo* de Bach, pretende demostrar la superioridad de su sistema musical atonal/microtonal y rendir un homenaje al genio alemán, en un momento de su vida en el que la madurez le había traído un profundo sentimiento religioso.

El lenguaje musical de Carrillo no llegó a constituir una práctica totalmente fiel a la de sus teorías, que defendió hasta el final de su vida. En el análisis de la *Primera Casi Sonata*, hemos podido ver cómo Carrillo transforma el motivo y otras células, hasta

llegar a crear una metamorfosis global del conjunto. La nota eje es un Do temperado, sobre el que giran las asociaciones motívicas, que van de una transformación a otra con cambios de dirección, de nivel, de textura y de *tempo*.

El violonchelo se desliza en un flujo sonoro ininterrumpido en el que se articulan dos tipos de sonidos, tan antagonistas como complementarios en el seno de la atonalidad: el de los sonidos microtonales y el de los temperados. Esta amalgama ofrece una comprensión del sonido radicalmente nueva y un paso gigantesco en el progreso de la transfiguración de la disonancia, concebida tradicionalmente entre tonos y semitonos. Las *Seis Casi Sonatas* presentan la solución particular de Carrillo al problema de la atonalidad, que consistió en eliminar la voz principal y la armonía funcional, e introducir nuevas escalas y modos que reemplazasen al sistema escalar mayor-menor.

La forma se configura mediante la yuxtaposición de secuencias formadas por la repetición y transformación recursiva de patrones, en cuya interacción Carrillo profundiza mediante la nueva dimensión que emerge del quiebro del semitono en dos cuartos de tono. La armonía estática y la ausencia de direccionalidad, sustituidas por un sentido de *continuum* espacio-temporal, producen una paz de naturaleza mística y trascendente, en la que la noción del tiempo desaparece. Los cuartos de tono nos transportan a un mundo infinito de escalas.

El “Sonido 13” implica la necesidad de una percepción mucho más abierta y enormemente refinada de lo sonoro, tanto para el intérprete como para el público. Hemos tenido la fortuna de contar con el testimonio directo de Jimena Giménez Cacho, única violonchelista que ha abordado la ejecución de la totalidad de la obra de Carrillo para violonchelo solo. Durante los tres años y medio que duró la preparación de las *Seis Casi Sonatas*, tuvo que desarrollar un oído distinto y una nueva técnica, que le condujeran a una afinación rigurosa de los cuartos de tono. No obstante, Carrillo representó para ella un proceso liberador del rigor de la tonalidad y su afinación temperada, que le llevó a situar la música en otra dimensión. La programación de estas obras atrajo un público joven y nuevo.

Carlos Chávez (1899-1978) pertenece a una generación posterior a la de Julián Carrillo. Creció durante la Revolución y se convirtió en uno de los líderes culturales del México del siglo XX. Su sintonía con el poder político favoreció su posicionamiento al frente de

las principales instituciones musicales del estado. Desarrolló una importante y decisiva labor como compositor, profesor y director de orquesta, y también como divulgador, escritor y pensador.

Nunca le sedujo Europa. Sus influencias más relevantes las encontramos en el seno del México postrevolucionario y en Nueva York, donde estableció una buena amistad con Copland, Cowell y Varèse, entre otras figuras importantes de la música. Creó alianzas norteamericanas con el propósito de combatir el dominio europeo de la cultura. Ante la crisis estética de la música moderna, Chávez encontró, entre los años 1920 y 1940, su propia salida en la aplicación de materiales resultantes de la idealización de la música indígena precolombina.

Chávez fue capaz de asociar lo sonoro del ambiente urbano, maquinal, con una abstracción de lo que entendía como indígena. No obstante, en 1946, con la creación por parte de la derecha política del Partido Revolucionario Institucional, se inició la Contrarrevolución, que dio paso a un Estado encauzado por el modelo económico estadounidense. A partir de entonces, quedó diluido el movimiento artístico oficial de la Revolución de 1910 y Chávez abandonó la tendencia nacionalista como compositor. En 1958, publicó bajo el título *Musical Thought* (1961) las seis conferencias que impartió durante una estancia de siete meses en la Universidad de Harvard. Chávez propone en estos textos un nuevo sistema de composición opuesto al de su periodo nacionalista y comienza a defender la no repetición, la abstracción y la eliminación de elementos capaces de evocar o provocar pensamientos extramusicales. Defiende la independencia del compositor y demuestra una actitud absolutamente abierta y ecléctica.

En resumen, la visión de la vanguardia que ofrece Chávez consiste en hacer interactuar el pasado remoto con las novedades armónicas que habían surgido de la progresiva evolución de la disonancia como elemento emancipado, tanto en la dimensión horizontal como en la vertical. Utilizó lo más novedoso con respecto a la tonalidad creada por Debussy, por quien sentía gran admiración: su concepción armónica, apartada de los libros escolásticos de la armonía tradicional, y una utilización instintiva de los acordes de sonoridad disonante, que formaba con agregados de terceras sobre la tríada desde la séptima hasta la trecena.

El *Madrigal para violonchelo y piano* de Chávez es una obra de juventud compuesta en 1921, antes de viajar a Europa. En su búsqueda de una belleza de significado universal, encuentra la objetividad, en esta ocasión, en la austeridad polifónica del *madrigal* y en su carácter popular. De este modo, se opone a la ampulosidad del romanticismo alemán y se deja influir por las corrientes modernistas francesas, amigas de la brevedad y de la elegancia. Aunque Chávez no ha llegado con esta obra a su madurez como compositor, el *Madrigal para violonchelo y piano* es el germen de su evolución. El motivo y la melodía del violonchelo son sencillos. Las abundantes asociaciones motívicas van apareciendo continuamente en una u otra voz, incluso en varias voces del acompañamiento en movimientos paralelos, en los que los acordes disonantes de 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> y 13<sup>a</sup> nos ofrecen una armonía bi o tritonal. En la audición del *Madrigal* se perciben las sonoridades suaves, vagas y aterciopeladas de los agregados de terceras sin dirección determinada. A pesar de la abstracción de su lenguaje, esta pieza muestra una poderosa capacidad para comunicar emociones de carácter elegíaco.

De unos seis minutos de duración, la *Sonatina para violonchelo y piano* (1928) consta de cuatro movimientos encadenados sin interrupción: *Moderato*, *Poco piú mosso*, *Tranquillo* y *Moderato*. Con la *Sonatina para violonchelo y piano*, Chávez se presentó en una segunda visita a Nueva York como un compositor cosmopolita, perfectamente informado sobre las nuevas corrientes artísticas, tanto europeas como norteamericanas, y heredero, a la vez, de la tradición indígena mexicana. Utiliza la misma técnica contrapuntística disonante que en el *Madrigal*, pero en la *Sonatina* llega a construir pasajes de auténtica politonalidad. Para el tercer movimiento de la *Sonatina*, influido por Stravinsky y el primitivismo europeo, Chávez escogió un contenido de esencia indígena. Con esta obra se adhirió a la tendencia neoclasicista, para situarse en el universalismo atemporal de lo objetivo, orgánico y trascendente.

En el análisis de la *Sonatina*, hemos encontrado el gusto de Chávez por el contrapunto libre y disonante, a veces semidisonante de las cuartas y quintas paralelas, las armonías verticales bi o tritonales, que en el tercer movimiento se convierten en una politonalidad horizontal, los diseños melódicos angulares, las disonancias abruptas, —todo ello propio de la atonalidad—, pero también sugerencias tonales, polirritmia y una vitalidad rítmica procedente del folklore. No se trata de una composición sencilla ni fácil de ejecutar. La articulación de los cuatro movimientos en uno solo constituye un allegro de



sonata. Las características particulares estructurales de cada uno de los movimientos requieren de los intérpretes marcada expresividad, sentido del humor y capacidad de acentuar el contraste entre lo muy complejo y lo muy simple, así como un gran sentido de unidad arquitectónica.

Añade importancia y significado a su programación el hecho de haber sido escrita por uno de los compositores latinoamericanos más influyentes de la historia, como carta de presentación en su proceso de internacionalización, pero también de autodeterminación diferenciadora.

El *Concierto para violonchelo y orquesta* (1975), inacabado, no ha sido publicado y el manuscrito lo posee Carlos Prieto en exclusividad. Tan solo puede realizarse una audición comentada a partir de su grabación, en la que descubrimos una obra muy cromática y atonal. El tema inicial del violonchelo utiliza los doce tonos de la escala en la melodía y sigue el principio de no repetición, pero no constituye una serie dodecafónica. La preponderancia de disonancias horizontales y verticales crea tensión y dramatismo. Chávez utiliza la recurrencia de ideas y las técnicas de transformación como elementos unificadores. El ambiente de los 153 compases, que podemos escuchar en la grabación de Prieto, es intensamente dramático y oscuro.

Las estéticas de Manuel Enríquez en la *Sonatina para violonchelo solo* y de Mario Lavista en *Cuaderno de viaje* son muestras de la amplitud de posibilidades abiertas en el espacio musical mexicano tras el periodo nacionalista. Los dos autores comparten la preocupación por la construcción de un lenguaje nuevo en el que reflejar sus inquietudes interiores. Ambos se formaron en el ámbito internacional de vanguardia y coinciden en la obsesión por la expresión, por la voluntad de comunicarse al margen del espectro dogmático y conceptualista de algunos sectores vanguardistas. Sin embargo, la marcada individualidad de sus personalidades les diferencia rotundamente y el mensaje que uno y otro confiesa en sus obras es muy distinto.

Manuel Enríquez (1926-1994) había alcanzado ya su madurez artística cuando Chávez murió en 1978. Forjó su propia identidad mexicana desde la perspectiva de la Contrarrevolución, a partir de la cual la cultura se orientó hacia lenguajes experimentales y cosmopolitas. Considerado como gran innovador, el impacto del trabajo de Enríquez tuvo trascendencia en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. No

sólo fue el compositor más importante de su generación en México, sino que, situado al frente de las principales instituciones musicales, pudo continuar la labor de Chávez como gestor, dinamizador y divulgador cultural. Llegó a ser su asistente y, más tarde, director del Taller de Composición fundado por Chávez en el Conservatorio Nacional de Música, entre 1965 y 1972, donde Enríquez había recibido su formación. Así mismo, en 1972, fue nombrado Director del Conservatorio Nacional de México.

Su amplio catálogo incluye música sinfónica, de cámara, vocal y coral, música electroacústica, música para cine, teatro y ballet. Desde sus primeras obras, se trasluce el deseo de explorar el lenguaje y los estilos. La innovación, por sí misma, no fue su premisa estética, sino que buscó incesantemente la ampliación de medios que le permitieran profundizar en la expresión de las emociones. La música de Enríquez, sin fronteras temáticas, lingüísticas o estilísticas, es la expresión intensa de su profundo y amplio espíritu dramático.

Enríquez aceptó y supo adaptarse de manera muy personal a los lenguajes musicales contemporáneos de su época. Desde su etapa de estudios en Nueva York, en los años sesenta, escribió música atonal, politonal y practicó un serialismo libre con rasgos expresionistas. Se abrió después a la experimentación tímbrica, las formas abiertas, la aleatoriedad, la notación gráfica, los principios de indeterminación y la música electroacústica.

Tal y como describió el propio compositor, en un primer periodo, emplea un lenguaje politonal y serial no ortodoxo, y centra su interés en lograr la mayor expresividad posible. Evita ceñirse a la serie dodecafónica, y sin embargo sitúa el punto de partida en ese campo. Entre otras piezas, la *Sonatina para violonchelo solo* (1962) pertenece a esta etapa de libre atonalidad. Aunque ocasionalmente queden constituidas series, Enríquez no hace uso de la técnica dodecafónica, que considera todavía más estricta que las normas armónicas del sistema tonal. No obstante, en la transformación de células sí que utiliza los procedimientos del contrapunto, sistematizados también por el dodecafonismo schönbergiano, de inversión, retrogradación e inversión retrogradada.

La *Sonatina para violonchelo solo* (1962) de Enríquez ejemplifica la búsqueda del compositor en el marco del expresionismo, en el que proyecta su personalidad analítica y a la vez proclive a un intenso lirismo enormemente tensional, para lo que escoge el

sistema atonal como vehículo de expresión. El discurso logra su coherencia mediante la transformación y el desarrollo de pequeñas células motívicas, rítmicamente portadoras de unidad en su recurrencia o en su modificación simétrica de la figuración, o retrogradación de los valores de la figuración. El tejido de la pieza emerge a través de la interacción de una continuidad perpetua, producida por la incesante presencia horizontal y vertical de elementos disonantes, transfigurados en sus alturas y mantenidos por expresiones rítmicas recurrentes, que permiten numerosas asociaciones motívicas y pseudomotívicas. Sobre todo, lo que más caracteriza a esta composición es el ritmo global de la obra a gran escala, que equilibra perfectamente la libertad expresiva y el orden organizacional.

El primer movimiento, *Energico e con fantasia*, se articula a través del contraste de texturas, y de las cambiantes y expresivas dinámicas. El segundo movimiento, *Tranquilo e molto espressivo*, con sus indicaciones de *piano dolce* y un *tempo* nada agitado, contrasta radicalmente con el primero y con el tercero. Para este breve movimiento central, Enríquez dibuja un arco perfecto de tensión no resuelta desde la primera unidad melódica no temática, en la que presenta los doce sonidos, con la repetición de algunos de ellos para evitar la serie. El tercer movimiento, *Allegro*, da respuesta al intenso conflicto emocional de los dos anteriores, a través de su vitalidad rítmica y su color brillante. Enríquez emplea con distanciamiento y objetividad rasgos rítmicos propios del folklore mexicano. La simbiosis de la rítmica popular con el avanzado y libre sistema atonal produce una iconoclasta amalgama de folklore y vanguardia. Como en los dos movimientos anteriores, Enríquez compone utilizando la técnica de repetición y variación de patrones rítmicos, en el seno de una continua variedad de tipos de compás, que oscila entre ternarios y binarios del *son* mexicano.

Esta obra de Enríquez representa una nueva etapa de la música mexicana, en la que la elección del lenguaje musical se ve únicamente condicionada por las necesidades de expresión de emociones e inquietudes individuales. El lenguaje resultante observado es una simbiosis del estado en el que se encontraba la disonancia: en plena emancipación en el universo serial del sistema dodecafónico. La obra discurre a modo de un flujo de emociones, mientras abarca todos los registros del violonchelo.

Supone un gran esfuerzo para el intérprete la ejecución de esta *Sonatina*, cuyo manuscrito permanece inédito. La elevada dificultad técnica, en consonancia con el

lenguaje compositivo, no ofrece ningún instante de tregua. La intensidad de la obra debe transmitirse mediante la exageración hasta el límite de las dinámicas, los cambios de color y textura, las fluctuaciones agógicas, las distintas articulaciones del sonido y la acentuación. Su interpretación requiere un virtuosismo de excelencia, que permita trascender la dificultad instrumental para desplegar la imaginación expresiva, canalizadora de un poderoso torrente emocional.

Mario Lavista (1943-2021) ha sido el compositor cuya profundidad de pensamiento más ha influido en todos los compositores mexicanos de las generaciones posteriores. Y no solo como compositor, sino también como investigador, profesor, escritor y humanista. Al estudiar a Lavista, se toma conciencia de los límites prácticamente inexistentes entre él y la música, con cuyo lenguaje eligió expresarse desde su primera clase de piano.

Investigador inquieto, absorbió todo tipo de conocimientos, a la vez que tejía una red de interacciones entre sus múltiples facetas. Con profunda intelectualidad, concebía la música como entendía la vida: una experimentación de las maravillas que se van descubriendo. Compaginó sus estudios en el Taller de Composición de Chávez con las clases del maestro Halffter. Inspirado por sus variadas lecturas, desarrolló una visión interdisciplinar de la música, plasmada en una de las publicaciones que creó: la revista *Pauta* (1982). Al mismo tiempo, cobró vida el grupo *Quanta*, dirigido a la improvisación libre o, como él la denominaba, “composición simultánea”.

En 1970 se hizo cargo de la Cátedra de Composición y Análisis en el Conservatorio Nacional. Su labor docente le apasionó por completo. Se volcó en la pedagogía durante el resto de su vida, no solo en el Taller de Composición del Conservatorio, sino también en su taller particular, en el que impartió Técnica y Lenguaje de la música del siglo XX, y que estuvo dirigido no solo a futuros compositores, sino a estudiantes de cualquier especialidad. Así mismo, siempre con una visión interdisciplinar, dictó conferencias, cursos y talleres en Estados Unidos, Canadá y, especialmente, en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea.

Su interés por la experimentación sonora le condujo a componer en todos los lenguajes de vanguardia con los que se fue encontrando, pero no cejó en el empeño de buscar matices propios que otorgaran a sus composiciones un sello personal. Además de la concepción de una estructura armónica basada en dos tritonos separados por una quinta

justa, utilizada en numerosas obras a partir de *Quotations* (1976), en las composiciones de Lavista destaca la atención al color musical, a la permutación de motivos y al manejo de la textura. No obstante, su legado más significativo es la investigación y práctica compositiva de las denominadas técnicas extendidas, con las que amplía el vocabulario tímbrico y desarrolla un nuevo virtuosismo en estrecha colaboración con intérpretes de los diversos instrumentos clásicos, sin olvidar la voz humana. Los recursos expresivos de las innovadoras técnicas instrumentales inciden directamente en el concepto musical como materia estructural. Este extenso trabajo de Lavista proporcionó a la vanguardia un idioma distinto.

Durante la década de los setenta, decidió abandonar el conceptualismo y toda preocupación por la moda efímera, aunque siguió utilizando las “técnicas extendidas” y sus conceptos de resonancia musical y expresiva. Comenzó a usar intervalos consonantes, propios del sistema tonal, que no había usado nunca, al estar prohibidos por la vanguardia. Confesó haber vuelto a creer en la consonancia, en la belleza y en que la música, en lugar de una mera intelectualización de teorías, es inspiración y expresión. La interacción de nuevas técnicas instrumentales con una estética delicada de simplicidad sofisticada, resulta en una música inconfundiblemente personal. Cada composición significaba para él un acto de confesión íntima, en el que no resulta necesaria la palabra, a pesar de su gusto por los epígrafes. Siempre se relaciona a Lavista con una música que sale del alma más que de la racionalidad y que deja que la partitura sea re-creada por los intérpretes, y en su escucha, por cada oyente.

El pensamiento musical de Lavista es sumamente rico y profundo. Según sus palabras, la música no está hecha solo de sonidos, sino también de tiempo. Así mismo, quiso lograr que la obra conformara un espacio musical, en cuyo interior, el intérprete y su instrumento tuvieran la oportunidad de establecer una relación *quasi* amorosa. Lavista piensa físicamente en los intérpretes a quienes van destinadas las obras. El instrumento, el intérprete y el oyente, en un espacio íntimo de comunicación, forman parte esencial de su lenguaje.

Fruto de su complicidad con los miembros del Cuarteto Latinoamericano, Lavista compuso *Reflejos de la noche* (1985), en la que emplea únicamente los sonidos armónicos naturales de los instrumentos de cuerda. De la atmósfera mágica, delicada y poética de este cuarteto de cuerdas surgió, en 1989, *Cuaderno de viaje para violonchelo*

*solo*, transcripción del original para viola, compuesto un año antes durante un viaje por Italia acompañado por su hija. A pesar de que el título de la obra pueda hacer pensar en un “diario del viaje”, Lavista confiesa que *Cuaderno* es un viaje, pero al interior de sí mismo.

Lavista improvisa en esta obra una sintaxis libre en comunicación con el subconsciente. En lugar de explotar al máximo los recursos del instrumento, decide restringir sus medios a tan solo doce armónicos. Su artesanía se engendra desde la premisa de hacer todo con casi nada y el efecto así creado es místico, sereno y meditativo. Con voluntad de austeridad y elegancia, el autor restringe el material sonoro a los doce sonidos armónicos naturales que alcanza la mano del intérprete en la tercera posición del diapasón, sobre las cuatro cuerdas, sin efectuar cambios. La emisión de armónicos proporciona un material tímbrico despojado de volumen, incorpóreo, a veces velado.

La inmaterialidad de los sonidos armónicos nos invita a adentrarnos en el reino del espíritu. En la particular visión de Lavista sobre la atonalidad, no se niega la belleza de la consonancia, aunque tampoco se contemplan las relaciones jerárquicas del sistema tonal. La disonancia y el ruido conviven con la perfecta armonía, representada por el intervalo de quinta justa como elemento generador del discurso musical. El intervalo de tercera emerge como elemento organizador melódico, incluso en los melismas, estratégicamente situados. No obstante, entre los armónicos producidos en dos cuerdas consecutivas encontramos el intervalo de séptima mayor, que elude y sustituye al tritono como disonancia.

La espiritualidad se transmite especialmente por lo que Lavista rescata de la Edad Media, a través del *organum* y de un nuevo concepto de melisma. Se trata del reflejo de los orígenes de la polifonía de Notre Dame durante los siglos XII y XIII, génesis de toda la música occidental posterior. Su regularidad rítmica conecta con el ritmo respiratorio y favorece el estado meditativo.

En *Cuaderno de viaje*, las dimensiones espacio-temporales devienen infinitas para el oyente, invitado a un recorrido por un mundo sonoro que penetra en lo más profundo de su interior y lo aleja del ruido. El sentido circular del devenir temporal induce a alcanzar otros estados de conciencia, en los que el tiempo se detiene. No existe una sensación de

movimiento. El universo parece ser contraído o expandido por el sonido del violonchelo, que se aleja progresiva y discretamente.

De todo lo expuesto se desprende que Ricardo Castro, Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, Carlos Chávez, Manuel Enríquez y Mario Lavista plasmaron, en las obras para violonchelo que hemos analizado, idiomas absolutamente propios, que no solo enriquecen la historia de la música desde el postromanticismo, sino que abren caminos novedosos y distintivos en el contexto universal. Además, exploraron la técnica del violonchelo para ampliarla de acuerdo con las necesidades expresivas de sus ideas musicales. Su contribución es, pues, ineludible.

Para cerrar esta tesis, nada mejor que invitar al disfrute de estas composiciones del repertorio mexicano para violonchelo, en las que se vislumbra la riqueza inconmensurable del conjunto de música latinoamericana para este instrumento.

Queda mucho por hacer. Es imprescindible que editoriales con una eficiente distribución internacional se impliquen en el proceso de difusión de esta música. Todavía no contamos con una edición de la partitura general, ni de las *particellas*, del primer concierto latinoamericano para violonchelo y orquesta, compuesto hace mucho más de un siglo por Ricardo Castro, y cuya belleza ha quedado demostrada en esta tesis. De las *Seis Casi Sonatas* de Julián Carrillo solo existe el manuscrito, en manos del nieto del compositor. La *Sonatina* de Enríquez tampoco se ha publicado. Las ediciones de las obras de Ponce no tienen distribución comercial. Por suerte, es posible adquirir en internet *Cuaderno de viaje* de Lavista. También es una incógnita el futuro de las partituras que el violonchelista Carlos Prieto posee en exclusiva, como la del *Concierto* de Carlos Chávez. No obstante, la aventura que supone localizar las partituras no ha de constituir un impedimento, sino un estímulo.

Y en definitiva, sobre los programadores de conciertos recae la responsabilidad de ofrecer a los intérpretes el espacio para abrir el espectro musical y crear un público nuevo. El éxito obtenido por Carlos Chávez al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional con los estrenos que programó, y de Jimena Giménez Cacho con las *Seis Casi Sonatas* de Carrillo, deben servir de ejemplo.

La autora de este trabajo presentará las obras de Ponce en la Amsterdam Cello Biennale 2022. Esperemos que este concierto, el encuentro más importante e internacional de violonchelistas que existe, provoque curiosidad e interés.

Confiemos también en que nuestra investigación sea el inicio de otros trabajos que estimulen la edición, grabación y programación de obras latinoamericanas, para que música y sociedad se enriquezcan en su asombrosa y enorme diversidad.



## Bibliografía

- Adorno, T.W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal
- Aharonián, C. (1994). La muerte de Manuel Enríquez. *Revista Musical Chilena*, 48, 121-126
- Alcaraz, J.A. (1987). ... en una música estelar: de Ricardo Castro a Federico Álvarez del Toro. México D. F.: INBA, CENIDIM
- Alcaraz, J.A. (2001). *Manuel Enríquez: Canciones para un compañero de viaje*. México D.F.: Conaculta: INBA, CENIDIM
- Aldwell, E. y Schachter, C. (1989). *Harmony and Voice Leading*, Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers
- Almazán, J. (2007). Aproximaciones al lenguaje armónico de Ricardo Castro. *Heterofonía* 136-137, 27-43
- Alonso Bolaños, M. (2008). La etnomusicología aplicada: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México. *Instituto Nacional de Antropología e Historia*. Recuperado el 4 de enero de 2021 de <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/4094/mab.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Alonso-Minutti, A.R. (2008). *Resonances of sound, text, and image in the music of Mario Lavista*. (Tesis doctoral) University of California, Davis. Recuperado el 8 de septiembre de 2021 de <https://www.proquest.com/openview/a6b2de7937bb92c96f7ada5516df5a51/1>
- Alonso-Minutti, A.R. (2014). Forging a cosmopolitan ideal: Mario Lavista's early music. *Latin American Music Review*, Vol. 35(2), 169-196
- Álvarez Meneses, R. (2021). El Concierto para piano, Op. 22 (1904) de Ricardo Castro: contextualización histórica y aproximación analítica. *Diagonal, an ibero-american music review*, Vol. 6(1), 1-39. Recuperado el 17 de mayo de 2021 de [https://escholarship.org/content/qt71f355xh/qt71f355xh\\_noSplash\\_1be2b4f5b447d2fbc151e4e034907c0b.pdf?t=ql4az9](https://escholarship.org/content/qt71f355xh/qt71f355xh_noSplash_1be2b4f5b447d2fbc151e4e034907c0b.pdf?t=ql4az9)
- Álvarez, J.M. (2014). Notas a la grabación del CD *Ricardo Castro (1864-1907)*. *Piano Concerto Op. 22, Cello Concerto y Oithona (Poema Sinfónico) Op. 55*. Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí – José Miramontes Zapata – Rodolfo Ritter (piano) – Vladimir Sagaydo (cello). México D.F.: Sterling
- Arizkuren, E. (1992). *El violonchelo. Sus escuelas a través de los siglos*. Barcelona: Editorial Labor
- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma
- Barce, R. (1984). Prólogo. En A. Haba, (1984), *Nuevo tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, pp. V-XXIX
- Barce, R. (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical
- Barraqué, J. (1982). *Debussy*. Barcelona: Antoni Boch
- Barrón Corvera, J. (1998). Música de cámara para instrumentos de arco de Manuel M. Ponce. *Heterofonía*, 118-119, 74-85
- Barrón Corvera, J. (2004). *Manuel María Ponce: A Bio-bibliography*. Westport, Connecticut, London: Praeger
- Bazelaire, P. (1925). *La Technique du Violoncelle*. Paris: Alphonse Leduc

- Becerra-Schmidt, G. (1998). Rol de la musicología en la globalización de la cultura. *Revista musical chilena* 52, 5-6
- Benjamin, G.R. (1982). Una deuda cultural saldada: la contribución de Julián Carrillo a la música del futuro. *Revista Musical Chilena*, 158, 60-71. Recuperado el 19 de septiembre de 2021 de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1257/1120>
- Berlanga, M.A. (2014). La originalidad musical del flamenco: el compás. *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, 26, 1-20. Recuperado el 10 de febrero de 2021 de <https://www.researchgate.net/publication/303020284>
- Blum, D. (1977). *Casals and the art of interpretation*. Berkeley: University of California Press
- Bonnet, B.A. (1988). *Mario Lavista and his music with an analysis of "Ficciones"*. (Tesis doctoral) Rice University, Houston. Recuperado el 4 de diciembre de 2020 de <https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/17026/1342248>
- Brennan, J.A. (1994). Notas a la grabación *Lavista, M. Cuaderno de viaje*. UNAM, siglo XX, vol. XII. México D.F.: INBA, CENIDIM
- Cage, J. (2005). *Silencio*. Madrid: Ardora
- Calva J.R. (1984). *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*. México D. F.: Sociedad de Autores y Compositores de México
- Cameron, E. (2018). Nationalism, Internationalism, Intertextuality: Mario Lavista's Influence Domestically and Abroad. *HARMONIA, The Journal of the Graduate Association of Musicologists und Theorists (GAMuT)*, Vol. 16, 1-11
- Carmona, G. (1989). *Epistolario secreto de Carlos Chávez*. México D. F.: Fondo de cultura económica
- Carmona, G. (2007). Los artículos periodísticos de Castro. *Heterofonía*, 136-137, 87-96
- Carpentier, A. (1980). *Ese músico que llevo dentro*. La Habana: Siglo XXI
- Carredano, C. y Eli, V. (2015). *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, Vol. 8. La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica
- Carrillo, D. (ed.). (1992). *Testimonio de una vida*. San Luis de Potosí: Comité organizador "San Luis 400"
- Carrillo J. (1914). *Pláticas musicales*. A. Wagner y Levien
- Carrillo J. (1930). *Rectificación básica al sistema musical clásico. Análisis físico-músico «PreSonido13»*. San Luis Potosí: Talleres Gráficos de la Escuela Industrial Militar
- Carrillo J. (1948). *Sonido 13: fundamento científico e histórico*. México D. F.: Talleres Gráficos de la Nación
- Carrillo J. (1949). *Leyes de metamorfosis musicales*. México D. F.: Talleres Gráficos de la Nación
- Carrillo J. (1956). *Dos leyes de física*. México: Ediciones Sonido 13
- Carrillo J. (1957a). *El infinito en las escalas y en los acordes*. México: Ediciones Sonido 13
- Carrillo J. (1957b). *Sistema general de escritura musical*. México: Ediciones Sonido 13
- Castellanos Camacho, N. (2016). *Una nueva música, una nueva escucha: tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea*. Bogotá: Universidad Central
- Castro, R. (2007). El arte en Ginebra. *Heterofonía*, 136-137, 107-111

- Catalán, T. (2003). *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. València: Institució Alfons el Magnànim
- Célérier, G. (2003). El jazz mexicano a vuelo de pájaro. *Heterofonía*, 129, 161-169
- Chávez, C. (1928). Technic and Inner Form. *Modern Music*, Vol. 5(4), 28-31
- Chávez, C. (1961). *Musical Thought*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Conti, L. (2000). Introducción crítica al “Sonido 13” de Julián Carrillo. *Heterofonía*, 123, 75-78
- Conti, L. (2003). Preludio a Colón, Tepepan, Horizontes: proceso compositivo y estrategias formales en dos diversas fases del Sonido 13 de Julián Carrillo. *Heterofonía*, 128, 75-88
- Cooper, G. y Meyer, L. B. (2000). *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books
- Coral, L. (2019). *Impresionismo, música medieval y técnicas extendidas en el Stabat Mater para coro y octeto de violonchelos de Mario Lavista. Investigación analítica sobre un tema vinculado a los lenguajes actuales de la Composición*. México D. F.: Facultad de Música, UNAM
- Cortez, L. J. (1985). *Tabiques rotos: siete ensayos musicológicos*. México D. F.: INBA, CENIDIM
- Cortez, L. J. (ed.) (1990). *Mario Lavista, textos en torno a la música*. México D. F.: INBA, CENIDIM
- Cossman, B. (s.f). *Etudes*. Mainz: Schott
- Covarrubias Ahedo, V. (2008). *Three main Chamber Works for strings and Piano by the Mexican Composer Manuel M. Ponce*. (Tesis Doctoral) University of Miami, Miami. Recuperado el 30 de marzo de 2021 de <https://scholarship.miami.edu/>
- Cruces Roldan, C. (2002). *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco (I)*. Sevilla: Signatura ediciones
- Cruz de Castro, C. (1996). *Notas al programa del Ciclo de Conciertos El violoncelo hispano-americano*. Madrid: Fundación Juan March
- Dale, M. (1998). “Mi querido Manuel”: la influencia de Andrés Segovia en la música para guitarra de Manuel M. Ponce. *Heterofonía*, 118-119, 86-105
- De Gortari, E. (2014). *La ciencia en la historia de México*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica
- De Pablo Hammeken, L. (2018). *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. México D. F.: Bonilla Artigas
- Díaz Pérez, C. (1998). Presencia de Manuel M. Ponce en la cultura musical cubana. *Heterofonía*, 118-119, 24-40
- Editores. (1970). De los editores. *Heterofonía*, 13, 4
- Enríquez, M. (1993). A lápiz (Música para piano). *Pauta*, 47-48, 102
- Estrada, J. (2012). *Canto roto: Silvestre Revueltas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica
- Feuillard, L. R. (1919). *Essential exercises*. Mainz: Schott
- Forte, A. y Gilbert, S. E. (1992). *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Barcelona: Labor
- García Bonilla, R. (2001). La devoción sonora, Mario Lavista. En *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno
- García Morillo, R. (1960). *Carlos Chávez: Vida y obra*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica
- Gervais, F. (1971). Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy. *La revue musicale, Numéro spécial 272*. Paris : Richad-Masse Editeurs

- Gibson, C. T. (2008). *The Music of Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, and Carlos Chávez in New York, 1925–1932*. (Tesis Doctoral), University of Maryland, Maryland
- Guillaume, P. (1984). *Psicología de la forma*. Buenos Aires: Psique
- Hess, C. A. (2013). *Representing the good neighbor: music, difference, and the Pan American dream*. Oxford New York: Oxford University Press
- Hofstadter D. (1989). *GÖDEL, ESCHER, BACH, un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona: Tusquets
- Iglesias, A. (1979). *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*. Madrid: Editorial Alpuerto
- Iniesta Masmano, R. (2009a). *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker. Hacia una Teoría de la Complejidad Musical*. (Tesis Doctoral) Universidad de València, València
- Iniesta Masmano, R. (2009b). Epistemología compleja del Sistema Tonal (I) - El orden, el desorden y la organización. *Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 2, 79-100
- Iniesta Masmano, R. (2010a). Una rearticulación de las nociones schenkerianas. *Revista de Musicología*, 23/2, 233-269
- Iniesta Masmano, R. (2010b). La forma y el motivo: formaciones y transformaciones. *Nasarre*, 26, 109-129
- Iniesta Masmano, R. (2011). *Interactuando sin miedo*. Valencia: Impromptu Editores
- Iniesta Masmano, R. (2020). Schenker no ha muerto. *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 6, 60-84
- Iniesta Masmano, R. (2021). *La Méthode* como hermenéutica musical. Homenaje a Edgar Morin por su 100º cumpleaños. *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 7, 25-51
- Jensen, H. J. y Chung, M.N. (2017). *Cello Mind: Intonation and Technique*. Chicago: Ovation Press
- Károly, O. (2000). *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza
- Krenek, E. (1965). *Autobiografía y estudios*. Madrid: Ediciones Rialp
- Kühn, C. (1998). *Tratado de la forma musical*. Cooper City: Span Press Universitaria
- Lavista, M. (1989). *Nuevas técnicas instrumentales*. México D. F.: INBA, CENIDIM
- Lavista, M. (2010). *El lenguaje del músico*. México D. F.: El Colegio Nacional
- Lavista, M. (2016). El cuaderno musical (Pierrot Lunaire y Conlon Nancarrow). *Quodlibet*, 22, 64-71
- Lavista, M. (2019). Notas a la grabación del CD *El violonchelo en México. Vol I*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México
- Lisón Tolosana, C. y González Alcantud, J.A. (1997). El Aire: mitos, ritos y realidades. Comunicación presentada en *Coloquio Internacional de Granada 1997*. Barcelona: Anthropos Editorial
- Loza, S. (1994). El nacionalismo en la música mexicana. *Heterofonía*, 111-112, 43-53
- Madrid, A. L. (2000). Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de Átropa según Julián Carrillo y Carlos Chávez. *Heterofonía*, 123, 89-110
- Madrid, A. L. (2003a) *Writing Modernist and Avant-Garde Music in México Performativity, Transculturation and Identity after the Revolution, 1920-1930*. (Tesis doctoral) Ohio State University, Columbus. Recuperado el 18 de enero de 2020 de [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=osu1054237342](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1054237342)
- Madrid, A. L. (2003b). Transculturación, performatividad e identidad en la *Sinfonía No. 1* de Julián Carrillo. *Resonancias*, 12, 61-86

- Madrid, A. L. (2006). The sounds of the nation: Visions of modernity and tradition in Mexico's first national congress of music. *Hispanic American Historical Review*, Vol. 86(4), 681-706
- Madrid, A. L. (2009). Seis casi sonatas en cuartos de tono para violonchelo solo. *Revista de música latinoamericana*, Vol. 30(1), 103-105. Recuperado el 23 de junio de 2019 de <https://am.booksc.org/book/27486518/cd92bf>
- Madrid, A. L. (2015). *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. New York: Oxford University Press, Kindle
- Marcano, G. (2004). *Música latinoamericana para violonchelo. Catálogo de obras*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo
- Mayer-Serra, O. y Alcaraz J. (1995). La música de Manuel Enríquez. *Heterofonía 111-112*, 61-62
- Martín, G. (2005). Prefacio. En Manuel M. Ponce, *Sonata para Violonchelo y Piano* (3-4). Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, Escuela Nacional de Música
- Mendoza, V. (1997). *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México D. F.: UNAM
- Meneses, R. A. (2019). La obra de cámara de Ricardo Castro Herrera (1864-1907): contextualización y estudio analítico. *Revista de Musicología, SEDEM*, Vol. 42 (1), 103-130
- Miranda, R. (1998a). *D'un cahier d'esquisses: Manuel M. Ponce en París, 1925-1933. Heterofonía, 118-119*, 52-73
- Miranda, R. (1998b). *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- Miranda, R. (2003). Romanticismo y contradicción en la obra de Julián Carrillo. *Heterofonía, 129*, 67-80
- Miranda, R. (2007). Música de raro encantamiento: los vales de Ricardo Castro. *Heterofonía, 136-137*, 9-26
- Miranda, R. y Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*, Vol. 4. México D. F.: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores
- Morin, E. (1994). *Introducción al Pensamiento Complejo*. Barcelona: Gedisa
- Moreno Rivas, Y. (1994). *La composición en México en el siglo XX*. México D. F.: Conaculta
- Pape, W. y Boettcher, W. (1996). *Das Violoncello*. Mainz: Schott Musik International
- Pareyón, G. (2011). Caos, autosemejanza y el cambio de paradigma en música. *Heterofonía, 145*, 69-102
- Parker, R. L. (1993). Carlos Chávez's Opus Ultimum: The Unfinished Cello Concerto. *American Music, 11*, 473-487
- Parker, R. L. (1998). *Carlos Chavez: A Guide to Research* (Vol. 46). Hove, East Sussex: Psychology Press y Routledge
- Pavón Sarrelangue, R. (1981). *La electrónica en la música y en el arte*. México D. F.: INBA, CENIDIM
- Paz, O. (1995a). *Obra poética (1935-1957)*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica
- Paz, O. (1995b). Rupturas y restauraciones. *El paseante, 23* (6), 16-17
- Pedrell, F. (1891). *Por nuestra música*. Recuperado el 4 de enero de 2022 de *Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España website* <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000047387>
- Pedrell, F. (2009). *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Editorial Maxtor

- Perelló, Remohí, R. (2018). Díptico *Les Citations* de Henri Dutilleux: del análisis a la interpretación de la parte del oboe. *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 4, 528-615
- Pérez Montfort, R. (1998). Entre nacionalismo, regionalismo y universalidad. Aproximaciones a una controversia entre Manuel M. Ponce y Alfredo Tamayo Marín en 1920-1921. *Heterofonía*, 118-119, 41-51
- Pérez Petit, V. (1942). *De Weimar a Bayreuth*. Montevideo: Claudio García y Cía
- Perle, G. (1999). *Composición serial y atonalidad*. Barcelona: Idea Books
- Pleeth, W. (1982). Yehudi Menuhins Musikführer. *Das Cello*. Frankfurt/M.: Edition Sven Erik Bergh im Verlag Ullstein GmbH
- Pollack, H. (1999). *Aaron Copland, Carlos Chávez and Silvestre Revueltas*. New York: Henry Holt and Company
- Ponce, M. M. (1913). La música y la canción mexicana, *Revista de revistas*, Vol. 4 (199), 17-18
- Ponce, M. M. (1919). El folklore musical mexicano. *Revista Musical de México*, 5, 9
- Ponce, M. M. (1948). *Nuevos escritos musicales*. México D. F.: Stylo
- Prieto, C. (1998). *Las Aventuras de un violonchelo*. México D. F: Fondo de Cultura Económica
- Prieto, C. (2015). *Apuntes sobre la historia de la música en México y algunas notas autobiográficas*. México D. F.: Seminario de Cultura Mexicana
- Prieto, C. (2017). *Mis recorridos musicales alrededor del mundo. La música en México y notas autobiográficas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica
- Pulido, E. (1991). La mujer mexicana en la música. X. Instituciones y personalidades. Alba Herrera y Ogazón. *Heterofonía* 104-105, 8-51
- Ramírez Rodríguez, R. (2013). Diego Rivera y las imágenes de lo popular en el nacionalismo cultural. *TRAMAS*, 40, 319-350
- Ramos, J. A. (2012). *Historia de la Nación Latinoamericana*. Buenos Aires: Continente
- Reti, R. (1965). *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*. Madrid: Rialp
- Rosen, Ch. (1998). *Formas de sonata*. Barcelona: IdeaBooks
- Rosen, Ch. (1984). *Schönberg*. Barcelona: Antoni Bosch
- Rodríguez Kuri, A. y González Mello, R. (2010). El fracaso del éxito, 1970-1990. En Velásquez et al. *Nueva historia general de México*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1693-1815
- Saavedra, L. (1989). Los escritos periodísticos de Carlos Chávez: Una fuente para la historia de la música en México. *Inter-American Music Review*, 10(2), 77-91
- Saavedra, L. (2001). *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music*. Pittsburgh: University of Pittsburgh
- Saavedra, L. (2014). El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en Atzimba de Ricardo Castro. *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, 35, 79-100
- Saavedra, L. (2015a). *Carlos Chávez and his world*. Princeton: Princeton University Press
- Saavedra, L. (2015b). Carlos Chávez's Polysemic Style: Constructing the National, Seeking the Cosmopolitan. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 68(1), 99-150
- Salzer, F. (1990). *Audición estructural*. Barcelona: Labor

- Sánchez Ochoa, R. (2021a). *Vigencia de Scriabin, maneras de escuchar España*. Notas al programa Ciclo de Conciertos *El universo musical de Gerardo Diego*. Madrid: Fundación Juan March. Recuperado el 15 de febrero de 2022 de <https://www.march.es/es/madrid/concierto/universo-musical-gerardo-diego-vigencia-scriabin-maneras-escuchar-espana-36523>
- Saucedo Estrada, A. S. (2014). *The influence of Carlos Prieto on Contemporary Cello Music*. Plympton: University Press of America
- Schenker, H. (1990). *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical
- Schönberg, A. (1974). *Armonía*. Madrid: Real Musical
- Schönberg, A. (1990). *Funciones estructurales de la Armonía*. Barcelona: Labor
- Schönberg, A. (1963). *El estilo y la idea*. Alcorcón: Mundimúsica Ediciones S. L.
- Sigal, R. (2010). Electroacoustic Music in Mexico. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 2(3), 335-338. Recuperado el 15 de febrero de 2022 de <http://rupkatha.com/V2/n3/ElectroacousticMusicinMexico.pdf>
- Smaczny, J. (1999). *Dvořák Cello Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press
- Sobrino Ducay, C. (2018). El Auditorio de Música de Zaragoza: un espacio multicultural para el siglo XXI. *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 4, 616-694
- Stuckenschmidt, H.H. (1960). *La música del siglo XX*. Madrid: Guadarrama
- Velasco Pufleau, L. (2009). Nacionalismo, autoritarismo y construcción cultural: Carlos Chávez y la creación musical en México (1921-1952). *Hal. Science ouvertes.fr*, hal-01769330, 707-730. Recuperado el 14 de enero de 2019 de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01769330>
- Velasco, J. (1979). Chávez histórico. *Heterofonía*, 64, 10-12. México D. F.: INBA, CENIDIM
- Von Bertalanffy, L. (1976). *Teoría General de los Sistemas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica
- Wagar, C. J. (1985). *Stylistic tendencies in three contemporary Mexican composers: Manuel Enriquez, Mario Lavista and Alicia Urreta*. (Tesis doctoral) Stanford University, Stanford
- Zubek, D. J. (2016). *Introduction to Mexican Music for Solo Cello (1962-2014) from a Performer's Perspective* (Tesis doctoral) University of Toronto, Toronto

## Webgrafía

- Contreras, H. y Marcano, G. (2018). *The Sphinx Catalog for Latin-American Cello Works*. Recuperado el 15 de mayo de 2019 de <https://www.sphinxmusic.org/the-sphinx-catalog-of-latin-american-cello-works/>
- Enríquez, S. A. (2002). *Manuel Enríquez*. Recuperado el 28 de octubre de 2019 de <https://manuelenriquez.com/frames/contactocentrado.html>
- Espina, J. (2019). *Aceb. Federico García Lorca. Poema del cante jondo*. Recuperado el 3 de enero de 2022 de <https://www.bibliotecavirtualaceb.org/poema-del-cante-jondo/>
- García Lorca, F. (1922). Conferencia *Arquitectura del Cante Jondo. Universo Lorca*. Recuperado el 3 de enero de 2022 de <https://www.universolorca.com/el-concurso-de-cante-jondo-de-1922/>

- Manuel Enríquez, compositor que colocó a México en la vanguardia musical del siglo XX. (2016). Recuperado el 9 de septiembre de 2020 de <https://www.gob.mx/cultura/prensa/manuel-enriquez-compositor-que-coloco-a-mexico-en-la-vanguardia-musical-del-siglo-xx?idiom=es-MX>
- Miranda, R. (2021). Mario Lavista (1943-2021). *Letras libres*. Recuperado el 20 de febrero de 2022 de <https://letraslibres.com/revista/mario-lavista-1943-2021/>
- Nájera Irigoyen, A. (2021). La música circular de Mario Lavista. Recuperado el 8 de enero de 2022 de [https://cultura.nexos.com.mx/la-musica-circular-de-mario-lavista/#\\_ednref8](https://cultura.nexos.com.mx/la-musica-circular-de-mario-lavista/#_ednref8)
- Nava Loya, A. (2010). *Julián Carrillo y el Sonido 13*. Recuperado el 27 de febrero de 2021 de <https://sonido13.com/index.php/nueva-ley-del-nodo/>
- Pereira, A. et al. (2018). *Diccionario de la literatura mexicana*. Centro de Estudios Literarios CEL (IIFL-UNAM). Instituto de Investigaciones Filológicas IIFL (UNAM). Universidad Nacional Autónoma de México UNAM. Entrada “Gladios”, en índice de publicaciones. Recuperado el 22 de enero de 2020 de <http://www.elem.mx/institucion/datos/1868>
- Redacción. (2016). *Música en México. La era posnacionalista (XIII) - Mario Lavista*. Recuperado el 24 de enero de 2022 de <https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/mario-lavista/>
- Serracanta, F. (2014-2021). *Historia de la Sinfonía. Un viaje por la historia a través de la música. Lavista*. Recuperado el 14 de mayo de 2022 de <https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/lavista/>
- Stevenson, J. (1966). *AllMusic. Carlos Chávez. Sonatina for cello and piano*. Recuperado el 31 de mayo de 2021 de <https://www.allmusic.com/composition/sonatina-for-cello-piano-mc0002455193>
- Torres Chibrás, A. y Tello, A. (2020). Manuel Enríquez (1924-1994). *Phyteas Center for Contemporary Music*. Recuperado el 29 de enero de 2021 de <http://www.pytheasmusic.org/enriquez.html>

## **Prensa**

- Avilés Ramírez, E. (1928, 10 de marzo). Conversando con el Maestro Manuel Ponce. *El País*
- Bautista, V. (2018, 26 de abril). Palabra y música, dimensiones que explora Fernando Nava López. Recuperado el 21 de diciembre de 2021 de *Excelsior* website <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/palabra-y-musica-dimensiones-que-explora-fernando-nava-lopez/1235014>
- Brull, M. (1916, 19 de noviembre). Manuel Ponce. Notable compositor y pianista americano. *El Fígaro*
- Carpentier, A. (1954, 27 de noviembre). El concierto mexicano. *El Nacional*
- Chávez, C. (1924, 4 y 31 de agosto). El shruti hindú y el cuarto de tono europeo. *El Universal*
- Chávez, C. (1929, 5 de enero). El Conservatorio. *El Universal*
- Chávez, C. (1932, 23 de enero). Composición musical. *El Universal*
- Chávez, C. (1933, 28 de enero). Composición musical. *El Universal*
- Chávez, C. (1944a, 22 de septiembre). Xenofobia, no. *El Universal*
- Chávez, C. (1944b, 29 de diciembre). La Demanda. *El Universal*
- De Lugo Viñas, R. (1915, 19 de abril). Primer concierto, primer triunfo. *El Heraldo de Cuba*
- El País, Cultura. (2013, 22 de noviembre). El compositor mexicano Mario Lavista, Premio SGAE Tomás Luis de Victoria. Recuperado el 21 de diciembre de 2021 de



- [https://elpais.com/cultura/2013/11/22/actualidad/1385130443\\_205353.html](https://elpais.com/cultura/2013/11/22/actualidad/1385130443_205353.html)
- El Universal. (2021, 4 de noviembre). Fallece el compositor Mario Lavista. Recuperado el 4 de noviembre de 2021 de <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/fallece-el-compositor-mario-lavista-0>
  - Halffter, R. (1948, 26 de abril). Manuel M. Ponce. *El Universal Gráfico*
  - Herrera y Ogazón, A. (1922, 14 de diciembre). Los grandes músicos de Aguascalientes. Manuel M. Ponce y las nuevas orientaciones musicales. *El Universal Ilustrado*
  - Luis Urbina, Manuel Ponce, Valdés Fraga. Una fiesta de arte. (1915, 7 de abril). *El Heraldo de Cuba*
  - Pérez Santonja, L. (2022, 9 de junio). Los cuartetos de cuerda de Mario Lavista. Recuperado el 27 de junio de 2022 de *El Universal. Confabulario* website <https://confabulario.eluniversal.com.mx/los-cuartetos-de-cuerda-de-mario-lavista/>
  - Prieto, C. (2016, 19 de junio). La era posnacionalista (XIII) - Mario Lavista. Recuperado el 30 de mayo de 2020 de *Música en México* website <https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/mario-lavista/>
  - Robin, W. (2015, 12 de agosto). El legado de Carlos Chávez, el compositor global y modernista de México. Recuperado el 27 de septiembre de 2020 de *The New York Times* website <https://www.nytimes.com/2015/08/02/universal/es/la-herencia-creativa-y-controversial-de-carlos-chavez-el-compositor-modernista-de-mexico.html?smid=em-share>
  - Vargas, Á. (2005). Jimena Giménez Cacho rescata seis sonatas de Julián Carrillo. Recuperado el 24 de agosto de 2020 de *La jornada* website <https://www.jornada.com.mx/2005/07/10/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>

## Vídeos

- Mario Lavista. Compositor.* INBA, CENIDIM (2013). [Vídeo]. YouTube. Recuperado el 8 de febrero de 2022 de <https://youtu.be/JFUZEVDJFs>
- Mario Lavista. Documental Aniversario.* El Colegio Nacional de México. (2018b). [Vídeo]. YouTube. Recuperado el 3 de enero de 2022 de [https://www.youtube.com/watch?v=zMf\\_caV27Fk&t=1407s](https://www.youtube.com/watch?v=zMf_caV27Fk&t=1407s)
- Sánchez Ochoa, R. (2021b). Gerardo Diego y la música francesa de su tiempo. [Vídeo]. YouTube. Recuperado el 15 de febrero de 2022 de <https://festivalotonomusical.soria.es/>
- TV UNAM. *La escritura musical. 70 años de Mario Lavista.* (2018a). [Vídeo]. YouTube. Recuperado el 3 de enero de 2022 de <https://www.youtube.com/watch?v=QWNJDd6FEvo&t=1523s>