



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

- Programa de Maestría y Doctorado en Música -

La pieza lírica para violoncello y piano en el México del s. XX

Tesis que presenta

Gustavo Martín Márquez

para obtener el grado de
Doctor en Música
en el campo de
Interpretación musical

Tutor:
Dr. Ricardo Miranda



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Jurado

Dra. María del Consuelo Carredano Fernández, presidente
Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM

Dra. Evguenia Roubina MiIner, secretaria
Escuela Nacional de Música - UNAM

Dra. María de los Ángeles Chapa Bezanilla, vocal
Instituto de Investigaciones Bibliográficas - UNAM

Dr. Samuel Pascoe Aguilar, vocal
Escuela Nacional de Música - UNAM

Dr. Ricardo Miranda Pérez, vocal
Universidad Veracruzana

México - Febrero de 2011

A mis padres
por su apoyo ilimitado

A Rosi y Luciana
con todo mi amor

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar inicialmente mi agradecimiento los miembros de mi Comité tutorial: el Dr. Ricardo Miranda, la Dra. Evguenia Roubina y el Dr. Samuel Pascoe. Cada uno de ellos participó y aportó sus conocimientos, experiencia y amistad para llevar esta tesis a buen término.

De igual modo, no puedo más que agradecer profundamente a la Dra. Consuelo Carredano y a la Dra. María de los Ángeles Chapa por su inmediato apoyo y dedicación en la lectura y revisión de esta tesis.

De manera general, deseo expresar mi total agradecimiento a la UNAM, institución que me ha cobijado desde mis tiempos de estudiante. Obtener de la UNAM este grado me llena de profundo orgullo.

Diversos académicos me dieron su apoyo en su momento. Los maestros Manuel de Elías, Aurelio León, Juan José Escorza, Enrique Salmerón, así como Daniel Villanueva son nombres que puedo mencionar en este sentido.

Particular agradecimiento tengo con el Dr. Roberto Kolb, quien conoció esta tesis desde muy diversos puntos de vista y me brindó siempre su apoyo.

Mi gratitud al Mtro. Ignacio Mariscal, maestro, colega y amigo, quien hace muchos años promovió en mí el gusto por la música mexicana y que compartió conmigo todo su acervo. De igual modo al Mtro. Carlos Prieto, por su disposición y apoyo inmediato.

Mi profundo agradecimiento a dos entrañables amigos: Irene Levy y Juan Antonio Santoyo, que brindaros su sapiencia, apoyo irrestricto y cálida amistad durante todo el proceso de este doctorado.

Gracias a Hilda Leticia Domínguez Márquez y a Lupita Domínguez Márquez por sus recomendaciones y por el cariño. Mi gratitud a todos los integrantes de mi familia, por confiar siempre en mí y por expresar sin limitaciones su apoyo.

Mi agradecimiento a Arturo Valenzuela, quien ha sido amistosa referencia y apoyo. A Patricio Calatayud, por su respeto a mi trabajo y por su amistoso auxilio. A José Francisco Cortés, por su amistad y cuidadoso trabajo.

Gracias a mi amigo Gabriel Galván, que me apoya más allá de la distancia y el tiempo. Gracias a la Dra. Virginia Covarrubias, por “poner el ejemplo”, y por brindar tanta amistad. Gracias a Itzel Ávila, por confiar, apoyar y construir.

Gracias a mis colegas y queridos amigos Carlos Lot y Eduardo Espinosa, por brindar equilibrio a mi trabajo con la música.

Dedico también este trabajo a mis alumnos: Cecilia, Denia, Andrea, Diana Lorena, Nayeli, Leticia, Alberto, Daniel, Erick, Jorge y José Luis; así como a mis tutorandos: Josefina, Erika, Rodrigo y Julio César, para quienes espero ser un ejemplo sólido y coherente que los lleve a crecer como músicos.

No deseo pasar por alto a ninguna de las personas que han dado soporte en algún modo a esta investigación. Mi disculpa sincera a quienes no fueron mencionados aquí. Es importante que sepan que la ausencia de sus nombres en estas páginas no elimina su importancia como apoyo para todo lo logrado.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
I. LÍRICO Y LIRISMO	
Revisión lexicológica de los términos	6
Revisión gramatical	7
Definiciones	10
Referencias en fuentes especializadas	12
Análisis de lo lírico	14
Lirismo musical	17
II. FUNDAMENTOS DEL LIRISMO INSTRUMENTAL	
Génesis del lirismo instrumental - Antecedentes	31
El siglo XIX europeo - Generalidades	31
El <i>lied</i>	38
Las piezas líricas para piano	41
La canción sin palabras	45
Las piezas líricas para violoncello en el s. XIX y XX en Europa	50
III. LAS PIEZAS LÍRICAS MEXICANAS PARA VIOLONCELLO Y PIANO	
Antecedentes	54
Repertorio de piezas líricas en México durante el s. XX	56
Características predominantes de las piezas líricas	57
Siete piezas mexicanas para violoncello y piano del siglo XX	71
<i>Canto de la tarde</i> (c. 1910). Gustavo E. Campa	72
<i>Granada</i> (c. 1926-28). Manuel M. Ponce	87
<i>Andante mesto</i> (1934). Alfonso de Elías	102
<i>Lied</i> (1936). José Rolón	113
<i>Música para teatro III</i> (1987). Federico Ibarra	134
<i>Canción en el puerto</i> (1995). Joaquín Gutiérrez Heras	155
<i>Azules</i> (1996). Eduardo Gamboa	161

CONCLUSIONES	172
FUENTES	176
Bibliografía	
Publicaciones en línea	
Hemerografía	
Partituras	
Documentos no editados	
Entrevistas	
Fonografía	
ANEXOS.	
Anexo 1. Catálogo de obras para violoncello y piano en México	192
Anexo 2. Versión integral de las citas de diccionarios y textos especializados	216

INTRODUCCIÓN

El vibrato es un modo de expresar sensibilidad,
pero no es la prueba de ella.

PABLO CASALS

La ejecución instrumental con matices y variaciones en correspondencia con las cualidades de una melodía, se relaciona habitualmente con una concepción interpretativa que se puede denominar *vocal*. El *cantabile*—la ejecución lírica instrumental—es un factor esencial de interpretación en el violoncello y, por consecuencia, un elemento ineludible desde una perspectiva didáctica. Pero esta concepción está vinculada primordialmente a un repertorio en el que los criterios vocales de la ejecución instrumental puedan aplicarse.

El s. XIX fue determinante para el desarrollo del repertorio instrumental lírico. Al igual que el piano y el violín, el violoncello agregó a su repertorio numerosos ejemplos de obras con una factura que se enlaza de modo directo a lo vocal. Obras que le brindaron a este instrumento un distintivo, una especie de firma tímbrica característica que prevalece hasta nuestros días, a la par de muchos elementos más provenientes del Romanticismo europeo.

La música de concierto en el México de finales del s XIX y principios del XX se encontraba inevitablemente ligada a los cánones musicales europeos. Piezas para piano solo, canciones y obras orquestales pueden ser ejemplo de la vinculación con la tradición europea romántica. Pero no son las únicas. En el género de la música de cámara—mucho más discreto históricamente que los previamente mencionados—existe un buen número de obras para violoncello y piano cuya factura se relaciona plenamente con el repertorio instrumental lírico europeo.

El objetivo general de la presente investigación radica en estudiar y analizar obras para violoncello y piano que tienen un perfil lírico y que fueron escritas por compositores mexicanos en el s. XX. Esta finalidad se concibió a partir de la observación—como intérprete y académico—de un problema complejo de conocimiento, disponibilidad y difusión de este repertorio, que ha aquejado a la música mexicana de concierto en general y a la escrita para el violoncello en particular.

El propósito de la investigación consiste en organizar y analizar la información existente del repertorio mexicano para violoncello y piano con el fin de que ésta se pueda aplicar dentro del ámbito musical académico y profesional, modificando el estudio y difusión de este repertorio.

El estudio de la música mexicana para violoncello escrita en el s. XX ha tenido diversos impulsos que en su mayoría no quedaron reflejados de manera

clara en alguna forma de documento. En las décadas recientes, este interés se manifestó primordialmente en dos destacados músicos mexicanos: Carlos Prieto e Ignacio Mariscal. Ambos han realizado un ejercicio constante de búsqueda, recopilación, interpretación e incluso comisión de música mexicana para violoncello en general, abarcando el repertorio para violoncello solo, la música de cámara con piano y la música para violoncello y orquesta. Junto a otros violoncellistas como Víctor Manuel Cortés (1942-2009), Álvaro Bitrán, Ildefonso Cedillo, Jimena Giménez Cacho, Mónica del Águila y Juan Hermida, Prieto y Mariscal han procurado documentar en grabaciones diversos ejemplos del repertorio mexicano para violoncello. Sin embargo, debe reconocerse que los estudios analíticos e historiográficos del violoncello en México durante el s. XX así como su repertorio son mínimos.¹

Más allá del significado que este repertorio pudiera tener en la historia musical de México, es de destacarse lo difícil que resulta el acceso a esta música: la mayoría de las obras sólo se hallan en manuscritos autógrafos sin *separata* para el violoncello o bien en copias de mala calidad, hay pocas grabaciones, y la mayoría de los músicos desconocen las obras existentes. La consecuencia de lo anterior es la esporádica ejecución de estas piezas, tanto en el ámbito educativo como en las salas de concierto. Estas son sin duda algunas de las razones que animaron la realización de este trabajo.

La tesis que aquí se presenta cubre dos temas específicos de la ejecución instrumental: por una parte, se fundamenta el lirismo en tanto elemento importante de la interpretación musical, y por otra, se analiza el género de las piezas líricas para violoncello y piano, particularmente en México.

Lo lírico, como objeto de estudio, ha sido escasamente abordado en la literatura musical. Si bien los estudios sobre las piezas líricas para piano apenas definen vagamente el lirismo, el análisis de las piezas líricas para instrumentos de cuerda prácticamente no se ha abordado o sólo de manera ocasional. Esta carencia de estudios estructurados que revisen el lirismo en el ámbito de la música para instrumentos de cuerda frotada ha motivado uno de los segmentos de este trabajo

Por otra parte, no se ha publicado a la fecha un estudio sistemático o específico alguno sobre las obras mexicanas para violoncello y piano. Este hecho representa el motivo más contundente para impulsar el presente proyecto de tesis doctoral y en él radica su principal aportación a la investigación e interpretación de la música mexicana. En el plano académico, resulta fundamental contar con un acervo accesible, funcional y organizado que permita integrar la música mexicana en el desarrollo de los estudiantes de violoncello en las distintas instituciones educativas del país. Esta investigación representa una propuesta específica en este sentido.

En cuanto a su metodología de investigación, este estudio corresponde a lo que se denomina como investigación de tipo cualitativo, “que supone una preponderancia de lo individual y subjetivo. Su concepción de la realidad social

¹ Pocas menciones del repertorio del violoncello se encuentran en revistas como *Heterofonía* o *Pauta*. Sólo en *Las aventuras de un violonchelo: historias y memoria* (1998) de Carlos Prieto se encuentra un breve catálogo que considera una selección de obras de compositores mexicanos.

entra en la perspectiva humanística. Es una investigación interpretativa, referida al individuo, a lo particular. Por lo tanto su carácter es *idiográfico*.² Por ende, no es la intención de esta tesis probar hipótesis, sino—en todo caso—generarlas.

El diseño de la investigación a lo largo de cuatro años fue emergente, es decir, se fue elaborando conforme la investigación avanzaba. El planteamiento inicial³ fue completamente reformulado en el segundo año de los estudios de doctorado y los datos existentes fueron igualmente reinterpretados. En su conjunto, se procuró una revisión analítica de la información y los documentos, misma que derivó hacia una descripción detallada utilizando procedimientos narrativos.⁴

Esta tesis se presenta en el contexto de un programa de doctorado en música en la especialidad de interpretación. La naturaleza de la investigación en la cual se basa corresponde al ámbito académico de la enseñanza musical universitaria. No ha sido sencillo definir la estructura adecuada para una propuesta propia del área de la interpretación. En el contexto del actual Programa de Maestría y Doctorado en Música, la palabra *interpretación* permite un margen amplio para el equilibrio entre lo teórico y lo práctico de una investigación. Visto desde la perspectiva educativa universitaria, la forma en que se estructura la tesis puede transformar el objeto estudiado—es decir, la música que uno interpreta—de algo que *hacemos* (pero que no necesariamente sabemos cómo lo hacemos) a algo que *conocemos* (pero que no necesariamente hacemos).⁵

Por todo lo anterior, se ha desarrollado esta investigación integrando fundamentos tanto en lo teórico como en lo práctico, con el fin de lograr un equilibrio. Para ello, se seleccionó un tema que es esencial en el ámbito de la ejecución del violoncello y éste fue desarrollado utilizando herramientas musicológicas. Mi experiencia y conocimientos como ejecutante fueron determinantes para valorar la información y las obras.

La tesis cuenta con una investigación documental amplia, misma que se refleja en apartado correspondiente que se ubica al final del documento. Se realizó una lectura cuidadosa de la bibliografía, así como un desglose detallado de sus planteamientos. Adicionalmente, se integró la información más actualizada que se dispone en línea proveniente de portales acreditados; se estudiaron documentos no editados; se cotejaron y analizaron materiales de archivo; y, finalmente, se valoraron los documentos sonoros existentes que atañen al tema de la investigación.

El primer capítulo de la tesis propone un análisis teórico de lo *lírico*, en función del término mismo y de su valoración lingüística como metáfora. Para

² La investigación *idiográfica* “enfatisa lo particular e individual. [...] No pretende llegar al establecimiento de leyes generales ni ampliar el conocimiento teórico.” Bisquerra, *Métodos de investigación educativa*, p. 64.

³ *El lirismo como paradigma creativo en la música mexicana para violoncello y piano del s. XX: Una antología de pequeñas formas presentada en una edición crítica, estructurada con fines didácticos.*

⁴ Esta fundamentación metodológica corresponde con lo expuesto por Bisquerra para este tipo de investigación. *ibid.*, p. 258.

⁵ Parafraseo aquí a N. Cook, *Music. A very short introduction*, pag. 104.

ello, se utilizaron diversas referencias generales y especializadas, mismas que se complementaron en la revisión lexicológica del término. De esta manera, pudieron precisarse las características y el empleo del vocablo en nuestro idioma y se aportó la definición necesaria para poder analizar el término de una manera más profunda.

La revisión de lo lírico en tanto a su papel metafórico y su relación con la música parte de un contexto general proveniente de lo planteado por Luís Fernando Lara. La revisión de lo lírico como metáfora se apoya en los conceptos de Helena Beristáin—en cuanto a la valoración retórica y poética general del término—y se sustentó más específicamente en cuanto a su relación con la música con base en los planteamientos de Roger Scruton. Una segunda ruta de análisis se fundamentó a partir de las ideas de Nicholas Cook, Jenefer Robinson, Leo Treitler y Kendall Walton, quienes actúan como contrapeso de las ideas de Scruton dentro de este capítulo. La teoría de Siglind Bruhn permitió, finalmente, una valoración integradora que conecta de manera específica con el género de las piezas líricas para violoncello y piano.

Con el fin de integrar el análisis teórico de lo lírico con el repertorio para violoncello que comparte esta cualidad, se desarrolló una exposición histórica que delata la ruta que ha seguido el concepto de lo lírico en el terreno instrumental. Por ello, el segundo capítulo constituye una revisión histórica general que parte de lo ocurrido en los inicios del s. XIX. Son revisados tanto el origen histórico de las piezas líricas para violoncello—que incluyen al *Lied* y a las piezas líricas para piano—como el repertorio de obras de este género en la Europa del s. XIX. El capítulo incluye un recuento sintético del repertorio para el violoncello de este periodo y una valoración de su relevancia.

El tercer capítulo ofrece un balance general del repertorio para violoncello y piano en México. Enseguida plantea un panorama general del repertorio mexicano para violoncello y piano, a la luz de lo expuesto en el catálogo que forma parte de uno de los anexos de la tesis. A continuación, se analizan las características de las piezas líricas. Son expuestos un conjunto de elementos necesarios para la valoración de este repertorio, incluyendo la melodía, la armonía, el ritmo, el carácter y la factura para ambos instrumentos. En el segmento final—el más amplio del capítulo—se propone un estudio detallado de una selección de piezas líricas para el violoncello. La mayoría de las obras allí presentadas son inéditas.⁶ En su conjunto, las piezas seleccionadas brindan un panorama amplio del género de las piezas líricas en México a lo largo del s. XX. Cada obra cuenta con un prefacio amplio que incluye información biográfica del compositor, historia y análisis general de la obra, así como notas críticas de la partitura. Cada obra se presenta de modo independiente, al ser esta la mejor forma de revisar y analizar su historia y características. La partitura que acompaña a cada análisis ha sido preparada a partir de criterios modernos de edición crítica musical. Se revisaron todas las fuentes primarias disponibles y se aplicaron criterios musicológicos para

⁶ Al momento de iniciar esta investigación, la *Canción en el puerto* de J. Gutiérrez Heras era disponible sólo a partir de su manuscrito. La obra fue publicada por Ediciones Mexicanas de Música en el año 2008.

resolver los puntos que implicaban alguna controversia editorial. La labor editorial de este tipo es un acto de interpretación informada. Por ello, el estudio realizado en estas siete obras –y que cierra el capitulado de la tesis-- hace clara la ubicación de esta investigación dentro del área de interpretación en el programa de Doctorado en Música de esta institución.

Completa esta tesis un catálogo de obras mexicanas para violoncello y piano que se ubica en el primer anexo. Este catálogo reúne algo más de más de 170 obras originales y aporta información sistematizada de un segmento del repertorio de la música mexicana de concierto. En conjunto con lo ofrecido por el resto de la investigación, este catálogo aporta a los intérpretes, los académicos y estudiantes de música, información que permite acercarse más fácilmente al repertorio antes mencionado.

De modo particular, esta tesis es indisociable de mi labor como académico en la UNAM. La Universidad me formó como violoncellista, apoyó mis estudios de maestría y me integró a su planta docente. Como profesor de la ENM he tenido la oportunidad de desarrollarme en el área de violoncello y música de cámara. Por este precedente, esta investigación también tiene intención de reciprocidad con la UNAM por la formación que recibí, convirtiendo este proyecto en una propuesta que fortalezca el papel de nuestra institución por lo que a la investigación musical se refiere.

I. LÍRICO Y LIRISMO

La palabra es un símbolo que emite símbolos.
OCTAVIO PAZ

Preguntarse qué es algo significa preguntarse
qué camino ha recorrido fuera de sí mismo.
ALESSANDRO BARICCO

Revisión lexicológica de los términos

La denominación es un acto natural de todas las lenguas. Darle nombre a los objetos, a los acontecimientos, a las experiencias y emociones es una práctica universal. “Para la mayor parte de los seres humanos—por no decir que para todos—, la capacidad de denominar objetos es la característica más obvia de las lenguas”.⁷

Inicialmente, y con el fin de revisar los vocablos *lírico* y *lirismo*, es necesario ubicarlos dentro del contexto del español en nuestro país. Se parte entonces de la subdivisión propuesta por el centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del COLMEX⁸ utilizado para integrar su *Diccionario del español usual en México*. En este sentido, se propone la siguiente partición: existe una *lengua culta*, que “sirve para la manifestación intelectual de nuestra experiencia del mundo y de la vida, la que compartimos en su gran mayoría con el resto de los países hispanohablantes, la que tiene prestigio generalizado y, en consecuencia, la que irradian los medios de comunicación y enseñan nuestro sistema escolar y otros agentes educativos”.⁹ Ésta se complementa y en cierto modo contrapone a una *lengua coloquial*, con un “vocabulario que utilizamos en nuestra vida diaria, generalmente oral y no escrito, y que revela lo más íntimo de nuestra vida familiar y popular”, aunque también se le puede denominar *lengua popular* “si notamos que tiene restricciones de uso” en los círculos ya mencionados. Las voces aquí estudiadas forman —evidentemente— parte de la lengua culta. La fundamentación de esto se muestra en los datos planteados a lo largo de la revisión.

⁷ Lara, *Curso de lexicología*, p. 43.

⁸ Colegio de México.

⁹ Lara *et al*, *Diccionario del español en México*, p. 19

Revisión gramatical

Comprender la naturaleza y funcionalidad gramatical de *lirico* es requisito para revisar después su uso poético o metafórico. Para este fin, es referencia lo explicado por Rafael Seco en su notable *Manual de gramática española*.

Diversas fuentes coinciden en la catalogación de *lirico* como adjetivo y nombre. Esta revisión gramatical parte de los aspectos morfológicos¹⁰ y permite ver la palabra en tanto su carácter de sustantivo o nombre.

Los sustantivos nombran lo existente, más allá de que esta existencia sea real, tangible, física o que se dé sólo en nuestra imaginación. Su clasificación se divide en *sustantivos concretos* y *sustantivos abstractos*. A su vez, nuestro conocimiento de las cosas se da por sus cualidades, y por el modo en que éstas son percibidas por nuestros sentidos. Los nombres *concretos* corresponden a “los seres u objetos que tienen una existencia real, como *azúcar, perro, guante* [...]”. Por su parte, los nombres *abstractos* corresponden a las cualidades o fenómenos “separados mentalmente o abstraídos de los objetos a que se refieren, como *blancura, movimiento, grandeza* [...]”. Como las cualidades se expresan con adjetivos, gran número de nombres abstractos de cualidad son sustantivos derivados, o sea, procedentes de adjetivos. Así, *blancura* y *grandeza* se han formado sobre los adjetivos blanco y grande”.¹¹

Los nombres, materiales e inmateriales, siempre cuentan con un género gramatical. En su forma femenina, *lirica* expresa un significado convencional como género poético que no causa mayor conflicto. En su forma masculina y función sustantiva, *lirico* es menos claro o—en todo caso—menos común. Es, sin embargo, esencial en la línea de este estudio y requiere de una revisión más detallada. Esto será visible más adelante en tanto que participa en el origen de *lirico* como adjetivo.

El mayor uso del vocablo lírico corresponde a su forma de adjetivo. Este es el sentido principal que interesa a esta tesis, que revisa un conjunto de piezas líricas. El sustantivo *pieza* tiene una muy variada significación, y en el ámbito musical requiere a menudo de un adjetivo para clarificar su significado. Un adjetivo restringe la significación del sustantivo de tal manera que resulte preciso en la designación del objeto referido. Un adjetivo permite, entonces, detallar el tipo de *pieza* de la que deseamos hablar. “Todas las palabras que reducen más o menos la extensión indefinida del sustantivo, ya por la añadidura de una cualidad descriptiva, ya delimitándolo por el establecimiento de relaciones complicadas, se llaman adjetivos”.¹² El adjetivo acompaña y modifica al sustantivo.

En principio, *lirico(a)* funciona como adjetivo calificativo en función de su significación. Describe al sustantivo y nos informa acerca de la cualidad interna o externa del mismo: *pieza lírica, interpretación lírica, sonido lírico*. Como indica Seco, algunos adjetivos “en vez de manifestar una determinada cualidad del

¹⁰ Recordemos que la morfología es la parte de la gramática que trata de las clases de palabras y de sus accidentes.

¹¹ Seco, *Manual de gramática española*, p. 14-15.

¹² *ibid.*, p. 26-27.

sustantivo, se limitan a referir a éste una o varias de sus cualidades que se aprecian en otro sustantivo, de quien suelen proceder. Así tenemos *poético, artístico, militar[...]*.¹³ El vocablo que estudiamos ahora, se corresponde igualmente con esta característica.

La aportación de cualidad del adjetivo puede darse en dos sentidos. Los adjetivos explicativos o epítetos—ubicados a menudo antes del sustantivo—no añaden nada relevante a la idea principal que ofrece el sustantivo, y tienen un valor más bien ornamental. Ejemplo de ello sería *nieve blanca*, en donde *blanca* no agrega nada nuevo a la idea que tenemos ya de la nieve. En cambio, cuando hablamos de *animales feroces* “el adjetivo *feroces* expresa una idea no contenida dentro del concepto que tenemos del sustantivo, que lo mismo pueden ser *mansos* que *feroces*”.¹⁴ Con el adjetivo se busca crear una distinción y concretar con ello la idea del sustantivo. Este tipo de adjetivos se denominan especificativos y suelen encontrarse después del sustantivo. Este es el caso que ocurre dentro del terreno interpretativo musical, en donde el adjetivo *lirica* es de tipo especificativo al referirse al sustantivo *pieza* o *interpretación*.

Los adjetivos pueden también *sustantivarse*, pudiendo producir sustantivos *concretos* o *abstractos*. Es el segundo tipo el que atrae la atención al ser el relacionado con el estudio aquí realizado.

Seco lo explica de este modo: “En *Alabó lo noble de su conducta*, *lo noble* es un adjetivo empleado sustantivamente y cuyo carácter abstracto se advierte cotejándolo con la nobleza en la frase equivalente: *Alabó la nobleza de su conducta*”.¹⁵ Por ende, en la frase *Disfrutó lo lírico de su interpretación*, encontramos que *lo lírico* es un adjetivo que se emplea de manera sustantiva. Nuestra comprobación nos llevaría a la frase *Disfrutó el lirismo de su interpretación*, en donde aparece el término *lirismo*, un sustantivo abstracto que habremos de revisar poco más adelante.

Se percibe entonces que los adjetivos sustantivados abstractos son antecidos por el artículo *lo*.¹⁶ El artículo es, en lo general, un elemento que se encarga de sustantivar las palabras. Cuando hablamos de *lo lírico* en una obra o en la ejecución de una pieza nos referimos precisamente a la cualidad abstracta del adjetivo *lírico*, pero que se transforma en un objeto abstracto plenamente identificable y ubicable sintácticamente por el artículo que lo precede.

Un fenómeno morfológico adicional que deriva de la consideración anterior es el de la *aposición*. “Si un sustantivo aclara o precisa el concepto de otro sustantivo, se dice que va en aposición con él”.¹⁷ En la frase *el soldado poeta*,

¹³ *ibid.*, p. 28

¹⁴ *ibid.*, p. 29.

¹⁵ *ibid.*, p. 38.

¹⁶ El diccionario de María Moliner explica: **lo** art. Forma neutra del artículo determinado. Su principal oficio es unirse a los adjetivos para designar el conjunto de cosas a que son aplicables: ‘No se preocupa más que de lo útil’. ☉ En otros casos, el adjetivo, precedido de «lo», equivale a «la cosa»: ‘Lo gracioso es que yo no me enteré’. ☉ En los casos en que falta el nombre de cualidad correspondiente a un adjetivo, ese nombre se suple con el mismo adjetivo precedido de «lo»: ‘Lo bonito de la tela hizo que no me fijara en la clase. Lo insólito del caso nos dejó pasmados’. [...].

¹⁷ Seco, *Manual*, p. 176.

el sustantivo poeta concreta la idea de *soldado*, atribuyéndole con carácter adjetivo cuanto contiene el concepto de *poeta*. Este tipo de aposición se denomina especificativa. Existe también la llamada aposición explicativa, que no se da con un sentido de especificación, sino de aclaración, a menudo poética, de algo ya presente claramente en el sustantivo.¹⁸

Con base en lo anterior y dentro del contexto musical, al referirnos a un *compositor lírico* o un *intérprete lírico*, el vocablo *lírico* funciona como sustantivo pero—a la vez—adjetiva a *compositor*, y expresa un significado de intuitivo o sin conocimientos que lo respalden; o bien—ya directamente en relación con nuestro tema—*lírico* funciona como sustantivo (adjetivo sustantivado) y le atribuye al compositor una cualidad o carácter, consistente en la emotividad intensa o sutil que es análoga a la de la poesía.

Hace falta ahora revisar la palabra lirismo. Esta es una palabra derivada de *lírico*. Las palabras derivadas se forman a partir de palabras de origen (o primitivas) que se unen a un elemento intercambiable que produce la derivación. Estos elementos se denominan *afijos*. Colocados al inicio de la palabra se conocen como *prefijo* y al final de ella como *sufijo*.

La palabra lirismo contiene el sufijo *ismo*, cuya definición es la siguiente:

-ismo Sufijo de *nombres abstractos de *cualidad: 'egoísmo'. ☉De *adhesión a doctrina o partido: 'calvinismo, liberalismo'. ☉De disposición o *actitud: 'fatalismo, pesimismo'. ☉Es formativo, o sea que puede aplicarse acomodaticamente: 'socialismo, vegetarianismo'.¹⁹

Por ello, lirismo es un sustantivo o nombre abstracto que conlleva la cualidad de *lírico*. Funciona de igual modo que otros sustantivos que se derivan con la presencia de un sufijo—como: *ancia*, para fragancia; *dad*, para suavidad; *eza*, para crudeza; *ura*, para dulzura—y que indican una determinada cualidad.

Con esta revisión gramatical queda expuesto el modo en que los términos *lírico* y lirismo funcionan en el español. Esto clarifica en parte la forma en que se integran al lenguaje especializado usado dentro del ámbito musical. La revisión permite valorar, de igual modo, su pertinencia y la relación que tienen de manera específica con el fenómeno musical.

¹⁸ María Moliner lo detalla en este modo: **aposición** (del lat. «*appositio*, -*önis*») f. Gram. Unión de dos nombres de los que uno es aclaración o especificación del otro, sin que exista entre ellos régimen ni concordancia; es especificativa, por ejemplo, en «ciudad satélite, amarillo limón, color naranja, mi hijo Antonio, mi primo el médico»; es explicativa o aclarativa en «su padre, alcalde entonces...; Antonio, mi hijo; el médico, mi primo».

¹⁹ Cito lo expuesto por María Moliner. El DRAE propone: **-ismo**. (Del lat. *-ismus*, y este del gr. -ισμός). suf. Forma sustantivos que suelen significar doctrinas, sistemas, escuelas o movimientos. *Socialismo, platonismo, impresionismo*. || **2**. Indica actitudes. *Egoísmo, individualismo, puritanismo*. || **3**. Designa actividades deportivas. *Atletismo, alpinismo*. || **4**. Forma numerosos términos científicos. *Tropismo, astigmatismo, leísmo*.

Definiciones

Es necesario enmarcar del modo más completo posible tanto el vocablo *lírico* como su derivación *lirismo*. Ambas expresiones se caracterizan por tener una amplia polisemia, es decir, cuentan con un significado múltiple cuando la palabra se encuentra aislada o fuera de su contexto. Para detallar esta circunstancia con ambos vocablos, se parte de diversas referencias bibliográficas que se analizarán enseguida. Se presentan aquí las acepciones que en alguna instancia se conectan con el objetivo de esta investigación.²⁰ Se usan negritas para enfatizar algunos elementos de estas citas.

Guido Gómez de Silva ofrece la etimología más completa disponible:

Lírico, 'de uno de los géneros principales en que se divide la poesía (los otros son el épico o narrativo y el dramático) y que **es generalmente subjetivo y muy musical**': latín *lyricus*, del griego líricos 'lírico' (sentido implícito: 'de una categoría de poesía, que es apropiada para el acompañamiento con lira'), de *lýra* 'lira' + *-ikós* 'característico de'.²¹

Esta referencia resulta más adecuada que la de Corominas,²² pues en su explicación integra ya lo subjetivo y musical del término.

María Moliner, en el *Diccionario de uso del español*,²³ adiciona algunos elementos importantes:

lírico, -a (del lat. «*lyricus*») adj. y n. **Se aplica a la *poesía en que el poeta expresa sus emociones y sentimientos, y al poeta que la hace.** ⇒ **Mélico.** ☉ adj. Y a las cosas que son asunto apto para la poesía lírica. ☉ También, a cualquier **composición, discurso, etc., en que se manifiesta emoción, entusiasmo o exaltación.** V. «*poema lírico*». ²⁴

El Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española ²⁵ integra más acepciones, sin embargo, sólo una parte de ellas conciernen directamente a este estudio:

lírico, ca. (Del lat. *lyricus*, y este del gr. *λυρικός*).

²⁰ Una versión integral de las citas de estos diccionarios se ubica en un anexo al final de esta tesis.

²¹ Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, p. 418.

²² **Lírico**, tomado de *lyricus* y este del griego *λυρικός* 'relativo a la lira', 'que toca la lira, poeta griego'; *lirica*, *lirismo*. Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, pp. 663-664.

²³ Se toma aquí como referencia la el formato electrónico del mismo en su versión 2.0, mismo que refleja la segunda edición impresa del mismo.

²⁴ ☉ Este símbolo es usado por Moliner para introducir una subacepción. Es importante destacar que en esta definición se hace referencia a lo mélico, que Moliner describe como: (del lat. «*melicus*», del gr. «*melikós*», musical relativo al canto) 1 adj. Del *canto. 2 De la poesía *lirica." Se percibe un rasgo común entre lírico y mélico en cuanto al canto, lo cual será importante más adelante en este análisis.

²⁵ Vigésima segunda edición.

1. adj. Perteneciente o relativo a la lira, a la poesía apropiada para el canto o a la lírica. [...] 5. **Que promueve una honda compenetración con los sentimientos manifestados por el poeta.** || 6. **Que promueve en el ánimo un sentimiento intenso o sutil, análogo al que produce la poesía lírica.** || 7. Dicho de una obra de teatro: Total o principalmente musical. || 8. f. Género literario al cual pertenecen las obras, normalmente en verso, que expresan sentimientos del autor y se proponen suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos.

Las acepciones anteriores presentan una enmienda en la preparación de la vigésima tercera edición:

lírico, ca. (Del lat. *lyricus*, y este del gr. *λυρικός*).

1. adj. Perteneciente o relativo a la lira, a la poesía apropiada para el canto o a la lírica. [...] 5. **adj. Que promueve una honda compenetración con los sentimientos manifestados por el poeta.** 6. **adj. Que promueve en el ánimo un sentimiento intenso o sutil, análogo al que produce la poesía lírica.** 7. adj. Dicho de una obra de teatro: Total o principalmente musical.²⁶

El *Diccionario del español usual en México* de El Colegio de México es más breve, pero a su vez específico en cuanto al uso del vocablo lírico para una pieza musical:

lírico

adj. 1 Que pertenece a la lírica o se relaciona con ella: *un poema lírico, un poeta lírico, un lenguaje lírico, composiciones líricas* 2 (*Mús*) **Que forma parte del género dramático cuyas obras se cantan, como la ópera, la opereta y la zarzuela, o que se relaciona con él: una pieza lírica, un tenor lírico, el arte lírico** 3 Que ha aprendido por gusto y solamente a base de práctica, sin recibir lecciones: *un pianista lírico, un médico lírico* 4 *A lo lírico o a la lírica* Según la intuición o el sentir de uno y sin conocimientos que lo respalden.

Una última referencia es la del *Diccionario ideológico de la lengua española*, VOX – Bibliograf:

Lírico, -ca adj. Perteneciente o relativo a la lira o a la poesía propia para el canto. [...] 3 **fig. Lleno de entusiasmo o de inspiración.** [...] -5 **adj. -f [género de poesía o composición poética]²⁷ Que expone los sentimientos personales e íntimos del poeta.**

Se observa en estas definiciones una polisemia que abarca, según el caso, de 4 a 8 acepciones, mismas que se ubican fundamentalmente en el ámbito de lo que ya definimos como lengua culta.

²⁶ Artículo enmendado. Versión disponible en la página WEB del la RAE.

²⁷ En este caso el texto en corchetes no es una aclaración mía al texto, sino una parte de la redacción original.

Para el caso de la palabra lirismo, se encuentra la siguiente información en las mismas referencias:²⁸

Diccionario de uso del español. María Moliner.

lirismo (de «lira») m. **Cualidad de lírico.** ☉ **Inspiración lírica.** ☉ **Exaltación poética.**

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española:²⁹

lirismo.

(De lira). m. Cualidad de lírico. || 2. Abuso de las cualidades características de la poesía lírica, o empleo indebido de este género de poesía o del estilo lírico en composiciones de otra clase.

Diccionario ideológico de la lengua española. VOX – Bibliograf:

lirismo

m. Cualidad de lírico. 2 **Intimidad, subjetividad en la expresión literaria, musical o de cualquier arte.** 3 Amér. Fantasía, ilusiones.

En este caso las palabras presentan dos o tres acepciones, que igualmente se remiten al terreno de la lengua culta.

Para este estudio, la polisemia resulta ser determinante para trazar el camino que conecta a las voces aquí revisadas con la música. Lara aclara que la polisemia de una palabra “es el resultado de un proceso de significación por el cual una persona aprovecha alguna de las características de expresión o contenido de una palabra para *hablar de una nueva experiencia que logra transmitir adecuadamente al resto de los miembros de su comunidad y que, por eso mismo, se vuelve pertinente para la memoria social de las experiencias compartidas*”.³⁰

En principio, el fenómeno de la polisemia es una consecuencia del uso que se le da a cada palabra a lo largo de la historia. La naturaleza flexible del lenguaje permite que cualquier tipo de experiencia se conecte con un vocablo ya existente, adicionando con ello un significado a éste.

Referencias en fuentes especializadas

Corresponde ahora revisar los textos especializados en música. El *New Grove: Dictionary of music and musicians* no cuenta con entradas para lírico (*lyric, lyrical*)

²⁸ El *Diccionario del español usual en México* no cuenta con entrada para *lirismo*.

²⁹ Vigésima segunda edición.

³⁰ Lara, *Curso*, p. 108. El énfasis es mío.

ni lirismo (*lyricism*). La revisión de otras fuentes especializadas en música permite conocer acepciones de estos términos en la historia reciente. Se presentan aquí las acepciones más ligadas a la línea de esta investigación.³¹

Diccionario Oxford de la música. Versión española.

Lírico, Lírica (It., *Lirico, lirica*; Fr., *Lyrique*; Al., *Lyrisch*). 1) este término designa propiamente un tipo de poesía, la lírica, o sea, tanto la poesía propia para el canto, como uno de los tres principales géneros poéticos: aquel en el cual el poeta canta sus propios afectos e ideas, opuesto al género épico y al dramático. Pero el término se aplica musicalmente de otras varias maneras.

[...] 7) *Pieza lírica* (Fr., *Pièce lyrique*, Ing., *Lyric Piece*, Al., *Lyrisches Stück*) es un título probablemente debido a Grieg, que lo aplicó a muchas de sus composiciones breves para piano. No designa ninguna forma musical en particular, sino el carácter general de la composición, que puede estar escrita para diversos instrumentos.

Enciclopedia della musica. Ricordi.

Lírica: En la antigua Grecia, la poesía mélica³² monódica se llamaba lírica, porque se cantaba con el acompañamiento de una lira. Actualmente el término, un sustantivo, designa en poesía uno de los principales géneros poéticos o también una composición lírica particular. En el sentido musical, aunque no sin implicaciones poéticas, se refiere a una composición para voz sola y piano, o para voz y conjunto instrumental.

En su forma, es mucho más libre e indeterminada que la canción y la romanza vocal, a la cual sustituye y de la que toma el carácter, eminentemente lírico, pero no el sentimentalismo fácil y la inspiración melódica superficial. [...]. Como adjetivo, el término equivale genéricamente a "musical", "con música"³³

The international cyclopedia of music and musicians.

Lyric [Lírico] [...] Un poema lírico, en contraste con uno de contenido dramático, es contemplativo, cantable, un comentario a un objeto o situación determinados. Las mismas palabras se consideran antítesis al hablar de las cualidades musicales. En la forma sonata, el segundo tema, o tema lírico, es usualmente más diatónico, cantable y melodioso que el primero. Dicho tema a menudo tiene la forma de una melodía equilibrada y bien articulada, en tanto que el primer tema y los

³¹ La transcripción completa de estas citas puede encontrarse en el Anexo No. 2 de esta tesis. Todas las traducciones son del autor de esta tesis.

³² Mélico, ca. (Del lat. *melīcus*, y este del gr. *μελικός*). adj. Perteneciente o relativo al canto. || 2. Perteneciente o relativo a la poesía lírica.

³³ Sartori *et al.*, *Enciclopedia della musica*, p. 19.

subsecuentes pueden consistir de un motivo corto y armónico, y su desarrollo. En general, lírico es sinónimo de musical.³⁴

The new Oxford companion to music.

Lyric [lírico].- 1. Estrictamente hablando, ejecución musical con el acompañamiento de la lira, aunque de hecho su sentido se ha extendido para referirse a cualquier tipo de música vocal con acompañamiento [...]

2 Poema corto, i.e. no épico ni narrativo. Compositores como Grieg adaptaron este sentido a la música, como en sus Piezas Líricas (del alemán *Lyrisches Stücke*). [...]

Tal y como ocurre en las referencias inicialmente citadas, el término lírico se relaciona directamente con el canto y la poesía cantada. Algunas fuentes incorporan ya el género de la pieza lírica. Sin embargo, las acepciones más relevantes o primarias tienen que ver con lo lírico en cuanto al teatro lírico, o en referencia a las tesituras vocales.³⁵ Atrae igualmente la atención que se mencionen las Piezas líricas de E. Grieg, pero que no se señalen aquí las piezas líricas para piano de compositores como Schumann o Chopin, cuyas obras de este género son capitalmente importantes en la historia de la música.

En su conjunto, las definiciones carecen de una acepción clara o específica que dé atención al género de las piezas líricas y su relación con el término lírico. Adicionalmente, se percibe vaguedad en cuanto a la cualidad lírica de una ejecución, con lo que las definiciones son igualmente limitadas al referirse a la praxis interpretativa.

Con esta primera revisión de las fuentes, queda manifiesto el grado de ambigüedad o imprecisión en cuanto a lo lírico en la música instrumental. Lo anterior hace patente la necesidad de detallar este aspecto de la ejecución musical. Para ello, es necesario realizar un estudio cuidadoso de lo lírico desde diversas perspectivas, así, será viable ubicar el modo en que este concepto se liga con las obras y con la interpretación de las mismas.

Análisis de lo lírico

Las lenguas son—tal y como lo acota Luis Fernando Lara—instrumentos con los que expresamos a otras personas nuestras experiencias de vida, pudiendo éstas ser concretas, abstractas, buenas, malas, de naturaleza sensual o intelectual, así como reales o imaginarias. Por ello se considera a la lengua el mejor instrumento de significación del que dispone el ser humano, pues se sustenta en “un sistema lingüístico compartido por todos los que la hablan y un acervo

³⁴ Thompson, *The international cyclopedia of music and musicians*, p. 1051.

³⁵ Como “soprano lírico ligero”.

común de memorias de esas experiencias cristalizado en los significados de los signos lingüísticos.”³⁶

Los seres humanos se agrupan socialmente—entre otros motivos—en función de sus gustos y actividades. Para estos grupos, el idioma es un sistema que permite expresar las ideas y los sentimientos; sin embargo, las experiencias de vida son expresables de diversas maneras, con lo que la significación de las palabras se ve igualmente transformada. Es posible denominar las diversas vivencias por medio del significado común que tienen las palabras. En este caso, si se usa la palabra *lenguaje* de modo aislado, podremos considerar que significa: el conjunto de señales o sonidos que permite a los seres humanos comunicar lo que piensan o sienten, generalmente mediante sonidos articulados en palabras o mediante algún otro medio sensible.³⁷ Sin embargo, nos encontramos con un uso distinto de la palabra *lenguaje* cuando Jorge Luis Borges expresa “El mar es un antiguo lenguaje que yo no alcanzo a descifrar”³⁸. Al usar este otro significado, ahora de naturaleza poética, encontramos que el resultado es producto de las llamadas figuras retóricas del lenguaje.

Estas figuras dependen del proceso de denotación y connotación. La denotación provee el significado primario de una palabra. Es el que corresponde más directamente a la realidad y funciona como referencia inicial en un diccionario. La connotación—como menciona Beristáin—es un significado adicional que proviene de asociaciones emocionales y valoraciones que acompañan al significado básico de la palabra. Representan un sentido secundario que se da de manera superpuesta.

Las figuras retóricas son formas que se dan a un pensamiento para darle mayor relieve o realce. Su origen se remite a la retórica clásica en donde formaban parte de la llamada *elocutio* (exposición). Con el paso del tiempo estas figuras formaron parte de lo que se puede denominar un código literario, y que a su vez forma parte del léxico común de los seres humanos.³⁹

Las figuras retóricas actúan sobre los contenidos de la expresión, modificando su significado. Las más típicas son denominadas también *tropo*, y consisten en una desviación del significado primario—que podríamos entender o considerar como normal—de la expresión. “Las figuras crean así una evidencia que liga los dos niveles de la expresión, es decir, la asociación de dos campos semánticos cada uno de los cuales influye sobre el otro.”⁴⁰ Por ejemplo, usando nuestro ejemplo anterior, “El mar es un antiguo lenguaje [...]”, *mar* le aporta dimensión al *lenguaje* y *lenguaje* contenido y significado al *mar*.

Según R. Jakobson, existen dos tipos básicos de poesía: la lírica (construida sobre la semejanza, y cuyo tropo central es la metáfora, en la cual el poeta es el hablante), y la épica (construida sobre la contigüidad, cuyo tropo central es la metonimia, en la cual el poeta aparece como relator).⁴¹

³⁶ Lara, *Curso*, p. 189.

³⁷ La definición es del *Diccionario del español usual en México*.

³⁸ Borges, *Obra Poética*, 1, p. 80.

³⁹ Para una revisión detallada de este tema véase Felici, Lucio y Tiziano Rossi, *Enciclopedia de la literatura*; Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*.

⁴⁰ Felici, *Enciclopedia de la literatura*, p. 1331.

⁴¹ Citado por Ardila, *Neurolingüística. Mecanismos cerebrales de la actividad verbal*, pp. 26-28.

En este contexto, la metáfora es un mecanismo fundamental de significación. Las lenguas cuentan con una capacidad semántica flexible que permite—por medio de las metáforas—“trabajar lo inexpresable hasta que se vuelva expresable.”⁴² La metáfora, en el ámbito de la retórica antigua, formaba parte de los diversos procedimientos de significación aplicables en diferentes tipos de discursos.

Beristáin indica que la metáfora “se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan”.⁴³ Agrega—citando lo expuesto en la *Rhétorique générale* del Grupo “M”—que en la metáfora no se advierte una sustitución de *sentidos*, sino una modificación del *contenido* semántico de los términos asociados.

El Grupo “M”—explica Beristáin—describe a la metáfora como el producto de dos sinécdoques,⁴⁴ una que va de lo particular a lo general y otra de lo general a lo particular. Si bien esta idea no aplica necesariamente para todos los tipos de metáforas, es funcional para este estudio. Al construir una metáfora hace falta, entonces, la presencia de dos sinécdoques complementarias que se acoplan. Éstas deben funcionar de modo inverso y lograr una intersección entre los términos implícitos. Cuando decimos que *la melodía es lírica*, y entendemos *lírica* como poesía, podemos observar una sinécdoque generalizadora que implica un paso de *melodía* a *canto*, y una sinécdoque particularizadora que comprende el paso de *canto* a *lirico*.⁴⁵ Beristáin sostiene que este fenómeno es considerado regularmente como un traslado de significado, o como un desplazamiento de tipo semántico. Se logra con base en una palabra—en este caso *canto*—que sirve como intermediaria entre los dos términos y que ofrece un rasgo común a las ideas que se combinan. Sin embargo, es en los rasgos que no son comunes en donde la metáfora adquiere su valor u originalidad.

Beristáin expone dos clases de metáfora:

- a) La metáfora “en presencia” (*in praesentia*), que es en la que aparecen explícitos ambos términos, como en “los triangulares dedos del cuarzo” (Neruda).
- b) La metáfora “en ausencia” (*in absentia*), que no se encuentra, como la anterior, entre la comparación y la metáfora, y que se considera tradicionalmente como la *verdadera metáfora*, como en “vidrio animado” (Sandoval Zapata).

⁴² Louis Hjelmslev. Citado por Lara, *Curso*, p. 109.

⁴³ Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 311.

⁴⁴ **sinécdoque** (del lat. «synecdoche», del gr. «synekdoché», de «synekdechomai», abarcar juntamente) f. Figura que consiste en designar una cosa con el nombre de otra que no es más que una parte de ella («el pan» para designar los alimentos); o con el de la materia de que está hecha («oro» para designar el dinero); o con el de algo que lleva o usa una persona («faldas» para referirse a las mujeres).

⁴⁵ Aquí se retoma lo considerado para lírico y mélico planteado previamente.

Como explica Manuel Seco, las palabras no son únicamente un vehículo de las ideas, sino que sirven para configurarlas y estructurarlas, para delimitarlas y conseguir “su existencia como tales ideas.” El proceso histórico del término lírico en la música ha construido un concepto que expresa un conjunto concreto de ideas y cualidades que responden a una lectura poética—estética—del fenómeno musical. La metáfora viene a ser entonces un medio conveniente para integrar un conjunto tan complejo de elementos cuando tenemos el deseo de expresar verbalmente nuestra percepción de la música.

Lirismo musical

El contenido *poético* de la música ha recibido atención historiográfica desde el s. XIX. Sin embargo, una apreciación de lo poético en el contexto de la metáfora ha tenido un claro desarrollo en la literatura musical más recientemente. Una primera referencia de esta revisión es la de Roger Scruton en *The aesthetics of music*.

Scruton—con el objetivo de desarrollar una “teoría filosófica de la metáfora”—comienza haciendo énfasis en el uso figurativo del lenguaje, que es ejemplificado por las diversas formas retóricas o del lenguaje.⁴⁶ Para definir a la metáfora se remite inicialmente a Aristóteles, a quien pertenece la más antigua idea de este tropo: “la aplicación deliberada de un término o frase a algo que es conocido por no ejemplificarlo.”⁴⁷ En otras palabras, una consecuencia de esta idea—y que enfatiza Scruton—es que las metáforas son transferidas de su contexto original—del que obtiene su sentido o significado—a otro. El proceso se da, inicialmente, cuando nosotros aprendemos a denominar o clasificar las cosas aplicándoles una palabra⁴⁸ que funciona de manera literal. Una vez asignado este sentido, volvemos a usar la palabra—ahora como metáfora—cuando la utilizamos para indicar o denominar cosas que originalmente no aplicarían a el objeto o característica original. Tal es el caso de la palabra *cálido*, que denomina cosas que percibimos claramente como calientes con nuestro tacto—como una taza con café—y que luego puede cumplir con otra significación—ya como metáfora—en la música. Esto ocurre, por ejemplo, al hablar de la cualidad del sonido de un intérprete o instrumento. Este proceso de transferencia tiene un propósito en el lenguaje de los humanos, mismo que procura develar Scruton.

El autor hace una pausa en la revisión del *símil*—o *comparación*, como le denomina Beristáin—para afianzar más su análisis. En un *símil*, *A* se compara con *B*, en el entendido de que la comparación se puede explicar. Existe entonces la premisa de que hay un sentido en el que ambas ideas u objetos coinciden. En

⁴⁶ Además de la metáfora y metonimia, menciona la sinécdoque y la prosopopeya.

⁴⁷ Scruton, *The aesthetics of music*, p. 80. Es decir, el traslado de un nombre que habitualmente designa una cosa, a que designe otra.

⁴⁸ O *predicado* (*predicate*), como denomina Scruton.

el momento de comparar, la relación existente puede tener diversos grados de veracidad o fidelidad, pero esto no elimina la capacidad del símil. Tal y como ocurre en las metáforas, “el símil tiene que ‘trabajar’ y su *trabajo* consiste en una transformación alquímica de la respuesta del lector.”⁴⁹ Scruton se remite al ámbito del lenguaje figurativo al referirse a símiles y metáforas. Enfatiza que el éxito de este tipo de expresiones consiste en su capacidad de integrar conjuntamente a cosas que son disímiles; en lograr una relación en un lugar donde no existía. Esto se da en la experiencia del lector, por ende, lo que puede lograr un símil no es distante de lo que puede lograr la metáfora.

Helena Beristáin explica que la *comparación*—o símil—es una figura que realza un objeto o fenómeno manifestando una relación de homología, misma que puede involucrar o no otras relaciones de analogía o desemejanza que guardan sus cualidades frente a las de otros objetos o fenómenos. La comparación se da mediante un término comparativo, que puede ser la palabra *como* o alguna de sus equivalentes.

La comparación—continúa Beristáin—es un elemento fundamental para la descripción, aunque la comparación por sí misma no necesariamente forma una figura retórica. Para ello, la relación entre los elementos que forman la comparación debe ser *falsa* [imaginaria, aparente] o distante, y por ende no convencional. La comparación ocurre entre las cualidades análogas de los objetos, de ahí que se denomine símil o similitud.

Tradicionalmente, la comparación se encuentra muy cercana a la metáfora. Cuando se elimina el término comparativo aparece lo que se denomina *metáfora en presencia*, que muestra de manera explícita los dos términos que se comparan.

[...]la metáfora, como la similitud, expresa una analogía. Pero la analogía se manifiesta, en la similitud, mediante el recurso de comparación que produce un acercamiento de los términos comparables. En la metáfora, en cambio, sólo recurriendo a la analogía podemos subsanar la incompatibilidad semántica entre elementos que en el texto aparecen identificados a pesar de que pertenecen a realidades ajenas entre sí.⁵⁰

Scruton plantea que la existencia de una palabra que funciona como comparativo, o su ausencia, no es importante cuando se ve a la luz de la fusión que se logra tanto en símiles como en metáforas.

La metáfora contiene un segundo significado, que si bien resulta falso al tomarse literalmente, es verdadero al leerse metafóricamente. La aplicación de la metáfora a un objeto, expresa cualidades que el objeto en sí tiene, y resultan perceptibles o hacemos conciencia de ellas con base en la comparación. Scruton indica que la metáfora—y no el símil—es el paradigma de lo que denomina la transferencia predicativa, por lo que es la metáfora lo que principalmente debe ser explicado. Y agrega, “El sentido de un símil es idéntico al sentido de una

⁴⁹ Scruton, *The aesthetics*, p. 83.

⁵⁰ Beristáin, *Diccionario*, p. 98.

metáfora: no describir un objeto, sino cambiar su aspecto, de tal modo que respondamos a él de otra manera.”⁵¹

En este sentido, para Beristáin la metáfora es un instrumento cognoscitivo, cuya naturaleza es asociativa. La metáfora, entonces, nace del raciocinio humano, a partir de la necesidad de relacionar nuestra experiencia y nuestro saber. Este proceso parecería estar en el origen mismo del pensamiento, pero al mismo tiempo se opone a lo que consideraríamos un pensamiento lógico. La metáfora produce un cambio de sentido—denominable también como sentido figurado—que se opone a lo que sería el sentido literal o recto de una idea.

¿Cuál sería entonces la razón por la que se da la metáfora? Para Scruton, quien se expresa por medio de una metáfora *desea compartir algo que experimenta con el objeto descrito*⁵² y que—evidentemente—da lugar a su descripción. La metáfora ocurre entonces en función de “la experiencia de ver y responder a una cosa en condiciones sugeridas por otra.”⁵³ En este punto es posible imaginar cómo un intérprete usa la metáfora—en específico las relativas a lo lírico—para compartir su experiencia con la música, y para procurar la ubicación de un elemento estético dentro del ejercicio interpretativo.

Esta sugerencia conlleva la necesidad de no ver—o leer—a la metáfora de manera literal. Su valor no se establece primordialmente a partir de la analogía lograda, sino en función de la nueva experiencia que experimenta quien la escucha o le da lectura, misma que no ocurre hasta que el entendimiento se da más allá de la asimilación literal de lo dicho.

Es aquí donde Scruton—para no desaprovechar un espacio para la metáfora—aporta una idea por demás *aguda*. Su planteamiento parte de la premisa de que los seres humanos somos capaces de ocuparnos no sólo de la *realidad* de los objetos, sino también de su *apariencia*. Nuestra percepción en el plano estético se transforma constantemente en función de la apariencia de las cosas, y esto nos lleva a apreciarlas de un modo peculiar; esta forma de percibir recae, finalmente, en nosotros mismos. Apreciamos los objetos del modo en que son *para nosotros*, y por ello creamos una suerte de relación personal con ellos.

Scruton plantea que, en ocasiones, podemos poner atención a la apariencia de algo, mientras—simultáneamente—atendemos igualmente a la apariencia de otra cosa, de modo tal que nuestra respuesta para la segunda se transfiere a la primera. Esto nos lleva a “vibrar” en simpatía con ambas, de manera simultánea. De esta manera, hacemos una conexión interna entre ambos objetos—o apariencias—con ello, esta liga se da de manera *real* para el ámbito de las emociones, pero resulta *imaginaria* para los objetos mismos. “La experiencia resultante es única y tiene un ‘doble propósito’. Es dirigida hacia dos apariencias de manera simultánea, e impide su separación.”⁵⁴ La metáfora, entonces, conlleva esta realidad vinculada.

⁵¹ Scruton, *The aesthetics*, p. 84.

⁵² El énfasis es mío.

⁵³ Scruton, *The aesthetics*, p. 85.

⁵⁴ *idem.*, p. 86

Scruton lo aplica con el siguiente ejemplo. Cuando vemos un rostro en una pintura, no observamos por separado la pintura y el rostro. Tampoco percibimos una similitud entre la pintura y el rostro de manera separada. En nuestra percepción, ambas—pintura y rostro—están fusionadas, y esto no implica que yo confunda una con la otra, o me equivoque en lo que es la realidad de cada una de ellas. En este caso nos encontramos con una percepción de dos objetos de manera simultánea: la pintura, que es real; y el rostro, que es imaginario. Lo que ocurre es que nuestra respuesta para cada uno se encuentra fusionada con la respuesta para el otro. Esta fusión se da en el más elevado nivel de raciocinio al ligarse con el terreno de la percepción. En la metáfora, como en el caso anterior, nuestra apreciación de una palabra como tal depende de nuestra capacidad para reconocer la “infranqueable diferencia” entre los dos objetos con los que tenemos una reacción o respuesta, sin confundirlos en su realidad o creando simples analogías. En esta frontera entre dos percepciones—lo que Scruton denomina como ‘el golfo metafísico’—es que nuestra imaginación concreta la metáfora.

Crear o entender una metáfora implica la aplicación de lo anteriormente planteado. Nuestra imaginación, nuestro raciocinio, permiten que una relación—que en sentido literal sería falsa—provoque un pensamiento válido para el entendimiento y apreciación del objeto. Con esto, pensamientos albergados de modo paralelo pueden unirse en una sola imagen. Queda claro que, en función de lo aquí expuesto, la cualidad *sine qua non* de la metáfora es que esta imagen no puede ser mejor expresada que por lo que proyecta la metáfora misma. Finalmente, “la metáfora es la expresión verbal de una experiencia a la cual tenemos acceso precisamente *por este tipo de palabras*.”⁵⁵

Cuando usamos una metáfora—continúa Scruton—para describir lo que es el mundo real, ésta funciona a modo de atajo o ruta abreviada para alcanzar una verdad más compleja. Si partimos, entonces, de la existencia de esta otra realidad y de su complejidad de descripción, es sencillo imaginar la circunstancia en que la metáfora sea indispensable. Ciertos contextos parecen contar con metáforas que resultan inevitables para lograr la expresión adecuada. Esto ocurre no solamente porque estas palabras nos llevan a percibir una tipo de experiencia particular o única, sino porque usamos la metáfora para describir algo que no forma parte del mundo material. En otras palabras, porque “estamos intentando describir como *aparenta* ser el mundo, desde el punto de vista de la imaginación activa.”⁵⁶

Y esto es lo que ocurre, precisamente, con la música. Por ello representa un eje primario de fundamentación en la delimitación de lo lírico. Esta es una metáfora que resulta indispensable, porque el modo en que se percibe esta experiencia en el plano estético—la apariencia o naturaleza de lírico—depende de la relación que se da en el terreno de la imaginación con esa idea, alejándonos del modo en que ordinariamente daríamos lectura a lo descrito.

Scruton plantea que la metáfora “[...] no puede ser eliminada de la descripción de la música, porque ésta define el objeto mismo de la experiencia

⁵⁵ Scruton, *The aesthetics*, p. 90.

⁵⁶ *ibid.*, p. 91.

musical. Elimine la metáfora, y suspenderá la descripción de la experiencia musical.”⁵⁷ Empero, esta dependencia entre la música y la metáfora lleva a Scruton a una consideración más, en donde podemos pensar que la música no forma parte de lo que entendemos como el mundo material del sonido. En concreto, que la música “pertenece únicamente a la esfera de lo intencional, y no al campo de de lo material.”⁵⁸ Una descripción de tipo científico de todo lo que es el mundo sonoro—es decir, lo acústico—podría eliminar en su revisión un apartado de lo que es el fenómeno de la música. Bajo la mirada fría de la ciencia, no habría necesidad de explicar nada de lo implícito en la metáfora musical, ya que lo mesurable bastaría para satisfacer la lectura de lo que corresponde al terreno del *sonido organizado*. De hecho, es muy poco probable que un método científico pudiese percibir la diferencia de una escala menor ascendente en el registro 5,⁵⁹ de una igual realizada *líricamente*. Para una revisión material, ambas serían semejantes, si no, iguales. La diferencia entre ambas reside en un terreno exclusivo de los seres humanos, con raciocinio y capacidad imaginativa. Nosotros escuchamos, percibimos, un hecho adicional a lo mecánicamente mesurable, y lo llamamos música. Es allí donde Scruton visualiza lo *intencional* en contra de lo *material*.

Al describir la música, nos referimos a ella a menudo con base en consideraciones materiales. Pero estas descripciones implican algo que sólo lo material puede realizar, no así lo sonoro. Los sonidos no se mueven hacia arriba o abajo... ¿pero alguien negaría que la música lo hace de este modo? Los sonidos como tales no se organizan en el espacio, pero cuando los escuchamos musicalmente los percibimos de esta manera, lo cual requiere—para su percepción y valoración—de la metáfora. De allí que estas cualidades metafóricas del sonido musical sean percibidas por los humanos como cualidades que son inherentes al objeto. “Requieren de un ejercicio complejo de imaginación y la transferencia de conceptos de otras esferas.” Por ende—y como todo lo que ocurre en el plano de la imaginación—la metáfora está determinada por la voluntad de quien la maneja. En otras palabras, puede ser susceptible de lo que ocurre en el plano de lo consciente así como de lo inconsciente.

En resumen, la metáfora nos lleva a contemplar una doble experiencia: la del sonido como objeto—inicialmente—que deriva a algo que no es sonido en sí, pero que tiene cualidades, vida y movimiento. En otras palabras, la música. La metáfora—concluye Scruton—describe exactamente lo que escuchamos, cuando escuchamos los sonidos como música.

⁵⁷ *ibid.*, p. 92. Baste recordar la constante referencia a lo espacial dentro de la música. Melodías que *suben* o *bajan*, afinación más *arriba* o *abajo*, melodías *al espejo*, por sólo citar algunas.

⁵⁸ *ibid.*, p. 93.

⁵⁹ Cito a Pablo Bensaya: “Un índice acústico es un conjunto de símbolos -letras, nombres, números, etc.- que sirve para representar los sonidos prescindiendo del pentagrama. Es convención el que un índice acústico asigne valores a las distintas octavas tomando como referencia los sucesivos Do.” Para esta tesis, se usa el sistema de Riemann, del cual detalla el autor: “En sus trabajos de investigación como “*Historia de la Música*”, el alemán Hugo Riemann se vale exclusivamente de este índice. Adjudica el número uno al Do más grave que el oído puede percibir. Es llamado índice Riemann. Es hoy en día uno de los índices más usados.” Bensaya, “Índices acústicos”, s/p.

Si recuperamos todo lo anterior, es posible valorar que el pensamiento metafórico existe tanto en el compositor como en el intérprete y el oyente. De hecho, la visión estética y emocional que favorece el sonido por encima de la palabra forma parte del discurso de muchos músicos desde el s. XIX.

Hasta aquí, todo lo planteado presupone o parte de valorar el objeto musical—la melodía lírica—como algo independiente y autosuficiente. Como música sin dependencias a otros elementos específicos—como la poesía—y cuyo potencial emotivo y contenido se da por sentado.

Como se detallará más tarde,⁶⁰ en su origen, la pieza lírica tuvo creadores que se centraron en la música misma y en su potencial emotivo intrínseco. En palabras de L. Todd, para Mendelssohn la música “representaba una elevada forma de lenguaje, una que comunicaba su significado con una precisión no alcanzada por las ambigüedades de las simples palabras.”⁶¹ Es aquí donde—extendido no sólo para esta pieza sino para el terreno de lo lírico en general—resulta ineludible el uso de la metáfora, ya que existe un contenido intraducible e imparafraseable que se transmite por medio de ella. Este espíritu no se limitó históricamente en aquel instante; un siglo después, Nadia Boulanger diría que las palabras provocan divergencias entre las personas, pues “la precisión de sus significados coloca una opinión alrededor de la idea. Solamente la música retiene la substancia más elevada y pura de la idea, dado que tiene el privilegio de expresarlo todo, sin excluir nada.”⁶²

Las piezas líricas responden a esta visión del contenido musical, mismo que delata un perfil poético. La lectura de este género musical que se realiza en este estudio, implica entonces el deseo de describir una cualidad fundamental del repertorio lírico, la cual suele manifestarse por medios metafóricos. Esta visión conlleva la existencia y valoración de un significado en la música que va más allá de su estructura formal. En otras palabras, presume la idea de un repertorio con contenido expresivo que trasciende el plano de lo formal.⁶³

Como señala Nicholas Cook, en la música las palabras funcionan ya que participan construyendo una realidad, no siendo sólo un reflejo de ésta. “Y esto quiere decir que los lenguajes de la música que utilizamos, las historias que contamos de ella, ayudan a determinar lo que es la música, lo que queremos decir con ella y lo que significa para nosotros.”⁶⁴

En las piezas líricas, la metáfora provee el puente para valorar un mensaje o significado más allá de los elementos básicos previstos por el análisis más tradicional. Esto se contrapone a la línea constituida por el formalismo del s. XIX y XX, que favorece la valoración del contenido musical con base en una estructura delimitada en función del material temático, el ritmo y la armonía. En este esquema, cualquier lectura que se extendiese más allá de la estructura

⁶⁰ *Vid. Infra: II - Fundamentos del lirismo instrumental.*

⁶¹ Todd, *Nineteenth. Century piano music*, p. 193.

⁶² Citado por Kendall, *The tender tyrant, Nadia Boulanger: A life devoted to music: a biography*, p. 97.

⁶³ Me refiero en particular a los criterios propios del formalismo, mismos que se detallan más abajo.

⁶⁴ Cook, *Music. A very short introduction*, p. 29.

fundamental se convierte en una asociación extramusical de poco valor e innecesaria para apreciar la música.

A diferencia de las lenguas, el sistema musical no tiene convenciones concretas en cuanto al significado o significados de notas o acordes. En el caso de las piezas líricas, partimos de la base de una obra cuya factura es melódica y vocal, pero que a diferencia de una canción carece de un poema que determine un contenido específico. Empero, una pieza lírica puede contener un elemento que determine una lectura poética o metafórica de su contenido.

En el caso del *Andante Mesto*⁶⁵ de Alfonso de Elías, el término *mesto*—que significa triste, lastimero o acongojado—ofrece inicialmente una delimitación metafórica del contenido de la obra. En este sentido, la calificación de *mesto* interviene en la naturaleza de la obra tanto como el tempo de *andante*. Adicionalmente, la cualidad de triste no se apoya más que en las características mismas de la música que es denominada por el título, lo cual elimina cualquier liga con otros elementos externos capaces de fijar un contenido de manera directa. La metáfora ofrece una cualidad expresiva de la música que trasciende el plano estrictamente figurativo y deriva hacia el nivel de lo que podemos considerar como autosuficiente y literal.

Leo Treitler—en *Lenguaje and the interpretation of music*—plantea la idea de que junto con otros términos, *mesto* parte de ser una metáfora para convertirse en algo que se aplica de manera literal a la música. Finalmente, la sensación de tristeza se experimenta tanto como los elementos musicales con los que se construye la obra. Treitler considera a estos términos metafóricos como cualidades emergentes que dependen de los numerosos elementos presentes en la superficie de la música, pero cuya existencia y alcance no se pueden limitar solamente a éstos.

Esto se contrapone a lo que sería una postura más bien racionalista y de alguna manera derivada del modernismo. A. Schönberg—al hablar del carácter de la música—afirmó que “desde el punto de vista puramente estético, la música no expresa lo extra-musical”.⁶⁶ Sin embargo, también plantea una serie de consideraciones que lo llevan a ceder en algunos puntos, más allá de la generalidad de que la música *expresa algo*. Schönberg asume que los compositores pueden escribir con la necesidad de expresar asociaciones emocionales, lo cual queda delimitado en una perspectiva psicológica y en el ámbito de la asociación. Cita nocturnos y romanzas entre otras obras que “están no sólo pensadas para producir impresiones musicales, sino también para provocar efectos secundarios: asociaciones de un carácter definido.”⁶⁷ Es importante también el énfasis que hace Schönberg al considerar que el carácter de una pieza refleja la emoción que la obra proyecta, el ánimo con que fue creada, así como la forma en que debe interpretarse. Por sí misma, esta dualidad de facto en el pensamiento de este notable teórico—apuntando hacia una lectura científica por una parte, pero asumiendo la existencia de una

⁶⁵ Esta obra forma parte del *corpus* de piezas líricas que se analizan más adelante.

⁶⁶ Schönberg, *Fundamentos de la composición musical*, p. 114.

⁶⁷ *ibid.*

explicación poética de lo musical—es suficiente para dudar de la autosuficiencia de los sistemas analíticos teóricos para valorar el contenido de la música.

Lo ya planteado permite entonces valorar más a detalle el terreno de la asociación musical. Es allí donde se vislumbran las cualidades de significación que tienen las piezas líricas.

La valoración del significado de la música fue un tema recurrente en el momento en que el género de la pieza lírica se gestaba. Dentro del desarrollo del Romanticismo existió la disputa entre dos formas de apreciar la música. Por una parte, teóricos como Eduard Hanslick propugnaron por una división entre la música instrumental y la música cantada—*Lied* u ópera—enfaticando la concepción que podemos llamar formalista, que contempla obras “puras” que se construyen a partir de estructuras tonales, y que no tienen relación o no se remiten a elementos externos.⁶⁸ La oposición se da de modo directo con el género de la canción, donde la música no sólo se remite a la poesía, sino que se empalma con ella en un resultado concreto de amalgama sonora. La diferenciación musical, que plantea Hanslick, va emparentada con la premisa de apreciar lo bello con base en *formas* o *estructuras*, incluyendo el conocimiento detallado del esquema armónico o melódico presente en ellas. Esta postura se continuó hasta el s. XX en la obra y pensamiento de los compositores de la segunda escuela vienesa, u otros como P. Boulez o I. Xenakis, cuyas exploraciones creativas pudieron fundamentar la creación de una obra a partir de elementos matemáticos. En esta creatividad de tipo formalista, el análisis *formal* como sistema de lectura y valoración musical se ha convertido el medio. Un conjunto de preceptos analíticos parecía significar la llave para acceder a la totalidad de lo expresado o existente en la música.

En contraposición a toda esta línea estética y creativa, el s. XIX alojó a compositores que optaron por una posición opuesta—en su pensamiento y en su ejercicio creativo—a la de los formalistas inclinados a la música “pura”. Tanto en lo filosófico—donde Schopenhauer o Nietzsche enfatizan la capacidad de la música para mostrar la profundidad de la naturaleza—como en lo propiamente creativo—patente en la música de Schumann, Wagner o Grieg—existe una postura claramente definida hacia la creencia en los elementos extramusicales en la música, en su capacidad para expresar la más profunda subjetividad humana.

En esta línea de pensamiento, existen posturas que han adquirido peso en las últimas décadas. Sin eliminar o anular la importancia del análisis, intérpretes así como musicólogos y filósofos argumentan que la música no es únicamente estructuras de sonido. La música es capaz de “expresar sentimientos y pensamientos que pueden ser de profunda significación humana.”⁶⁹

Tal y como se detalla en la revisión histórica del s. XIX europeo, contenida en el Capítulo II de esta tesis, el surgimiento de la pieza lírica conllevó la separación de la melodía vocal del texto poético que le daba origen dentro del género del *Lied*. Si bien este hecho pareciera proveer a la melodía

⁶⁸ *vid.* Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*.

⁶⁹ Robinson, *Music and Meaning*, pag. 3.

lírca de una naturaleza o cualidad poética intrínseca, el conflicto ideológico ya planteado deja abierta la pregunta de cómo y en qué proporción puede una pieza lírica significar o expresar, de modo concreto, elementos humanos o poéticos sin la presencia de un texto o poema.

Como se ha dicho, el formalismo⁷⁰ del s. XIX y XX desarrolló numerosos tipos de análisis que, en su conjunto, atendían de manera vasta y suficiente la música. Con ello, el significado de una pieza se encontraba claramente expresado en su aspecto melódico o temático, su ritmo, su armonía y la estructura que los contiene.⁷¹ Toda idea extramusical se vuelve por consecuencia irrelevante, pues no posibilita el entender o apreciar la obra musical.

Aunque estos sistemas de análisis no negaban de modo concreto lo extramusical, en su conjunto contribuyeron a enfatizar una lectura exclusivamente teórica de las composiciones. En realidad, tal y como lo expresa Treitler, no existe un límite claro para delimitar lo literal y lo metafórico, y por consecuencia, tampoco lo puramente musical y lo extramusical.⁷²

Más arriba ha quedado expuesto un proceso—que podríamos llamar de transferencia—que se sintetiza en la metáfora. Es un proceso históricamente mezclado, pero que delata cualidades concretas que determinan la naturaleza de las piezas líricas. Empero, lo lírico va más allá de la metáfora. En otras palabras, lo lírico no existe sólo metafóricamente. Y esto es esencial en función de la interpretación de un repertorio.

Si bien este capítulo—en su revisión de lo lírico—parte de su existencia como metáfora, es también posible ver a la música como una metáfora por sí misma. Es decir, no percibiendo la metáfora como una forma de expresar lo lírico, sino percibiendo la música como una expresión concreta que metaforiza algo. Treitler plantea que la música es “capaz de efectos metafóricos de modo completo a través de su propio idioma.”⁷³

Es fundamental realizar una pregunta: ¿Qué expresa lo lírico? En un sentido, se puede decir que simboliza o denota una metáfora hacia algo externo. Al mismo tiempo, sin embargo, esta idea presume que es necesario salir de la música misma para apreciar su lirismo. De una manera, evitando la posibilidad de que el oyente valore lo lírico como algo que se puede experimentar o sentir directamente cuando escucha una melodía.

Valorar el lirismo exclusivamente como una característica que identificamos a partir de una serie de parámetros o elementos, pareciera acercarse más a una búsqueda descriptiva y no hacia lo que se puede experimentar integralmente con la música. Apreciar la cualidad lírica de la

⁷⁰ En este sentido, se usa aquí la palabra tal y como lo expresa Leo Treitler: “Reducido a los términos más simples, la postura del formalismo es que lo contenido en la música no es otra cosa que notas—sea de modo escrito o de manera sonora—y sus patrones; y que el entendimiento de la música, i.e., comprender su significado, se da entendiendo esos elementos y patrones. Treitler, “Language”, p. 25.

⁷¹ Ejemplo de estos sistemas de análisis son los construidos por H. Schenker—para quien “los sonidos nos significan nada más allá de ellos mismos.” Citado por Treitler, “Languaje”, p. 43.

⁷² *ibid.*, p. 42.

⁷³ *ibid.*, p. 47.

música exclusivamente a través de la metáfora, significa una suerte de obligación para ubicar su potencial emotivo en algo externo o indirecto. Algo fuera de la música misma. Siguiendo esta línea, podríamos decir entonces—parafraseando a Treitler—que la denominación de lírico en una obra no se usaría para identificar una propiedad o la *experiencia* de esa propiedad, sino para una abstracción que la música significa.

Leo Treitler critica la línea que, con el fin de remitirse al significado de la música, tiende a valorar la interpretación primordial y básicamente como un sinónimo de decodificación.

Como menciona Cook, la música de la tradición culta occidental está claramente expresada y está básicamente creada para ser reproducida. El ejercicio fundamental no radica en decodificar símbolos. Más allá de su detalle, la partitura no revela un sinfín de elementos esenciales para que la música ocurra. De allí que un intérprete sea esencial, ya que realiza de igual modo una labor creadora al interpretar una obra. La música “está concebida para oírse como una 'interpretación de' algo que ya existe y posee su propia historia e identidad, y para obtener su significado de ser una 'interpretación de' ella: es decir, de lo que está representándose y no de lo que está haciéndose.”⁷⁴

Lo lírico como metáfora, como imagen representativa, o como reacción de quien escucha siendo ejecutante u oyente, forma parte de un proceso creativo de interpretación en el contexto de la expresividad musical. Y lo complejo y bello de lo lírico, en cualquiera de estas instancias, es que integra y promueve la relación con la música por parte de quien la compone, ejecuta, escucha o teoriza. Cualquier persona en una de estas posturas participa en el proceso de interpretar. Es cuando—parafraseando a Cook—lo lírico transforma algo latente en algo real. La obra y el mundo de quienes la interpretan se vinculan. “La mayoría, por no decir que toda la música es *expresiva* de uno u otro modo, y sin duda su expresividad tiene mucho que ver con su susceptibilidad para ser hecha expresamente representativa.”⁷⁵

Para cerrar, es importante valorar una variante del lirismo que se relaciona con un caso particular de creación de melodía lírica. Lo planteado anteriormente parte de la existencia de lo lírico con base en una melodía o un conjunto de melodías que, más allá de un origen poético—como en el caso del género de la canción sin palabras—surgen de modo autónomo, y son valoradas y percibidas líricamente a partir de sí mismas. Es el caso de obras que nacen de modo directo, con antecedentes que remiten exclusivamente a lo instrumental. Empero, existe el caso de obras íntegramente instrumentales con un origen que combina lo vocal y lo instrumental.⁷⁶ Es decir, una obra que surge como canción y que deriva en una pieza instrumental. En este caso, lo lírico en el ámbito vocal-instrumental surge de lo lírico en el ámbito poético. Y es a partir de allí que la música deriva a lo instrumental.

⁷⁴ Cook, *Music*, p. 81.

⁷⁵ Walton, “Listening with imagination”, p. 58.

⁷⁶ *Vid. infra: Granada*, de Manuel M. Ponce, así como *Lied* de José Rolón.

Este tipo de lirismo ocurre en la música instrumental que podríamos designar como “pura”. Y difiere por que, en su génesis, la música interactúa con la poesía; con la metáfora misma. De allí que el resultado sea naturalmente una mezcla lírica, si es que comparamos el caso con todo lo ya expuesto en este capítulo. Este tipo de lirismo puede denominarse *lirismo ecfrático*, a la luz de la teoría de Siglind Bruhn sobre la écfrasis musical.

En principio, Bruhn explora la posibilidad de que un compositor pueda asimilar la esencia de una obra de arte (poema, pintura o escultura) y trasladar sus características, mensaje e incluso su reacción al objeto artístico, hasta su propio medio. Es decir, al lenguaje musical.

Bruhn parte del ámbito en donde la écfrasis se usó originalmente—en donde fundamentalmente se relaciona la palabra con la imagen⁷⁷—para realizar una analogía de lo que ocurre de lo verbal hacia lo musical. Con ello, define a la écfrasis como “la representación de un texto en un medio, que fue compuesto en otro medio.”⁷⁸ A partir de esto, considera tres premisas esenciales para que se de la écfrasis musical:

- 1.- una circunstancia o historia, real o ficticia.
- 2.- su representación en un texto visual o verbal, y
- 3.- una versión de esa representación en lenguaje musical.

Texto y música presuponen una interacción⁷⁹ que da una mezcla tanto de la representación como de la narración. A diferencia del lenguaje escrito, Bruhn considera que los sonidos no son entidades arquetípicas y claramente reconocibles como son los signos lingüísticos. “De hecho, la representación musical puede funcionar de muy distintos modos: como una señal, como un síntoma de una emoción, como una imagen mimética, como un tropo [metáfora] abstracto que denota un pensamiento, e incluso como un símbolo compuesto que se refiere a un concepto.”⁸⁰

Con base en lo anterior, la música puede *describir* o hacer *referencia* a algo. Bruhn enfatiza que la descripción no se limita al ámbito del mimetismo o imitación, sino que también integra las impresiones sensoriales de los colores y tonalidades, las formas y la sensación espacial. La descripción puede remitirse al algo del mundo exterior, pero se da también con el ámbito de lo interno. Paralelamente, la referencia que hace esta música descansa en convenciones de tipo cultural e histórico.

⁷⁷ Existen definiciones de la écfrasis que son consideradas como clásicas, como “la representación verbal de una representación visual” (de James W. Heffernan) o “la imitación literaria de una obra de arte visual” (de Murray Krieger). Citados por Domínguez, *Entre sirena y sibila: representaciones de la mujer en la poesía y la pintura de Dante Gabriel Rossetti*, p. 29.

⁷⁸ Bruhn, *Musical Ekphrasis. Composers responding to poetry and painting*, p. 8.

⁷⁹ “La ecfrasis puede ser definida como un acontecimiento de carácter dialógico en el que se da una participación activa del que conoce y la participación activa del objeto conocido (el dialoguismo); la capacidad de conocer y la de expresarse.” Domínguez, *Entre sirena*, p. 30.

⁸⁰ Bruhn, *Musical*, p 9.

Como menciona Kendall Walton,⁸¹ la música induce a imaginar. En el proceso, atrae o motiva nuestras imágenes internas y provoca la existencia de un “mundo ficticio” en nuestro interior. En este sentido, la música representa algo tal y como lo hace la literatura o la pintura. Por ello, basta con el título de la obra para evidenciar que la música es patentemente figurativa.⁸² “La música se encuentra siempre lista para sumir una función explícita de representación a la más mínima provocación.”⁸³

Una distinción importante que plantea Bruhn es la necesidad de diferenciar la música programática de la écfrasis musical. Si bien ambos géneros son básicamente instrumentales, referenciales y narrativos, conllevan una diferencia fundamental. En principio, la música programática narra, dibuja o sugiere escenas o historias que pueden o no existir, pero que llegan a la música a través de la mente del compositor. En contraste, la écfrasis musical “narra o esboza una realidad imaginaria creada por un artista que no es el compositor de la música [...]. Adicionalmente, la écfrasis musical se relaciona normalmente no sólo con el contenido de la realidad imaginaria poética o pictóricamente transmitida, también lo hace con la forma y el estilo de representación en que el contenido fue vaciado en su medio original.”⁸⁴ Bruhn aclara, finalmente, que la frontera entre ambos géneros es al menos elástica y permeable.

En función de lo dicho, la écfrasis dibuja una forma de entender lo lírico: al fundamentar un hilo narrativo de una pieza; al integrar el contenido poético; o al conservar la naturaleza original que motivó la música. De manera más general, la écfrasis permite empatar—en función de una cualidad final que es lírica—a las piezas que tienen en su origen un poema con las que no lo tienen. Con ello, la variedad en el origen y la cualidad vocal del repertorio lírico se amplía.

Walton plantea que hay mucho de imitación en la música. La música instrumental imita a la voz, más allá de una naturaleza que puede ser percusiva—como se da con el repertorio del piano. De allí que el *cantabile* exista tanto en la pluma del compositor como en la ejecución del intérprete. “Es por medio de la representación de lo vocal así como otras expresiones conductuales de sentimientos que la música representa los sentimientos.”⁸⁵ Y detalla que “la cualidad expresiva de un fonema, el tono de la voz, permanece en mucha de la música instrumental incluso sin las palabras.”⁸⁶ Como los seres humanos, las canciones sin palabras guardan en su código genético la marca indeleble de un pasado vocal y poético. Por ello, este género, así como sus derivaciones posteriores, es susceptible de ser analizado también bajo estos preceptos teóricos. De allí que sus cualidades musicales sean determinantes para delimitar la expresividad musical que se valora como vocal. Y es un hecho que las piezas líricas para violoncello parecen tener esta vocación. Es posible, entonces, que el instrumento que las interpreta comparta esta búsqueda.

⁸¹ Walton, “Listening with imagination”, p. 56.

⁸² *vid. infra* Azules, de Eduardo Gamboa.

⁸³ Walton, “Listening”, p. 58.

⁸⁴ Bruhn, *Musical*, p. 29.

⁸⁵ Walton. Citado por Bruhn, *Musical*, p. 15.

⁸⁶ Walton, “Listening”, p. 63.

Las diversas aproximaciones teóricas expuestas en este capítulo integran valoraciones diversas de lo lírico. En esta diversidad queda expuesta—como menciona Cook—la idea de que el lenguaje que usamos para la música no es monolítico, y que se integra a partir de un amplio número de representaciones alternativas de la música. Cada una de ellas, finalmente, percibe al sonido de un modo diferente. “Cada 'perspectiva musical' [...] captura diferentes aspectos experiencias reales o potenciales; cada una permite generalizar a través de un distinto rango de contextos.”⁸⁷

En función de todo lo expuesto es posible determinar lo siguiente: En la música, el significado de *lírico* parte de un lenguaje compartido por quienes crean, realizan y escuchan la música. Se nutre de un acervo común de experiencias que se condensan en este vocablo.

Lírico es un término *equívoco*,⁸⁸ que en función de su circunstancia o aplicación dentro de la música adquiere distinto significado. Es el intérprete o el oyente quien le aporta sus atributos y naturaleza. En otras palabras, este objeto de estudio entraña distintos significados dependiendo de su circunstancia. *Lírico* es, entonces, un detonador de los siguientes significados generales y específicos:

- a) **Como adjetivo y metáfora.** *Lírico* describe una experiencia musical precisa al definir una cualidad específica de la vivencia musical. Lo *lírico* es una característica expresa de la música que metaforiza algo por medio de atributos específicos.⁸⁹ Como metáfora, el término se aplica con base en la expectativa de compartir algo que se experimenta con la música. Representa una ruta abreviada para atender un nivel más profundo del contenido de la obra.
- b) **Como forma de representación musical.** Lo *lírico* es un tipo de representación musical que puede corresponder a una emoción, a una imagen, a un carácter, o a un concepto.
- c) **Como concepción abstracta.** *Lírico* tiene una cualidad—o connotación—abstracta, que expresa una experiencia de vida de tipo imaginario. Involucra una asociación *real* con el ámbito de las emociones humanas, pero *imaginaria* para el terreno de la obra musical. La denominación de lírico en una obra corresponde con una abstracción que la música significa.⁹⁰

⁸⁷ Cook, “Analysing Performance and Performing Analysis”, p. 261.

⁸⁸ Desde la perspectiva retórica el *equívoco*—también llamado *dilogía* por Beristáin—se da a partir del valor polisémico de la palabra, perspectiva que fue tratada más arriba en este capítulo. La *dilogía* se funda igualmente en la *homonimia*, con lo que a la par de una “unicidad de forma” (en donde se repite el cuerpo fónico de la palabra) se da la pluralidad de significado. *vid.* Beristáin, p. 153.

⁸⁹ Estas cualidades se detallan en el capítulo III de esta tesis.

⁹⁰ En este sentido, el intérprete realiza una labor creadora donde proyecta lo que la obra representa.

- d) **Como cualidad imitativa de la voz humana.** Lo *lírico* en la música instrumental también se refiere a una cualidad imitativa de la voz humana que mantiene la emisión expresiva de un texto, emula el tono de la voz, y retiene características de la ejecución vocal sin la existencia de las palabras. Lo lírico se siente o experimenta de manera directa cuando se escucha una melodía de cualidades vocales. Se aplica como metáfora de *canto* en respuesta a la melodía instrumental de cualidades vocales. Esta metáfora adquiere valor en función de una experiencia nueva que ocurre en quien interpreta o escucha y que va más allá de lo literal. Promueve un vínculo personal entre el intérprete o el oyente y la obra. En este sentido, es sinónimo de *cantabile*.
- e) **Como una representación literal.** *Lírico* valora y manifiesta un contenido expresivo de la música que va más allá del plano figurativo y corresponde con lo estrictamente *literal*. Por consecuencia, una pieza instrumental lírica corresponde directamente con lo vocal.
- f) **Como término poético.** *Lírico* es un término subjetivo que conecta con el ámbito extramusical de la poesía.
- g) **Como instrumento integrador.** Lo *lírico* puede fundamentar un hilo narrativo de una pieza; puede integrar el contenido poético; o puede preservar la naturaleza original que motivó la música.

Todos estos significados son aplicables a las piezas líricas para violoncello y piano, De ellos, resultan particularmente relevantes para el desarrollo de la revisión histórica y el análisis de las obras que se presentan en el capítulo III los contenidos en los apartados a, b, d y e.

Tal y como ya fue expresado al inicio de esta tesis, lo lírico en la música ha sido revisado de forma muy limitada. Este estudio no aspira a agotar todas las posibles aproximaciones teóricas a este elemento. Antes que eso, tiene la premisa de integrar la fundamentación teórica hacia una perspectiva de ejecución práctica. Por ello, es esencial conocer las piezas líricas en función de su historia, que es, finalmente, el contexto del que se han nutrido las teorías y que resulta necesario antes de una aproximación más detallada a las obras.

II. FUNDAMENTOS DEL LIRISMO INSTRUMENTAL

Génesis del lirismo instrumental - Antecedentes

Al rastrear el origen del lirismo instrumental, es posible considerar al madrigal italiano del s. XVI y XVII como uno de sus antecedentes. Más allá de su textura polifónica, este tipo de piezas se caracterizó por su énfasis melódico, procurando reflejar el modo así como el significado del texto usado. A menudo las palabras provocaban una imagen sonora que se correspondía con lo dicho. El objetivo fundamental en cuanto a lo musical consistía en expresar del modo más completo posible las palabras que se cantaban. Esta postura derivó en el desarrollo de un lenguaje musical más complejo. Con el tiempo, los compositores de madrigales integraron al bajo continuo así como a la monodia en sus obras. Con ello, lo que en un tiempo fue necesariamente polifónico derivó—como una pieza original o como un arreglo de una pieza previa—a lo homofónico, dándole a la voz principal un contexto instrumental.

La idea de plasmar con música⁹¹ un texto—en el afán de reflejar un contenido literal o figurativo—fue característico a su vez en el s. XVIII. El proceso en sí empata con la búsqueda por visualizar a la música como lenguaje. Con ello, la meta de evocar las emociones descansa, según el caso, en las voces o los instrumentos. El resultado, por otra parte, logra una liga con el campo de la retórica.

Los elementos ya mencionados fueron esenciales como antecedente a las posturas estéticas que, más tarde, constituirían la génesis de la pieza lírica. Es necesario revisar lo acontecido con la música europea en el s. XIX para ubicar detalladamente el origen del lirismo instrumental.

El siglo XIX europeo - Generalidades

La creación musical acontecida durante el s. XIX cuenta con una diversidad de enfoques teóricos. En buena medida esto se da por el deseo de comprender y contener—en alguna forma de estructura—el complejo fenómeno artístico que ocurrió durante estos años, mismo que a menudo es encasillado en lo que

⁹¹ *Word-painting* en inglés; *Wortmalerei* en alemán.

comúnmente ubicamos como Romanticismo.⁹² La historiografía incluye adicionalmente el uso de términos como *romántico tardío* o *neo-romántico* para referirse a las manifestaciones musicales presentes en la última etapa de esta época.

Para la literatura, el término suele aplicarse a la primera mitad del siglo, aunque sus influencias continuaron de alguna manera a pesar de la aparición del Realismo y del Simbolismo. De hecho, el término *romántico* parece afianzarse precisamente a partir de la literatura, con base en lo propuesto por escritores alemanes como F. Schlegel, J. Paul y A. Schlegel.

Tal como lo observa Jim Samson, el Romanticismo puede verse como un movimiento o como un periodo de la historia de la cultura. En este sentido se le relaciona primariamente con las artes, pero puede abarcar también a la filosofía, la historia socio-política o, *ad hoc* con la prosa de ese momento, como el *espíritu* de una era. Como bien explica este autor, el concepto de romántico⁹³ daba relieve a la individualidad del genio creativo. Esta perspectiva se extendía a las artes en general con base en las posturas estético-filosóficas⁹⁴ de finales del s. XVIII. En este contexto, se contemplaba la capacidad del artista para acceder a un plano o nivel más allá de la realidad. Una visión que enfatizaba la capacidad del artista para alcanzar las más fuertes y profundas emociones, representando una figura o modelo de un conocimiento intuitivo del mundo. El ideal de imaginación creativa se centra entonces de manera particular en el artista y también en la *obra de arte* como otra individualidad suprema y original.

Carl Dahlhaus se refiere a este periodo de la música fundamentalmente como siglo XIX,⁹⁵ alejándose de alguna manera del concepto de *Romanticismo* como base o centro de estudio. Esto resulta más conveniente para este estudio, pues abre una lectura más flexible para poder observar los cambios históricos que atañen a nuestro repertorio.

Dahlhaus plantea inicialmente que el s. XIX, como un periodo de la historia de la música, comprende desde las obras tardías de Beethoven, las óperas de Rossini y los *Lieder* de Schubert hasta *Le sacre du printemps* de Stravinsky o la “emancipación de la disonancia” con Schönberg.

El conjunto de obras que hoy en día permanecen primordialmente en el repertorio de las salas de concierto se ha conformado a partir de una diversidad de circunstancias. Esta selección, junto con las múltiples revisiones históricas hechas del s. XIX, han determinado consensos por ciertos componentes que se entiende como constitutivos de la historia y del estilo de este periodo de la

⁹² Una primera aproximación a los textos usados como referencia delata las primeras divergencias. Cuando se busca una fecha precisa de inicio del movimiento o periodo romántico, las fuentes consideran los años de 1789, 1810, 1812 e incluso 1830 para este hecho. El final de este periodo, cuando es entendido como romántico, no parece ser más sencillo de precisar, pues ronda los años de 1889, 1909, 1913, 1914 o 1924 según la postura que se considere.

⁹³ Adoptado no sólo por el citado Hoffmann, sino también por los hermanos Schlegel, Ludwig Tieck, Wilhelm Wackenroder y Jean Paul.

⁹⁴ Aquí podemos destacar las ideas de Schelling, Hegel, Schopenhauer. Véase Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, pp. 253-296.

⁹⁵ *The Cambridge history of nineteenth-century music* es otra referencia organizada bajo el mismo criterio.

música. La tendencia general en las lecturas históricas ha seleccionado diversos modelos que con el tiempo y el énfasis son ahora referenciales. Destaca: el desarrollo sinfónico (ligado igualmente a la idea de la música absoluta), unido inicialmente a Beethoven y después continuado y desarrollado por compositores como Brahms y Mahler; el *Lied*, ligado primariamente a Schubert; y el drama musical, que es indisoluble de la figura de Wagner. De estos referentes es el *Lied* el que más compete a este estudio, por lo que será revisado con detalle posteriormente. Faltaría adicionar a lo expuesto el caso de la ópera italiana, misma que es revalorada historiográficamente por Dahlhaus. Asimismo, habría que tener en mente lo que podemos integrar o definir como música instrumental, que comprendería la música para piano solo así como diversas combinaciones de música de cámara.

La melodía *cantabile* de amplias dimensiones propia de la ópera italiana se liga a figuras como Rossini y Bellini. El *cantabile* operístico forma parte de los elementos centrales que constituyen el estilo musical en el s. XIX. A pesar de haber sido criticado o ridiculizado⁹⁶ en su momento, o al menos pormenorizado por los historiadores, este estilo es fundamental para apreciar la música de Chopin, Liszt o Berlioz. En cierto modo, el *cantabile* ha sido de influencia para la existencia de las piezas líricas instrumentales, por lo que habrá de ser revisado a mayor detalle posteriormente.

Los géneros que hoy en día consideramos como representativos del s. XIX (a saber, la ópera y la música instrumental) no fueron necesariamente los más presentes o primordiales en su momento. Como aclara Dahlhaus, los géneros vocales no teatrales (*Lied*, *Cantata* y *Oratorio*) dominaron la época. El énfasis en estas tradiciones se sostenía en buena medida por la existencia de sociedades corales ligadas directamente con la clase burguesa.

Un elemento paralelo ligado a la música vocal es el factor del *texto*. La presencia literaria en la cultura musical se ha reducido de manera continua en su importancia, más allá de que sin un texto la música vocal decimonónica sería inconcebible. Dahlhaus agrega: “[...]la tendencia decimonónica de visualizar a las obras instrumentales como música vocal al proveerlas con un texto imaginario ha dado espacio para una tendencia opuesta, consistente en escuchar a la música vocal de manera instrumental ignorando el texto.”⁹⁷ Este modo de escuchar ha sido característico durante el s. XX y hasta hoy, y ha sido determinante en el modo en que se aprecia el *Lied*. Este hecho es, evidentemente, un factor de gran importancia para el devenir de la pieza lírica instrumental en el s. XX.

Gradualmente los oyentes aprobaron el hecho de que la música por sí sola—sin texto—pudiera ser válida y comparable en mensaje con la literatura misma. Sin embargo, la visión general que prevalecía era que la música era un vehículo para el texto, siendo el texto algo inseparable y esencial para la música. Los cambios en esta percepción serán una de las marcas definitorias de lo que es nuestra lectura actual de la música en el s. XIX.

⁹⁶ Schumann se refirió en alguna ocasión a la melodía italiana como un “lloriqueo de lucha de los diletantes”. Citado por Dahlhaus, *Nineteenth-century music*, p. 4.

⁹⁷ Dahlhaus, *Nineteenth-century*, p. 5.

En su conjunto, Dahlhaus percibe una dualidad de estilos característicos o primordiales en el s. XIX. Están ligados a Beethoven y Rossini, por el rol que cumplieron en la historia cultural decimonónica, más que por su relevancia en la historia musical misma. Esta lectura de la historia sintetiza drásticamente el cúmulo de creaciones musicales del periodo referido, pero aporta a su vez una notable claridad para entender la *praxis* musical que habrá de producir el tipo de piezas instrumentales estudiadas en esta investigación.

Esta división de estilos—fundamental para el desarrollo musical que promoverá el surgimiento y presencia de la pieza lírica—no sólo influyó en los compositores y sus creaciones, sino que determinó formas de aproximación hacia las obras mismas en cuanto a su interpretación.

Beethoven buscó colocar a la música en un sitio primario, que la equiparara a la par de la literatura y el resto de las artes. Como consecuencia, la interpretación de la obra de Beethoven—en particular sus sinfonías—se transformó; sus partituras adquirieron en la mirada de sus contemporáneos cualidades cuya lectura exigía una cuidadosa revisión en búsqueda de su significado.⁹⁸

Para la ejecución de sus obras, Beethoven demandaba—exigía—una interpretación que atendiera cuidadosamente a la partitura. El oyente de estas partituras—mas allá de encontrarse con un fenómeno sonoro de difícil degustación—mantenía la idea o sensación de que era posible, a través de otros medios o acciones, acceder al interior de la obra, en otras palabras, *comprenderla*.

Considerar la *comprensión* como un criterio para la audición de una obra musical—de ver a la música como algo destinado para ser entendido—no nació necesariamente con Beethoven. En todo caso, se concretó con su música, y dio pie a una amalgama de su personalidad como ser humano y la música propia del periodo.

La lectura historiográfica y analítica de este hecho ha despertado diversas disputas. Los analistas con postura formalista se han contrapuesto a los que enfatizan sus estudios en el contenido estético o con base en una línea hermenéutica.⁹⁹ En todo caso, más allá de que se enfatice lo formal, o lo programático, las lecturas coinciden de la premisa siguiente: existe una *idea* interna en la obra que debe ser valorada y comprendida para poder tener una lectura sustancial y respetuosa de la obra desde el punto de vista estético. Es decir, se infiere la condición de existencia de un nivel más profundo en la música que el de superficie, mismo que debe conocerse y entenderse para acceder al *mensaje* de Beethoven. “Análisis y hermenéutica—o más bien el ‘principio analítico’ y el ‘principio hermenéutico’—surgieron en la historia de la música (o al menos alcanzaron significación histórica) de manera simultánea como vías opuestas de desentrañar las dificultades planteadas por el modo de

⁹⁸ Tal como ocurriría con el *Fausto* de Goethe.

⁹⁹ El formalismo historiográfico busca entender la música fundamentalmente por medio del análisis estructural que busca develar el principio formal de una obra. La hermenéutica musical—como explica Whittall—es una línea de interpretación analítica que “enfatisa significado y contexto antes que la estructura o la técnica.” Whittall, "Hermeneutics.", s/p. Véase también lo expuesto en el capítulo anterior.

percibir a Beethoven.”¹⁰⁰ En este sentido llama la atención que la mayoría de los sistemas de análisis del s. XIX y XX se remiten a la música de Beethoven como medio para ejemplificar o como espacio para ejercer.¹⁰¹ Los estudios hermenéuticos coinciden con los anteriores en este sentido.

Contrapuesto a Beethoven y a este cúmulo de visiones racionalistas a su alrededor, se encuentra lo que Verdi sintetizó como la *ópera italiana*, y que contrasta con lo que denominaba como *música instrumental alemana*. La propuesta estética implícita de este tipo de ópera es ligada por Dahlhaus principalmente a Rossini. A diferencia de la ruptura o evolución implícita en Beethoven, Rossini mantiene residuos del s. XVIII en su música.

En comparación con el valor concedido a las partituras beethovenianas, las de Rossini pueden concebirse como “meras recetas” para la interpretación, no como un contenido ideológico expresado en un documento, a menudo, de culto. Es justamente el ejercicio de interpretar el encargado de ser el árbitro estético, mismo que realiza una suerte de borrador o bosquejo de la obra y no una lectura que aspira a dilucidar un contenido filosófico.

Rossini observaba a la interpretación como un evento unido a su concepción musical. Cada partitura que componía era adaptable a las circunstancias y esto no significaba un atentado a su contenido o propuesta. “[...] no hay una versión ‘auténtica’, ‘de primera mano’ o ‘final’ de una ópera de Rossini, una versión de la que otros se “desviaron”. [...] la actitud dócil de Rossini hacia sus cantantes no era una evidencia de debilidad estética, de una disposición para sacrificar la ‘autenticidad’ de su ‘texto’ para la ‘impresión’ de una ejecución pública, sino más bien una consecuencia de la visión de que *la realidad de la música radica en su interpretación.*”¹⁰²

En función del contenido, la música de Rossini no contemplaba ningún reto de comprensión más allá del disfrute que pudiera obtenerse de la música misma. Podemos agregar que, para la ópera en lo general, la partitura es únicamente “el sustrato de un evento teatral que, en buena medida, resulta de la interacción entre la ejecución de las obras y su recepción.”¹⁰³ En contraposición, la música de Beethoven retaba al oyente a descifrar las emociones que el compositor había integrado a la obra.

El tipo de análisis aplicado a la obra de Beethoven aspira a menudo a destilar de un conjunto de notas, acordes o frases un conjunto de ideas, un contenido filosófico o poético que dé coherencia a la estructura general. Realizar esta labor con una obra de Rossini, tratando de delinear un análisis estructural que lleve a encontrar principios formales o contenidos bajo la superficie, es algo que en definitiva resultaría erróneo en función de la naturaleza de la obra misma.

Dahlhaus propone fundamentalmente una dicotomía cultural europea del s. XIX, que sintetizó dos modelos: la ópera (en particular la que denominaríamos italo-francesa) y la tradición alemana clásica (base de la

¹⁰⁰ Dahlhaus, *Nineteenth-century*, p. 11.

¹⁰¹ Vid. Bent, "Analysis", s/p.

¹⁰² Dahlhaus, *Nineteenth-century*, p. 10. El énfasis es mío.

¹⁰³ *ibid.*, p. 45.

música instrumental). Esta dualidad alcanza lo más profundo de la historia musical decimonónica, ya que trascendió los diversos géneros y estilos de cada nación. Ahora bien, los planteamientos de Dahlhaus aquí expuestos no se expresan con el fin de pugnar a favor de uno en particular. Además de proveer una definida síntesis de la creatividad del s. XIX, permite observar cómo la pieza lírica instrumental contempla elementos de ambos modelos, lo que la convierte en este sentido en un híbrido estilístico particularmente interesante.

El concepto de la música absoluta es otra línea que analiza lo ocurrido musicalmente a inicios del s. XIX. La idea es en sí un producto del romanticismo. De manera general se atribuye su origen a Ludwig Tieck y E.T.A. Hoffmann, figuras ideológicas centrales para lo que ocurrió en el s. XIX en la música.

En principio, la idea de la *música absoluta* indica que “debemos distinguir entre la música instrumental que es programática (esto es, que narra un tema) o de carácter (es decir, describe emociones y caracteres), y una música instrumental ‘poética’ que abandona [se aleja de] temas claramente definidos, caracteres, y emociones en el afán de convertirse en un lenguaje capaz de augurar lo ‘infinito’.”¹⁰⁴ Jim Samson explica que Hoffmann integró ideas de los escritores alemanes asociadas con el concepto de *romántico*, y las aplicó directamente a la música de Beethoven. Con una tendencia para clasificar a la música como un “arte primario de las emociones”, se encargó de abrir un sendero para la visión de la música instrumental como algo primordial que sería sinónimo de lo que entendemos como música absoluta. Menciona que este concepto fue central en el pensamiento y la música alemana, y tuvo una relevancia un tanto más secundaria para el resto de las culturas. De cualquier manera, este énfasis puesto en la independencia de la música a otras referencias, su inefabilidad y su naturaleza incognoscible, parecía privilegiarla con la posibilidad de acceso a un mundo infinito y maravilloso. En sí, las ideas de Schopenhauer colocan a la música como “el único arte no representativo, [que] habla directamente del mundo *noumenal* ¹⁰⁵ (en oposición al mundo *fenomenal*).”¹⁰⁶ Aclara Samson que mucho antes del impacto de las ideas de Schopenhauer, la música ya era vista—al menos en buena medida dentro del pensamiento alemán—como la esencia misma del *Romanticismo*.

Samson plantea que la música absoluta era más un concepto de tinte metafísico que una técnica concreta. De alguna manera, el análisis y apreciación *a posteriori* que ha ocurrido de la música del romanticismo conlleva—más allá del rigor aplicado—tanta subjetividad como la música misma. Sin embargo, esta subjetividad no deja de ser una vía de acercamiento para un fenómeno ya distante en el tiempo y complejo en sus diversas facetas. Por otra parte, aporta elementos para valorar dos líneas existentes en la creación musical del s. XIX: la

¹⁰⁴ *ibid.*, p. 34.

¹⁰⁵ Según Moliner: **noúmeno** (del gr. «nooúmenon», lo pensado) m. Fil. Término filosófico que expresa, por oposición a «fenómeno», el objeto tal como es en *esencia, despojado de las apariencias que lo hacen perceptible por los sentidos y de los accidentes que pueden hacerlo aparecer distinto en distintos casos.

¹⁰⁶ Samson, “Romanticism”, s/p.

de la música poética y la de la música absoluta. Sea que se vean como tendencias separadas o como posturas que se empalman, resultan referenciales para el surgimiento de la pieza lírica.

Para Samson lo que realmente cambió en el s. XIX fue el modo en que los componentes de la sintaxis musical existentes pesaron o fueron usados, más que los componentes mismos. En todo caso, el romanticismo retomó lo ya existente, pero repitiendo modelos en nuevas dimensiones, con concepciones más complejas en la sonoridad y textura, o sintetizando y amalgamando para crear variantes novedosas, como la pieza lírica.

Un último factor que resulta importante integrar a esta reseña del s. XIX es el concerniente a la relación de la música con la burguesía (*Bourgeois*). La clase media es responsable en buena medida de lo que hoy en día observamos como la cultura musical del s. XIX. Sin embargo, el término *Bourgeois* se puede referir tanto a instituciones (las sociedades corales u orquestas amateur, por ejemplo) como a el conjunto de personas que, con base en su actividad en relación con la música, creaban los criterios de juicio con los que el estilo se fue formando. Además, bien puede verse en los criterios sociales propios de este estrato social otros elementos que dieron directriz a la cultura romántica musical.

No resulta novedoso señalar que la clase media ha aportado mucho de lo que la historia encuadra como cultura musical. Sin embargo, para lo contemplado en este estudio es de particular utilidad abordar esta conexión en función de lo ocurrido con la música de cámara.

La diferencia social implícita cuando dirigimos nuestra atención hacia la burguesía es de alguna manera diluida en el terreno de la música de cámara. La convivencia de la clase media con la nobleza diletante participando en este género musical suavizó o eliminó, al menos de momento, las diferencias sociales. La factura de la música de cámara en el s. XIX delata algunas de las diferencias notables en el contacto de la sociedad con la música. Hay una notable diferencia entre una familia decimonónica que vivía en casa—por medio de obras originales o arreglos para diversas combinaciones instrumentales, como el dúo de piano o la voz con piano—la música de su tiempo, en comparación con la familia estándar de finales del s. XX, cuyo contacto con este mismo objeto cultural se da primariamente por medio de los discos compactos, la radio, la televisión y, en todo caso, la sala de conciertos. Nuestro tiempo marca un distanciamiento de la convivencia cultural al interior del hogar, con lo que se ha transformando igualmente un patrón educativo.¹⁰⁷

Paralelamente a esta forma de vida familiar, podemos señalar que durante el s. XIX el músico se integra a una burguesía que gradualmente se ha ampliado. Se comienzan a desdibujar los drásticos modelos aristocráticos en

¹⁰⁷ La tradición musical de ese momento se puede sintetizar en lo que se denominaba *Hausmusik*. El *Grove Music Online* menciona: "Música pensada para ejecutarse en casa, por la familia y amigos, para su propia edificación y entretenimiento. Particularmente asociado con la música de las clases medias como opuesta a la de la aristocracia, el término es característico de Alemania y conserva un significado sociológico que no se encuentra en términos similares como 'music at home' [música en casa] o 'household music' [música hogareña] del idioma inglés. Toda música de cámara puede ser considerada "Hausmusik."

donde el músico se aleja gradualmente del su papel de sirviente y es admitido dentro de ámbito de un estrato social más alto. Se da entonces una peculiar coexistencia en donde una clase social—a pesar de sus reservas—cede gradualmente a la integración del músico profesional, pero cuyos miembros participan con entusiasmo en la música de cámara, las sociedades corales y las orquestas. Esta burguesía incluirá gradualmente también a comerciantes y eruditos, en un proceso de interrelación de la clase media que continuará hasta el s. XX.

La música de cámara suavizó las diferencias sociales que, por el contrario, eran aun manifiestas en los teatros donde se realizaba la ópera decimonónica. Simultáneamente, la música existía tanto en conciertos públicos como privados. Si bien el concierto público es mucho más rastreable para su análisis, contar con más documentación de estos eventos no es necesariamente un criterio que les de preeminencia sobre otro tipo de ejecuciones. De hecho, sería complicado afirmar cual de estos dos tipos de concierto fue el más determinante para el crecimiento cultural musical del s. XIX. Sólo queda claro que fue hacia finales del s. XIX que el concierto privado perdió su presencia en la vida cultural europea.

De toda esta actividad, la música de salón junto con la de cámara serán géneros que favorecerán el surgimiento de la pieza lírica. Asimismo, la pieza lírica será uno de los modelos musicales que prevalecerán en las formas musicales que impactaron la creatividad musical europea del s. XX y, como veremos adelante, la influencia será visible también en México.

Toda esta revisión es necesaria ya que —como se evidencia en la revisión detallada de la pieza lírica para piano—no es la intención de este estudio analizar un estilo musical o un tipo de género con base sólo en un conjunto de piezas o a partir de un instante determinante en la historia musical. Es un hecho que el carácter y valor de las piezas líricas para violoncello no reside en una sola característica o cualidad, sino en un cúmulo de elementos que se integran a partir de una diversidad de orígenes. Señalar todos estos elementos forma parte del criterio histórico aquí manejado para delimitar la génesis de la pieza lírica.

El Lied

Dos géneros fueron determinantes en el surgimiento de las piezas líricas para violoncello y piano: el *Lied* y la pieza lírica para piano.

El *Lied* es, expresado de manera general, una canción generalmente breve, compuesta para una o varias voces regularmente con acompañamiento de piano. Su texto consiste usualmente de un poema de naturaleza lírica y con una estructura estrófica. El carácter musical de estas piezas regularmente corresponde con el del poema que le da origen. El término alemán significa literalmente *canción*, pudiendo estar dentro del ámbito del folclor, la música infantil u otros. Sin embargo, en el campo de la música de concierto el término

se liga al concepto de *Kunstlied*, o canción de concierto.¹⁰⁸ Su origen más inmediato se remite al s. XVIII, con base en composiciones de orden más popular o amateur.¹⁰⁹ Estas canciones se transformaron en el s. XIX, evolucionando junto con el auge poético romántico de ese siglo y la popularidad del piano dentro del ambiente de la clase media europea.

El papel del texto en el *Lied* es crucial. Si partimos de la idea de que la búsqueda de la expresividad es una constante para los compositores, cuando menos desde el Renacimiento, la elección de la poesía como elemento creativo musical es un factor determinante en la ruta compositiva, particularmente en el s. XIX. Como menciona Samson,¹¹⁰ los compositores que siguieron a Beethoven dirigieron su mirada hacia otras artes, muy particularmente hacia la poesía. Y agrega:

Esta tendencia tuvo su más clara expresión, evidentemente, en el desarrollo de la canción de concierto, en especial con el *Lied*. De hecho, la canción de concierto podría sustentar su derecho de ser el género romántico por antonomasia, que nació con los primeros románticos, se desvaneció con el ascenso del Modernismo, y sobrevivió en el s. XX, donde el espíritu del Romanticismo se mantiene. En su carácter íntimo y confesional personificó el carácter autobiográfico del arte romántico. En sus aspectos narrativos, descriptivos, reflejó las tendencias programáticas, referenciales, de la música del periodo.

La canción alemana de principios del siglo XIX –tal y como lo detalla Geoffrey Chew– se enmarcó en una división que incluía, por una parte, un amplio conjunto de obras de naturaleza popular y por otra parte un grupo de canciones más reducido y de índole más seria. El primer conjunto se dirigía a un público masivo de clase media o baja, amateur, que incluía ejemplos folclóricos. El segundo fue integrado por obras dirigidas fundamentalmente a un público conocedor y culto. En cualquier caso, los compositores de la época tendieron a participar en ambos segmentos, por lo que estas categorías se traslapan en el medio europeo de este siglo.

La mayor parte de este repertorio se forma por canciones para voz sola acompañada por piano. De hecho, es precisamente la parte del piano la que resulta significativa para rastrear la cualidad –popular o seria– propia de cada canción. Las canciones populares tendieron a presentar acompañamientos sencillos de carácter armónico. Las canciones de naturaleza más seria habitualmente mostraban en el piano un contenido más profundo o detallado, de una importancia equivalente a la de la voz y compartiendo no sólo la representación sonora de las imágenes poéticas, sino también proyectando directamente el contenido emotivo de los textos.

¹⁰⁸ Llamada *art-song* en inglés.

¹⁰⁹ La línea histórica sin embargo es trazable hasta las melodías monofónicas de los *Minnesinger* o *Meistersinger*. vid: Böker-Heil, et al, "Lied", s/p así como Randel, *The New harvard Dictionary of Music*, p. 446-450.

¹¹⁰ Samson, "Romanticism", s/p.

Un segundo factor de relevancia para el análisis del *Lieder* decimonónico es la conexión entre el texto y la música. La canción de factura popular tendía a establecerse en estructuras melódicas repetitivas o *cuadradas*, mismas que se aplicaban a cada parte o estrofa del texto. La canción de perfil serio, si bien nunca eliminó el planteamiento musical estrófico, presenta melodías y escenarios musicales más variados, mismos que tienden a transformarse en función de los diversos detalles presentes en el poema. Incluso algunos *Lieder* están compuestos directamente en función del texto y sin procurar estructuras musicales simétricas o repetitivas.

Franz Schubert representa la referencia más determinante para el *Lieder* de principios del s. XIX. Mozart al igual que Beethoven lo precedieron en alguna medida, aunque su obra influyó más en el desarrollo de la música instrumental que en este género. Posteriormente, Robert Schuman, Felix Mendelssohn y Johannes Brahms habrán de explorar ampliamente el *Lieder*, aunque de manera independiente y con búsquedas igualmente distintas.

La influencia alemana alcanzó a compositores bohemios, como Antonin Dvorák o Bedrich Smetana, así como al escandinavo Edvard Grieg, nuevamente con matices relativos de su momento histórico e incluso con signos de su propio folclor. La música de Schubert influenció el desarrollo de la *mélodie* en Francia, con muestras palpables en la música de Hector Berlioz, y más tarde con Gabriel Fauré, Henri Duparc, Ernest Chausson y Claude Debussy. En Rusia la canción se ligó al *romance*, junto con la denominada *russkaya pesnya* (“canción rusa” de carácter folclórico).

Desde la perspectiva del texto, es determinante el peso de la obra poética de Johann Wolfgang von Goethe en el desarrollo del género del *Lied* en la Europa del 1800.¹¹¹ Empero, muchos otros poetas de calibre más reducido—e incluso aficionados con dotes literarias—fueron importantes para el surgimiento del caudal de canciones presentes en el s. XIX.¹¹² Tal como lo anotan Sams,¹¹³ el elemento esencial en estos textos convertidos en canción era su “tono emocional”, y no su calidad literaria.

La poesía germana hallará su contraparte en las diversas formas de *Lied*, cultivadas tanto por los compositores ya mencionados como por un amplio grupo de compositores contemporáneos a éstos, pero poseedores de un perfil menor en tanto a la calidad de su música. Goethe menciona en una carta de 1809 a Zelter¹¹⁴ que un poema lírico no estaba realmente completo hasta que no ha sido dispuesto en música. En este sentido, la clase media alemana pudo valorar el contenido emotivo de los nuevos y vastos ejemplos de poesía, además de percibir “la mezcla de un estilo elevado cortesano con la lírica popular.”

Un elemento adicional digno de mencionar es el desarrollo del piano en los inicios del s. XIX. La evolución de este instrumento promovió sin duda una

¹¹¹ *cfr.* Sams, “IV. The Romantic lied”, s/p.

¹¹² Si tomamos como base la obra de Schubert —y eliminamos el nombre de Schiller empatándolo con el de Goethe—surgen nombres como Klopstock, Loti, Mayrhofer, Claudius, Schober, Schubart, Rellstab, Seidl y Jacobi entre muchos más, caracterizados por su poca trascendencia histórica como poetas.

¹¹³ Sams, “IV. The Romantic lied”, s/p.

¹¹⁴ Citado por Sams, *ibid.*

escritura más detallada, profunda y sustancial dentro del género del *Lied*. Sonoridades amplias y orquestales fueron factibles a la par de otras más delicadas e íntimas. En consecuencia, un sinfín de imágenes poéticas y símbolos pasaron a formar parte del material expuesto por el piano. Truenos, arroyos, máquinas,¹¹⁵ galopes o suspiros encontraron equivalencias sonoras gracias a la imaginación de los compositores de *Lieder*.

En su conjunto, las características propias del *Lied* estarán presentes en la pieza lírica para violoncello y piano propia del s. XIX. Estas propiedades pasarán en buena medida al s. XX como parte de una tradición creativa de los compositores de música de cámara, quienes observaron al dúo de violoncello y piano como un espacio natural para presentar estos rasgos musicales.

Las piezas líricas para piano

Las piezas líricas para piano que se crearon durante el s. XIX significan otro elemento que hemos de detallar. Elfriede Glusman señala a que la pieza lírica para piano propia de los inicios del s. XIX se puede concebir como una obra independiente, breve, con una forma simple, y que expresa una o cuando más unas cuantas ideas musicales. Este tipo de piezas muestran como características más destacadas de lirismo, espíritu poético y preocupación por el factor sonoro.¹¹⁶ Sin embargo, Glusman no aclara qué es el lirismo y de qué modo se expresa en las obras este espíritu poético. En cambio, su estudio es muy detallado en cuanto a otras características de las piezas.

Glusman plantea que el énfasis en la melodía con base en el lirismo fue uno de los factores que promovieron el declive de la sonata como forma primordial de composición al inicio del s. XIX. Robert Winter¹¹⁷ empata este declive con la muerte de Beethoven (1827) y la de Schubert (1828). El énfasis melódico en las obras en un movimiento se contrapone, entonces, a la estructura de la sonata, basada en el planteamiento y desarrollo del conflicto armónico y del material temático. “El lirismo, [...] que encontró su forma auténtica de expresión en la pieza lírica breve para piano, no tenía lugar en la sonata para piano.”¹¹⁸

Dos líneas creativas se desarrollaron gradualmente en el repertorio pianístico del s. XIX. Por una parte, un estilo incorpora un amplio repertorio de naturaleza virtuosa, que explotaba capacidades recientemente desarrolladas en el instrumento y permitiendo provocar un profundo impacto en el oyente.¹¹⁹ Estas obras tomaban a menudo su o sus melodías de las óperas de moda, por ende eran limitadas en su originalidad. Ignaz Moscheles menciona y critica los puntos básicos de esta escuela virtuosa como “la cultivación de capacidades

¹¹⁵ Inevitable recordar la ruela claramente presente en *Gretchen am spinnrade* de Schubert.

¹¹⁶ Glusman, *The early Nineteenth-Century lyric piano piece*, p. 31.

¹¹⁷ Winter, “Piano music from c 1750/ Romanticism and the miniature”, s/p.

¹¹⁸ Glusman, *The early*, p. 19.

¹¹⁹ Cfr. Kirby, E. *A short history of keyboard music*.

asombrosas de ejecución, sentimentalidad recargada, y la producción de efectos pronunciados [...] que, si no son completamente repudiables, son permisibles sólo en contadas ocasiones.”¹²⁰ En todo caso, este repertorio produjo avances valiosos en el desarrollo de las capacidades y el estilo del piano.

Una segunda línea de la música para piano consistió en la pieza lírica para piano, cuya historia y desarrollo es revisada por Glusman.¹²¹ La autora plantea un trazo histórico que critica inicialmente el agrupamiento de los diversos tipos de piezas líricas para piano en un solo género y descendiendo de un mismo origen, mismo que después se abrió para dar entrada a todas las obras breves para piano que incluyeran o no títulos extravagantes.

Para reorganizar la variedad de estas obras, Glusman propone inicialmente una división tripartita para las obras para piano de principios del s. XIX: las menguadas o decadentes grandes formas del s. XVIII referidas también como *música absoluta*, el repertorio virtuoso y, finalmente, la piezas cortas y líricas para piano.

El repertorio virtuoso suele dividirse en dos categorías: música virtuosa propiamente dicha y música de salón. El primer caso contempla música en donde “[...]la destreza técnica y los efectos son explotados al extremo, para casi el completo detrimento del contenido musical y forma”.¹²² Por su parte, la música de salón presenta sólo una apariencia de complejidad técnica, manteniéndole contenido musical y la forma presentes, y no sólo de fondo como en el anterior caso.

Música virtuosa y música de salón son categorías que se definieron y diferenciaron más a partir de la segunda mitad del s. XIX. La música de salón recayó en compositores que produjeron obras en masa para un público diletante y que subsistieron en espacios familiares más íntimos. En todo caso, Glusman aclara que ambos tipos de obras –virtuosas y de salón– aspiraban a presentar al público obras fácilmente asimilables que pudieran entretener de una manera superficial.

Las piezas líricas para piano compartieron el momento histórico con la música de salón, lo cual provocó una inadecuada unión entre ambos géneros. Esto ocurre en buena medida por la inmensa cantidad de imitaciones de piezas líricas realizadas por compositores sumamente limitados en su oficio y deseosos de incorporarse a un mercado ávido de obras sencillas, atractivas, efectistas o vistosas. Estas obras regularmente contaban con nombres extravagantes o sentimentales colocados en un afán puramente comercial. Esta práctica alcanzó sin duda al género de las piezas líricas. Incluso algunas piezas de notable factura, como las de Mendelssohn, recibieron títulos que se contraponían a las

¹²⁰ Citado por Glusman, *The early*, p. 24.

¹²¹ Al igual que otros estudios, el de Glusman no detalla con que acepción usará las palabras *lyric*, *lyrism* y *lyricism*. Su texto da por acordado el sentido de estos términos y sólo los acota en dos ocasiones: con una frase aclaratoria comparativa, “Lyricism, or the emphasis upon de melody[...]” (p.17); o aclarando lo que estaría ausente, “Emphasis upon any kind of technical virtuosity for its own sake is absent and, in fact, when technical prowess is rarely –and then briefly – called for, it is used only as a necessary means for musical expression”. (p. 31).

¹²² Glusman, *The early*, p. 26.

ideas y deseos del compositor.¹²³ En suma, la denominación de música de salón implicó un carácter peyorativo, a pesar de que no era claro el tipo de obras que esta acepción incluía.

Por sí misma, la pieza lírica para piano se encuentra en un punto de incertidumbre—como lo menciona Willi Kahl¹²⁴—ya que no puede ser considerada como música programática, pero tampoco como música absoluta. Su ubicación recae en un punto, de algún modo, intermedio.

Un término adicional aplicado a las piezas líricas es el de “pieza de carácter”.¹²⁵ Kahl plantea cuatro categorías para las “piezas de carácter”, limitados a la existencia de piezas independientes:

- Obras en las que existe un verso como encabezado o tema
- Piezas que tienen un título poético, como *Abendlied*, etc.
- Obras con una designación de género, como *Elegie*, etc., y
- Piezas con títulos genéricos, como *Prelude*, en donde hay una indicación de tempo o expresión *caracterizante*, como *bewegt* o *rezitativisch*.

Glusman plantea de manera resumida que el origen de las fuentes para la pieza lírica para piano se encuentra en las bagatelas de Beethoven, los nocturnos de Field y las piezas cortas de Schubert. Estas últimas, son consideradas por la autora en una línea distinta a la tomada por Mendelssohn, postura que tiene concordancia con Kahl. Este autor plantea que las obras schubertianas de este tipo son de orden estrictamente instrumental, es decir, de una naturaleza notoriamente pianística. Por otra parte, las canciones sin palabras de Mendelssohn representan un género basado en música vocal que va más allá de resultar una simple o literal transcripción para el piano. Kahl considera que Mendelssohn le dio al género del *Lied* una nueva función fuera del ámbito vocal. De hecho, el compositor llamó a sus propias piezas para piano sencillamente *Lieder*.¹²⁶

Según Glusman, lirismo, espíritu poético, y preocupación por el factor sonoro se interrelacionan de manera importante y con un orden de importancia específico en las piezas líricas para piano.

En cada uno de los estilos dentro del repertorio de las piezas líricas para piano, una o la combinación de estas características prevalece. Adicionalmente, en cada estilo debe ser considerada la naturaleza del lirismo: el estilo del nocturno con un lirismo de *coloratura* ornamentada y énfasis en el elemento del sonido; la pieza de carácter, en donde el lirismo es un factor secundario y el estilo lírico varía con el “carácter” de la pieza, de ahí su énfasis y dependencia más bien en el elemento programático o poético; y, finalmente, el *Lieder ohne Worte* con sus variados tipos [...],

¹²³ Cfr. Glusman, *The early*, pp. 28, 208-225.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 33-34

¹²⁵ *Character piece* o *Charakterstück*.

¹²⁶ Kahl agrega que en este caso Mendelssohn —a diferencia de Schubert— no diferenciaba entre las esferas vocal e instrumental, y actuaba bajo una suerte de confusión conceptual romántica.

estando más presente entre estos el lirismo sencillo de la canción folclórica o, en algunos casos, la canción de concierto.¹²⁷

Otros autores—como F.E. Kirby, Ulrich Michels, Stewart Gordon y Kathleen Dale¹²⁸—engloban a la pieza de carácter y a la pieza lírica dentro de un mismo género, o las reúnen bajo la primera denominación como una clasificación amplia y general. Evitan, por tanto, mayor detalle especificando características independientes o particulares de las diversas obras. En todo caso, integran bajo esta denominación las cualidades y características fundamentales de las piezas líricas sin poner demasiado énfasis en su denominación.

Glusman presenta en su estudio un mayor detalle. Considera que las piezas de carácter aportan una dimensión nueva a las piezas líricas: un factor poético o literario, lo cual las separa de alguna manera del conjunto. Propone dos subcategorías: la primera, con las piezas que no tienen una designación de género como título, y por otra parte las obras en donde existe un verso o motivo como encabezado o tema. Este encabezado está destinado a “realzar la obra adicionándole otra dimensión”, lo cual se llegó a dar incluso después de que la obra fuera compuesta. La autora destaca que en estas piezas los pensamientos poéticos¹²⁹ toman preeminencia sobre la cualidad lírica, lo cual no ocurre con otro tipo de piezas (como el nocturno o romance) donde se da lo contrario. Con ello, considera que estas obras no se pueden considerar como música programática, sino que habrían de ubicarse en algún punto intermedio entre la música de programa y la música absoluta.

Los compositores de piezas de carácter buscaban unificar la música y la literatura. Una búsqueda en pro de la expansión del contenido musical con una dimensión poética distinta que permitiera realzar una y otra. “El poema y la música son uno solo y no pueden separarse: la música es el poema y el poema, la música, al menos en la intención del compositor.”¹³⁰ Glusman plantea que el compositor decimonónico utiliza la música para dar una nueva dimensión a la poesía, para expresar “eso para lo que las palabras son insuficientes, eso que es indescriptible.”¹³¹ El estudio no aborda, sin embargo, la dimensión metafórica implícita en esta percepción, y que se ha tratado ya en el capítulo I.

Adicionalmente, existe un consenso en vislumbrar los títulos poéticos así como otro tipo de encabezados de estas piezas como una forma de encausar al oyente hacia el contenido de la obra. La descripción verbal que precede a las piezas forma parte de lo que es, al la postre, un conjunto poético literario-musical.

¹²⁷ Glusman., *The early*, p. 39.

¹²⁸ Quien opta por englobarlas simplemente como *miniaturas*, aceptando una posible organización de las piezas en grupos por su nomenclatura, pero explicando la imposibilidad y poca funcionalidad de una clasificación rígida o suficientemente precisa.

¹²⁹ *Empfindungen*, sensaciones o percepciones emocionales.

¹³⁰ Glusman, *The early*, p. 158.

¹³¹ *ibid.*, p. 159.

Con base en el repertorio, muy probablemente las piezas de R. Schumann ocupan el punto más elevado en el ámbito de las piezas de carácter. A su nombre se pueden agregar los de Beethoven, Schubert y Chopin.¹³²

Es válido considerar ahora la siguiente pregunta: ¿dónde se conecta el terreno poético de *lo lírico* con las piezas líricas? Ludwig Tieck¹³³ afirmaba que la música instrumental es un lenguaje poético supremo. Además, Tieck expresa un concepto primordial para este estudio: la idea de que *al liberarse la música de la poesía se vuelve, por sí misma, poesía*.¹³⁴ Aunque Dahlhaus utiliza el texto con el fin de delimitar y comprender el concepto de música absoluta, en nuestro caso consideramos que esta idea pudo influir directamente en compositores como Mendelssohn, quienes desarrollaban un repertorio distinto al de otros creadores como Beethoven, Brahms, ligados de manera más cercana a la idea de la música absoluta.

La canción sin palabras

Como se ha mencionado antes, es complicado delimitar el inicio y final del s. XIX como periodo estético. De igual modo, resulta sumamente difícil determinar una sola línea que explique el surgimiento de la pieza lírica para violoncello. Resulta más conveniente ubicarla indirectamente, con base en la colindancia del fenómeno musical con diversas lecturas de la creación musical decimonónica. La pieza lírica para violoncello se arma, por consecuencia, con una génesis heterogénea que es responsable de su particular construcción.

Con base en las referencias históricas y estéticas previamente presentadas, se puede determinar una obra que funja dentro de este estudio como paradigma histórico de pieza lírica para violoncello. Con ello, se procura integrar al trabajo general de análisis un referente concreto que contribuya en la delimitación del objeto de estudio. Funge entonces como referencia el *Lied ohne Worte* Op. 109 (c.1845) de Felix Mendelssohn, al ser si no la primera, sí un modelo concreto de pieza lírica para violoncello y piano del s. XIX que integra las características que habrán de ser prototipo o referencia en el análisis y valoración de este tipo de obra. Las canciones sin palabras integran—por sí mismas—un género de piezas líricas. Antes de revisar esta obra es importante hablar de este género más a detalle.

Felix Mendelssohn (1809-1847) compuso durante su vida más de 100 *lieder* para una o dos voces y piano. Si bien estas canciones no suelen destacar

¹³² Agregaremos también el nombre de Wilhelm Taubert (1811-1891). Director, compositor y pianista alemán, poco conocido pero que es señalado por Glusman y otros autores como referencia en la génesis histórica de las canciones sin palabras de Mendelssohn, en particular por sus *Minnelieder*.

¹³³ En su *Phantasien ubre die Kunst* (1799). El escritor alemán Ludwig Tieck (1773-1853) tradujo las obras de Shakespeare junto con A. Schlegel. Escritor de cuentos, novelas y drama, su mejor medio de expresión pudo estar en los relatos de naturaleza fabulosa y cuentos para niños. Citado por Dahlhaus, *Nineteenth-century*, p. 143.

¹³⁴ El énfasis es mío.

como otros segmentos de su vasto catálogo de obras, un primer punto que resulta importante considerar es la relación de su música vocal con sus obras instrumentales de cámara. Ya lo destaca L. Todd en su estudio sobre el compositor, mencionando como Mendelssohn cita y parafrasea su *Lied Frage* (Op. 9 no. 1) en el Cuarteto de cuerdas Op.13. Cabe señalar que esta relación no ocurre sólo en este sentido, ya que secciones de piezas instrumentales también son utilizadas en obras vocales.

Más importante es la aportación de Mendelssohn al repertorio pianístico. Es aquí donde centramos nuestra atención en el afán de apuntar el conjunto de *Lieder ohne Worte* que el autor publicara en ocho volúmenes (dos de ellos de manera póstuma) entre 1832 y 1845. Todd señala la poca claridad en los orígenes de estos *Lieder*. Sin embargo, expone la posibilidad de que se originaran en un juego entre Felix y su hermana Fanny en donde adicionaron textos a obras vocales. Menciona además la influencia que pudo tener Adolf Bernhard Marx con sus escritos respecto a la música instrumental, ligados a las ideas ya plantadas con respecto a la música absoluta.

Mendelssohn crea un nuevo género que provocó respuestas directas de sus contemporáneos. Schumann sugirió que en su origen las piezas fueron *Lieder* con texto a los que después se les retiró. En todo caso, Mendelssohn logra con este conjunto de piezas participar en la amplia colección de obras para piano solo que surgieron en el s. XIX y que se integran bajo una diversidad de títulos y, en cierto modo, de concepciones. En un sentido, podemos englobar estas obras como piezas líricas para piano, mismas que surgieron a lo largo del todo el citado siglo.

Previamente hemos mencionado los *Minnelieder* de Taubert, que eran piezas de carácter para piano encabezadas siempre por un fragmento poético. Glusman aporta una comparación que resulta clarificante: Mendelssohn deseaba que su música se situase independiente, no sustentada, mejorada o *iluminada* por un contenido poético. Para la autora, Mendelssohn compone canciones *sin* palabras mientras que Taubert (al igual que Schumann) componen piezas de carácter *con* textos. Por ende su cercanía se da más en la superficie, al tener una postura diferenciada en cuanto a la relación con la poesía o las expresiones verbales.

En una carta de Mendelssohn de 1842 a Marc-André Souchay el compositor reflexiona sobre el modo de interpretar una de sus canciones sin palabras y detalla su postura frente al uso de palabras adicionales a la música:

La gente a menudo se queja de que la música es muy ambigua; eso que ellos deben tener en mente cuando la escuchan es muy confuso, mientras que las palabras las entiende cualquiera. Conmigo sucede todo lo contrario, y no solamente con discursos completos, sino con meras palabras. Éstas, también, me parecen tan ambiguas, tan indefinidas, tan fácilmente malinterpretadas en comparación con la verdadera música, la cual llena el alma con miles de cosas mejores que las palabras. Los pensamientos que me expresa la música que amo no son demasiado indefinidos para ser puestos en palabras, todo lo contrario, son demasiado definidos para ello... Si me pregunta qué

me encontraba pensando cuando yo la escribí [la canción sin palabras a la que se refiere], yo podría decir: Sólo la canción, tal y como se encuentra. Y si tuviera en la mente una palabra o palabras definidas al respecto de alguna u otra cosa de estas canciones, no desearía nunca decírselas a nadie porque las mismas palabras nunca significan lo mismo para diferentes personas. Solamente la canción puede decir lo mismo, puede despertar los mismos sentimientos en una persona como en otra, un sentimiento que no es expresado, sin embargo, por las mismas palabras.¹³⁵

La postura del compositor refleja una clara determinación en contra de la integración directa de un texto con la música para este tipo de obras, con lo que enfatiza la prevalencia del sonido por sobre cualquier perspectiva de uso del lenguaje.

Una comparación más es digna de citarse. Schumann—confrontando nuevamente las obras de Taubert y Mendelssohn—declaró que los *Minnelieder* de Taubert estaban inspirados en poesía, mientras que las canciones sin palabras bien podrían inspirarlo a uno a escribir poesía.¹³⁶ En otro texto, y haciendo una reseña del Op. 30 de Mendelssohn (en 1835), Schumann detalla una serie de ideas con respecto a los *Lieder ohne Worte*. Llama la atención el profundo espíritu poético de la crítica de Schumann:

[...]¿quién no se habría sentado alguna vez, en las horas del atardecer, frente al piano...y en medio de una improvisación comenzara sin querer a cantar bajito una melodía? Si alguien por casualidad pone en las manos la melodía junto con el acompañamiento, y sobre todo si ese alguien es Mendelssohn, brotan entonces las más hermosas Canciones sin Palabras. Uno podría fácilmente componer sobre un texto, para luego deshacerse de las palabras y dar así la obra a conocer; sin embargo eso no es lo auténtico, sino una especie de engaño. -- Uno querría entonces crear una prueba que demostrara la claridad con la que la música evoca sentimientos, y entonces se le daría al poeta, cuyas palabras se han callado, la oportunidad de escribir un nuevo texto para la canción. Si se corresponde el último con el primero, se trataría de una evidencia más sobre la seguridad de la expresión musical.¹³⁷

La frase final de Schumann retorna a la escena al poeta, algo contrario de lo que desearía Mendelssohn—sin duda—para acercarse a estas piezas. El primero duda de la capacidad de la música por sí misma, mientras el segundo destaca por su convicción en cuanto la autosuficiencia de la música. La idea se liga a lo argumentado por E.T.A. Hoffmann,¹³⁸ quien consideraba que la música

¹³⁵ Citado por Todd, "Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy", p. 193.

¹³⁶ "[...]pues en eso se diferencian éstos (los *Minnelieder*) de los compuestos por Mendelssohn, que éstos han sido sugeridos por poemas, en tanto que quizá los otros, por el contrario, sugieren un poema." Citado por Glusman, *The early*, p. 187.

¹³⁷ *ibid.*, p. 164

¹³⁸ Refiriéndose a la Quinta Sinfonía de Beethoven en 1810.

pura instrumental, en donde no hay una referencia literaria o programa, es una cualidad esencialmente romántica.

Este devenir romántico se refleja en la música en los diversos modos en que se crean nexos entre la música misma y otros “sistemas semánticos”, como menciona Julian Rushton. Considera que la música se resiste a una interpretación hasta que algún tipo de clave se ofrece. Esta puede ser la razón de que la música, en el la primera parte del s. XIX, tendió a verse conectada con ideas extramusicales. “[...] una ausencia de especificidad es una parte vital de la proyección romántica, misma que encuentra poesía en el sonido sin una mediación de por medio.”¹³⁹

Rushton concibe a la canción sin palabras como un modelo que funciona para entender muchas de las obras instrumentales del periodo que estudiamos ahora. Su postura sintetiza mucho de lo aquí expresado, integrando el repertorio en lo que denomina *música instrumental poética*. Por una parte, presenta a la melodía con acompañamiento como una forma arquetípicamente romántica.¹⁴⁰ Con esta base, contempla a la canción sin palabras como un género que abarca un sinnúmero de piezas más allá de su título, autor e incluso de su instrumentación. Aplica esta lectura tanto a los movimientos lentos de obras de cámara – las *Fantasiestücke* Op. 73 de Schumann, por ejemplo – como a sus equivalentes en obras sinfónicas.¹⁴¹ “El oyente experimenta una canción en un lenguaje desconocido; o la música se ha quitado el yugo de la poesía, mientras que retiene las formas musicales a las que la poesía dio ascenso, o la penetración de la poesía en la música ha alcanzado un punto donde, saturada por la esencia poética, la música podría ser obstaculizada por la precisión de las imágenes verbales”.¹⁴² La postura de Rushton presenta un camino que ayuda a leer más sencillamente la vasta producción musical de este periodo y refleja una visión que forma parte de los fundamentos de este estudio.

Las canciones sin palabras son un conjunto de piezas líricas cuyo origen se encuentra no sólo en la música vocal sino también en la instrumental. No todas las canciones sin palabras escritas por Mendelssohn pueden considerarse como canciones vocales convertidas en canciones para piano. Un buen número de ellas tienen características plenamente pianísticas cuyo origen es plenamente instrumental, más allá de estar integradas en sus respectivos conjuntos de *opus* con la denominación genérica de *Lieder ohne Worte*, e intercaladas con otras genuinamente vocales.

En total existen seis grupos de piezas, con una designación de *opus* para cada una. La estructura de las piezas es regularmente a-b-a, aunque la sección

¹³⁹ Rushton, “Music and the poetic”, p. 165.

¹⁴⁰ Ch. Rosen plantea algo semejante: “Cabría decir que la forma típica del estilo romántico es el *Ave Maria* de Gounod: es decir, un movimiento barroco rítmico y armónico (en este caso el Preludio en Do mayor del *Clave bien temperado*, Libro I de Bach) con una melodía postclásica superpuesta.” Rosen, *El estilo clásico – Haydn, Mozart, Beethoven*, p. 518.

¹⁴¹ L. Todd plantea igualmente la visión de un género de la canción sin palabras, aunque lo aplica principalmente a las obras para piano, a autores como Schumann, Liszt (*Tre sonetti di Petrarca*), Spohr, Tchaikovsky y Fauré. Todd, “Piano music”, p. 198.

¹⁴² *ibid*, p. 166.

central no resulta necesariamente contrastante y tiende a mantener una escritura uniforme con respecto a las partes que la acompañan. En particular, L. Todd así como Glusman dividen las canciones sin palabras que se basan en un modelo vocal en tres categorías.¹⁴³

Primero, la canción solista con acompañamiento vocal, que representa la forma primaria de este género.



Fig. 1. Mendelssohn, *Canción sin palabras* Op. 19 No. cc 1-7

Enseguida las piezas con características de *duetto* cuentan con dos líneas melódicas (soprano y tenor) que regularmente realizan un doblaje en sextas o terceras.



Fig. 2. Mendelssohn, *Canción sin palabras* Op. 19 No. 6

Finalmente, las canciones de tipo coral, que tienen una escritura homofónica.

¹⁴³ Los prototipos de estas piezas vocales pueden encontrarse en el *Jüngere Berliner Liederschule*, del que el maestro de composición de Mendelssohn, Kart Friedrich Zelter (1758-1832), era figura central. Sus canciones presagian la independencia de la parte del piano de la de la voz, que caracterizará al *Lieder* decimonónico.

Andante.

Nº 4.

Fig. 3. Mendelssohn, *Canción sin palabras* Op. 38 no. 4. cc. 1-10.

Esta división es de particular importancia, ya que sus características permiten también revisar y organizar las piezas líricas—para piano e instrumentales—que vinieron más tarde. En suma, la obra de Mendelssohn representa un logro notable, ya que sus piezas no son únicamente una transcripción literal de un medio a otro de una canción. La pieza lírica es resultado de una nueva interpretación de la poesía musical que valora de modo integral las capacidades vocales de los instrumentos.

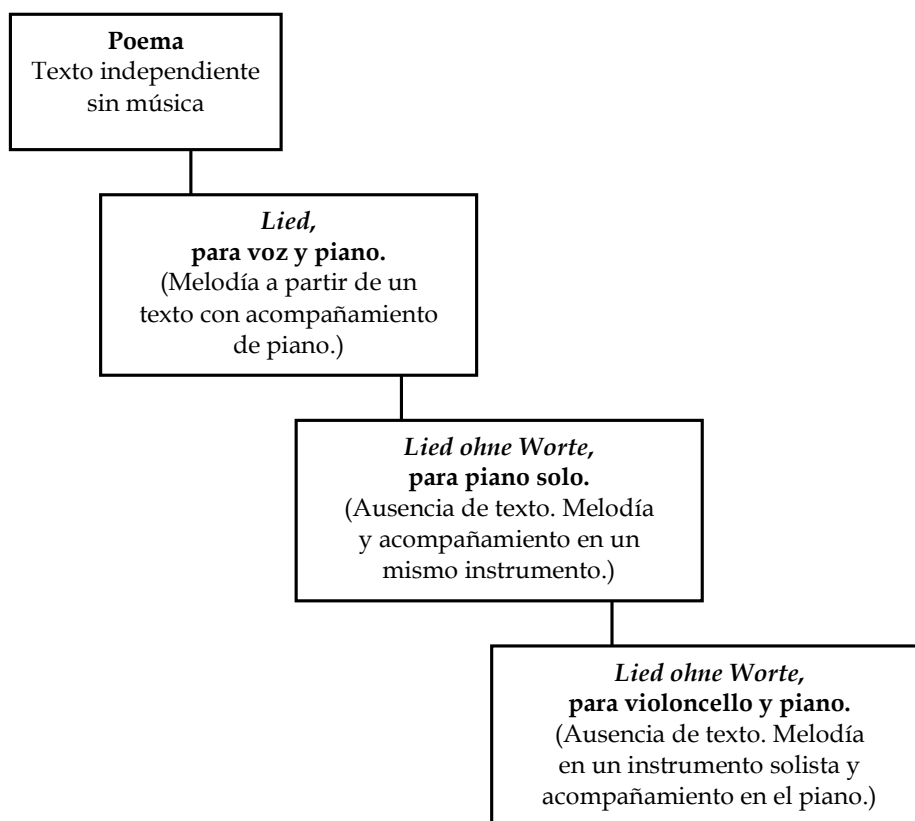
Las piezas líricas para violoncello en el s. XIX y XX en Europa

Previamente quedó presentado el *Lied ohne Worte* Op. 109 (c. 1845) de Felix Mendelssohn como una pieza paradigmática en el género de piezas líricas para violoncello y piano. La obra—titulada como *Romance sans paroles* en el autógrafo—fue publicada hasta 1868 de manera póstuma. En el ámbito de la música de Mendelssohn, este *Romance* es importante ya que es la única pieza propia del género de la canción sin palabras que el compositor hizo para una dotación que no es la de piano solo.

La pieza es una obra tardía en el catálogo del compositor,¹⁴⁴ y cierra un interesante ciclo en la línea de sus canciones sin palabras. En este año de 1845 Mendelssohn compuso también su último ciclo de obras para piano con este perfil. El Op. 109 representa una línea interesante en cuanto a la transformación

¹⁴⁴ Aunque tardío equivalga para este caso los 36 años con que contaba el compositor en ese año.

de la música vocal a la música instrumental para violoncello y piano. Esto se puede esquematizar de este modo:



Este esquema parte de un poema que da origen a una canción. Allí la melodía es solista o independiente y la parte de piano acompañante. Enseguida, en una segunda instancia del proceso la melodía mantiene su perfil poético, pero pierde su espacio solista, y se integra al piano. Finalmente, la melodía lírica regresa a un ámbito independiente, por separado, pero sin texto alguno.

La ruta de gestación en cuatro pasos de la obra aquí expuesta halla correspondencia con los planteamientos teóricos expuestos en el primer capítulo. Por lo anterior, el *Lied ohne Worte* Op. 109 es un adecuado modelo histórico del género de la pieza lírica para violoncello y piano.

No todas las piezas de esta naturaleza compartirán una ruta como la de esta obra de Mendelssohn. A la postre, es más importante observar como las piezas líricas para violoncello y piano fueron adoptadas por numerosos compositores europeos durante el resto del s. XIX y el XX.

La lista de piezas que se pueden citar es demasiado extensa para presentarse de modo integral. Sin embargo, se pueden citar algunos ejemplos que fueron seleccionados procurando la diversidad de los autores y la calidad en la factura de las obras:

Arensky, Anton Stepanovich. *2 Pieces*, Op.12 (1887)

Bruch, Max. *Ave Maria*, Op.61 (1892)
 Bruch, Max. *Kol nidrei* op.47 (1881)
 Bruch, Max. *Vier Stücke*, Op.70 (1897)
 Chausson, Ernest. *Pièce*, Op.39 (1897)
 Cui, César Antonovich. *Barcarolle*, Op.81 (1910)
 Dvorak, Antonin. *Waldesruhe – Kild*, Op. 68/5 (1891)
 Falla, Manuel de. *Romanza*, (1897)
 Fauré, Gabriel. *Élégie*, Op.24 (ca.1896)
 _____ *Romance*, Op. 69 (1894)
 _____ *Sicilienne*, Op.78 (1898)
 Glière, Reinhold. *12 Albumleaves*, Op.51 (1910)
 Granados, Enrique. *Madrigal*, (1973).
 Hindemith, Paul. 3 Stücke Op. 8 (1917)
 Ibert, Jacques. *Aria* (1939)
 Klengel, Julius. *Sechs Stücke*, Op.44 (c.1905)
 Masenet, J. *Elégie-mélodie*, (1885)
 Moszkowski, Moritz. 3 Stücke, Op.29 (c.1885?)
 Popper, David. *Widmung*, Op.11 No. 1 (c. 1900)
 Raff, Joseph Joachim. 2 *Fantasiestücke*, Op.86 (1854)
 Reinecke, Carl. *Drei Stücke*, Op.146 (c. 1910)
 Rimsky-Korsakov, Nikolai. *Serenade*, Op.37 (1893)
 Rodrigo, Joaquín. *Siciliana* (1929)
 Schumann, Robert. *Fantasiestücke*, Op.73 (1849)
 _____ *5 Stücke im Volkston*, Op.102 (1849)
 Sibelius, Jean. 4 *Pieces*, Op.78 (1915)
 Suk, Josef. *Ballade and Serenade*, Op.3 (1890)
 Thomé, Francis. *Andante religioso*, Op.70 (c 1890)

Una mención independiente merece la pieza de Camille Saint-Saëns: *Le cygne* (El cisne - 1887). La pieza fue originalmente el doceavo número del *Carnaval de los animales* (*Le carnaval des animaux*).¹⁴⁵ *El cisne* es sin duda la pieza emblemática del violoncello. Es probablemente la obra más conocida del repertorio de este instrumento. Su notable sencillez de factura permite que la imagen poética que implica la obra se proyecte con plenitud. La línea melódica es del más equilibrado lirismo. Es una obra absolutamente idiomática.

Es prudente mencionar que diversos movimientos lentos de sonatas son claramente ejemplos del género lírico. Si bien estos segmentos no fueron creados para presentarse de manera independiente, no es inusual que se interpreten de este modo. Algunas obras que pueden funcionar como ejemplo en este sentido serían:

Brahms, Johannes. *Sonata en Fa mayor*, Op. 99 (1886)
 Chopin, Frédéric. *Sonata en Sol menor*, Op. 65. (1845-6)
 Grieg, Edvard. *Sonata en La menor* Op. 36 (1882-83)

¹⁴⁵ La ejecución de la suite completa fue prohibida por el compositor mientras estuvo en vida. Empero, *El cisne* fue la única pieza que aceptó se presentara de modo independiente en público.

Rachmaninoff, Serge. *Sonata en Sol menor*, Op. 19 (1901)
Saint-Saëns, Camille. *Sonata No. 2* Op. 123 (1905)
Schubert, Franz. *Sonata en La menor, Arpeggione* (1824)
Strauss, Richard. *Sonata en Fa mayor* Op. 6 (1880-83)

Las piezas líricas para violoncello y piano convivieron con obras semejantes para dotaciones como violín y piano o flauta y piano en el ámbito de la *Hausmusik*. Las obras para piano solo, las canciones con piano y las obras de música de cámara formaron parte de la vida burguesa europea del s. XIX. El ámbito doméstico con la calidez de la vida familiar empalmado con la poesía— como texto, como música y como imagen— tuvo su equivalente en el México de esos años. La perspectiva cosmopolita de la burguesía mexicana incluyó a la música como un elemento esencial.¹⁴⁶ Sin embargo, el repertorio de música de concierto mexicano lograría constituirse con más presencia a partir de los años finales de ese siglo. El inicio del s. XX—con la diversidad de acontecimientos culturales que lo caracterizaron—será marco para que los compositores mexicanos inicien gradualmente a escribir para la combinación de violoncello y piano.

¹⁴⁶ Aunque mucha de esta música tuviese un papel utilitario para el baile, u ocupando el ámbito de la música de salón o la *tertulia*. *vid.* Miranda, “La seducción y sus pautas.”, pp. 18-21.

III. LAS PIEZAS LÍRICAS MEXICANAS PARA VIOLONCELLO Y PIANO

Antecedentes

El s. XX en México inició con la figura de Porfirio Díaz en el poder. En el entorno cultural mexicano convivían tanto el pensamiento más conservador como algunas corrientes liberales y positivistas, “en la literatura y el arte—como sucedía en la comida y en la moda—se notaba una fuerte influencia europea, sobre todo francesa.”¹⁴⁷ Las plumas de Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón y Amado Nervo son nítido ejemplo del sentir y el vivir del siglo que terminaba. José María Velasco plasmaba memorables imágenes del paisaje mexicano mientras que José Guadalupe Posada usaba la cotidianeidad para moldear las bases de la tradición gráfica de nuestro país. En la música, se puede decir que a finales del s. XIX México vivía un romanticismo *a la mexicana*, donde destaca la figura de Ricardo Castro.

Más tarde vendría la Revolución. La crisis del Porfiriato que desencadenó este movimiento armado tuvo consecuencias en diversos niveles, afectando lo político, lo económico, lo social y lo cultural. La valoración histórica del movimiento revolucionario sigue siendo revisada en nuestros días. Sin embargo, hay evidencia para considerar que la turbulencia de los inicios del s. XX fue un detonante de diversos cambios culturales en México.

En medio de la complejidad, lentamente se fueron decantando posturas entre los músicos mexicanos. Uno de los elementos patentes en el medio musical de los días de la Revolución era la clara tendencia hacia lo cosmopolita. Manuel M. Ponce fue figura de particular importancia en este inicio de siglo. Se remitió a la tradición europea de su tiempo, pero dirigió también su mirada hacia la canción mexicana de corte popular. Ponce diría que: “La canción popular es la manifestación melodiosa del alma del 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.”¹⁴⁸ Esta postura gestó una parte relevante de la obra de Ponce. A su vez, esta línea fue determinante para motivar todo el repertorio mexicano que tiene que ver con lo vocal.

Más tarde, músicos como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas promoverán un giro importante en los lenguajes musicales de México. De

¹⁴⁷ Speckman, “El porfiriato.”, p. 222.

¹⁴⁸ Citado por Miranda, *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y su obra*, p. 31.

manera general, las líneas nacionalistas e indigenistas fueron determinantes para el medio cultural mexicano. Si bien Ponce inició el movimiento nacionalista, Chávez se alejó del Romanticismo y se acercó al mundo indígena, mientras que Revueltas logró una apasionante reinterpretación de lo popular y urbano. Aurelio Tello menciona que para todos ellos: “el reto fue el mismo: edificar una obra que siendo profundamente nacional fuera a la vez moderna, que estando fincada en añejas raíces históricas reflejara el cambio que vivía el país y el mundo. Lo diverso fue la actitud [...]”¹⁴⁹

Esta época fue importante para el violoncello. Los compositores agregaron al repertorio pianístico y sinfónico el de la música de cámara. Este género comenzó gradualmente a desarrollarse a partir de los inicios del siglo. A la par del violín, el violoncello comenzó a tener un papel más presente. Su voz se haría más notoria hasta adquirir un peso importante tanto en la escritura sinfónica como en dúos, tríos y cuartetos de cámara.

Más tarde destacarían otros compositores junto con otras posturas. De alguna manera, lo diverso seguiría siendo la actitud. Baste escuchar la música de José Rolón, Candelario Huízar, Julián Carrillo, Eduardo Hernández Moncada, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Miguel Bernal Jiménez, Carlos Jiménez Mabarak o Salvador Moreno; para luego compararla con lo compuesto por Armando Lavalle, Leonardo Velázquez, Manuel Enríquez, Joaquín Gutiérrez Heras o Mario Kuri Aldana. Más recientemente no podría ser más diverso el terreno sonoro, con nombres como los de Mario Lavista, Julio Estrada, Federico Ibarra, Daniel Catán, Arturo Márquez, Eduardo Angulo, Gabriela Ortiz o Eduardo Gamboa.

La suma del arte musical mexicano tiene una liga con la cotidianeidad nacional; la adaptación y la asimilación de diversas influencias parecen estar presentes como cualidad esencial de los compositores mexicanos. “Es a todas luces evidente que los compositores mexicanos manejan con soltura las técnicas y medios compositivos que garantizan su pertenencia al polifacético mundo de la composición contemporánea.”¹⁵⁰ Sin embargo, la diversidad resultante, que ha dado tanto un arte nacional, como otro nacionalista, otro vanguardista y otro indigenista, vuelve complejo el proceso de valoración de la historia musical de México. No hay intención de posicionar a uno sobre otro en esta investigación. Ante todo, pareciera que el espíritu cosmopolita se ha mantenido a lo largo de los años. Ha mutado con los cambios del entorno, pero con ello la realidad mundial se ha asociado con una de las áreas del mexicano que parecieran estar más permanentes al pasar de los años: la música.

El s. XX se caracterizó por una especie de Babel de lenguajes musicales — para usar las palabras de Yolanda Moreno Rivas— pero de esa diversidad manifiesta en México ¿cuáles líneas han permanecido y por qué razón? El discurso musical se ha transformado a la par de un país inmerso en cambios de múltiples índoles. Sin embargo, ciertos géneros prevalecen sobre otros aún dentro de la diversidad. Este es el caso de la pieza lírica dentro del repertorio para violoncello y piano mexicano.

¹⁴⁹ Tello, “La creación musical en México”, p. 491.

¹⁵⁰ Moreno, *La composición en México en el siglo XX*, p. 19.

Repertorio de piezas líricas en México durante el s. XX

El repertorio mexicano para el violoncello ha sido escasamente estudiado. De manera muy atomizada es posible recabar información a partir de obras de consulta,¹⁵¹ pero el único documento impreso en México que compila información al respecto se encuentra en un apartado del libro *Las aventuras de un violonchelo: historias y memoria* de Carlos Prieto.¹⁵² Un estudio más profundo—realizado fuera de México—se encuentra en *Música latinoamericana para violonchelo* de Germán Marcano. El libro se constituye con una vasta catalogación del repertorio de 17 países. En el caso del apartado de México, la información es ciertamente amplia, pero no integra la totalidad de las obras existentes para el violoncello compuestas en el s. XX al momento de ser editado.¹⁵³ Adicionalmente, esta catalogación empata las obras originales junto con las transcripciones de obras mexicanas para la dotación de violoncello y piano.¹⁵⁴ Por otra parte, comete el error de contabilizar obras como nuevas cuando ya estaban consideradas.¹⁵⁵

Para la presente investigación, se ha constituido un catálogo que corresponde exclusivamente a obras para violoncello y piano.¹⁵⁶ Su integración resultaba fundamental para delimitar un *corpus* que permita determinar con detalle la presencia de piezas líricas dentro del repertorio. En este sentido, el catálogo sólo incluye obras originales para violoncello y piano. Se excluyen las obras para violoncello solo—que ocupan el segundo puesto en cantidad dentro del repertorio para violoncello—así como las obras para violoncello y orquesta.¹⁵⁷

La combinación de violoncello y piano tiene dos vertientes creativas. La primera—que es la más nutrida—corresponde a piezas independientes o suites formadas por diversas piezas.¹⁵⁸ Un segundo apartado es el que corresponde a obras de mayor envergadura, como sonatas en varios movimientos o series de

¹⁵¹ Como el *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto* de Eduardo Soto Millán.

¹⁵² Una versión ampliada aparece en la nueva edición de este texto, que aparece con el subtítulo “Nueva edición. Actualizada y completada con notas autobiográficas.”

¹⁵³ El comentario no busca ser una crítica, ya que resulta notable la cantidad de información que logró recabar el autor para el apartado de México, sobre todo a sabiendas de la complejidad que implica esta labor en nuestro país.

¹⁵⁴ Se toma en cuenta la transcripción de Gaspar Cassadó a *Estrellita* de Manuel M. Ponce, siendo que es una transcripción de la versión de violín y piano, que a su vez es una transcripción hecha por Jascha Heifetz.

¹⁵⁵ En el apartado de Alfonso de Elías se presentan las cuatro obras para violoncello y piano que figuran en la presente investigación. Sin embargo, se incluyen también dos series de obras denominadas *Tres piezas para violonchelo* y piano así como *Cuatro piezas para violonchelo y piano*. Estas suites de piezas no existen, muy probablemente fueron nombradas de este modo por un intérprete en un recital para compilar obras que fueron originalmente independientes. Su registro en la catalogación de Marcano se da pensando que estos grupos de piezas incluyen obras diferentes a las ya catalogadas.

¹⁵⁶ Este catálogo se ubica en el anexo 1 de esta tesis.

¹⁵⁷ Las obras para dos violoncello y piano no se incluyen tampoco debido a que su dotación en el género de la música de cámara corresponde a un trío. Este catálogo sólo contempla la dotación de dúo.

¹⁵⁸ Como los *Préludes* de Manuel M. Ponce.

variaciones. Partiendo de una revisión general del repertorio, es evidente que la mayor cantidad de piezas se caracterizan por tener una factura o carácter lírico. Este género—por ende—forma una parte esencial del repertorio para violoncello y piano en este país.

Es posible afirmar que el género de las piezas líricas ha sido determinante en la creación de una identidad instrumental para el violoncello en nuestro país. Desde los inicios del s. XX hasta nuestros días existen cuando menos 150 piezas para violoncello y piano, de las cuales, cerca de 80 tienen características que se corresponden con los criterios previamente planteados para las piezas líricas. Este *corpus* de piezas comparte en lo general las características de las obras del mismo género compuestas por los compositores europeos del s. XIX.¹⁵⁹

Dentro de este conjunto de piezas, existen diversos tipos de lenguajes así como variedad en los perfiles en sus compositores. Algunos ejemplos serían: *Canto de la tarde* (c. 1910) de Gustavo E. Campa, que es una de las primeras obras para violoncello y piano del s. XX. El *Madrigal* (1921) de Carlos Chávez es un buen ejemplo que pertenece a la etapa temprana de este compositor. Manuel M. Ponce—cuyo tercer movimiento de su *Sonata para violoncello y piano* es ejemplo del más bello lirismo—compuso *Granada* (c. 1927). Adicionalmente, las dos primeras piezas de sus *Préludes* (1930) son clara y a la vez contrastantemente líricas en función de su factura. El *Lied* (1936) de José Rolón está cercano a las cuatro piezas de Alfonso de Elías, que comparten un mismo perfil lírico: *Chanson triste* (1927), *Petite valse* (1927), *Andante mesto* (1934) y *Preludio* (1942). Mario Kuri - Aldana, aporta igualmente al género con su *Macuil - Xochitl / Canto de cinco flores* (1959) al igual que José F. Vázquez, con su *2ª Romanza y 3ª Romanza*. En años más recientes se pueden citar otros compositores. Emmanuel Arias con su *Canción mexicana Op 59*. Joaquín Gutiérrez Heras, que además de su *Canción en el puerto* (1995) tiene sus *Dos piezas para violoncello y piano* (1999). O—para cerrar esta breve lista—Eduardo Gamboa, quien se asume plenamente ligado al lirismo en *Reminiscencias* (1994), junto con Alexis Aranda, cuyo *Credo* (2007) impulsa hasta este siglo la vocación lírica del violoncello.

Características predominantes de las piezas líricas.

Es posible avanzar ahora sobre una lectura más específica en cuanto a lo que podemos considerar como estilo lírico dentro del ámbito interpretativo. Para ello, es útil revisar y aclarar lo que en este sentido se puede entender como *estilo*. Una vez realizada esta determinación podremos proponer los elementos que fungirán como parte del análisis estilístico de cada obra revisada.

Tal y como lo expresa Carol Kimball,¹⁶⁰ el estilo es más fácil de describir que de definir. De manera simple, podemos declarar que es la combinación de

¹⁵⁹ Una revisión a detalle de estas características se ubica en el siguiente apartado.

¹⁶⁰ Kimball, *Song. A guide to art song style and literature*, pp. 1-3.

todas las partes de la obra. Robert Pascall¹⁶¹ considera que el estilo es una manera, modo de expresión o forma de presentación. Especifica que la palabra engloba diversas aproximaciones. Por una parte, plantea que para un esteta el término concierne a la superficie o apariencia, más allá de lo inseparable que es en música la *apariciencia* y la *esencia*. Para el historiador, el estilo es un concepto de *diferenciación y ordenamiento* que consiste en generalidades expresas; esta visión permite agrupar diversos ejemplos de música de acuerdo con las semejanzas que existen entre ellas. El estilo puede ser visto, de igual manera, como una síntesis de otros estilos, fusionando elementos distintivos de textura, armonía, melodía o tradición. Estilo representa también un rango de posibilidades u opciones definidas por un grupo de ejemplos en particular, como ocurre con el *estilo homofónico* o el *estilo cromático*. Pascall considera que las diversas manifestaciones de estilo pueden encontrarse en cualquier “unidad conceptual” (sea una obra o fragmento musical), en un criterio amplio o partiendo de algo reducido. Y agrega que:

la música misma es un estilo de arte, y una sola nota puede tener implicaciones estilísticas de acuerdo con su instrumentación, entonación y duración. Estilo, un estilo o estilos pueden ser vistos como presentes en un acorde, frase, sección, movimiento, obra, conjunto de obras, género, obra de una vida, periodo (de cualquier dimensión) y cultura. El estilo se manifiesta por sí mismo en usos característicos de la forma, textura, armonía, melodía, ritmo y ethos; es presentado por personalidades creativas, condicionado por factores históricos, sociales y geográficos, recursos interpretativos y convenciones.

En el presente estudio, lo lírico como estilo corresponde a una valoración de un conjunto de cualidades específicas que—ya integradas—permiten, a la postre, apreciar de manera general a un *corpus* de piezas musicales.

En este sentido, los factores enunciados con respecto a la pieza lírica engloban claramente un contexto vocal para una obra instrumental. Es decir, las obras instrumentales de esta categoría se caracterizan por una clara naturaleza cantable. Su estructura y contenido la ligan directamente con la canción de concierto. Es por esto que nuestra revisión del estilo de este repertorio parte fundamentalmente de un esquema ligado a lo vocal.¹⁶²

En la presente investigación se parte de la melodía, el ritmo, la armonía, el acompañamiento y el carácter para detallar la revisión del género que aborda este estudio. El *corpus* de composiciones que han sido seleccionadas y revisadas previamente sirve para ejemplificar los diversos elementos que se han de detallar.

¹⁶¹ Pascall, “Style”, s/p.

¹⁶² El estudio de Kimball—centrado en la canción de arte—hace énfasis en cinco parámetros generales para el análisis estilístico: melodía, armonía, ritmo, acompañamiento y texto poético. Otras revisiones del estilo son fundamentalmente coincidentes. Pascall pone su atención a los siguientes tópicos del lenguaje musical: forma, textura, armonía, melodía y ritmo. LaRue se centra en el sonido, la armonía, la melodía y el ritmo.

Las piezas líricas mezclan los componentes musicales en una unidad compleja, en donde cada factor tiende a integrarse con otro. En todo caso, es posible revisar los elementos antes mencionados del modo más independiente posible.

La melodía es el primer factor que revisaremos como parte de la pieza lírica para violoncello. Alexander Ringer la define como un conjunto de “sonidos dotados de altura, dispuestos en el tiempo musical de acuerdo con convenciones culturales y límites dados.”¹⁶³ El *Oxford Dictionary* la define como “una sucesión de notas, con variación en su altura, que cuentan con una configuración organizada y reconocible.” Agrega que la melodía es fundamentalmente *horizontal*, es decir, que las notas se escuchan de manera consecutiva, a diferencia de la armonía en donde las notas se perciben de modo simultáneo o *vertical*.

La cualidad de la melodía lírica se expresa en diseños lineales—o contornos—que son característicos. Para detallar cabe remitirse a lo expresado por A. Schönberg,¹⁶⁴ quien plantea una división bipartita de las melodías. Este autor propone el modelo de *melodía* vocal en contraposición a la melodía instrumental.

Schönberg propone que lo que entendemos como melodioso se relaciona directamente con lo *cantabile*. En este sentido, es la voz humana la que—siendo el instrumento musical primario—determina lo que consideramos como *cantabile*. De manera general, esto se refleja en “sonidos relativamente largos; un enlace suave de los registros; movimiento en ondas, más por grados conjuntos que por saltos; prohibición de intervalos aumentados y disminuidos; adherencia a la tonalidad y sus regiones más cercanas; utilización de los intervalos naturales de la tonalidad; modulación gradual; y un uso cuidadoso de la disonancia.”¹⁶⁵ Esta descripción es poco menos que un retrato hablado de la melodía lírica instrumental. Schönberg enlista—además—al desequilibrio, la incoherencia, la inadecuada integración con la armonía (o, en su caso, el acompañamiento) y la incongruencia de fraseo y ritmo como criterios de lo que percibimos como no melodioso.

Cantabile funciona a menudo como sinónimo de lírico. Coloquialmente el término se aplica para indicar tanto un *estilo cantabile* como para delimitar una sección de una obra o de la cualidad interpretativa de una persona. Una melodía *cantabile*, al igual que una lírica, presumen una melodía que es fluida y claramente presentada.¹⁶⁶

¹⁶³ Ringer, “Melody”, s/p.

¹⁶⁴ En *Fundamentos de la composición musical*.

¹⁶⁵ Schönberg, *Fundamentos*, p. 119.

¹⁶⁶ *Cantabile* funciona también como indicación de tempo: *Andante cantabile con moto*.

The image shows a musical score for Violoncello and Piano. The tempo is marked 'Moderato'. The Violoncello part starts with a 'ppizz.' (pizzicato) marking and a dynamic of 'p' (piano). It then transitions to 'arco' (arco) and remains at 'p'. The Piano part also starts with 'p' and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The score is in 6/8 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Fig. 4. J. Rolón. Lied, cc. 7 - 12

La contraparte de la melodía vocal sería la *melodía instrumental*. Ésta se ve circunscrita por las limitantes técnicas de cada instrumento. De cualquier modo, Schönberg considera que una melodía de este tipo debería estar hecha de modo tal que—idealmente—pueda ser cantada también, aunque esto requiriese grandes capacidades vocales.

Con base en lo anteriormente dicho, el diseño de la melodía lírica resulta idiomático en función de las cualidades del violoncello. Este instrumento cuenta con un énfasis de melodías tendientes a lo lírico en su repertorio, en contraposición con lo que ocurre con otros instrumentos, como sería el caso del violín.

En el contexto de la pieza lírica, la melodía tiende a dominar la atención del oyente. La cualidad de esta melodía es claramente vocal, misma que puede ubicarse en el violoncello o en el piano.

The image shows a musical score for Violoncello and Piano. The tempo is marked 'Andante mesto'. The Violoncello part starts with a dynamic of 'mp' (mezzo-piano) and 'espressivo' (expressive). The Piano part starts with a dynamic of 'p' (piano) and 'espressivo'. The score is in 3/4 time and the key signature has two sharps (F#, C#). The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with a 'dim.' (diminuendo) marking towards the end.

Fig. 5. A. de Elías. *Andante mesto*, cc. 4-12

Estructuralmente, puede constituirse a partir de breves motivos, frases regulares o irregulares o en una línea—o discurso—prolongada que no manifieste fragmentos o secciones definidos.

16

19

gliss.

mp

simile

Fig. 6. E. Gamboa. *Azules*, cc. 16-21

En este ejemplo, la melodía se construye a partir de breves impulsos. La intensidad emotiva no se logra a partir de la continuidad. Cada pausa permite que el siguiente impulso vaya sumando tensión poética. En contraposición a esto, el ejemplo siguiente presenta una línea de cualidad mucho más serena, contemplativa. No existen silencios, y la emotividad proviene en buena medida de la continuidad y de un movimiento sereno del fluir melódico.

Andantino quasi adagio

p *mf* *p*

cantabile molto espress.

Andantino quasi adagio

3



Fig. 7. G.E. Campa. *Canto de la tarde*, cc. 1 – 8.

El carácter de la melodía lírica se manifiesta igualmente en su rango o ámbito, entendido como el punto más agudo y grave alcanzado por la línea melódica. En este sentido, suele circunscribirse a un rango no extremoso para el instrumento, procurando para el violoncello el registro medio y en ocasiones el agudo.

La ubicación de la melodía en el rango del violoncello es importante para la proyección emotiva del contenido poético. En este sentido cabe referirnos al *Lied* de Rolón y *Granada* de Ponce, obras que serán revisadas en esta tesis y que representan dos ejemplos que provienen de una composición vocal previamente creada. De modo comparativo, ambas obras se asemejan en su origen. Sin embargo, la construcción final de la pieza difiere notablemente en cada caso. El *Lied* contiene—en comparación con *Incolor*—ajustes de fraseo y articulación fundamentalmente. El cambio de registro es mínimo, ya que es consecuencia exclusiva del ajuste de tonalidad. En el caso de *Granada*, amén de ajustes en el fraseo y en la articulación de la melodía, la línea del violoncello se reubica considerando su rango. Además, se revalora la relación de la línea vocal con la parte de piano, con lo que son visibles una serie de cambios que alejan la transcripción del ámbito de lo literal.

Sin embargo, un manejo más contrastante del rango melódico aporta una cualidad igualmente variada al discurso y al carácter de una obra. El uso planeado de cambios drásticos de registro permite dar otro tipo de sustento a la emotividad poética de la pieza. La cualidad inesperada de estas variaciones de registro contribuye no sólo a la variedad en el ámbito sonoro de la obra, es determinante para la estructura general de la pieza lírica.

Fig. 8. J. Gutiérrez Heras. *Canción en el puerto*, cc. 28-36

La *tesitura* es otro elemento que redundante en el ámbito del carácter. Es común que se ubique al violoncello como el instrumento *más vocal*, ya que su rango sonoro se ubica precisamente en el de la voz humana.¹⁶⁷ Que el instrumento tenga este amplio rango sonoro no quiere decir que todo este diapason sea propio para la ejecución lírica, o en otro sentido, que todo el registro sea semejante en términos sonoros o expresivos. La *tesitura* de una pieza, finalmente, “no se decide por los extremos de su rango, más bien por la parte de ese rango que es más usada.”¹⁶⁸ En este sentido, y en función del registro donde regularmente se ubican las melodías líricas en el violoncello, este instrumento funciona como un tenor o una contralto. La ubicación de la melodía en un instrumento puede favorecer su claridad y expresividad. De allí que el compositor deba tomar decisiones en este sentido.¹⁶⁹ Cuando la *tesitura* de una pieza se ubica hacia el centro del registro del instrumento y no es extremosa, se favorece un carácter más cálido o sereno. Ejemplo de ello sería *Azules de Gamboa*. El tercer número de la *Música para teatro III* de Ibarra alcanza niveles mayores de tensión expresiva en función del rango más extremoso que tiene la melodía, con lo que su carácter se intensifica.¹⁷⁰

¹⁶⁷ El Do₃—su límite grave—es también el límite máximo de la voz del bajo. El La₆—que corresponde regularmente al límite agudo orquestal del violoncello—es asimismo la nota extrema superior de la voz de la soprano en el terreno coral.

¹⁶⁸ Jander, “Tessitura”, s/p.

¹⁶⁹ Cfr. con lo expuesto a este respecto en *Granada*, de Manuel M. Ponce y *Lied* de José Rolón.

¹⁷⁰ Vid. *infra* F. Ibarra. *Música para teatro III*, (III-Moderato), cc. 1 - 13

En cuanto a su contorno o diseño lineal, la melodía lírica instrumental evoca a menudo la factura vocal que se percibe en el *Lied*. En este sentido, se presenta en función de su contexto sonoro el factor poético o del carácter general de la obra. La melodía lírica puede ser sutil, cual murmullo. Puede ser enfática, procurando el mismo diseño lineal. Puede fluir en diversidad de direcciones evocando una sensación de libertad. Puede provocar tensión a través de un movimiento limitado o estático. La diferencia de grados conjuntos o saltos tiene la capacidad de aportar dimensión al contenido emotivo.

Sintácticamente, la melodía lírica es susceptible de los procesos de repetición, contraste y variación. Sin embargo, su naturaleza tiende a ligarse mayormente a una declamación poética, que se percibe como no planeada, en donde los criterios de desarrollo temático—propios del género de la sonata—son menos presentes.

Rítmicamente, la melodía lírica es proclive en cierto grado a la homogeneidad en concordancia con el carácter general de la obra. En cualquier caso, la melodía es susceptible a las variaciones propias del discurso poético del compositor, mismo que puede fluctuar partiendo de un carácter sereno o dulce hasta un temperamento intenso o arrebatado. En el *Andante mesto*, el espíritu inicial de la obra se caracteriza por una declamación sencilla y gentil. En la parte central de la obra esta cualidad se trasforma. El cambio de carácter—ahora intenso y desesperanzado—se manifiesta en un entorno agitado y una melodía intensa enfatizando el registro agudo.

50 *poco a poco cresc. ed accelerando*

poco a poco cresc. ed accelerando *pp*

52

Fig. 9. A. de Elías. *Andante mesto*, cc. 50-56

En otro sentido, la melodía puede conservar su lirismo y, al mismo tiempo, contrastar con un contexto que refleje un temperamento distinto. Este contraste con el acompañamiento permite enfatizar la cualidad melódica.

La melodía lírica puede confinarse casi de manera exclusiva al ámbito del violoncello o formar parte de un diálogo con el piano, en donde ambos instrumentos logren en su conjunto un sentido lírico compuesto y equilibrado.

Fig. 10. F. Ibarra. *Música para teatro III*, (III-Moderato), cc. 1 - 13

Este tipo de melodía no requiere expresarse exclusivamente por líneas construidas por grados conjuntos. Su forma tiende a reflejar las imágenes poéticas que se llegan a evocar en la obra. A menudo se percibe una relación con el título de la obra cuando éste manifiesta una imagen o cualidad poética. Asimismo, la indicación general de carácter así como las indicaciones

interpretativas propuestas por el compositor pueden influir en la cualidad melódica.

La melodía—como la música en general—suele relacionarse con el lenguaje. Ringer¹⁷¹ considera que el estilo melódico bien puede identificarse por su vocabulario, gramática y sintaxis. Y, como una forma de lenguaje, tiene una función definida y es ligable—incluso—a un contexto o clase social.

En cuanto a la sintaxis melódica, el lirismo en el plano compositivo puede percibirse en unidades de diversas dimensiones. Por una parte, el motivo sería la célula mínima reconocible. Aun en este limitado conjunto de notas—basta dos para ello—es posible construir o captar una cualidad lírica.



Fig. 11. J. Gutiérrez Heras. *Canción en el puerto*, cc. 3 - 4

En una perspectiva más integral, los diversos motivos forman frases. El criterio lírico de construcción melódica tiende a crear frases que suelen ser largas o extendidas. En sí, la realización de una frase lírica en cuanto a la interpretación implica una búsqueda de la continuidad vocal.

En cuanto al contenido de la melodía lírica, podemos retomar las ideas de Schönberg. Siguiendo su postura, una melodía se puede comparar con un aforismo, por el modo en que avanza rápidamente de un problema a una “solución”. Por su parte, lo que percibimos como un tema se asemeja más a un planteamiento científico o hipótesis, cuya capacidad de convencimiento depende de cierta experimentación y presentación de pruebas.

Este contenido aforístico—que no aspira a la confrontación dialéctica en todo caso—bien puede empatarse a la idea del *cantabile* vocal, construida con base en la perspectiva de *emocionar* melódicamente, más que *convencer*. Ésta es una visión de tendencia formalista, en donde el tema es un concepto o planteamiento que sirve para construir estructuras. En contraposición, la melodía lírica es una entidad autosuficiente, que no se construye con base en un desarrollo temático. En todo caso, expone un planteamiento que inicia y se cierra en la pieza misma.

Schönberg considera que un tema no puede ser independiente o autodeterminante. Es decir, está destinado a una serie de consecuencias en función de un tipo de desarrollo, mismas que están patentes en la obra y sin las que el tema mismo podría parecer “insignificante”. Por el contrario, “una

¹⁷¹ Ringer, "Melody", s/p.

melodía clásica o contemporánea tiende a la regularidad, las simples repeticiones e incluso simetría. Por eso, generalmente lleva un fraseo único.”¹⁷²

El contenido de la melodía lírica se empata con la naturaleza poética de este tipo de piezas. Por su cualidad vocal, y aun con la ausencia de palabras integradas a la melodía, las líneas líricas conllevan una correspondencia con las inflexiones naturales de un texto. No es extraño observar que los grandes compositores de melodías líricas instrumentales dominaban la interacción entre texto y música. Adicionalmente, la literatura es un elemento que es regularmente cercano a los compositores de música de concierto y esta liga suele influir también en la factura melódica. Por ello, no extraña que la elección del título de este tipo de piezas conlleve una relación directa con la cualidad de la línea melódica. En adición, este rezago de poesía ubicado en el título representa una directriz específica para el intérprete.

Por su factura o estructura, la melodía lírica se puede comparar, dentro del lenguaje, con la prosa breve o con la poesía prosada. Difícilmente la melodía lírica instrumental se podría ceñir a un modelo o estructura propio de la poesía medida.¹⁷³ Siguiendo el símil, la melodía lírica tiende a envolver al oyente a modo de relato poético, procurando el equilibrio y calidez de lo que sería la narrativa breve.

Como lo menciona Ringer, la melodía es un producto social que se liga a un grupo—o subgrupo—cultural. El estilo lírico—en esta concepción—comparte características sociales, nacionales y funcionales, según el caso. Por ello, puede reflejar gestos folclóricos, populares o cultos. Puede emular, a su vez, imágenes concretas o abstractas. En suma, es capaz de—o aspira a—reflejar por sí misma la complejidad de las emociones o afectos humanos ubicables en el subconsciente.

Lo que comúnmente valoramos como expresividad lírico-melódica es una asociación con elementos—a menudo—extra musicales. Esto ya ha sido tocado más arriba en esta tesis, cuando se ha considerado la metáfora presente en lo lírico. La asociación poética implícita en este hecho se puede ligar con contenidos emocionales, gestualidad o movimiento físico, así como con imágenes o cualidades de la naturaleza. Partimos entonces de la percepción o creación de una expresividad musical con base en la “representación melódica”—literal o no—de una referencia extramusical.

Lo que podríamos denominar como acompañamiento significa, más que algo definido o limitado, un ámbito amplio de presencia que es esencial para la pieza lírica. En una pieza lírica para violoncelo y piano, éste último podría imaginarse como un simple elemento de apoyo y cuya participación es limitada. Nada más alejado de la realidad. En las piezas líricas, el piano no significa una simple adición. El piano complementa desde su base a la parte del violoncello. Contribuye a determinar la tonalidad de la pieza; estructura en buena medida el ámbito rítmico delimitando por consecuencia la cantidad de movimiento perceptible; apoya o enfatiza el fraseo en lo general y los contornos

¹⁷² Schönberg, *Fundamentos*, p. 126.

¹⁷³ Como el soneto.

melódicos en lo particular; y, finalmente, contribuye de manera fundamental a proyectar el carácter propio de la obra.

De manera general, la parte del piano unifica y cohesiona la pieza. La funcionalidad estética de la misma depende en buena medida de la interacción entre la parte del violoncello y la del piano. De allí que la denominación de acompañamiento no se usa aquí de ningún modo con un afán despreciativo, sino como una denominación de carácter práctico.

El papel de acompañante puede intercalarse entre varios instrumentos, con lo que lo lírico se presenta diversificado.

Fig. 12. F. Ibarra. *Música para teatro III, (I-Andante)*, cc. 1 - 14

La parte del piano puede tener una naturaleza coral, en donde las voces del piano tienen una textura homofónica y a menudo isorítmica.

Fig. 13. A. de Elías. *Andante mesto*, cc. 1 - 6

El acompañamiento es, finalmente, el entorno de la melodía lírica. Esta presencia enriquece por diversos medios—énfasis, contraste, textura—todo lo planteado por el violoncello. El piano puede preparar la melodía con introducciones que pueden llegar a ser casi preludios. O puede encargarse de cerrar con un postludio toda la pieza. La construcción del escenario para la melodía lírica depende casi siempre de la parte del piano.

La parte del piano es la encargada—en buena medida—de proveer el contexto armónico de la obra. En el caso de México, el género de la pieza lírica ha mantenido fundamentalmente un nexo con su antecedente decimonónico europeo. La mayoría de las obras líricas para violoncello y piano son completamente tonales. El ámbito de esta tonalidad es, sin embargo, amplio y variado. Ejemplos hay para ejemplificar: la armonía romántica de finales del s. XIX, como en el *Canto de la tarde* de Campa; de armonía sencilla de corte popular, como en *Reminiscencias* de Gamboa; con referencia al folclor de otro país, como en el caso del *Amigos* de Alejandro Corona; de corte modal, como en la *Canción en el puerto* de Gutiérrez Heras; o de tipo moderno, como el caso de los *Préludes* de Ponce. Ejemplos de pieza lírica en donde la armonía trasciende lo tonal son limitados, pero no inexistentes. La armonía del *Madrigal* de Carlos Chávez explora por momentos terrenos distantes de lo tonal. Lo mismo ocurre con el *Paisaje con jacintos* de Jiménez Mabarak, o la *Elegía* de Leonardo Coral.

El terreno del carácter es el que más fácilmente se interconecta con la poesía, y sus cualidades expresivas. El carácter se constituye con la suma de los elementos que forman la pieza. Este conjunto se proyecta creando las imágenes o provocando las emociones en los intérpretes o los oyentes.

Como se ha mencionado más arriba, la palabra carácter se relaciona directamente con la cualidad lírica. Al indicar el carácter de una pieza abrimos la posibilidad para que una emoción determinada se manifieste de manera lírica. Asimismo, se crean límites y expectativas para el ámbito de la interpretación. El carácter de una obra se relaciona profundamente con lo que describe. La referencia a un espacio y a un grupo cultural que se da en *Granada* corresponde a una referencia directa y concreta. La tristeza o nostalgia de *Azules* se remite a un ámbito de lo imaginativo, a la evocación de lo interno.

La metáfora tiene un papel determinante en el modo en que vislumbramos o percibimos el carácter de la obra. Como se detalló antes, la palabra *mesto* conduce poéticamente hacia la tristeza, mientras que con *Azules* se atrae la imaginación hacia un conjunto de sensaciones que son regularmente relacionadas con este tono. Las piezas líricas muy a menudo cuentan con un título que brinda clara referencia del carácter de la obra, como en el caso de *Canto de la tarde*.¹⁷⁴

El carácter puede devenir como respuesta a lo referencial, como en el caso de *Granada*. Aquí, el término remite de inmediato a un espacio y a una cultura. De allí que las metáforas son más bien consecuencia de las sonoridades propias del entorno, mismas que no pueden desprenderse de su origen. En

¹⁷⁴ Otros ejemplos serían: la *Cantilena* de Emmanuel Arias, la *Elegía* de Leonardo Coral, la *Canción triste* de Alfonso de Elías o la *Romanza* de Mario Ruíz Armengol.

particular, los ornamentos melódicos de la línea del violoncello reflejan el cantar de esa región, lo cual enfatiza el carácter ibérico de la obra. La música evoca de manera *literal* un tipo específico de carácter o temperamento.



Fig. 14. Manuel M. Ponce. *Granada*, cc. 54 - 57

Si bien la percepción de lo lírico instrumental se suele relacionar con un carácter *gentil, tierno* o dulce, es importante señalar que la melodía lírica subsiste no sólo en entornos serenos. El lirismo bien puede darse en un entorno arrebatado, y ser vocal e instrumentalmente arrebatado también.¹⁷⁵

Las piezas líricas para violoncello suelen tener un carácter homogéneo. Sin embargo, hay casos en que existe en la obra una sección que ofrece contraste aun dentro del ámbito de lo lírico, o incluso saliendo un poco de éste. Es el caso del *Andante Mesto*, en donde la parte final de la sección intermedia presenta un material sumamente agitado en la parte del piano, provocando que el lirismo del violoncello se vuelva intenso.



Fig. 15. A. de Elías. *Andante mesto*, cc. 1 - 6

¹⁷⁵ Ejemplo de ello sería la *Pieza lírica* de Samuel Pascoe, o el *Tango* de Eugenio Toussaint.

Tal y como ocurre con el sentido del gusto y los sabores, el contraste en la música permite hacer más distinguible una cualidad y, en otro sentido, puede ayudar a enfatizar o afianzar una sonoridad. La cadencia del violoncello al final de la parte intermedia de la *Canción en el puerto* contrasta drásticamente en lo rítmico y melódico así como en la cualidad sonora.¹⁷⁶ Son precisamente los *pizzicatti*—que contrastan por su naturaleza sonora distante a lo *legato*—los que preparan el regreso al material inicial.

En otro sentido—sobre todo si se vislumbra la perspectiva del compositor—el carácter puede verse también como un punto de origen del cual se derivan una serie de características individuales. Finalmente, el carácter de la obra significa para el intérprete y el oyente un factor de familiaridad que permite distinguir más fácilmente los elementos presentes en la pieza.

La nomenclatura de este tipo de este género de piezas en el violoncello es sumamente variada. A menudo, este tipo de piezas son referidas precisamente como *piezas de carácter* o como *piezas de salón*, en ocasiones buscando aportar una postura crítica a la factura de las mismas. Más importante es ver como la subdivisión aportada por Willi Kahl¹⁷⁷ es plenamente funcional para valorar el repertorio mexicano de piezas líricas. Tres de las categorías de Kahl aplican literalmente a las piezas líricas mexicanas:

- 1.- Piezas que tienen un título poético, como el *Nocturno* de Daniel Ayala, o el *Madrigal* de Carlos Chávez.
- 2.- Obras con una designación de género, como la *Elegía* de Leonardo Coral, o la *Romanza* de Eduardo Hernández Moncada.
- 3.- Piezas con títulos genéricos, como el *Preludio* de Alfonso de Elías; o piezas en donde hay una indicación de tempo o expresión *caracterizante*, como el *Allegro giocoso* de Rubén Montiel.

Siete piezas mexicanas para violoncello y piano del siglo XX

Con base en lo expuesto en los dos primeros apartados de este capítulo, es posible avanzar hacia un análisis específico del género de piezas líricas en nuestro país. Para ello, se presenta ahora una selección del *corpus* antes mencionado que se constituye por siete obras:

- Canto de la tarde* (c. 1910). Gustavo E. Campa.
- Granada* (c. 1926-28). Manuel M. Ponce
- Andante mesto* (1934). Alfonso de Elías.
- Lied* (1936). José Rolón.
- Música para teatro III* (1987). Federico Ibarra.
- Canción en el puerto* (1995). Joaquín Gutiérrez Heras
- Azules* (1996). Eduardo Gamboa.

¹⁷⁶ Vid. *infra* *Canción en el puerto*, cc. 40-49.

¹⁷⁷ Vid. *supra*, p.

Para integrar esta recopilación se buscó cubrir un espectro cronológico amplio. Adicionalmente, se seleccionaron piezas originales para violoncello y piano de compositores con un perfil relevante dentro de la historia musical de México. Para cada obra se realizó una edición crítica que incluye: una síntesis biográfica del compositor; una revisión de la historia de la obra y del segmento del catálogo del compositor que cuenta con obras que incluyen al violoncello; un análisis desde la perspectiva del intérprete; la información de las fuentes disponibles para la edición; y, finalmente, la partitura capturada por computadora conteniendo todas las consideraciones del revisor así como las notas críticas pertinentes.

La realización de una edición crítica de las piezas está estrechamente ligada al hecho de que esta investigación pertenece al campo de la interpretación musical. La línea de esta investigación contempla la promoción del análisis y la ejecución crítica de las piezas. Así como una obra admite diferentes ediciones críticas de la misma, la interpretación de las piezas mexicanas con una perspectiva históricamente informada debe derivar en una variedad en resultados igualmente diversos en lo sonoro.

GUSTAVO E. CAMPA
Canto de la tarde

Gustavo Emilio Campa¹ nació en la Ciudad de México en 1863. Su formación musical se centró en el piano y la composición en el Conservatorio de la Ciudad de México. Felipe Larios y Julio Ituarte estuvieron encargados de su formación instrumental, ya que en el ámbito de la composición su instrucción descansó fundamentalmente en la mano de Melesio Morales.

En 1886 fundó el Instituto (Academia) Campa—Hernández Acevedo, espacio educativo que en su momento habrían de dirigir Juan Hernández Acevedo (su contraparte en el proyecto), Felipe Villanueva y Ricardo Castro. Campa enseñó en este lugar composición. Junto con sus colegas habría de procurar una postura de relativa vanguardia en comparación con la línea existente en el Conservatorio. Esta línea inclinaba a Campa hacia un modernismo impregnado por las tendencias compositivas existentes en Francia.

En 1887, siendo aún alumno del conservatorio participa en la formación del “Grupo de los Seis”, donde se integrarán los ya mencionados Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo y Felipe Villanueva, junto con Carlos Meneses e Ignacio Quesadas. A la postre, Castro, Meneses y Campa ocuparían en el Conservatorio la dirección y las cátedras de piano y composición respectivamente. Años más tarde Campa habría de dirigir también la institución, al morir Ricardo Castro en 1907. Será en 1913 cuando Julián Carrillo lo sustituya en el puesto.

Como grupo, y tal vez siguiendo la línea de pensamiento de Castro, habrían de manifestarse abiertamente en contra de la preponderancia de la música italiana en el ámbito musical mexicano. La inclinación hacia el “italianismo” –vago término más allá de su frecuente uso—manifiesta en Morales y otros tantos músicos, encontró una resistencia firme en este conjunto de compositores. La revisión y estudio de la música francesa y alemana sería preponderante entre los seis músicos.

¹ Esta síntesis biográfica se basa en las fuentes de los siguientes autores: Herrera y Ogazón, *El arte musical de México. Antecedentes*, pp. 158-161; Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, pp. 34, 35, 38; Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad*, pp. 36, 46, 52, 92, 95; Stevenson, “Campa, Gustavo E(milio)”, s/p; Tapia Colman, *Música y músicos de México*, pp. 23-24.

En 1900 Campa es enviado a París como delegado mexicano en el Congreso Internacional de Música. En 1902 fue nombrado inspector general de música. Posteriormente volverá a París en 1911, visita en la que expresará públicamente una postura crítica del público mexicano, mismo que a sus ojos delataba mal gusto al preferir las corridas de toros en lugar de la ópera. La justificable postura en pro de la ópera pudo derivar en el peso dentro de su catálogo de *Le roi poète* (El rey poeta), ópera estrenada en 1901 y basada en el rey Nezahualcoyotl...misma que contó con un libreto escrito completamente en francés. Con Felipe Villanueva se encargó de constituir una sociedad integradora de los compositores mexicanos y de la cual Manuel M. Ponce habría de ser vicepresidente.

Una de las actividades más destacables de Campa consistió en la elaboración de artículos sobre diversos temas relacionados con la música. Aquellos dedicados a óperas como *Otello* de Verdi, *Fausto* y *Romeo y Julieta* de Gounod o el *Freischutz* de Weber recibieron una cálida y elogiosa lectura. Otros versaron sobre la obra de Wagner, compositor a quien admiraba. Fueron estos mismos escritos los que habían de confrontarlo más duramente con quien fuese anteriormente su profesor: Melesio Morales.

Gran parte de sus escritos se encuentran en la *Gaceta Musical*, publicación de la que fue director de 1898 hasta 1914. La publicación, editada por Wagner & Levien, significó un excelente espacio para presentar y elaborar todas sus ideas así como sus inquietudes musicales.

En 1917 anunciaba la aparición de la revista *El Teponaztle*, de la que se planeaba fuese Ponce su director. Sin embargo, la idea permaneció como proyecto hasta que, con el apoyo de Rubén M. Campos, y el soporte de Ediciones México Moderno se logró la presentación de la *Revista Musical de México*. Su breve vida –un año– no impidió que funcionara como un espacio notable para la crónica, la crítica, la difusión y la publicación de partituras, logro compartido en buena medida con Ponce. Un episodio del anecdotario de ambos compositores y de relevancia para este estudio ocurre cuando en 1922 Ponce dedica a Campa un ejemplar de su *Sonata* para violoncello y piano, obra que el mismo Ponce calificara como “un ensayo discretamente modernista” en la dedicatoria.² Huelga decir que Campa mantuvo siempre el interés y una favorable opinión del trabajo y la persona de Ponce.

En todo caso, Campa formó parte inicialmente de un conjunto de compositores junto con Castro y Villanueva admirados por un “[...]público plenamente identificado con un romanticismo tardío ‘a la mexicana’, definido por sus valores ornamentales, ligereza de estilo, brevedad, elegancia y un modernismo más de actitud que de concepto.”³

Pareciera haber un consenso en la valoración de Campa como músico, pedagogo y crítico. Al parecer contó con una definida intención para aplicar sus ideas y se mostró dispuesto y trabajador en todo momento. Alguna postura crítica,

² Ricardo Miranda rescata este dato en *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y su obra*, p.52.

³ Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, p. 19.

empero, pudo inclinarse a comentarios que si bien no degradan el peso del compositor en el ámbito musical, sí lo delimitan y restringen. Baste citar las palabras de Alba Herrera y Ogazón⁴, en una postura contemporánea al compositor:

Es difícil definir este punto; pero de todas maneras, la corrección y seriedad musicales de Campa están fuera de toda duda.

Sus piezas pianísticas se resienten de cierta aridez melódica, de cierta pobreza imaginativa que la orquesta disimularía mejor, por medio de su caudal de timbres y policromías sonoras. Por ejemplo, la "Berceuse", escrita originalmente para piano, e instrumentada después para grande orquesta, es, en su primera forma, una pieza incolora y exenta, en absoluto, de efectos explotables; al revestirse de las pompas orquestales convirtiéndose [sic.] en un trabajo sinfónico que constituye, a la vez, filigrana de instrumentación, y música muy grata para cualquier auditorio, --hasta el más indocto. Pero no se debe la primera circunstancia a la insuficiencia o inferioridad del piano.

Campa posee una vasta ilustración musical que ha puesto de manifiesto en su larga labor de crítico, y que algunos viajes a Europa han contribuido a enriquecer. En esta individualidad tenemos el tipo de especialista técnico, del erudito musical satisfecho de serlo; más científico que artista, más cerebro que corazón,—más notable por la sabiduría de sus desarrollos ideológicos que por la fertilidad o significación de sus mismas ideas.⁵

El planteamiento anterior no deja de contener, al menos, cierta dureza en la lectura del repertorio de Campa. En adición, Herrera y Ogazón analiza otra parte del perfil de Campa, ahora como director del conservatorio: "[...]el señor Campa fue guiado, sin duda, por una sana y laudable intención de acelerar la marcha ascendente del Conservatorio. En general sus reformas fueron siempre buscadoras de lo realmente serio, digno y respetable, en el orden artístico."

Poco después, Mayer-Serra observa a un Campa hasta cierto punto manierista, admirador "frenético" de Saint-Saëns y creador de obras cuya factura pareciera la de un compositor francés. No deja por ello de considerarle como "[...]uno de los músicos más ilustres." Más allá de este tipo de comentarios, la vastedad de conocimientos del compositor y pedagogo habría de ganarle el afecto y cercanía de notables músicos como Massenet y Saint-Saëns. Las *Críticas Musicales* que Campa escribiera desde Europa relatan, a la par de un sinnúmero de reflexiones y reseñas, diversos ejemplos de la relación de estos compositores con el músico mexicano.

Para la edición compendiada de las citadas *Críticas Musicales*, volumen publicado en 1911 en París, el notable musicólogo y compositor Felipe Pedrell

⁴ Alumna y posteriormente profesora del Conservatorio.

⁵ Herrera y Ogazón, *El arte musical*, pp. 160-161.

habría de escribir un “Breve Proemio”, que resulta extenso en cuanto a la percepción de la obra y la persona de Campa.

Más allá de la revisión detallada de las opiniones, los testimonios son valiosos para percibir lo que pudo haber sido la imagen y el peso que Campa tuvo en su momento. Con todo y a manera de síntesis, la imagen que permanece de Campa se acerca más a la de una autoridad musical, respetuosa de la tradición, e interesada tanto en manifestar su visión como en observar su entorno para nutrirse de él. Tras su muerte, ocurrida el 29 de octubre de 1934, su obra ha recibido breves menciones por parte de los estudiosos de la historia y el repertorio mexicano. No existe hasta la fecha un listado detallado que reúna toda su obra como compositor.

De manera atomizada, el legado de Campa se percibió tiempo más tarde en la calidad de sus alumnos. Como maestro de composición, fue sin duda un hombre de una sólida escuela que supo transmitir a los jóvenes compositores. La lista de quienes fueran sus alumnos integra nombres como: Alfonso de Elías, Candelario Huízar, Estanislao Mejía, Pedro Michaca, José Pomar y Juan D. Tercero.

Canto de la tarde

La referencia vocal presente en el título de *Canto de la tarde* encuentra resonancia en la tendencia creativa de Gustavo E. Campa. La existencia de más de medio centenar de canciones como parte de su obra muestra con claridad la inclinación plenamente lírica del compositor. Estas canciones se enmarcan fundamentalmente dentro del ámbito de la canción de concierto, más particularmente en el de la *melodie*.

Canto de la tarde escapa a una ubicación precisa en lo temporal. La poca información en cuanto al catálogo de Campa y la limitada presencia de partituras y grabaciones hacen sumamente difícil rastrear referencias y construir algún tipo de perfil dentro de su trayectoria como compositor. La única copia de la obra no contiene ninguna fecha de composición. Existe un manuscrito de una versión para piano solo que data de abril de 1910, y que presumiblemente fue hecha posteriormente a la versión de violoncello y piano, misma que consideramos aquí como la versión inicial u original de la obra. Sin embargo, este dato no resulta determinante para ubicar la fecha de composición de la pieza. Por otra parte, esta versión para piano se encuentra escrita (o trascrita) en el tono de Sol bemol mayor. Esta copia contiene una serie de errores marcador por el mismo compositor, por lo que pudiera ser solamente un borrador.

Para circunscribir a *Canto de la tarde* más allá de los documentos mencionados existen referencias limitadas. Por ello, optamos por remitirnos a otras obras del catálogo de Campa con el fin de procurar algunos elementos que provean una mayor información con respecto al estilo del compositor en lo tocante

a los instrumentos de cuerda frotada. Inicialmente, es patente la inevitable relación de la línea creativa de Campa con el estilo lírico francés, enmarcado en compositores como Jules Massenet (1842-1912), Gabriel Fauré (1845-1924) y Henri Duparc (1848-1933). En este sentido, destaca *Soupir*, notable pieza vocal que se diferencia del resto de las *melodies* de Campa por tener una parte para un violoncello “obligado”. La elección del texto de Sully Prudhomme no es casual, ya que Duparc tiene su propia versión de este poema (c.1869 y revisado en 1902), misma que muy probablemente estuvo en manos de Campa. La poco usual combinación usada por el compositor nos permite observar una pieza influenciada claramente por el operismo de Massenet. La depurada factura de la línea del violoncello se encuentra integrada notablemente, no sólo dentro de la amplia y emotiva introducción de la pieza, sino en una constante presencia a la par de la voz. Campa integra al violoncello a veces como contraparte instrumental y en otras ocasiones como una segunda voz que intercambia un texto no escrito con la voz principal.

De alguna manera, las *Trois Miniatures* para cuarteto de cuerdas (1889) nos acercan a un Campa que inicia su relación con los instrumentos de cuerda frotada al momento de crear las piezas. Con un título claramente influenciado por la cultura francesa y con denominaciones “de carácter antiguo” para cada miniatura, la obra muestra un manejo instrumental en donde predomina la melodía acompañada, el uso mesurado de la armonía y un equilibrio respetuoso en la repartición de material melódico a los instrumentos. El empleo de los instrumentos es elegante y logrado en cuanto a la textura del ensamble. El estilo –de algún modo ligado con la sonoridad de la música europea del principios del s. XIX– nos remite, por las melodías presentadas, a la música de salón mexicana del s. XIX. Las *Trois Miniatures* constituyen una cuidadosa exploración de Campa con el que podemos considerar como el máximo ensamble de la música de cámara. En su experimento, el compositor opta por ser mesurado en cuanto a la innovación composicional; procura atender el equilibrio formal y dominar el reto contrapuntístico que implica este tipo de ensamble.



Fig. 16. *Canto de la tarde*. Compases 1-4. Manuscrito.

En lo particular, *Canto de la tarde* se encuentra escrita en un estilo característico del s. XIX europeo. Campa hace uso de modulaciones constantes así como de cromatismo melódico. Aunque escrita en el tono de Sol mayor, la obra maneja un continuo fluir armónico activado a menudo por el constante cromatismo. La obra muestra un tejido melódico complejo, en donde los materiales melódicos se reparten en ambos instrumentos de modo alternado. En este sentido, y en función de su estilo y dimensiones, la obra es importante por la cantidad de motivos melódicos que en ella interactúan. Destaca igualmente el modo en que constantemente se da la imitación entre ambos instrumentos.

El manejo melódico redonda de alguna manera en la estructura de la pieza, misma que no revela una forma o estructura determinada, en cierto modo como resultado del énfasis melódico existente. La obra consta de 65 compases escritos en un estilo de homogéneo lirismo. Un primer material melódico refleja plenamente la indicación *Cantabile molto espress.* al inicio de la pieza. Su factura es absolutamente vocal y habrá de presentarse nuevamente de manera fragmentada. Un segundo material melódico –más breve– se presenta posteriormente en el piano, y se caracteriza por su cromatismo y un mayor énfasis rítmico.

Fig. 17. *Canto de la tarde*. Compases 17-19.

El material inicial habrá de exponerse nuevamente, pero ahora por el piano y de manera abreviada, contando con un contracanto en el violoncello.

Fig. 18. *Canto de la tarde*. Compases 24-28.

Un breve desarrollo con los elementos previamente expuestos deriva en un puente que conecta a la coda, misma que cita directamente el inicio de la pieza.

La obra explota el registro central del violoncello. Campa usa como extremos un Do natural 4 (Si sostenido en la partitura) y un Re 6 como límite superior. La factura melódica, como ya se ha dicho, es enteramente *cantabile*. La tendencia de sus giros es suave, con saltos pequeños y bien preparados. La parte del piano es robusta, definidamente contrapuntística e intensa en su contenido, lo cual exige una particular atención en los intérpretes para procurar un balance sonoro adecuado. Esta complejidad de equilibrio se asemeja con algunas obras para violoncello y piano de compositores europeos románticos.

El mensaje expresivo de la obra se manifiesta con una atmósfera evocativa por medio de un estilo determinadamente narrativo. La escritura para el violoncello es clara y cuidadosa. Por otra parte, la partitura delata un trabajo detallado en cuanto a la articulación y el fraseo de ambos instrumentos. Las indicaciones de dinámica y expresión abundan y muestran una posición puntual del compositor. El detalle mostrado en la preparación del texto del violoncello evidencia el conocimiento de Campa de la escritura para cuerda frotada. Las indicaciones de fraseo son efectivas y a la vez cómodas desde el punto de vista instrumental. El manejo de las indicaciones de *portato* en la parte del violoncello bien puede remitirse a la escritura para cuerdas de los compositores franceses de la época. No hay duda que Campa estudió a detalle este repertorio.

Como anécdota, resulta interesante mencionar que el célebre violoncellista mexicano Rubén Montiel⁶ realizó un arreglo de *Canto de la tarde* cuyo manuscrito, nuevamente, no cuenta con una fecha de realización. La versión de Montiel elimina del piano una buena dosis de material melódico reduciendo también la cantidad de notas en algunos acordes, con lo que se aligera la textura general de la obra. La intención de estos cambios seguramente tuvo que ver con la procuración de un balance más sencillo o efectivo desde la perspectiva de Montiel. La parte del violoncello, en todo caso, tuvo en este arreglo sólo ajustes menores.

Fuentes consultadas

- 1) Manuscrito a tinta, original del autor y sin fecha, con separata para el violoncello realizada por un copista anónimo. Separata del mismo copista con lacrado de "Wagner y Levien 8UC5." Ubicado en la biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM.


⁶ Nació en la ciudad de Xalapa, Veracruz, en 1892 y murió allí mismo en 1985.

- 2) Manuscrito en versión para piano solo, a tinta, con la indicación “para los concursos de piano del conservatorio, 2º grado. 1910”
 Fechado Abril 26 - 1910.

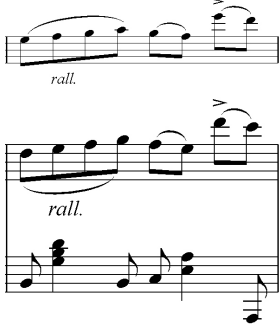
Notas generales

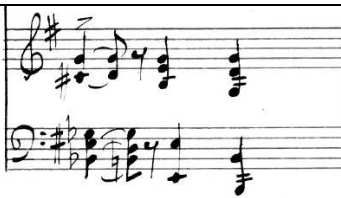
Para realizar esta edición se ha tomado como referencia el manuscrito sin fecha de la obra. Este texto es, por fortuna, una fuente que muestra de manera suficientemente clara las intenciones del compositor. La copia se realizó con detalle en un papel pautado *ad oc* para combinaciones de este tipo, y sólo adolece de algunos problemas en cuanto al olvido en la indicación de algunos silencios, el acomodo vertical de las notas y ciertas alteraciones. Por lo demás, contamos con una referencia que deja al editor reducidas dudas en cuanto a la transcripción.

Notas críticas

Compases	Notas
Anacrusa a 1	Faltan los silencios para el piano. En la versión de piano solo se presenta la misma ausencia en la mano izquierda. Sin matiz para el piano, <i>p</i> recomendado por el editor.
3	En el cuarto tiempo falta la indicación de <i>becuadro</i> en la nota Sol para el piano. <i>cfr.</i> el c. 27.
8	En MS error del valor del silencio (octavo en lugar de cuarto).
15	Campa armoniza los tres últimos octavos del compás de modo diferente. La comparación con el pasaje homólogo de la versión para piano ⁷ permite observar un manejo más sencillo y claro de la armonía:  El compás 56, equivalente en la reexposición del material en la versión para violoncello, presenta igualmente una armonización más sencilla que refleja la dominante de Re:

⁷ El ejemplo se presenta transcrito a Sol mayor para facilitar la comparación.

	
17	<p>La indicación de PP sólo para la mano izquierda del piano, colocada allí muy probablemente por falta de espacio al centro del sistema. Se opta aquí por colocarla al centro de ambos pentagramas. Falta la clave de Fa para iniciar tercer tiempo.</p>
17-18	<p>Irregularidad grafica de los silencios en la parte del violoncello.</p>
22	<p>Faltan los silencios de la contralto del piano en MS</p>
26	<p>Cuarto tiempo sin ligadura en soprano del piano en MS.</p>
27	<p>En el acorde del tercer tiempo el Mi aparece sin becuadro en el manuscrito.</p>
33	<p><i>Acciacatura</i> en el cuarto tiempo de ambos instrumentos recomendada por el revisor.</p>
34	<p>La indicación de P sólo para la mano derecha del piano. Se ha optado por colocarla al centro del sistema.</p>
38	<p>La octava Do - Do en el cuarto tiempo del compás sin la indicación de sostenido para la nota superior. Se presume la alteración con base en lo indicado en el primer tiempo del compás y la armonía. En adición, falta el silencio del cuarto tiempo de la mano izquierda en el manuscrito.</p>
39	<p>El acorde del primer tiempo en la mano derecha del piano sin la indicación de sostenido para la nota Do. La alteración es necesaria para integrar la armonía correctamente.</p>
61	<p>Al inicio del compás aparece erróneamente una clave de Do en cuarta línea para la parte de violoncello en el manuscrito. La clave no debe cambiar hasta la mitad de este compás. En la parte del piano aparece:</p>



en donde es evidente que el Sol bemol del primer acorde no concuerda con la armonía. La revisión de la versión de piano solo, la línea del violoncello y el contexto armónico permiten considerar que la alteración de bemol pertenece a la nota Mi y no al Sol.

Canto de la tarde

Gustavo E. Campa

Andantino quasi adagio
p *mf* *p*
cantabile molto espress.

Andantino quasi adagio
[p]

5 *f*

9 *dolcissimo* *rit.* *allarg. espress.* *espress.*

13 *a tempo* *3* *3* *rall.* *rit. assai* *3*

a tempo *3* *3* *rall.* *rit. assai*

dim.

17 *piú mosso* *cresc.*

piú mosso *cresc.*

pp

21 *sf* *agitato* *rit. assai*

f *ff* *pesante* *pp* *3*

agitato *f* *ff* *rit. assai* *pp*

24 *1o tempo* *f*

1o tempo *3* *3*

29 *mf* *mf* *mf*

33 *p* *p*

36 *cresc.* *m.s.* *3*

39 *ff* *3* *come prima*

43 *f* *accell. un poco*

46 *agitato* *f* *f* *dim.*

50 *rit.* *espress.* *rit. assai* *espress.*

54

5

57

a tempo
p *mf*
m.d.

61

sf *allarg.* *molto rit.* *pp*
pp

Red.

Violoncello

Canto de la tarde

Gustavo E. Campa

Andantino quasi adagio

p *mf* *p*
cantabile molto espress.

5 *f*

10 *dolcissimo rit.* *allarg. espress.* *espress.*

13 *a tempo 3* *3* *rall.* *rit. assai 3*

18 *piú mosso* *cresc.* *sf agitato* *f* *ff pesante*

23 *rit. assai* *1o tempo* *pp 3* *f 3 3*

28 *mf*

Violoncello

2 33 *p*

37 *cresc.* *ff*

41 *f*

46 *agitato* *f* *dim.*

49 *espress.*

54 *rall.* *a tempo* *p*

59 *mf*

62 *sf* *allarg.* *molto rit.* *pp*

MANUEL M. PONCE

Granada, para violoncello y piano

Manuel María Ponce Cuellar¹ nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882. En su infancia, Ponce se vio influenciado por un pasado musical familiar. De hecho, fue su hermana Josefina quien lo inició en el estudio de la música. Poco después, estudiaría teoría con Cipriano Ávila. Pablo Castellanos – en su ensayo – lo considera un niño prodigio, que ya compone a los seis años una polka y a los ocho la *Marcha del sarampión*.² Más tarde, en 1893, se integró al coro del templo de San Diego, en Aguascalientes. Su habilidad como intérprete le permitiría convertirse primero en el organista asistente y luego hacerlo con el puesto principal (1895).

Posteriormente se trasladó a la Ciudad de México, donde estudió piano con Vicente Mañas y armonía con Eduardo Gabrielli (1900-1901). Este profesor lo motivó para que continuara sus estudios en Europa. Su recomendación con Marco Enrico Bossi, director del *Liceo Musicale de Bologna* fue importante. Ponce arribó a Bologna en 1904 con la idea de estudiar composición. Bossi lo contactó con Cesare Dall'Olio,³ quien fue su maestro por algunos meses. Como detalla Castellanos, Ponce no llegó a la Italia de la escuela moderna de Alfredo Casella o Mario Castelnuovo-Tedesco, sino a la relacionada con la línea romántica ligada a Liszt.

Más importante para su carrera fueron las lecciones y amistad de Luigi Torchi, cuyo perfil como musicólogo moldeó a Ponce. Más tarde, en 1905 se trasladó a Berlín, en donde continuó su estudio del piano con Martin Krause. Aquí, desde otra perspectiva, se nutriría también de la línea lisztiana. Estos estudios se prolongaron sólo hasta el inicio de 1907, cuando su situación económica lo obligó a regresar a México. En todo caso, estos años son fructíferos en obras para piano,⁴ una tendencia que será continua a lo largo de su vida.

Ponce regresó a Aguascalientes, enseñó piano, pero poco después se trasladó a la Ciudad de México para integrarse a la planta de profesores del Conservatorio Nacional. Este espacio le permitió madurar como músico e integrarse a la vida cultural de la Ciudad. Cuando en 1910 se convoca a un

¹ Esta síntesis biográfica se basa en las fuentes de los siguientes autores: Castellanos, *Manuel M. Ponce*, p. 13-54; Mello, "Breve reseña de la obra de Ponce", pp. 5-9; Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y su obra*, pp. 9-130.

² Castellanos, *Manuel M. Ponce*, p. 22.

³ Quien fuera el maestro de G. Puccini.

⁴ Su célebre *Gavota* proviene del año de 1901.

concurso de composición para conmemorar el centenario de la Independencia de México, Ponce formó parte de un Jurado que integraban Felipe Pedrell, Charles-Marie Widor, Gustavo E. Campa y Marco Enrico Bossi.⁵

Como profesor de piano, Ponce promovió el repertorio moderno de su instrumento, en particular la obra de Claude Debussy. Entre sus alumnos de estos años destaca el nombre de Carlos Chávez, quien participara en 1912 en el primer recital en México dedicado a la obra del mencionado compositor francés. En ese mismo año Ponce estrenó su *Concierto para piano y orquesta*.

La actividad como compositor y musicólogo⁶ de Ponce fue determinante para construir el movimiento de la música nacionalista en México. De cualquier modo, la situación política del país y su propia circunstancia de vida lo llevaron a mudarse a Cuba. En la Habana—donde vive de 1915 a 1917—Ponce da recitales, enseña y escribe. A su regreso a México recupera sus clases en el Conservatorio. Paralelamente dirige la Sinfónica Nacional (1917-1919).⁷ Luego de esto, inicia la publicación de la *Revista Musical de México*, publicación que se imprimirá durante un año y que representó su primer proyecto editorial.

Para el año de 1925, Ponce decide viajar de nuevo a Europa. En París estudia con Paul Dukas y funda la *Gaceta Musical*, una revista en español que destaca por contribuciones de figuras como Alejo Carpentier, Heitor Villa-Lobos, Darius Milhaud y el propio Dukas. Son años en que se relaciona también con Joaquín Rodrigo,⁸ la familia de Isaac Albéniz—quien le comisiona terminar la partitura de la ópera *Merlín*⁹—y Andrés Segovia. Este célebre guitarrista a quien Ponce conoció en 1923 se convirtió en un intérprete determinante para el catálogo del compositor. Gracias a la relación y la amistad con Segovia, Ponce se convirtió en un creador nodal de la música para guitarra del s. XX.

A su regreso a México, en 1933, Ponce continuó enseñando en el Conservatorio Nacional—del que fue director en 1933—y más tarde enseñó en la Escuela Nacional de Música (iniciando en 1934). Como autor, Ponce compone y escribe artículos. De 1936 a 1937 publica su tercer proyecto editorial, la revista *Cultura musical*. La década final de su vida se caracterizó por el acrecentamiento de su catálogo, numerosos estrenos e interpretaciones de sus obras¹⁰ y el

⁵ El jurado que originalmente se consideró incluía a Gabriel Fauré y Camille Saint-Saëns.

⁶ En 1913 Ponce dicta la conferencia “La música y la canción mexicana”, que se publica y es determinante en la línea nacionalista del país.

⁷ Ponce estrena numerosas obras de compositores mexicanos y europeos; dirige a figuras como Pablo Casals y Arthur Rubinstein.

⁸ Quien también viaja a París a estudiar de 1927 a 1930.

⁹ Con base en esta música compone una suite orquestal en 1929.

¹⁰ Destacan: *Chapultepec*, interpretado por la Philadelphia Orchestra dirigiendo Leopold Stokowski, en 1934); *Poema elegíaco*, con la batuta de Carlos Chávez y la Sinfónica Nacional en 1935; *Suite en estilo antiguo*, con la Sinfónica Nacional dirigida por Ernest Ansermet en 1935; *Ferial*, dirigido por Carlos Kleiber y la Sinfónica Nacional en 1943; así como su *Concierto para Violín*, estrenado por H. Szeryng bajo la batuta de Chávez en 1943. El estreno de su *Concierto del sur* para guitarra se dio en Montevideo con A. Segovia como solista.

reconocimiento de su papel dentro de la cultura musical mexicana. En 1945 se convirtió en director de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. En 1947 recibió el premio Nacional de Artes.¹¹ Los últimos años de Ponce suman numerosas evidencias del reconocimiento público y el respeto de la comunidad musical mexicana hacia su persona. Más allá de las complicaciones para lograr una estabilidad económica que deseaba, el compositor mantuvo siempre una postura sencilla y afable.

Ponce murió en la Ciudad de México un 24 de abril de 1948. Rodolfo Halffter manifestaría en una publicación el “duelo nacional por la pérdida irreparable del padre del nacionalismo musical mexicano.”¹²

El catálogo de Manuel M. Ponce delata una admirable diversidad. Sumado a la vastedad de su música para piano y sus canciones, contiene obras para orquesta sinfónica¹³ y orquesta de cuerdas, obras escénicas, obras corales, numerosas obras para guitarra y música de cámara.

En este último género, Ponce destaca entre los compositores mexicanos del s. XX por su variedad de obras para cuerdas. De éstas, las que incluyen al violoncello son:

- *Andante*, para cuarteto de cuerdas (1902)
- *Trío* para violín, violoncello y piano, denominado como Trío romántico (1912)
- *Un soir*, para voz, violoncello y piano (1921)
- *Sonata* para violoncello y piano (1922?)
- *Granada*, para violoncello y piano (c. 1926-28)
- Cuatro miniaturas, para cuarteto de cuerdas.
- *Tres preludios*, para violoncello y piano (1930)
- Cuarteto de cuerdas (1935)
- *Trío* para violín, viola y violoncello (1943)

En cuanto al lenguaje musical de la obra de Ponce, existen diversas lecturas. Por una parte, Pablo Castellanos divide la vida del compositor en cuatro etapas. Propone dos etapas que denomina románticas (1891 a 1904 y luego de 1905 a 1924), en donde predominan obras para piano y la influencia del folclore mexicano. Y otras dos, que denomina como modernas (1925 a 1932 y 1933 a 1948) donde se familiariza con el impresionismo francés, usa la politonalidad y se “entrega a la música pura en un espíritu neoclásico.”¹⁴ Paolo Mello sintetiza la trayectoria en dos etapas, una romántica que “viene a cerrar el capítulo de los compositores que le precedieron” y otra moderna, que inicia con un viaje a París en 1925 y que abre

¹¹ Este fue una de muchas distinciones que recibió en la última década de su vida.

¹² Citado por Miranda, *Manuel M. Ponce*, pag. 92.

¹³ Aquí se ubican los notables conciertos para piano, guitarra y violín.

¹⁴ Castellanos, *Manuel M. Ponce*, p. 18.

“nuevas posibilidades creativas.”¹⁵ Mello enfatiza una visión *polifacética* de Ponce, misma que integra no sólo la diversidad de estilos y elementos presentes en su obra, sino también la amplitud de actividades como intérprete, investigador, escritor y docente que lo caracterizaron. Ambas lecturas buscan dibujar una ruta que explique el desarrollo de un *corpus* de obras por demás diverso en su naturaleza.

Ricardo Miranda se aleja de la visión anterior y plantea una revisión que deriva en el eclecticismo como un concepto integrador de la obra de Ponce, en contraposición a lo que considera una línea evolucionista de otros autores.¹⁶ En este sentido, Miranda enfatiza una lectura global y no lineal del catálogo ponciano. Expresa que el lenguaje de Ponce “lo caracteriza un temperamento intermedio del que participan elementos disímbolos.”¹⁷ En este sentido, se valora al compositor por sus variadas exploraciones, mismas que incluyen estilos diversos—impresionismo francés, romanticismo europeo o nacionalismo mexicano—así como abundancia de géneros—canción, pieza lírica, sonata o concierto—. El romanticismo junto con la veta mexicana estarán presentes—de manera independiente o amalgamada—como una constante en la obra del compositor. “Con su producción, lo mexicano en la música deja de ser una referencia ocasional [...] y se convierte nada menos que en la razón de ser de su arte.”¹⁸

Claramente, la creatividad de Ponce fue reactiva a sus circunstancias.¹⁹ De alguna manera, el eclecticismo Ponciano se empata con los espacios donde vivió, los intérpretes con los que interactuó, la pareja que eligió, su actividad laboral y los encargos que recibió.²⁰ Ejemplo de ello son: su obra para guitarra, ligada a A. Segovia y al impulso de este instrumento a principios del s. XX; de sus viajes a Italia, Francia y Alemania surgen sus canciones con textos en estos idiomas y diversos rasgos estilísticos en sus composiciones; de su labor como inspector de jardines de niños, los *50 coros para jardines de niños*; o, finalmente, *Malgré tout*, creada a raíz de la tragedia de su amigo Jesús Contreras, y que como título podría ser un epígrafe de su propia creación.

La valoración de la obra de este compositor se puede realizar partiendo también el medio sonoro para el que escribió. Tal y como lo plantea Miranda, la combinación instrumental elegida por Ponce para sus obras determina características únicas en cuanto a estilo, que no se comparten en otras combinaciones instrumentales. Por ejemplo, la veta española de su música para guitarra se contrapone al virtuosismo lisztiano presente en buena parte de su obra pianística. La referencia a ciertos espacios—como en *Chapultepec* o *Ferial*—o a

¹⁵ Mello, *Breve reseña*, p. 1

¹⁶ Miranda, *Manuel M. Ponce*, p. 113.

¹⁷ *ibid.* P. 111

¹⁸ *ibid.*, p. 121.

¹⁹ En este sentido, su vida bien podría ejemplificar la premisa de Ortega y Gasset: “Yo soy yo y mis circunstancias.”

²⁰ Esta visión es expresada por Castellanos incluso antes de presentar su división cronológica de la vida creativa de Ponce. Pag. 17-18.

imágenes poéticas — como en las *Estampas* — se diferencian de las obras de cámara, terreno en el que pareciera que “Ponce se alejó más de cualquier tipo de referencia extramusical.”²¹

En suma, una visión ecléctica de la obra de Ponce permite valorar de modo preciso la diversidad y vastedad de su creatividad compositiva. Más allá de lo válido que pueda ser una lectura evolucionista de las obras de Ponce, la denominación de polifacético aporta — de manera acertada — un calificativo integral para la enorme figura de Ponce en la historia de la música mexicana.

Granada

Es indudable que el periodo de 1925 a 1932 — la larga estancia en París en donde procura su perfeccionamiento como compositor — fue determinante para Ponce. A la par de las míticas figuras de P. Dukas y Nadia Boulanger, definitivos para su desarrollo como músico, Ponce interactúa con Heitor Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo y José Rolón, entre otros compositores. Tras la *Sonata* para violoncello y piano de 1922, Ponce dejará pasar algunos años antes de componer nuevamente para esta dotación. La transcripción de *Granada* en su versión de cámara al igual que los *Préludes* (1930) cierran el conjunto de obras realizadas para este tipo de dúo.²² Escritas durante su estancia en París, estas piezas estarán emparentadas cronológicamente a otras obras de destacada importancia compuestas en estos mismos años, como son: la *Sonata breve* para violín y piano (1932), las *Quatre miniatures* para cuarteto de cuerda (1929), las *Quatre pièces pour piano* (Suite bitonal), así como la *Sonata III* (1927) y la *Sonatina meridional* para guitarra (1932).

Una característica singular de *Granada* consiste en tener tres distintas elaboraciones por parte de Ponce. En su origen, la pieza aparece como una canción (1926) con base en el poema homónimo de Mariano Brull y es editada al año siguiente por Maurice Senart. Una segunda versión de la obra se integra a otras dos canciones realizadas con textos del mismo Brull (*Por el ir del río* y *Verdehalago*) y son nuevamente editadas por M. Senart, ahora bajo el título de *Tres Poemas* de M. Brull. Ponce firma el ciclo *París, 1931*, y la obra se edita en 1932. La tercera versión, misma que corresponde a esta revisión crítica, no fue editada y en el manuscrito de Ponce no se señala la fecha de transcripción. Hay sin embargo un conjunto de datos que nos permiten determinar que la versión para violoncello y piano se realizó igualmente durante su estancia en Francia.

En 1927 Ponce presentó en París un recital con la *Sonata* y los *Préludes* junto con el violoncellista André Huvelin, quien recibió la dedicatoria de estos últimos y formó parte de las amistades más cercanas del compositor mexicano. Un año más

²¹ Miranda, *Manuel M. Ponce. Ensayo*, p. 123

²² *Canzoncina d'Amore*, escrita aparentemente en Italia antes de 1909, es una pieza que se halla perdida.

tarde este violoncellista habrá de presentar *Granada* en la misma ciudad. Con base en estas fechas podemos inferir que la transcripción de *Granada* fue realizada entre 1926 y 1928. El impulso generador de esta transcripción, sin embargo, no ha quedado plasmado de manera clara en ningún documento. En todo caso, la amistad con Huvelin y sus vivencias tanto en la *École Normal* como en el medio parisino sin duda contribuyeron a la creación de esta pieza.

Antes de presentar la revisión crítica de *Granada* conviene revisar el vasto catálogo vocal de Ponce. A la par de más de veinte armonizaciones de canciones populares mexicanas, Ponce escribió ocho ciclos de canciones, así como canciones independientes (más de 45 obras en total). La factura de estas piezas muestra a un depurado compositor del género que transita por diversos lenguajes musicales.

La creatividad dentro del género de la canción tuvo en Ponce dos rutas primordiales. La primera, ligada a la canción mexicana tradicional. Como menciona Castellanos, desde joven recolectó melodías populares de los cancioneros que acudían anualmente a la Feria de San Marcos en Aguascalientes. Esta ruta—que incluye a *Marchita el alma*, *A la orilla de un palmar* o *Me he de comer un durazno*²³—lo llevará a estudiar cuidadosamente y a armonizar numerosos temas ligados al folclor de México. Algunas de sus canciones originales se integran a esta línea, como lo son *Lejos de ti* (1916) o los boleros *Insomnio* y *Espera* (1944).

Otro perfil engloba a las canciones de Ponce que entran en el género de canción de concierto. Allí, destaca la vastedad y diversidad del autor. Ponce escribe obras a partir de textos muy variados. Se remite a poesías de autores como el mencionado Brull, así como Mijael Lermontov o Rabindranath Tagore, usando textos tanto en español, como en francés, italiano o alemán. No se puede olvidar tampoco que, tal y como le ocurriera a E. Grieg, Ponce se ve motivado e inspirado para componer piezas vocales al tener como esposa a una cantante de probadas capacidades: Clementina Maurel.²⁴

Es importante mencionar que las dos versiones vocales de *Granada* difieren entre sí. La transcripción para violoncello se basa en la primera versión (1926), misma que no tiene indicación de tesitura tanto en el manuscrito como en la edición de Maurice Senart.²⁵ En la versión de 1931 (dentro de los *Tres poemas...*) se anuncia en la parte inferior de la portada un breve catálogo que incluye la versión independiente de *Granada*, con la indicación: “(Contralto et Piano)”. Empero, dentro de los *Tres poemas* no existe mención alguna al respecto. En todo caso, es visible que el registro vocal de ambas versiones alcanza las mismas notas extremas, lo cual hace evidente que la revisión de Ponce para la segunda edición de la canción no implicó un cambio de tesitura.

En la versión de cámara, Ponce conserva el *tempo* y la tonalidad de la canción original, pero cambia el registro de la línea melódica casi en su totalidad.

²³ Que más tarde utilizaría para la *Balada mexicana* (1915).

²⁴ A quien se le conoce más como Clema Ponce.

²⁵ Me refiero a la primera edición que se realiza de esta canción.

Por su parte, la melodía no pasa textual al violoncello, lo cual refleja una labor del autor que procura—a los ojos de esta investigación—una reconsideración idiomática de la obra al realizar la transcripción.

Fig. 19. *Granada*. Comparación de la primera versión vocal y el manuscrito para violoncello. Cc. 15 a 22.

Adicionalmente, Ponce elimina algunos silencios de la parte vocal, presentes muy probablemente para la cómoda respiración del cantante.

En esta versión instrumental destacan también algunos cambios en cuanto el fraseo de la línea melódica. Este ajuste ocurre en parte como consecuencia de la eliminación del texto de la obra. Por esta misma razón, el compositor opta por simplificar el ritmo en algunos puntos, eliminando notas repetidas que corresponden a las distintas sílabas de una palabra en el poema. Si bien la versión vocal de *Granada* está dedicada a Andrés Segovia, la versión para violoncello no cuenta con dedicatoria alguna.

Aún sin la presencia del poema, la obra se remite al texto de Brull. En una clara referencia a la guitarra—*Guitarra sepulta: / cantar eterno de tu cordaje de agua*—Ponce da inicio de la pieza con una cita de la afinación de las cuerdas de este instrumento.

Fig. 20. *Granada*. Versión para voz y piano (1926). Cc. 1 y 2.

El espíritu general de *Granada* delata, de igual manera, una constante evocación de España. Arpeggios decididos y persistentes en el piano remiten de nuevo a la guitarra, mientras la línea melódica manifiesta un *cante* que perdura más allá de las palabras.

Finalmente, y antes de citar el poema de la versión vocal de *Granada*, es importante hablar de Mariano Brull (1891-1956), poeta cubano autor de los textos del ciclo de tres canciones. Tal y como lo cita Ponce, luego de conocerse en la Habana en 1915, Brull habría de ser un amigo cercano que lo apoyaría de manera particular en la creación de la célebre *Gaceta Musical*, que dirigió y editó Ponce en París.

Granada

He respirado a Granada
en luz toda voz de olores,
tierra fragante de adentro,
de lejos, hondo florece.

Carne viva del alma.
Toda pecho desnudo.
Guitarra sepulta:
cantar eterno de tu cordaje de agua.

Qué nudo anuda mi carne,
raíz de aire que me enlaza
a música de temblores
en parpadeos de alma.

Oleo de torva hermosura,
Granada en la noche grande:
seña perdida en la angustia,
ya sin fatiga de antes.

Múltiple de amaneceres,
qué bella entonces...
Ahora, tan cerca ya de lo mío,
claveles de resonancia.

El poema está cercano a lo que se denomina verso blanco, que maneja una métrica regular pero carece de rima. En el caso de *Granada*, la mayoría de los versos tienden a ser octosílabos. Cada una de las estrofas cuenta con cuatro versos. Las frecuentes metáforas alternan con algunas aliteraciones.²⁶ La constante alabanza construye el tono general del poema. El poema destaca por la calidad de

²⁶ Como: "Qué nudo anuda mi carne," y "Granada en la noche grande:".

sus imágenes. La relación entre el texto y la melodía muestra una preponderancia silábica en el acomodo melódico. La presencia de melismas ocurre sólo en algunas ocasiones, con gestos sonoros que evocan el aire español.

La revisión general de esta pieza provoca una postura ambivalente. En términos generales, la realización de esta transcripción delata cierta premura por el compositor.²⁷ Escapan a la pluma de Ponce diversas indicaciones gráficas que existen en la versión vocal. La transcripción no cuenta con dedicatoria, ni fecha de creación.

En otro sentido, Ponce realiza una partitura que integra correcciones de problemas ocurridos en la primera edición. Más aun, el proceso de transcripción lo lleva a reconsiderar no sólo la parte melódica de la obra, sino una parte del discurso expresivo. Lo anterior se delata por la existencia de una buena cantidad de cambios en las dinámicas para ambos instrumentos, así como en el cambio de la línea melódica. Ajustes como estos dirigen el carácter de la obra en sentidos completamente distintos. Un ejemplo notable de esto se da al final de la pieza, en donde Ponce procura un final brillante y sonoro, a diferencia de la versión vocal, en donde el cierre de la canción se da a la inversa, diluyendo la sonoridad y la el carácter previo.

Fig. 21. *Granada*. Comparación de la primera versión vocal de la obra y la versión para violoncello. Cc. 59 a 65.

²⁷ Vid *infra* en Notas críticas, c. 14.

Fuentes consultadas

Para la presente edición se contó con las siguientes fuentes:

- 1) Manuscrito autógrafo de *Granada* en versión para violoncello y piano. Realizado a tinta, sin fecha. (MV)
- 2) Manuscrito autógrafo de *Granada* en versión vocal. Realizado a lápiz y tinta, fechado: París 30 oct[.] 1926. Firmado por Ponce. Cuenta con una portada firmada por el autor. (CA)
- 3) Primera edición de *Granada* en versión vocal. Editions Maurice Senart. París, 1927 (para la edición). Dedicado a Andrés Segovia.
- 4) Tres poemas de M. Brull: *Granada* (Dedicado a Andrés Segovia)/ *Por el ir del río* (Dedicado a Clema)/ *Verdehalago* (Dedicado a Clema). Editions Maurice Senart. Fechado por el compositor: *París 1931*. París 1932 para la edición.

Todas las fuentes se ubican en el Archivo Manuel M. Ponce ubicado en la Biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM.

Notas generales

El manuscrito no presenta digitaciones, ni simbología alguna correspondiente a las arcadas para el violoncello. Para la revisión de la línea del violoncello en la presente revisión, se ha respetado la fuente primaria mencionada. Todas las arcadas y digitaciones de la parte del violoncello son del revisor. En el manuscrito, el autor colocó las indicaciones de *tempo* sólo en la parte solista (violoncello). Se opta aquí por reproducirlas también en la parte del piano, tal y como ocurre en la edición de la versión vocal.

Notas críticas

Compases	Notas
1	En la mano derecha del piano los acordes tienen un valor de octavo en CA.
5	Conforme a CA. Acorde del primer tiempo sin <i>arpeggio</i> en MVc.
7	Conforme MV. En CA los acordes del primer y tercer tiempo no tienen la nota La.
14	Con base en CA. En MV Ponce cometió un error al realizar la transcripción. Omite el c. 14. Posteriormente, agrega una nota al pie de página donde agrega a mano un pequeño pentagrama y

	coloca el material faltante. Esta nota, sin embargo, es muy pequeña y no permite detallar nada más allá de las notas. Se agrega por ello la indicación de <i>ritardando</i> y de matiz. El valor rítmico de los acordes conforme a MV. En CA los acordes con valor de octavo.
15	<i>legato</i> conforme CA.
19	Re sostenido en el violoncello conforme CA. Sin indicación en MV.
25	Conforme MV. <i>ppp</i> en CA.
30	Indicación de <i>p</i> y <i>affret.</i> conforme CA. En MV sólo aparece el regulador.
31	Regulador del piano conforme MV. En CA indicación de <i>cresc.</i>
32	Mi natural en el tercer tiempo de la mano izq. del piano conforme CA. En MV sin indicación. Patrón rítmico de la mano derecha del piano conforme MV. En CA aparece el motivo invertido. ²⁸
35	<i>p</i> y Calmo conforme CA. En MV sin indicación.
36 - 37	Regulador conforme MV. En CA. regulador en <i>dim.</i>
38	Conforme MV. <i>p</i> en CA.
39	Conforme CA. En MV sólo la indicación de <i>espressivo.</i>
41 - 42	Reguladores conforme CA. En MV sin indicación.
42	<i>Arpeggio</i> en los acordes del piano conforme CA. Sin indicación de <i>arpeggio</i> en MV.
43	Quinto octavo de la melodía del violoncello (La) conforme MV. Nota Si en CA.
47	<i>accel.</i> conforme MV. En CA aparece en el compás siguiente.
49	Conforme MV. En CA el ritmo de los cc. 49 y 50 son iguales.
52	Reguladores conforme CA. En MV sin indicación.
55	<i>arpeggio</i> en los acordes conforme CA. Sin indicación en MV.
56	Reguladores conforme CA. Sin indicación en MV.
59	<i>Ritardando molto</i> conforme CA. Sin indicación en MV. En MV aparece una marca de Ponce que aparenta ser una indicación de <i>rall.</i> Empero, la escritura es imprecisa y deja mucha duda.
60	Conforme MV y CA. En las versiones impresas el acorde del segundo y tercer tiempo La en lugar de Si.
61 - 62	Articulación en <i>staccato</i> para el piano conforme CA. Sin indicación en MV.

²⁸ Al parecer, Ponce corrigió un error que se dio en la primera edición de *Granada* al realizar esta transcripción. En el manuscrito de la canción, el motivo de tresillo de dieciseisavos y octavo es consistente en los compases 28, 29 y 32. Sin embargo, en la primera edición este motivo se invierte en el c. 32 en los tres tiempos. Esto se repite para la edición de los *Tres poemas de M. Brull*. En el manuscrito de la transcripción para violoncello el c. 32 se empata de nuevo con el modelo previamente planteado. Una nueva edición de las canciones deberá considerar este hecho.

63	Conforme MV (parte de piano). En todas las fuentes aparece la indicación de <i>Piu lento</i> en este compás. En MV, la indicación en la parte del piano está tachada. Esta enmienda, junto con las diferencias de dinámica (ver nota siguiente) delatan un criterio claramente diferente para el final de la versión de violoncello.
63 - 65	Conforme MV. En CA las dinámicas se invierten: <i>p</i> en c. 63 y regulador de <i>diminuendo</i> ; <i>ppp</i> en c. 65.
65	En el primer tiempo del último compás Ponce esboza un acorde de tres notas (Si-Mi-Si) pero sólo la nota superior conecta con la plica. Las dos notas inferiores se presentan anotadas en menor tamaño y sin ser alcanzadas por la plica. Se opta entonces por usar solamente la nota más aguda, tal y como ocurre en CA y en el manuscrito de la canción. Indicación de <i>f</i> conforme MV. En CA <i>ppp</i> .

Granada

Manuel M. Ponce

Allegro, ma non troppo

Violoncello

Allegro, ma non troppo

Piano

7

13

Un po' piu lento

Un po' piu lento

[rit. molto e ff] **p** *[legato]*

2

19

rall.

25

A tempo

dolce

A tempo

pp

p scherz.

29

31

33

[Calmo]
[p] espress.

38

f espress. [e un poi a piacere] *p*

44

f *accel.*

49

Tempo I
f
Tempo I
f affrett.

52

f

57

ff [rit. molto] *Vivo*
f *Vivo*
(col cello)

62

f
Ped. *

Granada

Manuel M. Ponce

Allegro, ma non troppo

Musical notation for measures 1-8. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 starts with a forte (*f*) dynamic and a second finger (*2*) on the first note. Measures 2-4 contain eighth notes with accents (*v*) and fingerings (*2*). Measure 5 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 6 has a second finger (*2*) and a first finger (*1*). Measure 7 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 8 has a second finger (*2*) and a first finger (*1*). Dynamics include *f*, *cres.*, *f*, *rall.*, and *ff*.

Un po' piu lento

Musical notation for measures 9-18. Measure 9 starts with a piano (*p*) dynamic and a first finger (*1*). Measures 10-11 have a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 12 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 13 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 14 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 15 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 16 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 17 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 18 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Dynamics include *p*, *f*, and *ff*.

A tempo

Musical notation for measures 19-32. Measure 19 starts with a piano (*p*) dynamic and a first finger (*1*). Measures 20-21 have a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 22 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 23 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 24 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 25 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 26 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 27 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 28 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 29 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 30 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 31 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 32 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Dynamics include *p*, *f*, and *ff*.

Tempo I

Musical notation for measures 33-49. Measure 33 starts with a piano (*p*) dynamic and a first finger (*1*). Measures 34-35 have a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 36 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 37 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 38 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 39 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 40 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 41 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 42 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 43 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 44 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 45 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 46 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 47 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 48 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 49 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Dynamics include *p*, *f*, and *ff*.

Vivo

Musical notation for measures 50-56. Measure 50 starts with a piano (*p*) dynamic and a first finger (*1*). Measures 51-52 have a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 53 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 54 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 55 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Measure 56 has a first finger (*1*) and a trill (*III*). Dynamics include *p*, *f*, and *ff*.

ALFONSO DE ELÍAS

Andante mesto

Alfonso de Elías¹ nació en la Ciudad de México el 30 de agosto de 1902. En el año de 1909 inició sus estudios musicales en la ciudad de Cuernavaca. Estos estudios fueron supervisados por su madre y su hermana Consuelo. A partir de 1915 continuó su preparación en el Conservatorio Nacional de Música. Allí estudió piano, órgano, teoría y composición con Gustavo E. Campa, José F. Vázquez, Rafael J. Tello y Aurelio Barrios y Morales. En 1927 se tituló de la carrera de composición del CNM y dos años más tarde lo hizo de la de piano, pero en la academia particular de Velázquez. A inicios de los años 30 fundó una academia particular² en donde se enseñó piano, materias teóricas y composición musical. Fue en este lugar donde realizó la mayor parte de sus labores, mismas que continuaron hasta una semana antes de su muerte.

En 1927 obtuvo el Primer Premio en el concurso de piano convocado por el Primer Congreso Nacional de Música. Recibió también en ese evento el tercer premio por las citadas *Variaciones sobre un tema mexicano*. Otras obras serían igualmente premiadas, como son su *Leyenda mítica del callejón del Ave María* (1930) para coro mixto, órgano y orquesta; la *Sinfonía en Si bemol menor* (premiada por el Ateneo Musical Mexicano en 1934 y estrenada bajo la dirección de José Iturbi); y la suite para orquesta de cámara *Tlalmanalco* (1936).

En 1940 ingresó a la academia de Velázquez como profesor auxiliar de solfeo, teoría y dictado, lo cual realizó hasta la muerte de éste. Más tarde, en 1944, dirigió la orquesta de la XEQ radio. Allí manejó un repertorio amplio que comprendía obras de los principales compositores europeos (como Bach, Beethoven, Tchaikovsky, Mozart o Puccini) así como algunas de su propio catálogo (como las *Variaciones sobre un tema mexicano*, *Tlamanalco* o el poema sinfónico *Cacahuamilpa*³). En 1958 ingresó a la Escuela de Música de la UNAM como maestro de piano, y a partir de 1964 enseñó armonía en el Conservatorio Nacional.

¹ Esta síntesis biográfica se basa en los datos ofrecidos por Manuel de Elías (hijo del compositor), así como en las fuentes de los siguientes autores: Soto Millán, *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, pp. 121-125; Tapia Colman, *Música y músicos de México*, pp. 179-180.

² En su domicilio particular en la calle de Violeta #68.

³ Obra ganadora del "Premio único" instituido por la Orquesta Sinfónica de México y estrenada por Carlos Chávez en agosto de 1940.

Su actividad como organista fue igualmente amplia. Destacan sus diversos conciertos por la República Mexicana interpretando conciertos de G.F. Handel en las principales catedrales así como en el Auditorio Nacional.

Su papel como pedagogo fue sumamente valioso, aunque de Elías mantuvo siempre un perfil discreto en este sentido. A la par de sus hijos Graciela y Manuel quienes continuaron luego de sus enseñanzas con carreras en la música, un nutrido grupo de profesionales de la música en México recuerdan a de Elías como un serio y dedicado profesor.

Alfonso de Elías es considerado como el último compositor de la escuela romántica mexicana. Es heredero de la tradición composicional francesa que promovieron muchos de los compositores mexicanos de inicios del s. XX, como Campa, Ponce o Tello. Su obra está escrita en un lenguaje tonal que podría considerarse como neorromántico o en algunos casos impresionista. Su catálogo es amplio y variado. Figuran cerca de 20 obras para piano solo, varias canciones con piano, diversos dúos instrumentales con piano (incluyendo una *Sonata para violín y piano*), dos cuartetos de cuerda, varias obras para orquesta de cuerdas, tres sinfonías para orquesta, obras para coro mixto *a capella* y más de 20 obras de corte religioso para diversas dotaciones instrumentales con voz.

De Elías falleció el 19 de agosto de 1984 en la Ciudad de México. La colección privada Edwin Fleisher de Filadelfia (EUA) posee copias manuscritas de sus obras más importantes.

Andante mesto

Alfonso de Elías compuso cuatro obras para violoncello y piano: *Chanson triste* (1927), *Petite valse* (1927), *Andante mesto* (1934) y *Preludio* (1942). Estas cuatro obras comparten en su factura un perfil semejante. Las cuatro pueden considerarse como piezas líricas, siendo el *Preludio* la más breve de todas. En todo caso, la duración de resto de las obras fluctúa entre 3 y 4 minutos.

Este compositor cuenta, paralelamente, con cinco obras para violín y piano cuyas características son semejantes a las ya mencionadas para violoncello y piano. Adicionalmente, de Elías compuso para la dotación de cuarteto de cuerdas más de una decena de obras en un movimiento. Esta tendencia a la composición de piezas independientes y de cualidad lírica empata con lo que ocurre con las obras escritas para piano, instrumento principal de este autor. La mayoría de estas piezas son igualmente de carácter lírico. Si bien es evidente la inclinación lírica del compositor, llama la atención que su iniciación en el género de piezas de esta naturaleza se diera con el dúo instrumental—sea con la *Chanson triste* para violoncello y piano de 1927 o por las *Dos piezas para violín y piano*, cuya factura no bien definida se da en esa década de los 20s—y no el piano. Incluso las tres primeras canciones de su catálogo (*Madrigal I*, *L'heure exquisite* y *Une nuit de mai*)

fueron escritas en el año de 1927, es decir, a la par de la primera obra para violoncello y piano. La obra está dedicada a Manuel León.

A diferencia de otras obras abordadas en este estudio, la presente pieza no usa un título poético. Para su denominación, de Elías se vale de lo que regularmente sería la indicación de *tempo* en la obra. En este sentido, la parte más relevante del título corresponde a la indicación *Mesto*, un término italiano que significa triste, afligido, abatido o desalentado.⁴

En particular, el *Andante Mesto* es muy probablemente la pieza para violoncello y piano más lograda de Alfonso de Elías. Está escrito con una métrica de tres cuartos, en la tonalidad de La menor y con una duración de 87 compases. En cuanto a su estructura, la obra es divisible en tres secciones, con un esquema A-B-A. La primera sección abarca del inicio al compás 24. Esta sección—que inicia con una breve introducción del piano—se caracteriza por una escritura contrapuntística de calidad coral para el piano. La melodía del violoncello recibe contestaciones imitativas en la voz soprano del piano. La parte del piano presenta en su inicio un movimiento rítmico de aire trocaico que permanece en lo general a lo largo de esta sección.



Fig. 22. *Andante mesto*. cc 1 - 3.

En el c. 25 una doble barra marca el inicio de la sección intermedia que presenta una marca de *tempo* de *Poco meno mosso*. Esta sección gira fundamentalmente alrededor de la tonalidad de Fa mayor. La parte del piano provee de un contraste al presentar un acompañamiento con base en arpeggios al los que el violoncello responde melódicamente.

⁴ El término fue usado ya previamente, como se observa en el Cuarteto de cuerdas op.59 no.1 de Beethoven, quien usa la indicación : *adagio molto e mesto*.

Poco meno mosso.

Fig. 23. *Andante mesto*. cc 25 - 28.

En el c. 33 el piano retoma la escritura coral, pero la melodía del violoncello se vuelve más activa.

Un poco più animato

Fig. 24. *Andante mesto*. cc 33 - 37

El c. 42 retoma el espíritu que dio inicio a esta sección media. Este ambiente deriva en una sección climática en donde la parte del piano se intensifica con arpeggios continuos. La melodía del violoncello alcanza su punto más elevado en el c. 55, donde se ubica la indicación de *fortissimo* además de *appassionato*. A partir de este punto la melodía se relaja gradualmente para preparar el regreso al material del inicio.

Una doble barra y la indicación de *Tempo I^o* marcan el inicio de la tercera sección en el c. 62. Esta parte repite casi de modo literal el material de la primera sección. Sólo los tres últimos compases (85-87) corresponden a una breve sección de cierre que culmina la obra.

La melodía del violoncello en esta obra es plenamente lírica. El contexto de esta línea abarca un registro que va de un La registro 3 hasta un Si natural registro

5.⁵ El manuscrito del autor presenta claramente indicaciones de articulación, fraseo e incluso indicaciones de arcadas para el violoncello. Es notorio el cuidado prestado a la indicación de matices y marcas de expresión.

Fuentes consultadas

Para la presente edición se han tomado como referencia cuatro manuscritos. Tres de ellos cuentan con *separata* para el violoncello. Todos los manuscritos se caracterizan por su limpieza y claridad. De estos, sólo uno corresponde a la grafía del compositor, el resto fue dibujado por otros copistas. El manuscrito de autor ha sido la fuente primaria. Las otras fuentes han funcionado como referencias para corroborar lo descrito en la partitura.

- 1) Manuscrito a tinta, original del autor y sin fecha, sin *separata* para el violoncello. Dedicado a Manuel León. Ubicado en el archivo del compositor en custodia de su hijo Manuel de Elías. (Manuscrito A)
- 2) Manuscrito a tinta sin fecha, con *separata* para el violoncello. Copia realizada por Pineda. La copia está dedicada a Manuel Garnica⁶ en abril de 1968. Documento ubicado en la biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM. (Manuscrito B).
- 3) Manuscrito a tinta sin fecha, sin *separata* para el violoncello. Copia realizada por copista desconocido. Documento ubicado en la biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM. (Manuscrito C).
- 4) Manuscrito a tinta sin fecha, con *separata* para el violoncello. Copia realizada por Pineda. Documento ubicado en la biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM. (Manuscrito D).

Notas generales

El manuscrito principal deja pocas dudas para la edición. Si bien no existe una *separata* para el violoncello, la partitura cuenta con algunas recomendaciones de arcadas para el intérprete.⁷ Las recomendaciones adicionales de este tipo así como las digitaciones son recomendaciones del revisor.

⁵ La parte del violoncello alcanza un Fa registro 3, pero esto se da solamente con una nota en pizzicato en el c. 43, misma que cumple un papel de acompañamiento.

⁶ "A mi excelente y estimado amigo, el maestro Manuel Garnica. Con el afecto de Alfonso de Elías. Abril de 1968." Manuel Garnica fue profesor de violoncello en la Escuela Nacional de Música así como violoncellista de la Orquesta Sinfónica Nacional.

⁷ Las arcadas sólo se encuentran indicadas en A y B, particularmente en los cc. 4, 12, 33, 52, 54, 56, 58 y 59.

La revisión de las cuatro fuentes es coincidente en cuanto a notas. Sin embargo, el manuscrito D omite numerosas ligaduras de fraseo y unión. Aparece ser una parte inacabada en la que el copista realizó primero las notas y dejó pendientes las ligaduras.

Notas críticas

Compases	Notas
51	Ligadura de unión en el primer tiempo de la parte del violoncello conforme B y C.

Para Manuel León
Andante mesto

para Violonchelo y Piano

Alfonso de Elías

Violonchelo

Piano

mp espressivo

mf *p*

7

poco più f

mf espressivo *dim.* *p*

14

f *p*

21

Poco meno mosso.

dim. *dim.* *p*

27

p *poco più f*

32

Un pocheto più animato

p *cresc.* *f*

Un pocheto più animato

dim. *p* *cresc.* *f*

38

a tempo, tranquillo

pizz.

dim. *rall.* *pp*

a tempo, tranquillo

44 arco pizz. 3

6 6 6 6 *meno p* 6

48 arco *poco a poco cresc. ed accelerando* *dim.*

6 6 6 6 *pp*

poco a poco cresc. ed accelerando

51

6 6 6 6 6 6

53 *più cresc.* *più cresc.*

6 6 6 6 *più cresc.* 6 6

4 55 *ff appassionato sf*

ff appassionato sf

59 *Tempo I°* *dim. e poco a poco ritard.* *mf come prima*

Tempo I°

dim. e poco a poco ritard.

mf come prima

63 *mp espressivo* *p*

mp espressivo

p

68 *mf espressivo*

mf espressivo

72

mf

3

Musical score for measures 72-75. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

76

f

Musical score for measures 76-79. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

80

3

Musical score for measures 80-83. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

84

molto f dim. e sempre ritard. ppp

3

8^{vb}

Musical score for measures 84-87. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The score includes dynamic markings: *molto*, *f*, *dim. e sempre ritard.*, and *ppp*. A *8^{vb}* marking is present at the bottom of the page.

Violonchelo

Para Manuel León

Andante mesto

para Violonchelo y Piano

Alfonso de Elías

Measures 5-9: Violonchelo part. Measure 5 starts with a triplet of eighth notes. Measures 6-9 feature a melodic line with slurs and fingerings (V, 4, 1, 3). Dynamics: *mp espressivo*.

Measures 10-15: Violonchelo part. Measure 10 starts with a triplet of eighth notes. Measures 11-15 feature a melodic line with slurs and fingerings (V, 4, 1, 1). Dynamics: *poco più f*.

Measures 16-20: Violonchelo part. Measure 16 starts with a triplet of eighth notes. Measures 17-20 feature a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 3, V). Dynamics: *f*.

Measures 21-24: Violonchelo part. Measure 21 starts with a triplet of eighth notes. Measures 22-24 feature a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 2). Dynamics: *dim.*

Poco meno mosso.

Measures 25-32: Violonchelo part. Measure 25 starts with a triplet of eighth notes. Measures 26-32 feature a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 0, 0). Dynamics: *p* and *poco più f*.

Un pocheto più animato

Measures 33-38: Violonchelo part. Measure 33 starts with a triplet of eighth notes. Measures 34-38 feature a melodic line with slurs and fingerings (0, 0, 1, 4). Dynamics: *p*, *cresc.*, and *f*.

Measures 39-44: Violonchelo part. Measure 39 starts with a triplet of eighth notes. Measures 40-44 feature a melodic line with slurs and fingerings (4, 4, 3, 3). Dynamics: *dim.*, *rall.*, *pp*, and *arco*. Tempo: *a tempo, tranquilo pizz.*

Violonchelo

46 *pizz.* *arco* *1* *poco a poco cresc. ed accelerando*
dim.

53 *2V* *più cresc.* *1* *2V* *sf* *ff appassionato*

57 *2V* *sf* *dim. e poco a poco ritard.*

62 *Tempo I°* *3* *mp espressivo*

68

72 *mf* *f*

79 *3*

84 *3* *molto f* *1V* *3* *dim. e sempre ritard.* *ppp*

JOSÉ ROLÓN

Lied

José Paulino de Jesús Rolón¹ Alcaraz nació en Zapotlán² (hoy Ciudad Guzmán), Jalisco, el 22 de junio de 1876. De manera semejante a muchos otros músicos, Rolón comenzó sus estudios con su padre, quien dirigía una orquesta de su creación, precisamente en Zapotlán.

Estudios más formales ocurrieron posteriormente en Guadalajara con Francisco Godinez, entre los años de 1900 a 1903. Éstos continuaron en París de 1904 a 1907, donde asistió a la cátedra de piano de Moritz Moskowsky y a la de armonía de André Gédalge. El año de 1907 marca su regreso a la ciudad de Guadalajara en donde participó en la creación de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara en el año de 1915, y un año más tarde en el establecimiento de la Escuela Normal de Música.

Rolón dedicó mucho de su quehacer a la pedagogía. Sus primeros estudios en París muy probablemente derivaron en su postura en pro de la interpretación de numerosas obras desconocidas para el público en México, donde figuran ejemplos de autores como D. Milhaud y E. Varèse.

La prolongada estancia en Guadalajara así como la visión cosmopolita existente en el medio musical mexicano de principios del s. XX muy probablemente motivaron su deseo por volver a París. Esta segunda estancia inicia en 1927 y le permitirá recibir la guía de Paul Dukas en la composición y de Nadia Boulanger en la armonía. Los estudios con tan notables figuras de la música habrían de cambiar por completo el pensamiento musical no sólo de Rolón, sino de Manuel M. Ponce, quien coincidió con el compositor en París. Rolón no volverá a México hasta 1930, para establecerse en la Ciudad de México e integrarse a los profesores del Conservatorio Nacional, donde enseñó composición, piano, pedagogía musical y armonía. Más tarde, en 1938, llegará a ser director de esta institución. En el Conservatorio, Blas Galindo, Carlos Jiménez Mabarak y Salvador Moreno habrán de formarse en su cátedra. Sus últimos años muestran una continuidad de su labor composicional, aunque marcada por una notoria reducción en la cantidad de creaciones. Será un 3 de febrero de 1945 cuando Rolón finalmente fallezca en la Ciudad de México.

¹ Esta síntesis biográfica se basa en las fuentes de los siguientes autores: Herrera, s/p; Miranda, El sonido de lo propio..., así como Rolón (Alcaraz)...s/p; Malmström, p. 68-71; Tapia Colman, p. 53-55.

² En el mismo lugar habría de nacer José Clemente Orozco (1883-1949), quien fuese compañero de banca del músico, como lo anota Jesús Herrera.

Su labor como compositor se combinó con la de escritor, produciendo diversidad de ensayos, notas, reseñas e incluso traducciones, que permearon directamente en la vida cultural nacional.³ Su música, sin embargo, no ha sido apreciada en su correcta magnitud luego de su muerte. “La obra de Rolón es una de las más importantes y originales contribuciones al modernismo latinoamericano, comparable con la de Villa-Lobos y Ponce”⁴, expresa Ricardo Miranda con una postura que se justifica fácilmente si se revisa la obra de este compositor. Como en el caso de estos dos compositores, la música de Rolón transitó desde un estilo romántico –manifiesto en sus obras tempranas- hasta una línea modernista enlazada inevitablemente a la escuela de los compositores franceses de los inicios del s. XX.

El catálogo del compositor incluye tres ballets, obras para orquesta (donde destacan los poemas sinfónicos *El festín de los enanos* y *Zapotlán* así como su *Concierto* para piano), música coral, un amplio número de canciones (que incluyen, entre otros, textos de S. Novo, J. Gorostiza, C. Pellicer, J. Cocteau además de X. Villaurrutia), música de cámara (donde encontramos su *Cuarteto para instrumentos de arco* y su *Cuarteto con piano*) y numerosas obras para piano solo.

Lied

José Rolón concibió su *Lied* para violoncello y piano en el año de 1936. La relación del título de la pieza con el género vocal es inevitable y en este caso es absolutamente evidente. La partitura para este conjunto de cámara proviene directamente de la canción *Incolor* (1932), con un texto de Xavier Villaurrutia. Por lo anterior, la obra se ubica cronológicamente cercana a sus canciones *Dibujos sobre un puerto*, *Canción de la noche*, y *Mi tristeza es como un rosal florido* (1932), al *Cuarteto de cuerdas Op. 35* (1935), a los *Dos estudios* y el *Canon* para piano (1935) y a su *Concierto* para piano y orquesta (1935, revisado en 1942).

El *Lied* para violoncello y piano consta de 58 compases, los cuales muestran una estructura ternaria, en donde la repetición del material inicial se encuentra abreviada y modificada en la recapitulación, ajuste que produce más claramente la sensación de coda.

En las notas para la primera grabación de *Incolor*⁵, Ricardo Miranda sintetiza el perfil de las piezas vocales del compositor del siguiente modo: “Dos

³ Los escritos de Rolón reflejan una vasta formación, lúcidas ideas y un oficio manifiesto para la escritura. Rescatados en su mayoría en un volumen por R. Miranda, destacan desde nuestro punto de vista los siguientes: *La música (Ensayo documental sobre la música en México, 1900-1940)*, *El porvenir de la música latinoamericana*, *A propósito de un concurso de música nacionalista* y *La música contemporánea en México*.

⁴ Miranda, Rolón (*Alcaraz*)..., s/p.

⁵ José Rolón. *Música de cámara*. Disco compacto.

características distinguen a las canciones de Rolón: una búsqueda premeditada de atmósferas sonoras y una deliberada economía de recursos expresivos como paradigma.” Si bien ambas consideraciones encuentran resonancia directamente con *Incolor*, queda claro que éstas guardan proporciones diferentes. La canción transita sobre una definida pero única atmósfera, misma que se construye en buena medida con un marcado ahorro en el uso de los recursos musicales. Esta sencillez es visible en varios aspectos, como la elaboración de las líneas melódicas, el desarrollo del discurso, la textura sonora y la interacción con el texto.

La claridad o pureza que se percibe desde la brevísima introducción hasta el final de la obra ocurre, sin embargo, con un cuidadoso manejo de la armonía, aspecto que sin manifestarse drásticamente y rompiendo con la sutileza, es fundamental para formar y detallar la homogénea atmósfera antes referida. En un texto dedicado íntegramente a la obra vocal de Rolón, Miranda explora el lenguaje del autor y presenta una propuesta de la relación existente entre lo armónico y lo cromático en *Incolor*:

[...] Rolón resuelve la escritura de esta obra recurriendo a una simple ecuación donde los cambios de color –Azul, lavado azul de las montañas; verde, húmedo verde en el prado; gris en la nube compacta y amarillo– son sugeridos por la armonía. La secuencia de estos colores, además, permite a Rolón continuar utilizando un recurso aparentemente simple para las demás estrofas, en el que cada nueva reflexión conlleva un cambio armónico.⁶

Cabe señalar que los cambios armónicos mencionados en la cita exigen al oyente una marcada atención si es que han de ser apreciados en su completa magnitud. En nuestra lectura encontramos que Rolón evita enfatizar las variaciones armónicas del discurso musical; aprovecha la naturaleza, la textura que surge del tejido melódico para presentar de modo delicado y cuidadoso cada momento en que la armonía se transforma. En otras palabras, los cambios que ocurren en el plano armónico emergen sobre todo para el oído educado o el estudio analítico. El oyente común recibe primordialmente un terso ambiente de un continuo y sereno fluir, armonía tras armonía, metáfora tras metáfora.

La factura de la obra es claramente contrapuntística, en donde la imitación a modo de *canon* se manifiesta de manera constante. Este canon se da fundamentalmente entre la línea del violoncello y la mano derecha del piano, mientras que la mano izquierda del instrumento incluye al material melódico sólo en contadas ocasiones.

⁶ Miranda, *Fiesta - Lírica - en ...*, pp. 103-104.

Fig. 25. *Lied*. Compases 1 - 13.

Las imitaciones ocurren con mayor frecuencia a una distancia de un compás, y esporádicamente a una distancia de uno y medio o dos compases. El tejido sonoro que construye Rolón parte de un pulso o movimiento rítmico cuya naturaleza evoca una *siciliana*. Con base en un compás de seis octavos, la melodía inicial del violoncello se forma fundamentalmente de motivos trocaicos en combinación con grupos de tresillos simples. En este sentido, el material melódico es homogéneo a lo largo de toda la pieza, incluyendo los tres momentos en que Rolón opta por variar la métrica usando una inserción de compases de nueve octavos.

El análisis de la melodía no puede separarse del texto que le dio origen. En este sentido, resulta necesario presentar el texto de la canción original.

INCOLOR
Xavier Villaurrutia

Paisaje inmóvil de cuatro colores,
de cuatro limpios colores:
azul, lavado azul de las montañas
y del cielo,
verde, húmedo verde en el prado
y en las colinas,

y gris en la nube compacta,
y amarillo.

Paisaje inmóvil de cuatro colores
en torno mío
y en el agua.
¡Y yo que esperaba
hallar, en el agua siquiera,
el mismo incolor que en mi alma!

Paisaje que no pasa nunca:
cierro los ojos y lo veo.

La lluvia afirmó sus colores
en vez de borrarlos.

Ya lo aprendí de memoria
y no puedo volver la página
para ver si encuentro
un paisaje, un paisaje
en que el agua
no copiando ningún color,
sea del color de mi alma.

Sin el afán de realizar un análisis detallado del poema (labor que correspondería a otro tipo de estudio), es posible expresar algunas características generales. El poema está construido a partir de estrofas irregulares y con metro y rima libre. La lectura delata un poema de tipo narrativo a modo de monólogo, en donde el poeta se expresa sin tener un interlocutor definido. El tono general del poema es anhelante; con base en las imágenes expuestas se percibe la necesidad de relatar a detalle el sentir, el conflicto. Finalmente, la imagen (del agua, del paisaje, del color) como elemento poético está presente de modo continuo.

La revisión del acomodo del texto y de la melodía denotan una preponderancia silábica en el acomodo melódico, mismo que incluye el uso esporádico de sinalefas. La presencia de melismas es mínima (sólo un caso a lo largo de toda la canción). La melodía vocal presenta, además, la reiteración de notas en algunos puntos de la pieza, detalle que enfatiza en ciertos momentos la relación de sencillez de la música con el poema y crea contraste con giros melódicos que tienen mayor movimiento.

Las canciones de Rolón delatan a un conocedor de la música vocal; un autor con una capacidad natural para componer para este género, cuya factura y manejo de los poemas no desmerecen ante las obras de autores consagrados del género,

como Fauré o Debussy.⁷ En *Incolor* como en otras de sus canciones, el poema se presenta al oyente con un marco musical que resulta tanto empático como respetuoso. Un ejercicio en donde la palabra no requiere de lucha para manifestarse claramente.

Al transcribir *Incolor* al violoncello, Rolón se une a una tendencia de diversos compositores e intérpretes que usaron piezas vocales como material para versiones instrumentales. La selección del violoncello como instrumento que sustituye a la voz atiende primordialmente a la capacidad lírica del mismo, y que ya fue detallada en otra parte de esta tesis.

Una mención especial merece el título de la obra. Como compositor mexicano, Rolón y sus contemporáneos se refirieron a sus obras vocales de concierto como canciones. La revisión de las equivalencias semánticas del género de la canción nos llevan a las denominaciones *lied* y *melodie*, pero también a otros equivalentes como la balada (*ballad*) y el romance. En todo caso, atrae la atención que para nombrar a la versión para violoncello y piano de *Incolor*, Rolón haya seleccionado el vocablo germano *lied*. La elección del término en alemán no refleja en las fuentes consultadas ninguna intención particular o *ex profeso*. Nuestra lectura del título aprecia, sin embargo, la patente intención de preservar en la música instrumental una aproximación vocal.

Con este antecedente, resulta esencial detallar los ajustes realizados por Rolón al original de esta canción para lograr la transcripción. Como se ha mencionado antes, Rolón opta por transformar el título de la obra, transitando del título *Incolor* al de *Lied*. El ajuste en el nombre resulta claramente justificable. En un ámbito instrumental, *Incolor* no contribuye como título a la proyección de la pieza. Al carecer de un subtítulo, la denominación redundaría, al menos, en la ambigüedad, circunstancia que no se puede imaginar si se ubica a la obra en el ámbito vocal. *Incolor* muta a *Lied*, con lo que Rolón nos comunica de velado modo un poco más de información en lo concerniente a la pieza misma y a su visión de la música instrumental.

La siguiente anotación que resulta necesaria corresponde al cambio de tonalidad del *Lied* con respecto a *Incolor*. Rolón opta por transcribir medio tono abajo su canción, por lo que el Sol menor original cambia a Fa sostenido menor (véanse los ejemplos 1 y 2). Este ajuste es un aspecto de cierta complejidad y probablemente de limitada claridad en el análisis de las intenciones del compositor al realizar la transcripción. Rolón decide cambiar a una tonalidad mucho menos amable para las cuerdas y mantiene, además, el registro de la melodía sin cambio alguno. Con ello, la melodía permanece en el registro normal para una soprano, que corresponde al registro agudo del violoncello (Si registro 4 a Sol registro 6). De este modo se mantiene la misma relación de altura entre las melodías de ambos instrumentos en el tejido imitativo, lo cual podría justificar en parte la postura del

⁷ Baste como ejemplo *Larmes* (texto de André Rivoire), *Nocturne*, o las *Trois melodies pour piano et chant* (con textos de Pierre Reyniel).

autor. La circunstancia agrega, sin embargo, un grado de mayor complejidad para la interpretación de algunos fragmentos melódicos en el violoncello.

Fig. 26. *Incolor*. Manuscrito. Compases 1-6.

Fig. 27. *Lied*. Manuscrito. Compases 1-6.

La melodía queda colocada, entonces, más arriba del lugar donde tradicionalmente se ubican en el repertorio las melodías líricas para el violoncello. Este es uno de los puntos que resultan complejos y controversiales en el proceso de revisión y edición de la obra. A nuestro juicio, esta es una ubicación melódica que no favorece la versión para violoncello y piano, al exigir complicaciones que podrían eliminarse descendiendo una octava la melodía del violoncello. Este tipo de ajuste –frecuente a lo largo de la historia– provee regularmente de numerosos beneficios en el resultado interpretativo y refleja raramente demérito con respecto al objetivo musical original.⁸ Un ejemplo de este arreglo ocurre en la versión para violoncello y piano de *Granada*, de Manuel M. Ponce. Con este título, el primero de los *Tres poemas* de M. Brull (1926) fue transcrito para violoncello por el mismo compositor. En esta versión,⁹ Ponce realiza ajustes a la melodía asignada al violoncello, siendo el más relevante el transporte a una octava abajo de más de la

⁸ Ejemplo de ello es el *Après un Reve* (transcrita por P. Casals) de G. Faure (1830-1914); la *Elegie* de J. Massenet (1842-1912); y la célebre *Vocalise*, Op. 34, No. 14 de S. Rachmaninoff (1873-1943).

⁹ De la cual el manuscrito no tiene fecha. Véase el prefacio de la edición crítica de *Granada*.

mitad de la melodía de la soprano. Además, realiza algunos intercambios melódicos entre el piano y el violoncello.

Rolón bien pudo tener conocimiento de la *Granada* de Ponce. Incluso pudo conocer la *Siciliana* (1929) de Joaquín Rodrigo, quien era parte de la clase de Dukas,¹⁰ una obra que aun usando el registro agudo del instrumento no permanece en esta región durante toda la pieza. En todo caso, su estancia en París tuvo que llevarlo a conocer obras líricas para violoncello de los autores franceses, y que contaran con estas características en el registro del violoncello.

En el proceso de revisión del estilo compositivo para cuerdas de Rolón, hemos cotejado otras obras de música de cámara del autor. Particular atención le hemos dado al Cuarteto con piano (1912) y al Cuarteto Op. 35 (1935)¹¹, al ser las obras de cámara que anteceden cronológicamente al *Lied*. Estas piezas nos muestran un trabajo sumamente logrado y cuidadoso en lo general, incluyendo cuanto corresponde a la factura de la parte del violoncello. Se percibe un manejo respetuoso del registro del instrumento, así como indicaciones precisas en lo correspondiente a articulación y ligaduras.¹²

Frente a esta información, causa extrañeza nuevamente la ubicación de la melodía para el violoncello. Ante esta circunstancia nos permitimos considerar otra probable lectura que puede recibir la línea melódica de esta partitura. Durante el s. XVIII florecieron diversas formas de indicar el registro de las melodías del violoncello.¹³ Si bien las notas situadas en el registro grave y medio (las dos primeras octavas del registro del violoncello) fueron representadas siempre en su posición normal en el pentagrama, las correspondientes a la tercera y cuarta octava sufrieron de múltiples formas de presentación. Semejante a lo que se dio en la música vocal, se utilizaron diversas claves y diversidad de posiciones de la mano izquierda para escribir la música. Más tarde la tendencia en las ediciones se manifestó reduciendo el uso a dos claves: la de Fa en cuarta línea y la de Sol en segunda línea. Sin embargo, el uso de la clave de Sol implicaba que las notas se tocaran una octava más grave de cómo se escribían.¹⁴ Esta práctica continuó en Alemania durante el s. XIX. En una de sus cartas a uno de sus editores, Beethoven resume lo que era en su momento una norma:

¹⁰ La pieza se escribió en 1929, año en que Rolón regresa a México. Su estreno se da en la clase de Dukas, como lo señala Cruz de Castro, p. 9.

¹¹ Aunque nuestras fuentes indican este año de creación para esta obra, la revisión del manuscrito delata una diversidad de fechas en la creación de este cuarteto. La fecha aparece al final del primer movimiento: *Comp. Montigny. Sur Loing, dic. 1928*. Al final del tercer mov.: *París 28*. Al final cuarto mov.: *Dbre. [sic] 28*.

¹² Cabe señalar que para su edición, el cuarteto fue corregido y revisado por el violinista y compositor Higinio Ruvalcaba. La revisión de la partitura (ubicada en la Biblioteca de las Artes) evidencia que las indicaciones de arcos y algunos ajustes en la articulación fueron hechas por este violinista mexicano.

¹³ Una revisión detallada de este tema la ofrece Walden, pp. 74-78, así como Wijsman, documento electrónico, s/p.

¹⁴ Este modo se menciona como el sistema francés por Walden, p. 77.

[...] Así que para evitar cualquier error usted debe saber que en todas aquellas obras de mi autoría en donde en la parte del violoncello la clave de Sol es usada, las notas deben tocarse una octava más grave, i.e. este pasaje



debe sonar como sigue:



Pero si in 8va se indica encima, como en este caso,



entonces debe sonar así:



Si se indica loco



entonces las notas sonaran en la misma posición de la clave de Sol, concretamente:



15

Gradualmente esta práctica fue perdiendo interés y fundamento, por lo que la norma a mediados del s. XIX consistió ya en escribir con notación real. La tradición, no obstante, se mantuvo en algunos compositores, como en el caso de A. Dvorák, quien en 1893 se vio obligado a aclarar a Fritz Simrock su manera de escribir la línea del violoncello en el *Rondo* Op. 94 que estaba por publicarse.¹⁶ La partitura enviada al editor seguía los lineamientos antes mencionados y causó variadas confusiones para su publicación. “Este es el modo en que lo aprendí de Beethoven”, declaraba Dvorák a Simrock en su carta explicatoria.

Con base en la información anteriormente planteada, es factible la posibilidad de que Rolón hubiese imaginado los sonidos del violoncello una octava más grave de lo indicado en su partitura. Ante la inexistencia de una separata de la parte del violoncello que pudiese aportar más información al respecto, parece conveniente – al menos – no cerrar la posibilidad de esta lectura de la línea de este

¹⁵ Citado por Walden, pp. 76-77. Mi traducción.

¹⁶ Véanse los detalles de esta situación en el prefacio de la edición crítica de las obras completas para violoncello y piano de A. Dvorák, p.VI.

instrumento. Por lo anterior, esta revisión crítica recomienda una *ossia* –adicional a la versión original– que contempla este ajuste de registro, que en términos tanto musicales como didácticos, ofrece una segunda perspectiva que puede ser ventajosa.

Una revisión particular requiere la selección del tono en que está escrito el *Lied* así como el modo en que se expresa en la partitura. Resalta en el manuscrito el hecho de que Rolón usa una armadura con cuatro sostenidos en vez de tres, como se esperaría si conceptuamos la obra en Fa sostenido menor. La comparación con *Incolor* nos lleva a una situación que en esencia es semejante, ya que estando escrita en Sol menor la pieza presenta únicamente una alteración (Si bemol) en su armadura. La presencia de este ajuste en ambas fuentes delata lo que Harold S. Powers y otros autores consideran como una *armadura dórica*,¹⁷ que implica una escala en donde ocurren semitonos entre el segundo y el tercer grado, así como entre el sexto y el séptimo. La forma moderna de presentar las armaduras de tonalidades menores se diferenciaría en tener un semitono entre el quinto y sexto grado en lugar del sexto y séptimo.

Este modo de expresar armaduras fue usado de manera frecuente durante el periodo barroco. Su justificación se remitía a diversas posturas. Algunos músicos consideraban los modos antiguos de iglesia como la base de la música en ese momento. Adicionalmente, existía un desacuerdo con respecto a cuáles alteraciones pertenecían concretamente a las armaduras de los tonos menores, considerando que el sexto grado descendido es una alteración accidental, tal y como lo es el séptimo grado ascendido en las escalas menores.¹⁸

Ahora bien, la clarificación del uso de esta armadura no resuelve la decisión por parte de Rolón para usarla en su *Lied*. Algunos gestos melódicos pueden recibir una lectura que los ubique en un contexto cercano a lo modal o particularmente a lo dórico; la realidad es que el lenguaje de la pieza no elimina una percepción armónica de este tipo. Por tanto, una salida posible consiste en entender la obra con una perspectiva modal y otra en suponer la forma gráfica seguida por Rolón como un arcaísmo y no como una postura del lenguaje musical. En todo caso, existe un amplio espacio para la subjetividad en cuanto a la apreciación de este punto. Nuestras fuentes no vierten ninguna información que nos permita valorar como más sólida alguna de estas dos posturas.

¹⁷ Véase su artículo 'Dorian'. s/p. Adicionalmente: Lester, *Bach's Works...*, p. 13-15 y Hiley, *Accidental*, s/p.

¹⁸ Un ejemplo concreto de este tipo de escritura en el repertorio tradicional del violoncello se encuentra en el *Menuet II* de la *Suite No. 1* para violoncello solo, BWV 1007, de J.S. Bach, así como a lo largo de toda la *Sonata No.1* para violín solo (BWV 1001). La armadura expresa únicamente un bemol, aunque la tonalidad de las piezas sea Sol menor. El uso de esta forma de armadura en Bach no implica necesariamente que el tejido melódico corresponda con un patrón dórico. La grafía corresponde sencillamente a lo que el compositor considera como una sintaxis armónica correcta, y cuya expresión nos resulta hoy en día cuando menos peculiar.

Expresadas las consideraciones anteriores, es posible continuar detallando la revisión de la obra. Con el ajuste en la armadura del *Lied* la obra adquiere en el violoncello un timbre más oscuro. Para el intérprete, el mínimo ajuste de un semitono redundante, igualmente, en una sensación sumamente distinta durante la ejecución. En términos generales, una mayor cantidad de alteraciones (bemoles o sostenidos) complica en una proporción la digitación de las melodías en el violoncello, lo que obliga a un mayor esfuerzo durante la ejecución.

De cualquier modo, resulta importante mencionar que la elección de armaduras con tres o más alteraciones ha tenido una justificación estética en diversos casos de la música de cámara previos a Rolón. Uno de los ejemplos más acentuados es sin duda el tercer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Sol menor Op. 10 de C. Debussy. Terminado en 1893 y editado por Durand un año después, fue una pieza a la que muy probablemente tuvo acceso Rolón durante sus estancias en París. En el citado movimiento, Debussy enfatiza el ambiente difuso y opaco de la pieza seleccionando la tonalidad de Re bemol mayor y solicitando el uso de sordinas. La imposibilidad en el empleo de cuerdas al aire y la inusual cantidad de bemoles derivan en la restricción en la resonancia del instrumento y complican la ejecución de los instrumentos de cuerda frotada. El conjunto representa un reto interpretativo por la dificultad de los elementos en juego, pero a la vez, delata una cualidad sonora deliciosa.

En el *Lied*, la parte del violoncello presenta una línea fluida y *cantabile* constante, cuya mayor exigencia técnica se remite al *legato* requerido y a la correcta afinación en algunos puntos donde los giros melódicos guardan una particular demanda técnica. La homogeneidad de este *legato* se rompe en algunos puntos de la pieza en donde Rolón coloca la indicación de *staccato* en las notas repetidas.¹⁹ Adicionalmente, la indicación de *portato* aparece de manera eventual como otra forma para enfatizar los lugares donde existen notas repetidas.²⁰

Fig. 28. *Lied*. Compases 13-18.

¹⁹ cc. 13-14, 24 y 36 respectivamente.

²⁰ cc. 10, 19, 24, 33, 36 y 37.

Una revisión comparativa de las versiones vocal e instrumental permite observar variados tipos de ajuste que se dan para lograr la versión en violoncello. Para detallar lo anterior, podemos comparar la línea de la voz con la del violoncello, en el afán de evidenciar estos cambios y, por ende, observar la postura diferenciada que Rolón tendría para su música vocal e instrumental. Con base en esta comparación es posible ubicar el tipo de ajustes o cambios que realiza Rolón entre ambas piezas.

Inicialmente, la indicación de *tempo* es cambiada de *Allegretto* a *Moderato*. El ajuste bien puede procurar una circunstancia más cómoda para el intérprete del violoncello en función del registro de la obra. No obstante, este cambio de indicación podría manifestar un ejercicio reflexivo posterior a la audición de la canción, y que provocase una postura musical diferenciada *a posteriori* (Ver ejemplo 2 y 3). Por otra parte, al transitar hacia la versión instrumental, Rolón elimina una buena parte de las notas repetidas condensándolas en valores rítmicos más grandes (en particular, los cc. 3, 5, 6, 11, 14 y 16). Esto favorece la línea melódica que ahora habrá de llevar el violoncello y enfatiza el sentir rítmico trocaico.

The figure shows a musical score with two staves. The top staff is for Soprano, labeled 'Incolor', in 6/8 time with a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'p'. The bottom staff is for Violoncello, labeled 'Lied', in 6/8 time with a tempo marking of 'Moderato' and dynamic markings of 'pizz.' and 'arco'. The lyrics for the soprano part are: 'Pai - sa je in mó-vil de cua-tro co-lo-res, de cua-tro lim-pios co - lo-res_____'. The cello part has a 'p' dynamic marking at the beginning.

Fig. 29. Voz melódica en *Incolor* y *Lied*. Líneas comparadas. cc. 1-6.

En otros casos, se extiende la duración de algunas notas, que en la versión vocal dejan el silencio requerido para respirar cómodamente, lo cual es notorio en lugares como los cc. 7 y 19.

The figure shows two side-by-side musical examples. The left example is for Soprano, labeled 'Incolor', in 6/8 time with a dynamic marking of 'mf'. The lyrics are 'a - zul, la-'. The right example is for Violoncello, labeled 'Lied', in 6/8 time. The lyrics are '-pac - ta y a-ma - ri-llo'. Both examples show a melodic line with a long note followed by a shorter note, illustrating the difference in note duration between the vocal and instrumental versions.

Fig. 30. Voz melódica en *Incolor* y *Lied*.
Líneas comparadas. cc. 7-8 y 18-20 respectivamente.

Además, los ajustes a la melodía parecen haber propiciado una visión distinta –o al menos, independiente para la versión instrumental– del fraseo del *Lied*. En la versión para violoncello, Rolón procura ideas musicales más extendidas, mismas que reiteradamente no coinciden con el fraseo que surgiría en función del acomodo del texto y sus respectivas respiraciones, como se da en los cc. 4, 9, 15 y 19.

2 *p*
Pai - sa je in mó - vil de cua - tro co - lo - res, de cua - tro lim - pios co - lo - res.

arco
p

7 *mf*
a - zul, la - va - do a - zul de las mon - ta - ñas y del cie - lo,

Fig. 31. Voz melódica en *Incolor* y *Lied*. Líneas comparadas. cc. 7-12.

16
li - nas y gris en la nu - be com - pac - ta y a - ma - ri - llo Pai - sa - je in - mo - vil de

Fig. 32. Voz melódica en *Incolor* y *Lied*. Líneas comparadas. cc. 16-22.

Las diferencias en indicaciones dinámicas manifiestan un planteamiento independiente para cada obra en cierta magnitud. En su detalle, sin embargo, estas indicaciones se llegan a dar de manera más específica en el *Lied* que en *Incolor*.

40 *sf* *mf* *f*

rrar - los. Ya lo a-pren-dí de me - mo - ria y no pue-do vol-ve la pá-gi-na pa - ra

46

ver si en-cuen-tro un pai - sa - je, un pai-sa-je en que el

rit.

40 *f* *p cresc.* *f*

f *p cresc.*

46 *a tempo* *p*

f dim. *poco rit.*

Fig. 33. *Incolor* y *Lied* comparados. cc. 40 - 50.

Por su parte, las ligaduras de fraseo en el *Lied* muestran un claro intercambio entre ambas partes, en donde –más allá de las diferencias– permanece la intención de procurar frases largas y absolutamente vocales (véanse los ejemplos anteriores). Ante la tentativa de considerar estas ligaduras como “arcadas”, reiteramos nuestro criterio para esta edición crítica consistente en observar las ligaduras originales como indicaciones de fraseo o articulación. Encontramos esta postura definitivamente más amplia e integral, pues supera la visión de los intérpretes de instrumentos de cuerda –a nuestro juicio más restringida– que tienden a observar estos signos gráficos inicial o primariamente como divisiones funcionales relativas a la mecánica del arco.²¹

Si bien la composición de *Incolor* parece haberse dado alrededor del año 1932, la versión final de Rolón con la que contamos data del mes de diciembre de 1936, es decir, fue realizada casi simultáneamente que la versión para violoncello. La cercanía cronológica de ambas nos llevaría a dar por sentada la completa semejanza en las partes correspondientes al piano. Sin embargo, existen algunas diferencias dignas de ser mencionadas en la preparación de la edición del *Lied*. Comparando las partes correspondientes al piano en ambas piezas se observan algunas variaciones, fundamentalmente en indicaciones de articulación, ligaduras de fraseo y matices. Los cc. 41 a 47 son un buen ejemplo de estas discrepancias:

Fig. 34. Líneas comparadas de la parte del piano en *Incolor* y *Lied*, cc. 41-47.

²¹ Numerosas partituras para violoncello del s. XIX y XX plasman el fraseo o el gesto y no una división de la frase que refleje exclusivamente arcadas. El *Lieder ohne Worte* Op. 109 de F. Mendelssohn, o también *Waldesruhe - Kild* Op. 65 No. 5 de A. Dvořák, la *Sonate* para violoncello y piano de Debussy y la *Sonata* Op. 40 de Shostakovich son algunos ejemplos.

Obsérvese el mayor detalle en las indicaciones de dinámica así como el criterio diferenciado de fraseo que deriva en ajustes, incluso, en lo correspondiente a la articulación. Si bien la diferencia en las ligaduras conlleva con claridad una línea diferente de criterios de fraseo, la exclusión de dinámicas en *Incolor* puede tener una explicación más simple. Para el manuscrito de *Incolor* Rolón optó por usar papel de 24 pautas (de uso frecuente para música orquestal). En nuestra perspectiva, esta decisión fue poco afortunada. Si bien la repartición del texto musical resulta inicialmente agradable a la vista, en la revisión a detalle queda claro que no existe espacio suficiente para desplegar toda la información existente o necesaria, particularmente en la parte del piano. Es evidente, no sólo la imposibilidad para expresar claramente el texto musical –por ejemplo, los acordes con líneas adicionales– sino que en el afán de lograr una parte cómoda para la lectura de un intérprete, Rolón utiliza un punto que tiende a ser demasiado grande en relación con el tamaño de la pauta:



Fig. 35. *Incolor* (manuscrito), cc. 12-16

En comparación, para el *Lied* Rolón usa un papel de 12 pautas, mismo que cuenta con mayor espacio entre pentagramas para las indicaciones y permite un punto claro y proporcional.²²

Finalmente, una mención adicional requiere el compás 21 de ambas piezas. En dicho compás ocurre una diferencia notoria entre ambas partes del piano, sólo que ahora se da en el terreno de las notas:

²² Véase el ejemplo No. 3.



Fig. 36. Parte del piano en *Incolor* y *Lied*.
Líneas comparadas, cc. 19-21.

Luego de una diferencia de articulación en el c. 19 y la ausencia de la continuación de la voz superior en el c. 20 al eliminar una nota, Rolón presenta en el *Lied* una realización diferente en el c. 21, que sin embargo refleja la misma armonía del original. Esta versión resulta, en realidad, más cómoda para el intérprete, cooperando incluso con la claridad armónica del momento y favoreciendo el fluido melódico. En un sentido, podríamos considerarlo como una mejora que logra Rolón en función de su partitura original.

En su conjunto, la partitura del *Lied* expresa más detalladamente las intenciones musicales de Rolón que *Incolor*. Aunque ambas copias datan del mismo mes y año, la versión para violoncello pudiera considerarse como una referencia mínimamente más tardía en relación con la versión vocal. Consideramos que el compendio de diferencias previamente planteadas, mismas que a menudo implican un mayor detalle en diversos ámbitos, hacen del *Lied* una referencia importante para aquel que busque interpretar o realizar una edición de *Incolor*.

Fuentes consultadas


- 1) Manuscrito original de *Incolor*, fechado en "México - XII - 1936". Ubicada en el *Archivo José Rolón*, propiedad de la familia Rolón y en resguardo por el Dr. Ricardo Miranda. Cuenta con una portada firmada por el autor y la indicación "Para revisión" a lápiz en la parte inferior.
- 2) Impresión del manuscrito de *Lied*, claramente a tinta, fechado en "México Dbre [sic] 1936". Microfilm. CENIDIM, ubicado en la Biblioteca de las Artes (CENART).

Notas generales

No existe una separata para el violoncello que acompañe al manuscrito de la pieza, por ello la preparación de la parte del violoncello se remite siempre a la partitura. El manuscrito de la partitura no cuenta con simbología destinada a indicar arcadas ni tampoco digitaciones para cualquiera de los dos instrumentos.

No existen datos que permitan conocer alguna presentación pública del *Lied* en vida de Rolón. La obra no ha sido publicada hasta la fecha.

Notas críticas

Compases	Notas
1	En <i>Incolor</i> la indicación de <i>tempo</i> es Allegretto .
7	Sin ligadura entre el La y el Si del piano en el manuscrito.
22	En el manuscrito el La aparece sin alteración alguna. Se ha optado por indicar el sostenido partiendo del pasaje homólogo en <i>Incolor</i> y con base en la armonía de la parte del piano.
26	<i>poco rit.</i> indicado sólo en la parte del violoncello.
27	Indicación de <i>a tempo</i> sólo en la parte del violoncello.
49	La indicación de Re becuadro en el segundo tiempo conforme el pasaje homólogo de <i>Incolor</i> y con base en la armonía implícita. En el manuscrito de <i>Lied</i> aparece indicado Re sostenido. 
50	Indicación de <i>a tempo</i> sólo en la parte del violoncello.

Lied

José Rolón

Violoncello

Moderato
pizz.
arco

Piano

Moderato

Musical score for Violoncello and Piano, measures 7-12. The Violoncello part continues with the arco section. The Piano part continues with accompaniment. Both parts are marked 'Moderato' and 'p'.

Musical score for Violoncello and Piano, measures 13-18. The Violoncello part continues with the arco section. The Piano part continues with accompaniment. Both parts are marked 'Moderato' and 'mf'.

Musical score for Violoncello and Piano, measures 19-23. The Violoncello part continues with the arco section. The Piano part continues with accompaniment. Both parts are marked 'Moderato' and 'p'.

Musical score for Violoncello and Piano, measures 24-29. The Violoncello part continues with the arco section. The Piano part continues with accompaniment. The Violoncello part is marked 'poco rit.' and 'a tempo'. The Piano part is marked 'f'.

Musical score for Violoncello and Piano, measures 30-35. The Violoncello part continues with the arco section. The Piano part continues with accompaniment. The Violoncello part is marked 'f' and 'mf'. The Piano part is marked 'f'.

35 3

40

45

49 4

53

México Dbre[sic] 1936

Violoncello

Lied

José Rolón

Moderato
pizz.
p

arco
p

9 *mf*

14

19

26 poco rit. *f* a tempo

30 *f* *mf*

35 *f*

42 *p cresc.* *f*

49 a tempo *p*

53 rit.

The score consists of ten staves of music. The first staff is in bass clef, 6/8 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a *pizzicato* section marked *p*, followed by an *arco* section also marked *p*. The music features various articulations such as accents, slurs, and breath marks. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece transitions to a treble clef at measure 9, where the dynamics change to *mf*. Further changes include *f* and *mf* dynamics, and tempo markings like *poco rit.* and *a tempo*. The score concludes with a *rit.* marking at measure 53.

FEDERICO IBARRA GROTH

Música para teatro III

Federico Ibarra Groth¹ nació en la Ciudad de México en 1946. Más allá de sus estudios iniciales como pianista, Ibarra cursó estudios de composición en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Autónoma de México. Fue merecedor en 1971 de una beca otorgada por Radio Universidad y Radio Televisión Francesa para realizar estudios en París. Más tarde, en 1975, contó con otra beca para asistir al curso de Composición en Santiago de Compostela, España. En este proceso de formación destacan los nombres de Marie (en 1968), Stockhausen (1971), Schaeffer ((1971) y Halffter (1975). Su trayectoria académica lo llevó a doctorarse en la Universidad Complutense de Madrid en el 2006 con una tesis titulada: *Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2003): historia y desarrollo en el contexto cultural del país*.

El énfasis en su carrera como compositor no eliminó su interés como ejecutante. Ibarra ha realizado estrenos en México de numerosas obras para piano, incluyendo compositores como Cage, Cowell, Da Castro y Crumb. Paralelamente ha sido el intérprete tanto de sus composiciones como de numerosos ejemplos del repertorio para piano del siglo XX.

Su catálogo como compositor abarca diversos géneros: ópera, ballet, música de cámara (con todo tipo de combinaciones instrumentales), música vocal, música para teatro y música sinfónica, incluyendo tres conciertos: uno para piano, otro para violoncello y uno más para violín.

Ha recibido numerosas solicitudes y comisiones de obras. Una parte de estas composiciones han sido editadas, grabadas e interpretadas en México y otros países como: Australia, Polonia, Francia, Bélgica, España, Inglaterra, Alemania, Hungría, USA, Argentina, Venezuela, Costa Rica, Brasil, Colombia, Ecuador, Cuba, Canadá, China y Sudáfrica.

Ibarra ha escrito ensayos y críticas musicales en periódicos y revistas nacionales que abarcan diversidad de temas. Su completo perfil como músico ha derivado en frecuentes solicitudes para participar como integrante de jurados en diversos concursos y festivales musicales tanto nacionales como internacionales.

¹ La información para esta síntesis biográfica proviene de documentos proporcionados por el compositor, así como a las siguientes fuentes: Soto Millán, p. 13-17; Miranda-Pérez, *Ibarra, Federico*, s/p (documento electrónico); Moreno, *La composición en México*[...], pp. 119-124, 130, 136, 276-277. Adicionalmente se realizó una entrevista donde se obtuvo más información biográfica y de la obra.

Como docente, la carrera de Federico Ibarra ha sido determinante para una amplia gama de creadores mexicanos. Dirigió el Taller de Composición del CENIDIM (1975-1986) y en 1985 fundó el Taller Piloto de Composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, el cual dirigió hasta el 2006. Asimismo, fue Director Musical de *Camerópera de la Ciudad* (1989-1996).

A la par de una dedicada labor como pedagogo, Ibarra ha dedicado tiempo a la preparación de conferencias y recitales sobre su música y la de otros compositores contemporáneos mexicanos. Destacan las presentadas en Caracas, Venezuela (1974 y 1975), San José, Costa Rica (1989), París, Francia (1990), Los Angeles, Cal. (1991), San Antonio, Texas (1992), San José, Cal. (1994); Montreal, Canadá (1997), y en varios foros nacionales. Adicionalmente, ha participado como invitado especial en el *International Children Choir Festival Hong-Kong 1999*, el Congreso Internacional “*La ópera en España e Hispanoamérica*” en Madrid (1999) y en el *Festival Niños del Mundo en Armonía 2001* en Hamburgo y Budapest.

La lista de premios y reconocimientos que integra Federico Ibarra es vasta. En México ha recibido el premio *Silvestre Revueltas* (1975 y 1976), el *Lan Adomián* (1980), el de la *Nueva Música para Danza* (1982), de la *Unión Mexicana de Críticos de Teatro* (1981 y 1992), dos por parte de la *Unión Nacional de Cronistas de Teatro y Música* (1988 y 1996), la *Medalla Mozart* (1991), el *Premio Universidad Nacional* (1993), es Académico de número de la Academia de Artes desde 1996 y es Profesor Emerito de la UNAM desde 1998. Internacionalmente ha obtenido Medalla de Bronce en el *Primer Concurso Internacional de Composición Musical “Ciudad Ibagüé”*, Colombia (1981) y el *Premio “Jacinto e Inocencio Guerrero” a la mejor Obra Lírica* en Madrid, España (1991), así como el *Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001*.

A la fecha, Ibarra se ha hecho acreedor a las siguientes becas: la Beca de apoyo a *Creadores Artísticos* del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1989-1990), la del Programa de *Intercambio de Residencias Artísticas México-Estados Unidos* (1994), la correspondiente al *Intercambio de Residencias Artísticas México-Canadá* (1997) y la del *Sistema Nacional de Creadores* (1994-2000).

Música para teatro III

Dentro del género de la música de cámara, Federico Ibarra cuenta con cuatro obras que surgen retomando el material de la música incidental escrita para diversas piezas teatrales. Todas ellas se denominan de manera genérica *Música para teatro* y cuentan con una numeración romana correspondiente al orden cronológico de composición.

La *Música para teatro I* (1982) fue escrita para la dotación de flauta, oboe, violoncello y piano, la número *II* (1986) para clavecín, la número *III* (1987) para

violoncello y piano, y la cuarta para órgano. Para la dotación instrumental de violoncello y piano, Ibarra ha escrito también una Sonata (1992).²

En particular, la *Música para teatro III* fue escrita con base en la música incidental para la obra *Víctor o los niños al poder* (*Victor ou les enfants au pouvoir*, 1929), de Roger Vitrac³. Este libreto fue escenificado en el Teatro de Santa Catarina de la UNAM bajo la dirección de Miguel Flores.

Antes de detallar el camino para la creación de esta obra es necesario circunscribir el ámbito al cual se encuentra ligado, es decir, la música incidental. De manera general, la música incidental está destinada a vincularse en un determinado nivel con una obra teatral. Los orígenes de lo anterior se remiten a los inicios del teatro en Grecia y se continúan hasta nuestros días. Asimismo, no se limitan al ámbito occidental, observándose ejemplos tanto en Asia (India y Japón, por ejemplo) como en África y las culturas indígenas americanas.⁴

La música incidental, sin embargo, contempla un amplio terreno en donde—con un poco de flexibilidad—pueden considerarse la *pantomime* del siglo XVIII, el ballet clásico, la danza moderna, la zarzuela, el *vaudeville* del s. XVIII, el *Singpiel*, la *opéra comique*, la *opérette*, la comedia musical (*the musical*) junto con la música que se da para las escenificaciones en los montajes teatrales. Todas estas formas escénicas se caracterizan por contar con un evidente énfasis en los diálogos hablados, en donde la música interviene entre de los mismos o mientras estos se dan.

Tan vasto conjunto de manifestaciones escénicas deriva en diversas formas de nombrar la relación musical que se logra. La equivalencia literal de *música incidental* en el inglés (*incidental music*) tiene una variante con el francés (*musique de scène*), el alemán (inicialmente *Inzidenzmusik* y luego *Bühnenmusik*) o el italiano (*musica di scena*). El término, por sí mismo, contempla algunas complicaciones pues una de sus acepciones se inclina hacia el campo de lo trivial, adjetivando como “fortuito” o “irrelevante”⁵. Roger Savage destaca la importancia de observar el término en el sentido de “a consecuencia de” o “incurriendo en la ejecución de cierto plan o propósito”.

² Todos los datos de las obras se basan en el catálogo personal de composiciones del compositor, al cual he tenido acceso.

³ Comediógrafo francés (1899-1952). Su obra es cercana a la de Alfred Jarry, en donde se conectan una amarga concepción de la existencia y una violenta crítica de los valores burgueses. Cercano inicialmente al dadaísmo, su estilo se acerca igualmente al surrealismo en lo referente a las audacias expresivas, particular humor y fascinación por las imágenes mórbidas. *Víctor o Los niños al poder* es considerada su obra maestra. En una etapa creativa posterior, y sin abandonar el teatro, Vitrac laboró intensamente como periodista y escritor de guiones cinematográficos.

⁴ Para un estudio detallado en el tema ver: Roger Savage: “Incidental music”, en *Grove Music Dictionary of music*. Adicionalmente: Bellingham, “Incidental music”, en la misma fuente.

⁵ La Real Academia contribuye a esto, pues indica: **incidental**. adj. Que sobreviene en algún asunto y tiene alguna relación con él. || 2. Dicho de una cosa o de un hecho: Accesorio, de menor importancia.

Muchos son los ejemplos que podemos considerar como referencias históricas de música incidental creada por grandes compositores. La música de Beethoven para *Egmont* de Goethe, la de Schubert para *Rosamunde* de Helmina von Chezy, la de Mendelssohn para *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare y la escrita para *Peer Gynt* de Ibsen por Grieg son algunos ejemplos que permanecen vigentes hasta nuestros días. Es precisamente esta permanencia de la música fuera de su contexto original un factor de necesaria consideración.

Una vez que la serie de presentaciones de la obra para la cual fue compuesta ha llegado a su fin, la música incidental raras veces ha tenido mucha permanencia en un contexto teatral. Las obras a menudo salen del repertorio, y cuando no ocurre, las reposiciones de las mismas raras veces se sienten con el deber de revivir todo o parte de la partitura original.⁶

La supervivencia de la música incidental fuera del ámbito teatral, evitando un cruel olvido, se ha dado en función de ubicar un uso determinado para la misma de manera independiente. Una primera salida –que sin embargo se remite aun al teatro– ha consistido en reutilizar la misma música pero en una obra diferente. Una especie de reciclado musical en donde se recupera la música en una puesta en escena renovada o simplemente se reutiliza para un drama completamente diferente.

Un ejemplo más consistente se da con la presentación de la versión completa de la música original pero en forma de concierto, donde en ocasiones se recupera un texto originario de la pieza teatral que funciona de manera integradora para las diversas piezas musicales. Un camino más tiene que ver con la creación de una suite con piezas incidentales destinadas al ámbito de concierto. Nombrada frecuentemente con base en la obra original, estas suites son a menudo re-orquestradas o incluso reestructuradas musicalmente.

En ocasiones, algunos fragmentos de la música incidental original pueden permanecer de manera completamente independiente del contexto original. En otras, el compositor puede tomar un fragmento de la música ya compuesta y retomarlo para concretar una nueva obra de índole totalmente diferente. Una salida más puede ser la creación de una obra de grandes dimensiones inspirada a partir de la música incidental ya creada y que recupera el conjunto del material musical existente.

Con esta perspectiva, es posible revisar el proceso creativo que antecedió la *Música para teatro III*. En este sentido, y una vez mencionado el texto de Vitrac, es fundamental revisar la puesta en escena que integró la versión completa de la

⁶ Savage, s/p.

música incidental creada por Federico Ibarra y que a la postre derivara en la suite ya mencionada.⁷

Víctor o los niños al poder se presentó por primera vez en México con una pequeña compañía llamada *Teatro vivo* alrededor de los años 70, bajo la dirección de Miguel Flores. El montaje se realizó con actores de la ex Compañía de teatro Universitario. El trabajo se da en el espacio teatral de Sta. Catarina (ubicado en la plaza del mismo nombre en Coyoacán, D.F.) cuando aun era un lugar independiente. Años después la UNAM habría de comprar este teatro.

El segundo montaje se dio alrededor de 1986. La reposición de la obra se produjo a partir del deseo de Miguel Flores de mostrar de nuevo una pieza que significa una crítica ácida al mundo burgués. Se monta entonces la obra con un nuevo reparto y con la música creada *ex profeso* por Ibarra.

La trama es determinante para comprender la música que realizó Ibarra. “A partir de una célula familiar burguesa el autor destruye toda la mitología que puede haber alrededor de lo que es la familia de este tipo”, menciona Flores. La historia, considera, es complicada pero enormemente divertida. “Es un teatro precursor de lo que llamamos *el absurdo*. La obra tiene muchas aristas, matices y muchas posibilidades de análisis. Desde el punto de vista sociológico, político o religioso, tiene muchas posibilidades.” Es –considera el actor y director– una obra paradigmática del movimiento surrealista.

Esta pieza teatral es un sainete de enredo, dividido en 3 actos y que transcurre el 12 de septiembre de 1909 entre las 20:00 hrs. y la media noche en el departamento de la familia Paumelle. Es la fiesta del noveno cumpleaños de Víctor Paumelle –el personaje central– un lúcido niño que mide 1.90 m. de estatura. Víctor inicia la trama rompiendo un jarrón y amenaza a Lili (la sirvienta) con culparla de ese hecho, con la certeza de que si él se atribuye el acto sus padres se negarán a creerle, pues lo consideran un niño modelo.

Otra niña, Esther Magneau, le narra a Víctor la escena erótica que descubre entre su madre (Teresa) y el padre de Víctor (Carlos). Sumergido en un momento de delirio, Víctor acusa a Esther de haber roto el jarrón. Ambos niños recrean entonces la escena de adulterio narrada por Esther delante de los aterrados invitados a la reunión. Carlos y Teresa no dudan que los niños los han descubierto. Emilia Paumelle (madre de Víctor) se ausenta con su esposo y el ambiente de la fiesta se degrada. Llega de modo inesperado al lugar Ida Mortemart, quien por un malestar estomacal hace huir a Esther al jardín, provocando que toda la concurrencia corra para impedir que se ahogue en la piscina. Antonio (padre de Esther) regresa a su casa con su mujer y su hija.

Carlos dialoga con su esposa. Emilia perdona su infidelidad. Mientras tanto, Víctor no se puede dormir por un intenso dolor en el vientre; sus gritos interrumpen el diálogo de sus padres. Aparece Teresa buscando a Esther, y los

⁷ Son referencias primarias en este apartado las entrevistas realizadas a Federico Ibarra y Miguel Flores, así como el libreto de la obra usado para la puesta en escena.

demás se enteran que su marido se suicidó. Víctor agoniza, mientras expresa delirantes comentarios para dar fin a la obra.

Para Flores, la música creada por Ibarra no tenía un perfil exclusivamente incidental, conllevaba un propósito no sólo ambiental sino también escénico. En su momento, Gonzalo Macías interpretó la parte del piano y Edgardo Espinosa la del violoncello. Los músicos incluso bebían champaña como otros invitados. Eran parte del entorno escénico. “La música era espléndida. Me gusta mucho.”, comenta Flores. Sin embargo, rastrear el impulso que provocó la inclusión de la música en aquel tiempo es difícil ahora para este director. Sobrevive en su memoria el recuerdo del conjunto, aunque no la razón de la presencia musical.

Hay cosas que sí son rastreables. La participación de Ibarra y Flores no inició con *Víctor...*, se da mucho tiempo antes. Flores participó como narrador en el examen de titulación de Ibarra en la ENM cuando la institución se encontraba en el edificio de Mascarones, en San Cosme D.F. Pero el primer contacto se da antes aun, tal vez por mediación de Manuel Alcaráz (con quien Flores hizo teatro también). Flores observa en Ibarra a un hombre al que le apasiona el teatro, que asiste al teatro y ha realizado muchos proyectos escénicos. Esta pasión seguramente tuvo que ver con la creación de esta obra, según comenta.

“La capacidad y disciplina de Federico [Ibarra] es rara. Es muy disciplinado. [...] Yo puedo sentirme muy honrado por su amistad, pero a nivel profesional trabajamos varias cosas y yo creo que el es de los músicos que para mi es especial, es muy disciplinado, nunca falta a un ensayo, participa mucho.” *Víctor...* se dio en un ámbito de amistad, según comenta Flores, en donde Ibarra se fue integrando a la discusión de la obra, con lo que fue armándose un espacio sonoro que fue muy positivo para la puesta en escena. Flores comenta:

La fiesta, en lo referente a lo escénico, era una fiesta de disfraces, disfraces muy enloquecidos y todo concordaba muy bien. Algunos personajes bailaban un tango. Era muy interesante. La música en escena en vivo siempre es muy llamativa, y muy fuerte, pero creo que se logró hacer esa compenetración porque no eran los músicos a un ladito, tapaditos; no, estaban en la sala y eran parte de la fiesta.

La colaboración entre Ibarra y Flores se extendió a un espectáculo alrededor de textos de X. Villaurrutia (*Amor condusse noi ad una morte*) con música *ex profeso* compuesta e interpretada por Ibarra y con una lectura realizada por Flores. Figura también entre sus colaboraciones la música incidental para una puesta en escena de *Hamlet* (1976), donde Flores tuvo el papel de Hamlet.

Miguel Flores ha tenido un énfasis mayor en la actuación en los últimos 15 años. La lista de sus actuaciones es muy superior a las que tiene como director. De hecho su visión personal es que su labor como director ha sido escasa. Sin embargo, es uno de los mejores actores del México actual y se dedica también a la academia, en la Escuela de Teatro del INBA y el CUT de la UNAM.

Flores agrega: “Yo creo que la música era, y la sigo considerando, muy brillante en todos los sentidos. Tenía mucho que ver con lo que estaba pasando en escena y con la calidad de los intérpretes, inclusive, yo lo recuerdo como algo que era muy brillante.” Es claro que la música tenía que ver fundamentalmente con la ambientación y sucesos dramáticos. No era una sencilla ambientación de fondo; tenía un sentido dramático dentro de la propia estructura de la escenificación.

Flores dirigió la puesta en escena de la ópera *Madre Juana* de Ibarra. Más recientemente, el compositor musicalizó en 1991 *Popol- Vuh* (de Luisa Josefina Hernández) con la dirección de Flores, misma que ha sido su última participación juntos.

Por su parte, Federico Ibarra tiene consideraciones puntuales con respecto a la música para una puesta teatral. En principio, percibe a la música como parte de los elementos de una puesta en escena, en donde la obra es el motivo principal. En su perspectiva, la música de este tipo requiere cumplir una función escénica y esto va más allá de su calidad o profundidad. Es decir, la música puede ser pobre pero cumplir su función cabalmente dentro de la obra. En este sentido, el problema es que la música se acaba al terminar el espectáculo teatral. Sin el soporte escénico la música incidental puede morir al ser presentada en la sala de concierto.

En algunos casos, la música puede tener la consistencia para funcionar de manera independiente. Tal es el caso de las diversas suites que ha integrado Federico Ibarra con el material de su música incidental para teatro. El compositor considera que “se seleccionan las piezas para funcionar de modo autónomo. No se busca contar la historia. [La suite se integra] con criterios específicamente musicales.”

En este proceso, Ibarra considera que es importante no revisar en demasía la música incidental para realizar una adaptación de concierto. Es importante salvar lo más posible del material y realizar la menor cantidad de arreglos posibles para evitar que el nivel de espontaneidad de la música se pierda.

Para Ibarra la escena significa una gran pasión. Lo anterior se manifiesta claramente en su catálogo, en donde se enlistan veinte obras de teatro que cuentan con su música incidental, además de un nutrido grupo de óperas y diversas piezas de carácter escénico.

La *Música para teatro III* (1987) integra en una suite un conjunto de cinco piezas. Por sus dimensiones, algunas de las piezas bien pueden considerarse como miniaturas. Esta es la primera obra para violoncello y piano del catálogo del compositor. Años después habrá de componer un *Concierto* para violoncello y orquesta (1988-89) y enseguida una *Sonata para violoncello y piano* (1992). Su última obra para el violoncello es la *Sonata para dos violoncellos y piano* (2004).

Si bien breves, las cinco piezas de esta suite se caracterizan por ser contrastantes en carácter. La línea del violoncello es idiomática y atractiva, refleja diversos registros y sonoridades del instrumento y mantiene un permanente diálogo con la parte del piano. La escritura para los dos instrumentos logra

proyectarlos de manera efectiva sin mermar el balance entre ambos. En este sentido, es notable el equilibrio logrado por el compositor en el manejo de los diversos materiales melódicos, siendo la mayoría de ellos de carácter lírico.

El *Andante* inicial (I) tiene una estructura en tres partes (ABA). Escrito en Do menor, la sección intermedia contrasta armónicamente al modular al homónimo mayor pero presentando un segundo material melódico que mantiene una clara relación con el de la primera sección.

The image shows a musical score for 'Música para teatro III - Andante', measures 19-25. The score is in D minor and 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a prominent bass line with chords. Dynamics include mf and f. A '2' in a box indicates a second ending or measure repeat.

Fig. 37. *Música para teatro III - Andante*. cc 19-25.

La pieza es plenamente lírica en su contenido. Su carácter pausado y elástico tiene un espíritu muy cercano a lo caribeño.

La segunda pieza, *Presto* (II), está escrita en Re mayor y se construye a partir de un material temático que destaca por su cromatismo y su naturaleza rítmica. Violoncello y piano presentan frecuentemente las melodías al unísono. La estructura de esta parte tiene tres secciones, siendo la última de ellas una presentación abreviada de lo planteado inicialmente. El carácter de la pieza es festivo y podríamos decir que raya el ámbito de lo burlesco.

El *Moderato* siguiente (III) evoca el comienzo de la pieza inicial de la suite. Se da dentro del mismo ámbito armónico de Do menor, sin embargo, el nebuloso entorno que presenta ahora el piano enfatiza la naturaleza lánguida de la melodía que ahora sostiene el violoncello a lo largo de toda la pieza. Esta lírica línea abarca un espectro sumamente amplio y destaca por su expresividad.

Fig. 38. *Música para teatro III – Moderato*. cc 12-17.

La cuarta parte de esta suite, marcada como *Allegro (IV)*, consta tan solo de 16 compases que rompen con el ambiente de la sección anterior. El material melódico de los dos primeros compases sirve para construir toda la pieza. Ésta se divide en dos partes, la primera con un carácter jocosos y burlón conduce a un *Meno mosso* en donde uno de los motivos iniciales se reitera pesadamente, transformando la sonoridad y el carácter en algo sombrío y tenebroso.

El *Andante* final (V) es un tango que nuevamente cuenta con una estructura en tres partes (ABA). La pieza presenta un giro armónico interesante al iniciar en Re bemol mayor (expresado en las notas, mas no en la armadura) con una sección intermedia en Si mayor. Más allá de la grafía, ambas secciones se conectan armónicamente, ya que la segunda sección reposa en el acorde de Do sostenido mayor, mismo que termina siendo una enarmonización de la tonalidad de la primera parte. Esta pieza emplea un franco lirismo que está presente en ambos instrumentos. Esto ocurre por separado—el piano al inicio y enseguida el violoncello—o de manera conjunta y climática, como en el cierre de la obra.

Fig. 39. *Música para teatro III – Andante*. cc 42-45.

En su conjunto, las piezas solicitan el uso de la sordina, *pizzicati*, dobles cuerdas (octavas y acordes) y un ámbito melódico del violoncello que va del Do registro 3 al Fa sostenido registro 6.

Globalmente, la obra se percibe equilibrada por el contraste existente entre las piezas. El predominio lírico de la música se balancea con dos piezas de factura rítmica (la II y IV respectivamente) que se contrastan intercalándose.

Para la presente edición se contó con:

- 1) Copia del manuscrito original de la partitura realizada a tinta por el autor y fechada por en 1987. (MS)
- 2) Partitura capturada en el programa *Finale* realizada por el compositor en 1988. (P)

Este material se encuentra en el archivo particular del compositor.

Notas generales

Tanto el manuscrito como su captura en *Finale* se caracterizan por mostrar detalle y pulcritud. Ambas fuentes son fundamentalmente coincidentes en toda la notación musical y sólo presentan diferencias en algunos puntos, en ocasiones aducibles a las limitaciones gráficas del la versión del programa *Finale* usado en la captura de la obra (*Finale versión 1998*). De cualquier manera, se ha optado por tomar la partitura capturada en 1998 como referencia principal pues refleja la revisión del manuscrito realizada *a posteriori* por el compositor.

Notas críticas

Compases	Notas
II - Presto	
1	<i>senza sord.</i> conforme MS. en P sin indicación.
94	En P acento en la octava de la mano derecha (Sol sostenido). Se eliminó el acento dado que no afecta a una nota que se encuentra ligada desde el c. anterior. El acento se mantiene en las voces graves del piano y en el violoncello.
IV	
1	<i>senza sord.</i> conforme MS
V - Andante	
14	Mi sostenido conforme MS. Sin indicación en P

17	Mi natural en la <i>acciacatura</i> del piano conforme MS.
21	Ligadura del ornamento conforme MS. Sin ligadura en P.

Música para teatro III

para violoncello y piano

I

Federico Ibarra G.
1987

Violoncello *Andante* ♩=60 *con sord. port.*
Piano *Andante* ♩=60 *p sim.*

7 **1** *pizz.*
mf sim.

1
mf cant.

13 *arco*
mf

f *p* *sim.*

2

19 **2**
mf *mf* *f*

2
mf *f*

26 **1.** **2.** **3**
mf cant. *mf*

1. **2.** **3**
p sim.

33 *pizz.*
mf sim.

mf cant.

39

arco
mf
4
4
p

43

sim.
8va

II

Presto ♩=144

f senza sord.
ff
Presto ♩=144
f
ff

10

5
f
1. 2.
5
f

20

6
f
mf cant.
6
mf

30

7
mf
f
7
f

40 8 5

ff

ff

50 9

f

59 10

f

67 11

f

75 12

f

sfz f

84 13

ff

ff

Musical score for page 7, measures 93-100. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a section marked *sfz* (sforzando) in the right hand.

III

Musical score for page 7, measures 1-8. The tempo is *Moderato* with a metronome marking of 80. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked *p cant.* (piano cantabile).

Musical score for page 7, measures 9-13. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked *p* (piano).

Musical score for page 8, measures 16-23. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked *p* (piano) and *8va* (octave up).

IV

Musical score for page 8, measures 1-4. The tempo is *Allegro* with a metronome marking of 126. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked *mf senza sord.* (mezzo-forte senza sordina).

Musical score for page 8, measures 5-8. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked *mf* (mezzo-forte) and *8va* (octave up).

9 9

Meno mosso $\text{♩} = 90$

p *sfz* *mf pesante*

16

Meno mosso $\text{♩} = 90$

mf pesante

13

V

Andante $\text{♩} = 60$

pizz. *ff*

Andante $\text{♩} = 60$

f

10

5

1. 2. arco *mf*

11

17

1. *f* *mf*

17

f *mf*

16

2. *f*

18

2. *f*

18

21

Musical score for measures 21-25. The system includes a bass line, a grand staff (treble and bass clefs), and a piano line. Measure 21 starts with a bass line and a grand staff. Measure 22 has a piano line with a forte (*f*) dynamic. Measure 23 has a piano line with an 8va dynamic. Measure 24 has a piano line with an 8va dynamic. Measure 25 has a piano line with an 8va dynamic.

26

19

19

Musical score for measures 26-30. The system includes a bass line, a grand staff, and a piano line. Measure 26 starts with a bass line and a grand staff. Measure 27 has a piano line with an 8va dynamic. Measure 28 has a piano line with an 8va dynamic. Measure 29 has a piano line with an 8va dynamic. Measure 30 has a piano line with an 8va dynamic.

31

Musical score for measures 31-35. The system includes a bass line, a grand staff, and a piano line. Measure 31 starts with a bass line and a grand staff. Measure 32 has a piano line with a forte (*ff*) dynamic. Measure 33 has a piano line with a forte (*ff*) dynamic. Measure 34 has a piano line with a sforzando (*sfz*) dynamic. Measure 35 has a piano line with a sforzando (*sfz*) dynamic.

Violoncello

Música para teatro III

para violoncello y piano

I

Federico Ibarra G.
1987

Andante = 60 *con sord.*

3 \square *port.*

mf cant.[abile]

9 1 pizz. mf sim.

14 arco 2 mf 2 1

19 2 mf mf f

27 1. 2. 3 4 3 1 4 2 mf cant. mf

33 4 3 pizz. mf sim.

39 4 arco mf

43

$\sharp\sharp$ $\frac{2}{4}$

II

Presto $\text{♩} = 144$

4 *f senza sord.*

5 *ff*

10 *f*

1. 2.

21 *mf cant.*

31 *mf* *f*

40 *ff*

50 *f*

59

67 *trm*

77 *f*

Violoncello

84

Musical staff 84-90: Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs.

91

Musical staff 91-95: Bass clef, key signature of two sharps. Measure 91 is boxed with the number 13. The staff features a mix of eighth and sixteenth notes, with a *ff* dynamic marking at the end.

96

Musical staff 96-100: Bass clef, key signature of two sharps. The staff continues with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and a key signature change to two flats.

III

Musical staff 1-8: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. Tempo: Moderato, quarter note = 80. Performance instructions: *1 con sord.* and *p cant.*. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and a triplet.

Musical staff 9-15: Treble clef, key signature of two flats. Measure 9 has fingering numbers 2, 1, 4, and V2 above it. Measure 14 is boxed with the number 14. The staff includes eighth and sixteenth notes with slurs and a triplet.

Musical staff 16-22: Treble clef, key signature of two flats. Measure 16 has fingering numbers 1, 3, 3, 1, and 3 above it. Measure 15 is boxed with the number 15. The staff features eighth and sixteenth notes with slurs and a triplet.

IV

Musical staff 1-3: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. Tempo: Allegro, quarter note = 126. Performance instructions: *mf senza sord.*. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and a triplet.

Musical staff 4-6: Bass clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. Measure 4 has dynamics *p* and *sfz* below it. Measure 6 has a dynamic of *mf*. The staff includes eighth and sixteenth notes with slurs and a triplet.

Violoncello

16

Meno mosso $\text{♩} = 90$

9

p *sfz* *mf* pesante

13

3 3

V

Andante $\text{♩} = 60$
pizz.

ff

5

1. 2. *arco* *mf*

10

17 2 2

15

1. 2. *f* *mf*

18

f *f*

23

f *f*

19

30

f *ff*

JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS

Canción en el puerto

Joaquín Wenceslao Gutiérrez Heras¹ nació en Tehuacán, Puebla el 28 de septiembre de 1927. Su padre, Joaquín Gutiérrez Velázquez, era un inmigrante español quien se casó con Eugenia Heras, oriunda de Culiacán, Sinaloa. La pareja vivía en las cercanías de la ciudad de Oaxaca, y el nacimiento de su hijo en Puebla fue algo fortuito. Joaquín padre falleció pocos años después de nacer el niño. Un tío paterno, Juan Gutiérrez, quedó a cargo de la tutela del pequeño. Si bien asumió los gastos de manutención, nunca llegó a convivir con él. Una familia española apellidada Fernández asumió la crianza de Joaquín, y más tarde se trasladarán con él a la Ciudad de México. Sin embargo, los Fernández se verán obligados a regresar a Oaxaca, y el tío Juan opta por alojarlo en el Hotel Isabel de la capital y dejarlo al cuidado del gerente. Esta por demás solitaria y extraña circunstancia fue característica de su infancia.

Años más tarde, un matrimonio de judíos-alemanes apellidado May—aficionados a la música—se compenetraron con la situación del muchacho. Realizan entonces gestiones para que Joaquín ingrese al Colegio Williams, lugar donde estudia por dos años. Posteriormente continuará sus estudios en el Colegio Alemán Alexander von Humboldt hasta el tercero de preparatoria. La formación en este Colegio fue importante para Gutiérrez Heras, ya que le dio una estructura de pensamiento y disciplina.

Tal vez ésta solitaria y de alguna manera fría infancia fue determinante para que Gutiérrez Heras se manifieste con lo que Consuelo Carredano considera una obra “compacta, depurada, ajena a modas y tendencias en boga y sin más preocupación que la de ser fiel a sí mismo y a su natural manera de escuchar su música interior.”

Los años de infancia estuvieron alejados de la música. Fue hasta la adolescencia cuando el joven Joaquín, influenciado por la película *Fantasia* de Walt Disney, comenzó a averiguar cómo se escribía la música. Fue el momento en que inició un largo y dedicado proceso autodidacta para aprender música.

En 1945 ingresó a la Academia de San Carlos para estudiar la carrera de arquitectura. Terminó estos los estudios, aunque nunca obtuvo el título de los mismos. Sin embargo, fue en 1949—mientras aún era estudiante de esta carrera—cuando compuso su primera obra formal: el *Divertimento para piano y orquesta* (1949). El peso de esta obra fue determinante ya que fue premiada

¹ Esta síntesis biográfica se basa en los datos ofrecidos por el compositor, así como en las fuentes de los siguientes autores: Carredano, p. 11-223; Soto Millán 191-193; Miranda-Pérez, “Gutiérrez Heras, Joaquín.”, s/p.

con el segundo lugar² en el concurso de composición organizado por el Instituto de Bellas Artes para el centenario de muerte de Chopin en ese mismo año.

En 1950 se inscribió en el Conservatorio Nacional de Música. Allí estudió con Rodolfo Halffter (análisis), Blas Galindo (composición) e Imre Hartmann (violoncello). Esto sólo duraría hasta 1952, año en que el Instituto Francés de America Latina le otorga una beca para estudiar en París. Durante un año estudia composición con Jean River, análisis con Olivier Messiaen y contrapunto con Georges Dandelot.

A su regreso a México se independiza de su tío. Comienza a trabajar entonces en el Fondo de Cultura Económica como corrector. Allí realiza también traducciones del francés, el inglés y el alemán. De manera paralela comienza a tener sus primeros encargos como compositor.³

Para 1957 el compositor opta por viajar de nuevo a París con el fin de participar en un seminario de música coral impartido por Nadia Boulanger. Al mismo tiempo se agrupaba un conjunto de compositores en lo que denominaron como el Grupo Nueva Música, al que Gutiérrez Heras se integró aún estando ausente. Dos años duraría esta estancia en Europa tras la cual— luego de un corto periodo en México—el compositor viajará de nuevo, pero ahora para ser alumno en la *Julliard School* de Nueva York con un apoyo de la Fundación Rockefeller. Allí estudia con William Bergsma Vincent Persichetti. Le basta un año para obtener el diploma de composición, en una institución que claramente fue más empática con su naturaleza creativa que el Conservatorio parisino, inclinado más hacia la tradición musical del pasado.

En 1963 realizó un conjunto de 52 programas sobre la historia de la música para Radio UNAM. Un año más tarde se convertirá en el director de discoteca de la radiodifusora. De 1966 a 1970 fue director de esta estación, en donde realizó una ardua labor de ordenamiento, clasificación de acervos, planeación y asesoría.

Desde el inicio de los años sesenta comenzó a escribir música para cine. Este ámbito será uno de los más relevantes dentro del catálogo de creaciones del compositor. Cerca de tres decenas de piezas fílmicas de corto y largo metraje se han vestido sonoramente con su música, para directores como Carlos Velo (*Pedro Páramo*), Álvaro Mutis (*Diez manos sobre el acero*), Alberto Isaac (*Las visitaciones del diablo* y *El rincón de las vírgenes*), Arturo Ripstein (*El castillo de la pureza*), Jaime Humberto Hermosillo (*Naufragio* y *El corazón de la noche*, ambas premiadas en la música con un trofeo Ariel).⁴ El compositor considera que este medio le permitió experimentar y realizar “estupendos ejercicios de estilo, ya que ciertas películas exigen una música que ha de remitirnos a determinada época histórica.”⁵ Asimismo ha probado materiales que luego han sido integrados a su música de concierto.

² Que compartió con José Pablo Moncayo.

³ Compone música incidental para dos programas de Poesía en Voz Alta, proyecto encabezado por Octavio Paz y Juan José Arreola.

⁴ Recibió otros Arieles por la música de *Naufragio* así como por *Los indolentes*. La Diosa de plata le fue otorgada por *El cumpleaños del perro* y por *El corazón de la noche*.

⁵ Carredano, pag. 20.

El catálogo de música de concierto del compositor es compacto. En buena medida por la manifiesta tendencia a componer de manera cuidadosa y planeada. Además, por la constante revisión de lo ya compuesto. La obra de este compositor es, por ende, sintética y depurada. Dentro de este modo creativo, el lenguaje de Gutiérrez Heras se caracteriza, tal y como lo detalla Carredano, por la pluralidad y la diversidad estilística.

A partir de 1971 y por espacio de una década, Gutiérrez Heras fue el encargado de escribir las notas al programa de los conciertos de la Orquesta Filarmónica de la UNAM.⁶ De 1969 a 1970 impartió la clase de análisis en el Conservatorio Nacional. Asimismo, enseñó en el taller de composición del INBA de 1975 a 1977. La UNAM lo reconoció con un Doctorado *Honoris Causa* en el año de 1996.

La descripción del compositor hecha por Carredano es por demás cálida y detallada:

Gutiérrez Heras es de baja estatura, complexión media y mirada tímida. Ágil de mente y de cuerpo, es sin embargo un hombre de pocas palabras, como quienes acostumbran decir sólo lo necesario. Sus silencios en la conversación suelen ser tan elocuentes como sus partituras para el cine, llenas también de silencios musicales. Pero sus amigos sabemos que debajo de esa parquedad se ocultan una sensibilidad y una ternura excepcionales que invitan a acercarse.⁷

La entrevista realizada para este estudio corrobora en buena medida lo expresado anteriormente. Con respecto a la génesis de la *Canción en el puerto*, el compositor menciona que “tenía algunas ideas, como dos ideas, tal vez para música de película. Cuando le hicieron el homenaje yo dije: puedo hacer una pieza para que se toque allí.” La obra se hace ex profeso para el homenaje a Yolanda Moreno luego de su fallecimiento.

El título se relaciona con lo poético: “Una imagen como de despedida.” De la obra hay también una versión para viola y piano. Fue solicitada por Omar Hernández y luego también se grabó en el CD *La viola espiral*.

Para Gutiérrez Heras la *Canción en el puerto* es una obra totalmente lírica. “Es una pieza tradicional. Yo me inclino mucho por la música modal, y tiene algo de eso.” El compositor considera que todos los instrumentos de cuerda, pero en particular el violoncello, son instrumentos cantantes. “Pueden hacer cosas un poco menos cantantes, pero me parece que su voz natural es eso. Yo tendría que casi ponerlo como problema hacer una pieza para cello que no fuera tan lírica.” En la *Fantasía concertante* para violoncello y orquesta que compuso para Carlos Prieto hay partes menos cantantes, “pero creo que el cello es una voz, si no esta haciendo algo cantante, como que está desaprovechado el instrumento.” De hecho, considera que aunque el material del violoncello pueda estar más activo en ésta, lo escrito sigue sonando lírico.

⁶ A excepción del año de 1977, en el cual esta labor fue realizada por Carlos Bustillo.

⁷ Carredano, p. 15.

Interrogado sobre la influencia que podrían tener las imágenes del medio cinematográfico en lo lírico de su obra, el compositor considera que no es así. “La música ésta⁸ yo creo que la hubiera hecho igual o parecida aunque no hubiera trabajado en el cine. En el cine casi diría yo que se daba en ciertos momentos algo más lírico, pero había otras imágenes que no pedían ese tipo de música, y lo hacía yo también.” En este sentido considera ser más reactivo en función de lo que ocurre en el filme.

Gutiérrez Heras no piensa que haya algo paralelo a lo modal que pueda haber influido en sus piezas para violoncello. Ni siquiera lo vocal directamente. Piensa en el carácter del violoncello específicamente y por sí mismo le evoca esto. No ha buscado conmovier directamente al oyente:

Bueno, en primer lugar si uno hace una pieza que se llame canción, pues no es una pieza con mayores pretensiones. [...] Mire, yo, si comienzo de cierta forma, tengo que seguir lo que propone este comienzo y ya. Es decir, que se van dando cosas que me suenan lógicas, verdaderas. Es decir, que no voy a de repente meter algo más moderno. Alguna vez lo hice y finalmente lo volví a cambiar. No con esta pieza, con otra cosa. Es lo que yo le llamo decir mentiras, que quiere uno ser más moderno y no funciona. Es casi como decir: ¿qué es lo que quiere esta pieza? No le voy a obligar que haga tal cosa, sino ella ya está diciendo un poco: *yo quiero ir por aquí*.

Con tres piezas escritas para la combinación de violoncello y piano en su catalogo, nunca se ha visto interesado en hacer una sonata. Sin embargo, “las *Dos piezas* no son como la *Cancion en el puerto*. Son más cerebrales, más planeadas. Están hechas para tocarse juntas. [...] porque el tema principal de la primera parte reaparece en la segunda parte.”

La palabra lírico, sin embargo, no forma parte del lenguaje hablado más usado por el compositor. “Bueno, yo más bien le digo cantante o [melodías] expresivas.” Lo externo no parece motivar en él lo lírico, “Lo motivante es la música misma. Puede haber algo externo, pero o no me doy cuenta o se me olvida.” Al parecer, la *Canción en el puerto* vino de algo que Gutiérrez Heras ideó antes. Probablemente de la música o los apuntes para una película.

Cuando yo he hecho música de película o de teatro, en ciertos momentos veo algo que digo: esto me parecería interesante desarrollarlo. Por ejemplo, la primera parte de las *Dos piezas* fue hecha para una pieza de teatro de Hugo Hiriart que se llamó *Intimidad*, que se presentó en el Cervantino, y ahí sí yo hice una cosa muy parecida, creo que era con un órgano eléctrico, pero lo alargué, lo desarrollé muchísimo más en las dos piezas para cello y piano. Sí, dije, pues esto da para más.

A pregunta expresa de su sentir como compositor mexicano y de una probable liga a un tipo de tendencia, el compositor menciona: “Bueno, yo siento que sí hago ciertas cosas tradicionales, que hay unas frases que sí, podrían ser típicas de la música nacionalista mexicana. Otras cosas se alejan de esto. Yo sí

⁸ Se refiere a la *Canción en el puerto*.

siento que a veces hay un saborcito mexicanista.” Esto no le incomoda. Detalla que en ocasiones lo ha hecho adrede. En otras, simplemente por la congruencia de la música con la imagen de un paisaje mexicano.

Respecto a los intérpretes y la realización de sus obras menciona:

Hay ciertos detallitos que sí, cuando llega alguien y toca la obra, [indico:] aquí yo prefiero hacerla así. Eso lo hace todo mundo. [...] Pero por lo demás, yo creo que la música sí debe tener un poco de libertad en ese sentido. Es decir, no creo en las piezas que ¡ya!, que así deben ser. Yo casi diría que cada época se hace su propio Beethoven, su propio Bach. Porque si no, yo creo que la música se moriría, yo creo que eso es lo que la mantiene viva.

Considera que sus partituras expresan lo necesario para la interpretación. Pero agrega:

Lo que me parece importante es que le atinen al *tempo*. Yo creo que hay piezas que si no se tocan con el *tempo* correcto les dan en la torre. No sólo con obras mías, sino también con otras obras. Yo casi ahora prefiero poner *Allegro non troppo* o algo así, porque hubo una sonata para flauta y piano, la *Sonata simple*, yo puse un metrónomo y luego años después dije: ¿cómo pude poner ese metrónomo? No puede ser. Es decir, yo creo que hasta los metrónomos deben cambiar. Bartok ponía unos metrónomos que ahora son totalmente absurdos, que ni él mismo además los seguía.

Canción en el puerto

De manera general, el lenguaje de Gutiérrez Heras tiende a alejarse del lenguaje propio del Romanticismo del s. XIX. Consuelo Carredano explica cómo la música renacentista se ubica de manera primordial en la tendencia musical del compositor. La polifonía se encuentra paralela, en este sentido, a sus intereses. “Cuando yo era joven, la armonía romántica me parecía muy fea, muy desagradable, no me atraía. Todo lo que era modal, por el contrario, me atrajo desde un principio.”⁹

Las obras de cámara del compositor que incluyen al violoncello son:

- *Cantata de cámara* (1961) para Mezzosoprano, dos flautas, arpa, violín, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Dúo para flauta en Sol y violonchelo* (1964. Revisado en 1979).
- *Postludio* (1986) para orquesta de cuerdas.
- *Trópicos* (1986-87), para clarinete, violín, chelo y piano.
- *Cuarteto de cuerdas* (1988. Revisado en 1993).
- *Quinteto para clarinete y cuerdas* (1989) para clarinete, dos violines, viola y violonchelo.
- *Canción en el puerto* (1994), para violonchelo y piano.

⁹ Citado por Carredano, pag. 15.

- *Sonata para 6* (1996-97), para flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas.
- *Dos piezas para violoncello y piano* (1999).¹⁰

La *Canción en el puerto* está estructurada en tres partes. Esquemáticamente puede organizarse como un A-B-A¹. Con una dimensión de 69 compases, es una obra breve que cuenta con diversos elementos que le dan variedad.

La primera parte inicia con una breve introducción del piano que brinda el material de acompañamiento para la sección completa. El piano mantiene un contenido homogéneo durante los 22 compases que forman este segmento. El violoncello asume de manera completa el papel melódico, con una línea que se caracteriza por ser expresiva, gentil, sin salir de un ámbito de una séptima menor.

Fig. 40. *Canción en el puerto*. Cc. 1 - 6.

La obra se ubica sin duda en el contexto armónico de lo tonal. Sin embargo, ya desde el primer compás la armonía es mucho más rica que lo que podría suponer la armadura de Fa mayor que ocupa toda la partitura. Por ejemplo, en la primera página de la pieza, el acorde de Fa mayor se presenta normalmente evitando la tercera, pero adicionando el cuarto, sexto, séptimo, o noveno grados. La ausencia de una nota *sensible* en lo melódico y armónico invitan también a percibir el entorno sonoro como modal.

La sección intermedia va del c. 23 al c. 49. Esta parte inicia con la ausencia del violoncello. El piano toma el papel cantante con una melodía que métricamente alterna compases de cuatro y tres cuartos. Los tresillos que ocupaban a la mano derecha pasan ahora a la izquierda dibujando arpeggios. La melodía que propone el piano es distinta a la que tuviese previamente el violoncello. Sin embargo, comparte la cualidad de ser serena y ocupar un ámbito limitado (en este caso una octava).

¹⁰ La primera versión de la obra se denomina *Continuo*.

23

a tempo
cantando, legato

mf

(con pedal)

Fig. 41. *Canción en el puerto*. Cc. 23 - 27.

El violoncello retoma la melodía con un giro semejante a lo expuesto por el piano, ahora en un registro agudo. Esta línea iniciará gradualmente un *crescendo* tanto dinámico como expresivo. Ambos instrumentos encuentran su punto climático en el compás 40. Los compases siguientes corresponden a una cadencia para el violoncello cuyas características rítmicas y de carácter contrastan notablemente con todo lo ocurrido previamente. La cadencia cierra con una serie de *pizzicati* que gradualmente preparan el gesto del bajo en el piano.

40

ff

molto acce - le - ran - do

ff

Ped.

46

Vivo - *ma - cedendo* - *fino - al - Tempo I*

pizz *f* *mf* *mp*

(M.D. sotto voce)

mp

(con pedal)

Fig. 42. *Canción en el puerto*. Cc. 40 - 49.

El material de la primera parte se expone de modo literal durante 14 compases. La única variante consiste en que el compositor solicita el uso de

sordina para el violoncello. Un agregado de otros seis compases dan cierre a la pieza sin cambiar el carácter de esta sección.

Fuentes consultadas

- 1) Manuscrito a tinta, original del autor fechado "Dic. 1994". Sin dedicatoria. Ubicado en el archivo del compositor en la calle de Veracruz, Col. Condesa.
- 2) Partitura y separata para el violoncello, editada por Ediciones Mexicanas de Música. Dedicado "a Carlos Prieto y Edison Quintana". Bajo el título: "in memoriam Yolanda Moreno". Impreso en 2004.

Notas generales

El manuscrito principal deja pocas dudas para la edición. Se respetó la grafía del compositor que no indica corchetes ni números para los tresillos, por ejemplo en el c. 23 de la parte del bajo del piano. Ambas fuentes no cuentan con indicaciones de arcadas o digitaciones. Todas las recomendaciones en este sentido son del revisor y aparecen en la parte del violoncello.

Canción en el puerto

J. G. Heras

Violoncello

Andante (♩. = ♩ = c. 63)

mp

(M.D. sotto voce)

Piano

mp

(con pedal)

5

9

2

13

ce - den - do - - a tempo

17

21

ce - - - - - den - - - - - do - - - - - a tempo
cantando, legato

f

mf

(con pedal)

25

28 *molto legato* 3

p

8^{va}

p

31

mf

(8) *loc.*

mf

34

p sub.

p sub.

p sub.

Ped. * Ped. *

37

incalzando poco a poco.....

Ped. * Ped. * Ped. *

40

ff

molto acce - le -

Ped.

43

f

ran - do - Vivo - ma - cedendo -

pizz. 3

f

48

mf *mp*

fino - al - Tempo I

(M.D. sotto voce)

mp

(con pedal)

52

arco

mp

56

5

59

ce - den -

63

do - - - a tempo

p

p

67

molto rall.

ped.

* *ped.*

*

Violoncello

Canción en el puerto

J. G. Heras

Andante (♩. = ♩ = c. 63)

2

mp

7

12

ce - den - do - - a tempo

16

21

♩. = ♩

f

ce - - - - - den - - - - - do

25

2

molto legato

p

30

♩. = ♩

mf

2

Violoncello

35

p sub. *incalzando poco a poco.....*

molto acce - le - ran - do -

40

ff

Vivo - ma - cedendo - fino - al - Tempo I

46

f *mf* *mp*

52

mp

57

ce - den - do - - a tempo

62

p

66

EDUARDO GAMBOA

Azules

Eduardo Gamboa¹ nació en La Habana, Cuba, de padres mexicanos, el 4 de junio de 1960. Comenzó sus estudios musicales a la edad de 9 años, y tomó lecciones de piano con Carlos Barajas. Más tarde ingresó a La Peña de los Folkloristas, donde se dedicó a estudiar los diferentes géneros de la música popular de México y Latinoamérica bajo la guía de Héctor Sánchez y José Ávila. Durante su infancia y adolescencia formó parte de los grupos Pilcuicatl y La Peña Móvil, con los que actuó en México y Estados Unidos.

Tras una breve temporada en la Escuela Nacional de Arte de La Habana, Cuba (1974), Gamboa prosiguió su formación musical en México, ingresando al Centro de Investigación y Estudios Musicales (CIEM). De 1982 a 1985 Gamboa tomó clases particulares con los que considera han sido sus más importantes maestros: la guitarrista Magdalena Gimeno y el compositor Joaquín Gutiérrez Heras.

Eduardo Gamboa se graduó como guitarrista por el Trinity College of Music de Londres en 1985 a través de exámenes a distancia realizados en la ciudad de Nueva York. Sin embargo, a partir de ese año decidió dedicarse por completo a la composición. En este sentido, su inclinación creativa ha sido absoluta. Su obra incluye música de concierto, tanto de cámara como sinfónica, así como música para cine y teatro.

La música de Gamboa ha sido interpretada en Alemania, Francia, Estados Unidos, Japón, China, Canadá, Noruega, Eslovenia, Italia, España, Cuba, Uruguay, Venezuela, Argentina, Colombia y México, por prestigiosos solistas y agrupaciones camerísticas y sinfónicas. Destacan entre otras: la San Francisco Symphony, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Sinfónica de Xalapa, la Sinfónica Sinaloa de las Artes, la Philharmonic Orchestra of the Americas, la Sinfónica Nacional, la Sinfónica de Aguascalientes, la Camerata Romeu (Cuba), el Cuarteto de Saxofones de México, el Cuarteto de Cuerdas José White, Sinfonietta Ventus, el Trío Coghlan, Ónix Ensemble, Tambuco Ensemble de Percusiones, Irasema Terrazas (soprano), Arturo Sandoval (trompeta, Cuba),

¹ La información para esta síntesis biográfica proviene de documentos proporcionados por el compositor. Adicionalmente se realizaron dos entrevistas donde se obtuvo más información biográfica y de la obra.

Tadeu Coelho (flauta, USA), Abel Pérez Pitón (clarinete/saxofón), Álvaro Bitrán (cello), Arturo Nieto-Dorantes (piano), Karen Thielen (arpa, USA), Eleanor Weingartner (clarinete), la Camerata Punta del Este (Uruguay), Luis Julio Toro (flauta, Venezuela), Serguei Gorbenko (violín), Irina Shishkina (piano), Mercedes Gómez (arpa), Camelia Goyla, Sarah Geller (violín, USA) y Simon Tedeschi (piano, Australia). Enrique Arturo Diemecke, Alondra de la Parra y Manfred Neuman son algunos de los directores que han dirigido sus obras orquestales.

Parte de su obra ha sido grabada e incluida en casi una veintena de discos, de las marcas Bis-Music, Urtext Digital Classics, Quindecim Recordings, Tempo Primo y Rompe! Records. La compañía de discos Naxos lanzó en 2010 un CD dedicado enteramente a su música, interpretada por la Sinfónica de la Radio de Berlín, bajo la dirección de Manfred Neuman.

Gamboa ha escrito también música para cine. Hasta el momento 20 películas y 7 cortometrajes. Destacan: *Lindo y querido*, de Patricia Riggen; *El libro de piedra*, de Julio César Estrada, *Hasta el viento tiene miedo*, de Gustavo Moheno, *La niña en la piedra*, de Maryse Sistach (Música nominada al Ariel en 2007); *Conejo en la luna*, de Jorge Ramírez Suárez (música nominada a los premios Ariel y Diosa de plata en 2005); *Donde acaban los caminos*, de Carlos García Agraz; *Ciudades oscuras*, de Fernando Sariñana (Premio Mayahuel a la mejor música de fondo en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara 2002); *El cometa*, de Maryse Sistach (música nominada al Ariel en 1999); *Sucesos distantes*, de Guita Schyfter (música nominada al Ariel en 1996); y *Zurdo*, de Carlos Salces (música premiada en 2004 con el Ariel, que otorga la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. También recibió nominación a la Diosa de plata en 2004).

Para Hollywood, Gamboa compuso música de época y popular para la película *The legend of Zorro*, dirigida por Martin Campbell, con las actuaciones de Antonio Banderas y Catherine Zeta-Jones.

De su música para teatro destacan las obras: *Lascuráin*, el presidente fugaz, escrita y dirigida por Flavio González Mello; dos obras dirigidas por Antonio Castro: *Las obras completas de William Shakespeare (abreviadas)* y *1822, el año que fuimos Imperio*; *La caja y Descripción de un animal dormido*, escritas y dirigidas por Hugo Hiriart; *Palinuro en la escalera*, de Fernando del Paso, dirigida por Mario Espinosa; y *María Magdalena, el inútil combate*, de Marguerite Yourcenar, dirigida por José Enrique Gorlero.

Además de compositor, Gamboa ha sido director musical y productor de numerosas grabaciones, tanto de música popular como de concierto. Ha compuesto igualmente música para televisión y música para publicidad.

El catálogo de Gamboa es amplio y variado. Incluye obras sinfónicas, un concierto para clarinete y otro para flauta. Sus obras de cámara ocupan, sin embargo, un mayor peso en su producción. Este repertorio abarca ensambles que van de dos intérpretes hasta ocho integrantes. Algunas de estas obras han sido arregladas por el compositor para ser interpretadas con distintas instrumentaciones.

Azules

Eduardo Gamboa inició creando música publicitaria y para el cine. Cuando se “atrevió” a componer obras de concierto empezó con piezas de cámara. El punto de partida se dio con *Reminiscencias*, que compuso inicialmente para clarinete y cuarteto de cuerdas. La obra también se grabó con flauta en sol y corno inglés. Fue su primera pieza de música de concierto. Quien realmente lo anima a componer música de concierto fue el flautista Tadeu Coelho² con la suite *Transparencias*. *Cañambú* fue otra pieza que compuso en esa misma época.

Azules vino poco después.³ Desde un inicio hizo la transcripción para violoncello. El estreno en esta versión (1997) estuvo a cargo de Álvaro Bitrán (a quien está dedicada) y Arturo Nieto-Dorantes.⁴

Al hablar de los títulos de sus obras, Gamboa menciona que muchos los toma prestados a cuadros de Irma Grizá, su esposa. “Porque evocan cosas más abstractas, poéticas. O la simple palabra me gusta. A veces hay cosas que son circunstanciales o que tiene cierta explicación...por ejemplo el movimiento *Rompe!* de la suite *Transparencias*, es una cosa como una descarga, como una gran improvisación, con sabor cubano. *Rompe* es lo que los músicos populares le gritan a quien va a hacer el solo.”

Sin embargo, Gamboa aclara que *Azules* no tiene referencias de ese tipo. “Simplemente es algo poético. La imagen en sí. Ahí está lo lírico también, en el nombre, por que es una cosa de nostalgia, lo que quiera uno pensar de lo azul, de los azules. El mar, el cielo.” Gamboa detalla que nunca considera un título antes de finalizar una obra, tal y como su esposa no bautiza a los cuadros antes de pintarlos. “*Azules* fue de las primeras obras de concierto, por mi adoración al cello. No tiene la raíz popular que tienen otras obras mías. Allí me fui más bien hacia algo impresionista, acordes más perfumados.”

Las piezas cortas de Gamboa han sido solicitadas por muchos intérpretes. “El violoncello es, quizás, mi instrumento predilecto. También lo es de Quinos⁵ y de Irma. Hay un montón de gente que adoramos el cello. Y por eso es que he compuesto tantas piezas con violoncello.”

A pregunta expresa de su proceso para crear las obras, Gamboa declara tajante que está alejado completamente de lo teórico. Considera a su proceso composicional como azaroso y visceral. En su origen, las obras tienen anécdotas

² A quien conoció por medio de el clarinetista Luis Humberto Ramos.

³

⁴ La primera grabación fue incluida en el CD *Instantes de sol* (Quindecim Recordings, México, 2001). Una versión para flauta y arpa está incluida en el CD *Azules*, (2007) de Tadeu Coelho (flauta) y Karen Thielen (arpa).

⁵ Joaquín Gutiérrez Heras.

diversas, unas pintorescas, otras de cierta circunstancia especial. A lo declarado, agrega:

Llevo 22 años dedicado profesionalmente a la composición, pero ni a mi me gusta analizar mi propia obra, ni mucho menos etiquetarme. Y no me gustaría que nadie me etiquetara. Sí me sale naturalmente—y tengo derecho porque desde niño lo hice—la música popular. Pero popular en general, no folclórica. Y cuando lo he hecho, lo he hecho de diversas maneras. A veces lo hago inspirado en un género. Por ejemplo, *Reminiscencias* está en ritmo de clave yucateca. Podría ser como una canción yucateca. Pero que no es folclor. *Cañambú* es un danzón con la estructura de un danzón cubano, que no mexicano. En la suite *Transparencias*, *Torito* está inspirado en un son de Veracruz, el *Arrullo* tiene de lo yucateco. *Rompe* que como esta descarga de un solo del son cubano y luego el *Jarabe* que es una cosa Huasteca y jaliscinense. Esa obra sí tiene mucho de popular.

El jazz y la música latinoamericana son otras influencias para su música, pues era la música que más escuchaba de niño. Por ejemplo en el Concierto de clarinete, en el primer movimiento hay diversidad de elementos propios del jazz. El segundo movimiento, por otra parte, es un *bossa nova*.

Gamboa piensa que el proceso creativo es lo más misterioso y lo más difícil de describir. Sin embargo, plantea claramente que se divierte al componer. Piensa que su música es visceral, nada cerebral.

Cuando empiezo a componer algo, estoy jugando en el teclado o la guitarra. Jamás me hago un plan o una estructura ni me pongo a analizar. Yo mismo no he analizado mis obras, ni armónicamente ni estructuralmente. Detecto ideas que me gustan. Desecho lo que no. Ir desarrollando para diferentes rumbos. Si haces la analogía con la pintura es muy fácil entenderlo. Irma tiene el lienzo vacío y después empieza el cuadro. ¿Y como empieza? Manchando simplemente, manchando cualquier punto del lienzo. Y a través de la mancha va construyendo y va pintando encima de lo que no le gusta y dejando lo que sí le gusta. Exactamente igual que mi proceso creativo, pero en la música. Es una cosa muy chistosa...y obviamente a mi también me influyó Irma.

Gamboa considera fundamental la relación con Irma Grizá. Este contacto lo ha nutrido y estimulado en su proceso creativo. De Gutiérrez Heras se alimentó también abundantemente. Si bien este compositor no se inclina hacia la música popular, Gamboa funcionó de manera selectiva en su relación de maestro - alumno. “El odia prácticamente toda la música popular. Pero digamos, yo como alumno fui ecléctico. De él tomo lo de ser honesto consigo mismo, de hacer lo que se me de la gana, no importe qué digan los demás, no importa lo que esté de moda, no importa qué es lo que diga la gente con poder.”

Las obras breves parecieran ser características de este autor. Al ser cuestionado del por qué de ello, comenta: “En primer lugar yo creo que...pues por

una cosa de no aburrir.” Y enfatiza que no ve necesario componer necesariamente obras largas.

[...]sí le tengo cierta repulsión a las obras largas. Para qué ser repetitivo, para qué dársela de que estás desarrollando. Por ejemplo, yo nunca he tratado de componer algo en forma sonata. Sí, de repente desarrollo cosas, reexpongo ideas, pero ponerme la tarea de seguir una estructura de forma sonata, no. Lo hice nada más en un ejercicio cuando estudiaba con Quinos.

Considera que es natural que sus piezas no sean largas, le gustan particularmente las suites. Esto se refleja en la suite *Transparencias*, pero también en *Imágenes*, que consta de 9 fragmentos, o la suite *Cuiliacán*, de 12 movimientos. A lo anterior, Gamboa agrega:

Puede que tenga relación con el cine. En el cine en general los episodios musicales no son largos, son breves. Y tal vez también tenga una influencia de eso. Creo que podría componer más largo, pero simplemente así me ha gustado. Y claro, primero me atreví a hacer cine, comerciales, teatro, y después me atreví a hacer música de concierto. Los comerciales también son compactos.

Muchas de las obras de Gamboa han nacido de la amistad con los intérpretes. “El intérprete sigue siendo básico para el compositor. La historia está llena de anécdotas de cómo obras nacen por la amistad o por el encargo entre intérprete y compositor.” Gamboa disfruta que toquen su música y les da libertad a los músicos para que hagan sus interpretaciones, pero por otro lado considera como un desperdicio que los intérpretes no busquen al compositor si él está vivo.

Para preguntar cosas, [para] que los escuche. Para tener ese diálogo que es vital. Porque, no todo se puede expresar en la partitura. Y mucho menos, las cosas intrincadas de sabores que vienen de la música popular. Eso, por más que yo ponga hojas y hojas de explicación que acompañen a una partitura, no es lo mismo que si voy al ensayo, agarro el güiro, les bailo, les canto y entienden, les *caen veintes* rítmicos y de síncopa que si no [se comprenden y se sienten], están nada más perdiendo el tiempo.

El lirismo es algo que resuena en el interior de Gamboa cuando se le cuestiona al respecto. Para él es muy importante la melodía, el ritmo, y un poco menos la armonía. “Doy más peso al contrapunto de repente, doy más peso a las líneas melódicas, sea una o sean varias. Para mí la melodía es muy importante y la cosa rítmica.” Gamboa considera que la vanguardia ha negado de alguna manera el lirismo al crear de un modo completamente cerebral. Considera, finalmente, que el violoncello se presta de manera absoluta al lirismo.

Gamboa cuenta con las siguientes obras de cámara que incluyen al violoncello:

- *Onicem ioqum*, para flauta, clarinete bajo, violín, violoncello y piano (2006)
- *Muy cerca*, para violoncello y guitarra (2005)
- *Floresta*, para violín, viola y violoncello (2005)
- *Mientras llueve*, para violín y piano (2004), con versión para violoncello.
- *Imágenes*, para violoncello y piano (2002)
- *Oleaje*, original para flauta y arpa (2001), con versión para violoncello y piano.
- *Canto de estío*, para violoncello y piano (1998. Compuesta al alimón por Gamboa y la pianista cubana Yleana Bautista)
- *Transparencias*, para flauta, violín, viola y violoncello (1997)
- *Cañambú*, para cuarteto de cuerdas (1996-97)
- *Azules*, para violoncello y piano (1996)
- *Reminiscencias*, para corno inglés y orquesta de cuerdas (1994), con versión para violoncello y piano.

El compositor agrupó cuatro de estas obras en un set denominado *Cuatro piezas para solista y piano*. Incluye las obras: *Reminiscencias*, *Azules*, *Canto de estío* y *Oleaje*. El elemento integrador de estas piezas es precisamente el lirismo, tratado de modo diferente en cada caso.

Azules es una pieza breve, si bien no por ello carece de estructura. La obra se divide en tres partes, con un esquema A-B-A¹. Dentro del contexto lírico, la obra manifiesta un carácter delicadamente contrastante entre sus secciones. En ambas secciones la línea del violoncello es idiomática, y usa el registro medio y agudo.

La primera parte abre con una breve introducción. El material presentado por el piano será modelo para crear un entorno a la melodía del violoncello hasta el c. 12. Esta sección se caracteriza por un predominio melódico del violoncello. La parte del piano apoya los impulsos anacrúsicos de la melodía.

Fig. 43. *Azules*. Cc. 1 - 6.

La escritura para los dos instrumentos resulta equilibrada. El carácter de la música, por otra parte, es sutilmente lánguido.

La sección intermedia contrasta al adquirir un impulso rítmico algo más activo. Este cambio deriva en un cambio de papeles. El piano asume un rol plenamente lírico a la par de brindar el entorno para las melodías. El violoncello se vuelve reactivo a cada propuesta del piano y gradualmente se empata propuesta melódica.

13

niente

p

cantabile

mp legato

p

Fig. 44. Azules. Cc. 13 - 16.

Ambos instrumentos construyen el clímax de la pieza y el piano se encarga de conectar a un replanteamiento de la sección inicial. Una breve sección conclusiva da paso al final de la obra.

Armónicamente, la pieza presenta la armadura de Fa mayor en la sección A y una ausencia de armadura en la sección intermedia. Sin embargo, el tratamiento que hace de este aspecto el compositor no delata un centro tonal específico. El aura de Fa mayor del primer compás se diluye de inmediato hacia Fa menor en el segundo. La idea de “acordes perfumados” que expresa el compositor para esta pieza puede relacionarse con un entorno armónico de improvisación jazzística. Cada acorde está adicionado con notas que lo colorean y lo hacen *blue*, en una pieza que poéticamente ya es azul.

Integralmente, la pieza es económica en la exigencia de recursos para ambos instrumentos. El ámbito melódico del violoncello va de un La bemol registro 4 a un Re bemol registro 6. Más allá de su aparente homogeneidad, es notable el grado de expresividad logrado a partir de células melódicamente sencillas. La característica más concreta de la melodía de Gamboa es su absoluta cualidad vocal.

Fuentes consultadas

Para la presente revisión se parte de la edición del autor bajo el sello de Rompe! Music, registrada en 1996. No existe manuscrito de la obra.

Notas generales

La partitura de *Azules* presenta de modo totalmente claro las intenciones del autor. La separata del violoncello no presenta indicaciones de arcadas o digitaciones. Las recomendaciones en este sentido son todas del revisor.

Azules

E. Gamboa

Violoncello

Andante (♩ = c. 69)

poco rit. ----- *molto espress.* ----- *a tempo*

mp legato

Piano

mf *p sub.*

con pedal...

4

mf *f* *mf* *mp* *mf*

mf *f* *mf* *mp* *mf*

8

mp *mf* *f*

mp *mf* *f*

2

12

p sub. *niente* *p*

p sub. *p* *mp legato*

16

19

slur

mp

simile

22

cresc.

cresc.

(cresc.) *ff*

(cresc.) *ff* *f*

poco rit. -----> *a tempo*

mp ----- *mf* ----- *f* ----- *mf*

p sub. ----- *mf* ----- *f*

mp ----- *mf* ----- *mp*

mf ----- *mp* ----- *mf* ----- *mp*

mf ----- *f* ----- *ff* ----- *p*

rall. ----- *perdendosi*

mf ----- *f* ----- *ff* ----- *p*

perdendosi

Violoncello

Azules

E. Gamboa

Andante (♩ = c. 69) *poco rit.* ----- *a tempo*
molto espress.

mp legato < > < > < > *mf* < > *f* > *mf*:

6 *mp* *mf* > *mp* < *mf* < *f*

12 *p sub.* > *niente* *p*

18 II

23 *cresc.* II *(cresc.)*

26 *ff* *mp* < > < > < > *mf* < > *f* > *mf*

32 > *mp* *mf* > *mp*

36 *mf* > *f* *ff* > *p* *perdendosi*

CONCLUSIONES

La presente investigación es resultado de un interés personal que contempla tres aspectos esenciales en mi desarrollo profesional y artístico: la ejecución instrumental, la docencia y la investigación en el área de la interpretación. El estudio de las piezas líricas mexicanas para violoncello y piano es un tema por demás amplio y demandante, pero que ofrece sin duda muy variados elementos de reflexión y análisis. Por esa razón, el primer requisito que debió enfrentarse fue la delimitación de los procedimientos, a fin de seleccionar aquéllos que mejor permitieran abordar un tema de tales proporciones.

En primera instancia, se llevó a cabo una exhaustiva valoración de lo lírico, partiendo del hecho de la evidente carencia de referencias bibliográficas al respecto que expliquen, de manera concreta y certera, el uso y la función de los términos *lírico* y *lirismo* en la interpretación musical de un instrumento como el violoncello. El resultado de dicha revisión permitió ubicar lo lírico en función de su significado, y comprender su naturaleza como término *equívoco*, pues en el campo de la interpretación musical funciona tanto como metáfora, como forma de representación musical, como término poético y, particularmente, como cualidad imitativa de la voz humana. La construcción de este significado fue el primer objetivo de la investigación, y lo que permitió fundamentar y delimitar el uso de este término en el marco de la tesis.

Fue necesario entonces precisar el origen histórico de la pieza lírica para violoncello y piano el cual se ubica a lo largo del siglo XIX. La revisión histórica de dicho periodo, así como el análisis de los datos referidos a la música que éste produjo permitieron comprobar que la pieza lírica para violoncello y piano se conformó con elementos propios del *Lied* y el género de la pieza lírica para piano. En este sentido, es posible situar al *Lied ohne Worte* Op. 109 de F. Mendelssohn como la obra paradigmática del instrumento y un modelo generativo histórico de la pieza lírica para violoncello y piano en Europa. Con base en esta idea, la pieza lírica instrumental se puede considerar como un híbrido estilístico que integra elementos del modelo de música vocal—relacionado con el texto poético—y del modelo instrumental, en donde la música es autosuficiente y carece de texto. Así, la pieza lírica para violoncello y piano se constituye de modo heterogéneo y se corresponde con lo que puede entenderse como música instrumental poética.

El siguiente paso se centró en el repertorio para violoncello y piano en México y sus características. La primera aportación en este rubro corresponde al acopio y sistematización del repertorio para violoncello y piano de compositores

mexicanos. Esta información se integró en un catálogo que es ahora el compendio más amplio disponible para consulta. Esta referencia permitió estudiar y analizar el repertorio para la combinación instrumental ya citada y evaluar, inicialmente, sus cualidades generales. La revisión delató que este repertorio se conforma fundamentalmente por piezas breves, que en ocasiones se encuentran agrupadas a modo de suite. El *corpus* de piezas comparte, en lo general, las características de las obras del mismo género creadas por los compositores europeos del s. XIX y principios del s. XX. Este hallazgo – además de aportar a los alcances de la tesis – permitió encausar la atención al repertorio del violoncello, pero a partir de los parámetros propios de las piezas líricas. Gracias a la revisión que se sucedió se obtuvieron datos que hacen posible afirmar que el género de las piezas líricas ha sido determinante en la creación de una identidad instrumental para el violoncello en nuestro país. Desde los inicios del s. XX hasta nuestros días existen cuando menos 150 piezas para violoncello y piano, de las cuales, cerca de 80 tienen características que corresponden con los criterios previamente planteados en esta tesis para las piezas líricas.

Una consecuencia de la lectura de estos datos es que el corpus de piezas líricas para violoncello y piano compuestas en México evidencia la importancia de este género para el repertorio de concierto en general y para el del violoncello en particular. Las obras líricas para este instrumento han mantenido una reiteración y continuidad que delata que este estilo caracteriza al violoncello en la música de concierto escrita en México.

Finalmente, y a la luz de toda la información obtenida, era necesario detallar las características de las piezas líricas mexicanas para violoncello y piano. Si bien quedó claro que este repertorio comparte muchas cualidades con su contraparte europea, el género en su conjunto no había sido analizado para detallar sus características primordiales. Puntualizar lo anterior era una meta comprendida en los planteamientos iniciales de la investigación, de tal modo que atender esta premisa resultaba fundamental para concretar los resultados de la tesis.

Se procedió entonces a seleccionar – procurando cubrir un espectro amplio y variado – un conjunto de piezas que permitieran un análisis minucioso de las características de las piezas líricas. El estudio de estas obras aportó vasto fundamento para detallar sus cualidades. De allí se desprende que las piezas líricas cuentan con una escritura en donde la melodía tiende a dominar la atención del oyente. La cualidad de esta música es claramente vocal. La melodía lírica puede confinarse casi de manera exclusiva al ámbito del violoncello o formar parte de un diálogo con el piano, en donde ambos instrumentos logren en su conjunto un sentido lírico compuesto. Las piezas líricas son entidades autosuficientes, que no se construyen con base en criterios propios de un desarrollo temático. Exponen un planteamiento que inicia y se cierra en la pieza misma. Su naturaleza corresponde regularmente con una declamación poética.

En particular, el diseño de la melodía lírica resulta idiomático en función de las cualidades del violoncello. Las piezas líricas para este instrumento presentan

regularmente una línea melódica que se circunscribe a un rango no extremoso, procurando el registro medio y, en ocasiones, el agudo. En este sentido, el violoncello funciona como un tenor o como una contralto. El carácter de la obra se constituye con la suma de los elementos que la conforman. Las piezas líricas muy a menudo cuentan con un título que brinda clara referencia a su carácter. Por todo lo anterior, las piezas líricas son la representación instrumental más concreta de la concepción poético-vocal de la música.

En el ámbito de la praxis interpretativa, esta investigación aporta la edición de un repertorio que en su mayoría no fue publicado previamente y que ilustra un panorama del devenir de las piezas líricas mexicanas durante el s. XX. Cada una de estas obras ha sido preparada para permitir su ejecución pública, la separata del violoncello cuenta con recomendaciones específicas por parte del revisor para su ejecución. Por ello, esta parte de la tesis corresponde con la premisa de modificar el estudio y dar mayor difusión a este repertorio.

Las siete obras aquí presentadas son ejemplo de una factura variada, pero de elevada calidad. De allí que no exista limitante alguna para poder empatarse con otras obras semejantes del repertorio del violoncello, y con ello ampliar la oferta de posibilidades para los ejecutantes.

Finalmente, en el terreno de la docencia, los documentos resultantes de la investigación reducen la circunstancia del desconocimiento del repertorio mexicano para violoncelo y piano. Éste es un logro nodal de la investigación, mismo que se contempló desde su inicio. La tesis aporta al campo de la enseñanza superior herramientas teóricas y prácticas que pueden ser usadas tanto por alumnos como por docentes del área. Con ello, se cumple una meta fundamental de la investigación, consistente en brindar elementos para integrar más música mexicana a la currícula de los estudios formales del violoncello.

Reflexiones finales

Desde los inicios de mis estudios doctorales tuve claro que una investigación de este tipo está obligada a contribuir al conocimiento que los seres humanos compartimos, y a hacerlo de modo *original*. Sin embargo, creo que este énfasis a menudo empuja hacia algo que es un error: buscar la originalidad por sí misma. Creo que una contribución original es más bien una consecuencia, no un fin. Es la consecuencia de internarnos y hurgar en el misterio de lo que no se ha investigado, de lo que no hay datos, de lo que deseamos saber, de lo que amamos. En otras palabras, si uno encuentra y se enamora de un tema que conlleve ese misterio, la originalidad vendrá por sí sola.

Concluyo esta tesis con la clara sensación de que queda mucho trabajo por realizar, mucho por explorar, revisar y analizar en función del estudio y la difusión del repertorio mexicano para violoncello y piano. Es sin duda una circunstancia afortunada contar con un acervo amplio y variado de obras que pueden sumarse al repertorio. Muchas de estas composiciones están a la espera de ser editadas para poder integrarse de modo gradual al repertorio común de los violoncellistas mexicanos. El esfuerzo requerido para ello es definitivamente grande. Hace falta promover la participación activa de los estudiantes y académicos de las instituciones de educación musical para que interpreten la música mexicana. Es necesario conseguir recursos para publicar las obras. Es fundamental realizar grabaciones que ayuden a su difusión. Por sobre todo, hay que tocar estas obras. Hace falta que llevemos nuestro interés hacia esta música, que en sus melodías, lleva el sello característico del canto. Jaime Sabines expresa en un poema que: cuando uno está triste, hay que ponerse a cantar. Mientras superamos la tristeza de no poder tocar aún toda esta música, bien valdría iniciar cantando con el violoncello. Sin duda, ese canto traerá mejor destino a esas y muchas otras partituras.

FUENTES

Bibliografía

Ardila, Alfredo. *Neurolingüística. Mecanismos cerebrales de la actividad verbal*. México, Trillas, 1984. 97 pp.

Arnold, Denis (ed.). *The new Oxford companion to music*. Oxford, Oxford University Press, 1983. 2 vol.

Baricco, Alessandro. *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona, Anagrama, 2006. 252 pp.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México. Editorial Porrúa, 2004. 520 pp.

Bernac, Pierre. *The interpretation of french song*. E.U.A., Norton, 1978. 326 pp.

Bisquerra, Rafael. *Métodos de investigación educativa. Guía práctica*. España, Ediciones CEAC, 1989. 382 pp.

Blum, David. *Casals and the art of interpretation*. USA, University of California press, 1980. 222 pp.

Borges, Jorge Luis. *Obra Poética, 1*. Madrid, Alianza editores. 1998. 121 pp.

Bruhn, Siglind. *Musical Ekphrasis. Composers responding to poetry and painting*. New York, Pendragon Press, 2000, 675 pp.

Cadena, Agustín. *Las ideas y sus caminos*. México, Ediciones de la libélula, s/a. 57 pp.

Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce. Recopilación y revisión de Paollo Mello*. México, Difusión cultural/UNAM, 1982. 73 pp.

Cook, Nicholas. *Music. A very short introduction*. New York, Oxford University Press, 2000. 143 pp.

_____ "Analysing Performance and Performing Analysis" en *Rethinking Music*, Nicholas Cook and Mark Everist (ed.) Oxford, Oxford University Press, 1999), pp. 239-61.

Corominas, Joan y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Editorial Gredos, 1984. 6 vol.

Cowdery, James R. (ed.). *How to write about music. The RILM manual of style*. New York, Répertoire Internationale de Littérature Musicale, 2006, 128 pp.

Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-century music*. Berkeley, University of California Press, 1989. 417 pp.

Dale, Kathleen. *Nineteenth-century piano music. A handbook for pianist*. Londres, Oxford University Press, 1954.

De Elías, Manuel. "Alfonso de Elías", en *Cinco Piezas para Orquesta de Cuerdas* (Partitura). México, Colección Archivo de Autor, 2002.

Domínguez Márquez, Hilda Leticia. *Entre sirena y sibila: representaciones de la mujer en la poesía y la pintura de Dante Gabriel Rossetti*. Tesis de maestría. UNAM. México, 2008. 137 pp.

Enríquez Rivera, Irma Edith. *Grabación de música mexicana contemporánea* (opción de tesis). ENM-UNAM. México, 1993. 74 pp.

Estrada, Julio (ed.). *La música en México*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984. 5 tomos.

Ezquerro, Manuel Alvar. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona, 1998. Vox-Bibliograf. 1624 pp.

Felici, Lucio y Tiziano Rossi (dir.). *Enciclopedia de la literatura Garzanti*. Barcelona, Ediciones B. 1991, 1340 pp.

Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza editorial, 1999. 569 pp.

García Córdoba, Fernando. *La tesis y el trabajo de tesis*. México, Limusa, 2004. 79 pp.

García Martínez, Bernardo et al. *Historia general de México*. Versión 2000. México, El Colegio de México, 2000. 1003 pp.

Gerou, Tom y Linda Lusk. *Essential dictionary of music notation*. Los Angeles, Alfred Publishing, 1996. 351 pp.

Glusman, Elfriede. *The Early Nineteenth-Century Lyric Piano Piece*. (Tesis doctoral inédita-PHD Musicology). EUA, Columbia University, 1969. 242 pp.

Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México, 1993. Colegio de México - Fondo de Cultura Económica. 736 pp.

Gordon, Stewart. *A history of keyboard literature*. New York, Schirmer books, 1996. 602 pp.

Grier, James. *The critical editing of music. History, method, and practice*. E.U.A., Cambridge University Press, 1996. 267 pp.

Hatten, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press, 2004. 358 pp.

Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical de México. Antecedentes. – El Conservatorio, Compositores e intérpretes*. México, Departamento editorial de la Dirección general de las Bellas Artes. 1917. 227 pp.

Kendall, Alan. *The tender tyrant, Nadia Boulanger: A life devoted to music: a biography*. Londres, Macdonald and Jane's Ed., 1976.

Kimball, Carol. *Song. A guide to art song style and literature*. Milwaukee, Hal Leonard, 2005.

Kirby, F.E. *A short history of keyboard music*. New York, The free press, 1966, 517 pp.

Kivy, Peter. *Authenticities. Philosophical reflections on musical performance*. E.U.A., Cornell University press, 1995. 299 pp.

Krummel, D.W. y Stanley Sadie (editores). *Music printing and publishing*. (The Norton/Grove handbooks in music). London, Norton, 1990. 615 pp.

Lara, Luis Fernando. *Curso de lexicología*. México, El Colegio de México. 2006. 258 pp.

Lara, Luis Fernando et al. *Diccionario del español usual en México*. México, El Colegio de México. 2001. 937 pp.

LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*. España, Idea books, 2004.

Lenneberg, Hans. "Classic and Romantic: The First Usage of the terms", en *The Musical Quaterly*. Fall 1994. Vol. 78 #3.

Lester, Joel. *Bach's Works for Solo Violin. Style, structure, performance*. New Cork, Oxford University Press. 1999.

López Ruiz, Miguel. *Normas técnicas y de estilo para el trabajo académico*. México, UNAM, 2002.166 pp.

Malmström, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México, FCE, Primera ed. en ing. 1974. Segunda reimp. en español 1998. Colección Breviarios No. 263. 252 pp.

Marcano, Germán. *Música latinoamericana para violonchelo*. Venezuela, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2004, 328 pp.

Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad*. México, El Colegio de México. 1941. 197 pp.

Meyer, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid, Ediciones Pirámide, 2000. 548 pp.

Michels, Ulrich. *Atlas de música*. Madrid Alianza editorial. 2004. II tomos.

Miranda, Ricardo. *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945) Volumen 1*. México, CENIDIM. 1993, 232 pp.

_____ *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y su obra*. México, CONACULTA, 1998. 187 pp.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Versión electrónica en CD-ROM. Madrid, Editorial Gredos. 2001.

Moreno Rivas, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. México, CONACULTA. 1994. 237 pp.

_____ *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana. Un ensayo de interpretación*. México, Escuela Nacional de Música, 1995. 255 pp.

Pareyón, Gabriel. "Elías, Alfonso de", en *Diccionario de Música en México*. México. Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de cultura económica. 2005, 307 pp.

Powell, Steven. *Music engraving today*. New York, Blichmark Music, 2002. 249 pp.

Prieto, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo: historias y memoria*. México, Fondo de Cultura Económica / CONACULTA, 1998. 448 pp.

Randel, Don Michael (ed.). *The New harvard Dictionary of Music*. Londres, Belknap-Harvard, 1999. 942 pp.

Robinson, Jenefer. *Music and Meaning*. EUA, Cornell University Press, 1977. 261 pp.

Rosen, Charles. *El estilo clásico - Haydn, Mozart, Beethoven*. España, Alianza editorial, 1999. 534 pp.

Rushton, Julian: "Music and the poetic", en *The Cambridge history of nineteenth-century music*, Jim Samson (comp.). Cambridge, Cambridge University Press, 2001. 765 pp.

Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove: Dictionary of music and musicians*. London. Macmillan Publishers Limited, 1995.

Saldivar, Gabriel. *Historia de la música en México* (Edición facsimilar de la de 1934). México, Biblioteca enciclopédica del Estado de México, 1981. 324 pp.

Salvetti, Guido. *Historia de la música*. Madrid, D.G.E./Turner/CONACULTA, 1999. 12 tomos.

Samson, Jim (Ed.). *The Cambridge history of nineteenth-century music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001. 765 pp.

Sartori, Claudio *et al.* *Enciclopedia della musica*. Milano, 1964. Ricordi, 4 tomos.

Schmelkes, Corina. *Manual para la presentación de anteproyectos e informes de investigación (Tesis)*. México, Oxford Univesrsity Press (México), 1998. 206 pp.

Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la música* (trad. Jhon Owen Ward). Barcelona, 1984. 2 tomos.

Schönberg, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*. Madrid, Real musical, 1989. 263 pp.

Scruton, Roger. *The aesthetics of music*. Gran Bretaña, Oxford University Press, 1999. 530 pp.

Seco, Rafael. *Manual de gramática española*. Buenos aires, Aguilar, 1989. 351 pp. Segunda edición, décimo quinta reimpresión.

Slonimsky, Nicolas. *The concise Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. E.U.A. Schirmer, 1988. 1407 pp.

Soto Millán, Eduardo (comp.). "Elías, Alfonso de", en *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*. México, SACM-FCE, 1996. 2 Tomos.

Soto Millán, Eduardo (comp.). *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*. México, Sociedad de Autores y Compositores de Música/Fondo de cultura Económica, 1996. 2 tomos.

Speckman Guerra, Elisa. "El porfiriato" en *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2004. 192-224.

Steen-Nokleberg, Einar. *On stage with Grieg: interpreting his piano music*. Bloomington, Indiana University Press. 1997. 413 pp.

Tapia Colman, Simón. *Música y músicos de México*. México, Panorama editorial, 1991. 260 pp.

Thompson, Oscar y Nicolas Slonimsky (ed.). *The international cyclopedia of music and musicians*. New York, 1946. 2380 pp.

Todd, R. Larry (Ed.). *Nineteenth.Century piano music*. New York, Schirmer books, 1990. 421 pp.

Todd, R. Larry. "Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy" en *Nineteenth.Century piano music*. R. Larry Todd (ed.). New York, Schirmer books, 1990. 421 pp.

Treitler, Leo. "Lenguaje and the interpretation of music" en *Music and Meaning*, Jenefer Robinson (comp.), 1977. 23-56.

Walton, Kendal. "Listening with imagination" en *Music and Meaning*, Jenefer Robinson (comp.), 1977, 57-82.

Witten, David (Ed.) *Nineteenth-century piano music. Essays in performance and analysis*. Garland publishing. New York. 1997.

Zavala Ruiz, Roberto. *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*. México, UNAM, 2002. 397 pp.

Hemerografía

Barrón Corvera, Jorge. "Música de cámara para instrumentos de arco de Manuel M. Ponce." en *Heterofonía*. México, tercera época / Volumen XXXI, números 118-119, enero-diciembre de 1998. pp. 74-85.

Mello, Paolo. "Breve reseña de la obra de Ponce." en *Boletín de la ENM*. México, No. 22 (abril), 23 (mayo) y 24 (junio). 1999.

Miranda, Ricardo. "D'un cahier d'esquisses: Manuel M. Ponce en París, 1925-1933.", en *Heterofonía*. México, tercera época / Volumen XXXI, números 118-119, enero-diciembre de 1998. pp. 74-85.

_____ "La seducción y sus pautas." *Artes de México*, No. 97 / marzo 2010. pp. 14-25.

Publicaciones en línea

Arnold, Denis y Emma Wakelin. "Madrigal.", en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4142>
(24-julio-2009).

Bellingham, Jane. "incidental music.", en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3406>
(14-agosto-2008).

Bensaya, Pablo. "Índices acústicos" en *Presencias en Música. Espacio educativo*.
<http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/invest/ht3.html>
(28 - enero - 2011)

Bent, Ian D. "Hermeneutics.", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12871>
(26-julio-2008).

Bent, Ian D. y Anthony Pople. "Analysis.", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862>
(25-julio-2008).

Böker-heil, Norbert y David Fallows. "Lied, §I, 1: The polyphonic lied: Introduction", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online:

<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.16611.1.1>
(21-marzo-2008).

Brown, Maurice J.E. "Characteristic piece.", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05443>.
(24-julio-2008)

Carter, Tim. "Word-painting.", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30568>
(2-agosto-2009).

Chew, Geoffrey. "Song, §1: General", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online:

<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.50647.1>
(21-marzo-2008).

Fallows, David. "Cantabile.", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04746>(6-enero-2010).

Herrera, Jesús. "José Rolón", en *sep-iensa*, revista electrónica. México, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa.

http://www.sepiensa.org.mx/contenidos//menu_arte/1_mexXX/sigloxx/rolon/1.htm, y 3 páginas subsecuentes
(2-noviembre-06)

Hiley, David. "Accidental", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online:

<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.00103>
(22-julio-2007).

Jander, Owen. "Tessitura." en *Grove Music Online*. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27741>

(6-Febrero-2011).

Kennedy, Michael (ed.). "Cantabile.", en *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e1771>

(6-enero-2010).

Kennedy, Michael (ed.). "Incidental Music.", en *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5145>

(14-agosto-2008).

Kennedy, Michael (ed.). "Madrigal.", en *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e6399>

(24-julio-2009).

Kennedy, Michael (ed.). "Melody.", en *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e6700>

(8-agosto-2008).

Michałowski, Kornel y Jim Samson. 'Chopin, Fryderyk Franciszek, §7: Piano writing', en *Grove Music Online*. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51099>

(19-julio-2007),

Miranda, Ricardo. "Fiesta - Lírica - en casa de Rolón." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Volumen XXVI, número 84, primavera de 2004*. México, UNAM, pp. 93-117.

http://www.analesiie.unam.mx/abs/abs84_93-117.html (2-noviembre-06)

_____ "Gutiérrez Heras, Joaquín." En *Grove Music Online*. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44200> (13-julio 2010).

_____ 'Ibarra, Federico', en *Grove Music Online*. Oxford Music Online:

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.44201>>

(12-agosto-2007).

_____ "Rolón (Alcaraz), José", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online:

<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.23721#music.23721> (1-noviembre-06)

Nettl, Bruno. "Music.", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40476> (8-agosto-2008).

Oldani, Robert William. "Borodin, Aleksandr Porfir'yevich, §4: The music", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40687> (19-julio-2007).

Pascall, Robert. "Style, §1: Definition", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.27041.1>> (3-abril-2008).

Powers, Harold S.: 'Dorian', en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08032>>(22-julio-2007).

Ringer, Alexander L. "Melody.", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18357>(8-agosto-2008).

s/a. José Rolón. Gobierno de Jalisco/Jaliscienses distinguidos.
<http://www.jalisco.gob.mx/nuestroedo/muro/rolonjose.html>
(2-noviembre-06)

Sadie, Stanley (ed.). "Hausmusik.", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12568> (30-julio-2008).

_____ "Tonmalerei.", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28134> (4-agosto-2009).

Sams, Eric y Graham Johnson. "IV. The Romantic lied", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16611> (12-febrero-2010).

Samson, Jim. "Romanticism", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.23751> (14-abril-2008).

Savage, Roger. "Incidental music, §1: Definitions", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.43289#music.43289> (12-marzo-2007)

Stanley, Glenn. "Historiography.", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51674> (26-julio-2008).

Stevenson, Robert. "Campa, Gustavo E(milio)". *Grove Music Online*. <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.04667#music.04667> (8-noviembre-2006)

Suzanne Wijsman. "Violoncello, §II, 2(v): 18th and 19th centuries: Technique: Clefs", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.44041.2.2.5> (27-julio-2007).

Temperley, Nicholas. "character piece.", en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1302>. (23-julio-2008)

Todd, R. Larry. "Mendelssohn, Felix, §10: Keyboard music", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.51795.10> (28-octubre-2007).

Whittall, Arnold. "Hermeneutics.", en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3224> (26-julio-2008).

Whittall, Arnold. "word-painting.", en *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7388> (2-agosto-2009).

Wiley, Roland John. "Tchaikovsky, Pyotr Il'yich, §3(iv): First decade in Moscow, 1866–76: Piano music.", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.51766.3.4> (19-julio-2007)

Winter, Robert. "Keyboard music, §III, 3: Piano music from c1750: Romanticism and the miniature", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.14945.3.3> (22-marzo-2008).

Youens, Susan. "Wolf, Hugo, §7: Mature songs", en *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.52073.7> (19-julio-2007)

Partituras

Campa, Gustavo E. *Canto de la tarde*, para violoncello y piano. Manuscrito, s/f. Biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM (M233 C36 T38m).

_____ *Canto de la tarde*, para piano. Manuscrito, Abril 26 - 1910. Biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM (M25 C36 T36m 1910).

Dvorak, Antonín. *Werke fur Violoncello und Klavier*. Klaus Döge (ed.) Wien, Wiener urtext edition. 2004.

Elías, Manuel de. *Andante mesto*, para violoncello y piano (1934). Manuscrito. Acervo de Manel de Elías.

_____ *Andante mesto*, para violoncello y piano (1934). Manuscrito a tinta sin fecha, con separata para el violoncello. Biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM. (M233 E56 A54)

_____ *Andante mesto*, para violoncello y piano (1934). Manuscrito a tinta sin fecha, sin separata para el violoncello. Biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM.

_____ *Andante mesto*, para violoncello y piano (1934). Manuscrito a tinta sin fecha, con separata para el violoncello. Copia realizada por Pineda. Documento ubicado en la biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM. (Manuscrito D).

Gamboa, Eduardo. *Azules*, para violoncello y piano. Edición del autor, Rompe! Music, 1996.

Gutiérrez Heras, Joaquín. *Canción en el puerto*. Manuscrito a tinta, original del autor fechado "Dic. 1994".

_____ *Canción en el puerto*. México, Ediciones Mexicanas de Música, 2004.

Ibarra, Federico. *Música para teatro III*. Manuscrito original. 1987.

_____ *Música para teatro III* (1987). Partitura capturada por el compositor en 1988. Archivo Federico Ibarra.

Ponce, Manuel M. *Granada*. Manuscrito, versión para violoncello y piano. s/f. Biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM (Fondo reservado).

_____ *Granada*, versión vocal. París 30 oct[.] 1926. Biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM (Fondo reservado).

_____ *Granada*, versión vocal. Editions Maurice Senart. París, 1927. Biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM (Fondo reservado).

_____ *Tres poemas de M. Brul* (1931): *Granada* (Dedicado a Andrés Segovia)/ *Por el ir del río* (Dedicado a Clema)/ *Verdehalago* (Dedicado a Clema). Editions Maurice Senart. París 1932. Biblioteca Cuicamatini de la ENM de la UNAM (Fondo reservado).

Rolón, José. *Cuarteto para instrumentos de arco*. México, Ediciones Mexicanas de Música.

_____ *Cuarteto para violín, viola, violoncello[sic.] y piano*. México, Ediciones Mexicanas de Música. 1995, 82 pp.

_____ *Incolor*, [para voz y piano]. Manuscrito a tinta. Archivo José Rolón.

_____ *Incolor*, [para voz y piano]. Manuscrito. Microfilm, CENIDIM, Biblioteca de las Artes (CNA).

_____ *Incolor*, [para voz y piano]. Versión en La. Manuscrito. Microfilm, CENIDIM, Biblioteca de las Artes (CNA).

_____ *Lied*, para cello [y piano]. Manuscrito. Microfilm, CENIDIM, Biblioteca de las Artes (CNA).

_____ *Quartour* [para cuerdas]. Manuscrito. Microfilm, CENIDIM, Biblioteca de las Artes (CNA).

Documentos no editados

Mariscal, Ignacio. *Música mexicana para violoncello*. Listado de música mexicana. Documento no publicado, s/f. 9 pp.

Vitrac, Roger. *Víctor o los niños en el poder*. (Trascripción por Samuel Canales Cueto e Isaac Barrios López). Biblioteca de la Escuela nacional de Teatro. s/f.

Entrevistas

Eduardo Gamboa. Casa del compositor. Marzo de 2010.

Federico Ibarra. Casa del compositor. Noviembre de 2006

Joaquín Gutiérrez Heras. Casa del compositor. Septiembre de 2009.

Miguel Flores. Centro Cultural del Bosque. Marzo de 2007.

Fonografía

A Prieto. Carlos Prieto y Jesús Castro-Balbi, vc. Edison Quintana, pn. Urtext, 2001, JBC045.

Alejandro Corona toca a Mario Ruiz Armengol. Alejandro Corona, pn. Cenidim / Conaculta-INBA, Serie Siglo XX, vol. XVII, 1994.

Bella música de México. Carlos Prieto, vc. Martín Valdeschack, vln. Doris Schack, pn. Luzam, 1994, DC LUMC 93002.

Canción sin palabras. Álvaro Bitrán, vc; Józef Olechowsky, pno. BMG, 1998, 743215721321.

Candelabra, obras latinoamericanas. Juan Hermida, vc; Misa Ito, pno, Quindecim. 2004, QP124.

Canto de estío. Gustavo Martín, vc. Juan Carlos Laguna, guit. Juan Antonio Santoyo, pn. Urtext, 2004. JBCC 087.

Cello Music From Latin America Volume II. Enrique Diemecke (dir.) Orquesta Sinfónica Nacional. Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. PMG CLASSICS, 1992, 092,102.

Cello Music from Latin America, Volume III. Jorge Velazco (dir.) Rias Sinfonietta Berlin (Berlin Symphony Orchestra). Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. PMG CLASSICS, 1992, 092103.

Conciertos y Chóro. Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Orquesta de las Américas, Carlos Miguel Prieto dir. Urtext. 1999, JBCC 029.

Ecos del mundo. Jimena Giménez Cacho, vc. Quindecim, 2002 QP092.
Enrique Santos. Música de cámara Vol. 1. Gustavo Martín, vc; Józef Olechowsky, pno. Urtext, 2010, JBCC191.

El violoncello romántico en México. Ignacio Mariscal, vc; Carlos Alberto Pecero, pno. Quindecim, 2000, QP00131.

Entre Cantos. Alejandro Corona, pn. José Arias, vc. Duo coincidencia, guit. Urtext, 2009. JBCC 176/177.

Especiosos. Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Urtext, 1997, JBCC 015.

Federico Ibarra. Diez años de música de cámara (1982-1992). La Camerata, Cuarteto Latinoamericano. Jesús Suaste, bar. Manuel Suárez, vln. Jorge Suárez y Edison Quintana, pn. Carlos Prieto, vc. INBA-CENIDIM, Difusión Cultural UNAM, Serie Siglo XX, Vol. X, 1993.

Grabación de música mexicana contemporánea. Irma Edith Enriquez Rivera. UNAM-ENM. Cassette de audio. (Tesis de licenciatura), 1993. 64 pp.

Instantes de sol. Álvaro Bitrán, vc. Arturo Nieto-Dorantes, pn. Quindecim, 2001, QP, 047.

José Rolón. Música de cámara. Loudes Ambriz, sop., Ricardo Miranda, pn. Cuarteto Latinoamericano. México. Quindecim.

Le Grand tango. Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Urtext, 1997, JBCC 014.
México y el violonchelo. Ignacio Mariscal, vc. Carlos Alberto Prieto, pn. Spartacus/Clásicos Mexicanos, 1994, 21 016.

Manuel M. Ponce. La obra para cello y piano. Ildefonso Cedillo, vc. Joseph Olechovsky, pn. Spartacus-Clásicos Mexicanos, 1994, 21 008.

México y el Violonchelo. Ignacio Mariscal, vc. Carlos Alberto Pecero, pn. Spartacus, 2000. 21016.

Música mexicana siglo XX. Violonchelo/Piano/Coro. Mónica del Águila, vc. Carlos Alberto Pecero, pn. Raquel Waller, pn. Solistas ensamble de Bellas Artes, Rufino Montero, dir. SACM, 2009.

Muy cerca. Gustavo Martín, vc. Alethia Lozano, fl. Juan Carlos Laguna, guit. Juan Antonio Santoyo, pn. Urtext, 2007. JBCC 153.

Seminario de Cultura Mexicana: Ponce, Carrillo, Bernal Jiménez, Tercero. Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Trío Budapest et al, Seminario de Cultura Mexicana, 1993, s.n.s.

Sonatas y danzas de México. Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Urtext, 2000, JBCC 017.

Sonatas & Fantasías. Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Urtext, 1998, JBCC 033.

Tres compositores. Tres generaciones. Ignacio Mariscal, vc. María Teresa Frenk, Quindecim, 2002, QP 02163.

Voces Internas: Contemporary Mexican Works for Cello. Jonathan Golove, vc. Emilio Tamez, perc. Stephen Manes, pn. Albany Records, 2010, B004FBQPOK.

Zyman, Ra, Schnittke, Laderman. Patrick Jee, vc; Hye-yeon Park, pno. Urtext, 2009, JBCC181.

ANEXO 1

CATÁLOGO DE OBRAS PARA VIOLONCELLO Y PIANO EN MÉXICO

EDITORIALES Y SUS ABREVIATURAS

CMC	Carlanita Music Company
EAL	Edición de E. Arias y Luna
EDA	Edición del autor
EMM	Ediciones Mexicanas de Música
EMS	Éditions Maurice Senart
ENM	Escuela Nacional de Música - UNAM
LCM	Liga de Compositores de México
RMP	Rompe! Music Publishing

BIBLIOTECAS Y SUS ABREVIATURAS

AGN	Archivo General de la nación
BCNM	Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música
BDA	Biblioteca de las artes
BENM	Biblioteca de la Escuela Nacional de Música

OTROS DATOS Y SUS ABREVIATURAS

ACO	Acervo particular del compositor
ACP	Acervo particular de Carlos Prieto
AHM	Archivo Hernández Moncada
AIM	Acervo particular de Ignacio Mariscal
AME	Acervo Particular de Manuel de Elías
CL-V	clarinete y violoncello
IPM	Impresión capturada en un programa de escritura musical
MS	Manuscrito

Guía para la interpretación de las fichas de catálogo

Compositor [En mayúsculas y negritas]

Nombre de la obra [en negritas] (año de composición) / Duración aproximada

Dedicatoria [en cursivas]

U: [Ubicación del manuscrito]

ED: [Manuscrito o Editorial]

Ⓞ: [Grabaciones]

↪ [Información adicional]

ALCARÁZ, JOSÉ ANTONIO

Otros Cellos, Otros Ámbitos / (1995)

A Carlos Prieto

U: AIM

ED: MS

⊙:

↵

ÁLVAREZ, JAVIER

Serpiente y Escalera (1995 - rev. 1998) / 10'

A Carlos Prieto

U: ACO

ED: IPM

⊙:

↵

ÁLVAREZ, LUCÍA

Elegía (2006) / 2'

U: ACO

ED: IPM

⊙:

↵

ARANDA, ALEXIS

Credo (2007) / 3'

A Carlos Prieto, el gran violonchelista que inspiró este Credo

U: ACO

ED: IPM

⊙:

↵

ARIAS Y LUNA, EMMANUEL

Cantilena Op. 9 (s/f) / 7'

U: ACO

ED: EAL

⊙:

↵

Cantus iniens, Op. 32 (s/f) / 4'

Con todo cariño a mi hijo Javier Tonatiuh

U: ACO

ED: EAL

⊙:

↵

Dos canciones Op. 11 (s/f) / 4'

U: ACO

ED: EAL

⊙:
↵

Dos piezas Op. 36 (2004)

U: ACO
ED: EAL

⊙:
↵

Dos piezas Op. 59.(2004)

Herr Dr. Harald Schachingen gewidmet

U: ACO
ED: IPM

⊙:
↵

↵1 Canción mexicana 2.- Jarabe / México-Junio 2004

AYALA PÉREZ, DANIEL

Nocturno, Op. 23 (1952)

U: ACO
ED: MS

⊙:
↵

BACA LOBERA, IGNACIO

Tres piezas (1993) / 9'

U: AIM
ED:

⊙:
↵

BOTTE, CARLOTA

Serenata

U: AIM / AIM
ED:

⊙:
↵

BRESKIN, ELÍAS

Konzertstück/Pasado-Presente, Op. 46

A mi amigo Manuel Garnica

U: ENM - UNAM
ED: MS

⊙:
↵

CAMPA, GUSTAVO E.

Canto de la tarde (c.1909) / 4'30"

U: ENM-UNAM

ED: MS

⊙:

↵

CARRILLO, JULIÁN

Pieza de concurso (Improvisación) (1909)

U:

ED:

⊙:

↵

Preludio (Crepuscular) (1929)

U:

ED:

⊙:

↵

CASTILLO, JOSÉ S. DEL

Vespertina, cello y piano / 4"

A la Srita. Josefina Pérez de León, admirativamente

U: BCNM

ED: MS

⊙: *El violoncello romántico en México.* Ignacio Mariscal, vc; Carlos Alberto Pecero, pno. Quindécim, 2000, QP00131

↵

CHÁVEZ, CARLOS

Madrigal (1921) 3'30"

U:

ED: CMC 1983

⊙: *Conciertos y Chóro.* Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Orquesta de las Américas, Carlos Miguel Prieto dir. Urtext. 1999, JBCC 029

↵

Sonatina (1924) 6'30"

U: ACP

ED: MS

⊙: *Conciertos y Chóro.* Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Orquesta de las Américas, Carlos Miguel Prieto dir. Urtext. 1999, JBCC 029

↵

COLMAN, TAPIA

Sonata para violoncello y piano (1961)

A mis queridos amigos Bertica y Adolfo Odnoposoff

U: ENM - UNAM

ED:

⊙:

↵

CORAL, LEONARDO

Elegía (1993) / 6'

En memoria de Juan Antonio Rosado.

U: ACO

ED: IPM

©:

↵

Sonata para violonchelo y piano (1999) / 14'

A Ignacio Mariscal y María Teresa Frenk

U: ACO

ED: ENM-UNAM

©: *Tres generaciones.* Ignacio Mariscal, vc. María Teresa Frenk, Quindecim, 2002, QP 02163.

↵

CÓRDOBA V., JORGE

"...contra el tiempo..." (1992) / 13'

A Carlos Prieto

U: ACO

ED: MS

©: *Impulsos.* Jorge Córdoba Valencia, Mónica del Águila, vc; Carlos Alberto Pecero, pno. Quindecim, 2006, QP213

↵

"Evocación a Joyce..." 5 piezas para Violoncello y piano (1986) / 12'

U: ACO

ED: MS

©: *Juegos Sonoros.* Jorge Córdoba Valencia, María Teresa Balcázar, vc; Laura León Machorro, pno. Quindecim, 2006, QP152.

↵

CORONA, ALEJANDRO

Amigos (1989) 5'

A mi querido amigo, el cellista José Arias

U: ACO

ED: <http://www.partilab.com>

©: *Canto de estío.* Gustavo Martín, vc. Juan Carlos Laguna, guit. Juan Antonio Santoyo, pn. Urtext, 2004, JBCC 087

Entre Cantos. Alejandro Corona, pn. José Arias, vc. Duo coincidencia, guit. Urtext, 2009. JBCC 176/177.

↵ Coatepec. 28.IV.89

Domingo / 5'

Dedicada a mi amigo Pepe Arias

U: ACO

ED: <http://www.partilab.com>

©: *Entre Cantos.* Alejandro Corona, pn. José Arias, vc. Duo coincidencia, guit. Urtext, 2009. JBCC 176/177.

↵ Transcripción del original para piano solo, realizada en Xalapa, Ver. 3.2.2006

CORTÉS, GORI

Duerme niña. Canción de cuna

U:

ED: MS

⊙:

↵

ELÍAS, ALFONSO DE

Andante mesto (1934) / 4'

A Manuel León

U: AME

ED: MS

⊙: *El violoncello romántico en México*. Ignacio Mariscal, vc; Carlos Alberto Pecero, pno. Quindécim, 2000, QP00131

↵

Canción triste (1927) / 4'30"

U: AME

ED: MS

⊙: *El violoncello romántico en México*. Ignacio Mariscal, vc; Carlos Alberto Pecero, pno. Quindécim, 2000, QP00131

↵

Petite Valse (1927)

U: AME

ED: MS

⊙:

↵

Preludio (1942) / 2'

A mi estimado amigo (y compadre) Pedro Machaca

U: AME

ED: Ediciones de "Orientación Musical"

⊙: *El violoncello romántico en México*. Ignacio Mariscal, vc; Carlos Alberto Pecero, pno. Quindécim, 2000, QP00131

↵

ENRÍQUEZ, MANUEL

Cuatro piezas (1962) / 7'

A Arturo Xavier González

U: ACP

ED: Ediciones Esfera / 1969

⊙: *Sonatas y danzas de México*. Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Urtext, 2000, JBCC 017.

↵

Fantasia (1991) / 9'

A Carlos Prieto

U: ACP

ED: Música de concierto de México

©: *Le Grand tango*. Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Urtext, 1997, JBCC 014.
↵

ESPINOSA G., LEANDRO

Dúo - "De la Oscuridad de la Luz" (1977) / 7'

Al cellista Carlos Pireto J.

U:

ED: MS

©: *Voces Internas: Contemporary Mexican Works for Cello*. Jonathan Golove, vc. Emilio Tamez, perc. Stephen Manes, pn. Albany Records, 2010, B004FBQPOK.

↵

Dúo (Partiendo de una melodía de I. Strawinsky, "Les Noces") (1976)

U: ACO

ED: MS

©:

↵

ESTRADA, JULIO

3 Instantes para violoncello y piano (1966) / 3'

A Vera y Vladimir Glagol

U:

ED: La Habana: Editorial Letras Cubanas

©:

↵

FONSECA MIQUEL, ARTURO

Lamento Español, para violoncello y piano (1988)

U: AIM

ED: Ediciones Pumkin, México-1993

©:

↵

GADEA, PILAR

Violoncello de colores

U: ACO

ED: FONCA

©:

↵ Compendio de piezas originales para niños. 3 tomos.

GALINDO, BLAS

Sonata (1948) / 17'

Dedicada a la memoria de Natalia Koussevitsky

U:

ED: EMM

©: *México y el Violonchelo*. Ignacio Mariscal, vc. Carlos Alberto Pecero, pn. Spartacus, 2000. 21016.

↵

GAMBOA, EDUARDO

Azules (1996) /

U: ACO

ED: RMP

©: *Instantes de sol.* Álvaro Bitrán, vc. Arturo Nieto-Dorantes, pn. Quindecim, 2001, QP, 047.
Canto de estío. Gustavo Martín, vc. Juan Carlos Laguna, guit. Juan Antonio Santoyo, pn. Urtext, 2004, JBCC 087.

↵

Mientras llueve (2004)

U: ACO

ED: RMP

©:

↵ Original para violín y piano. Transc. del autor

Oleaje (2001)

A Luis Toro y Mercedes Gómez

U: ACO

ED: RMP

©:

↵ “para solista y arpa” en la partitura. Transc. del autor

Reminiscencias (1994)

U: ACO

ED: RMP

©: *Instantes de sol.* Álvaro Bitrán, vc. Arturo Nieto-Dorantes, pn. Quindecim, 2001, QP, 047.
Canto de estío. Gustavo Martín, vc. Juan Carlos Laguna, guit. Juan Antonio Santoyo, pn. Urtext, 2004, JBCC 087.

↵

GAMBOA, EDUARDO - YLEANA BAUTISTA (1998)

Canto de estío

U: ACO

ED: RMP

©: *Canto de estío.* Gustavo Martín, vc. Juan Carlos Laguna, guit. Juan Antonio Santoyo, pn. Urtext, 2004, JBCC 087.

↵

GÓMEZ, ULISES M.

Música para piano y viola (1990)

“Por supuesto para Margarita, por mucho...con todo...con...c...parte de violoncello dedicada a I. Mariscal

U: ACO

ED: MS

©:

↵

GOMEZANDA, ANTONIO

Concierto de primavera (1958)

U: AIM

ED: MS

⊙:

↪

GONZÁLEZ PRIETO, JORGE

Soliloquio de un ángel caído (1994) / 18'

U: ACO

EDMS:

⊙:

↪

GURAIEB DE SAYEG, ROSA

Otoño (1963)

A mi hijo Alberto

U: AIM

ED: MS

⊙:

↪ La partitura contiene la indicación "Se puede tocar sin la letra"

GUTIÉRREZ, HERAS, JOAQUÍN

Canción en el puerto (1994) / 5'

U: ACO

ED: EMM

⊙: *Canción sin palabras*. Álvaro Bitrán, vc; Józef Olechowsky, pno. BMG, 1998, 743215721321

↪

Dos piezas para violoncello y piano (1999) / 6'

A Álvaro Bitrán y Arturo Nieto Dorantes

U: ACO

ED: MS

⊙: *Instantes de sol*. Álvaro Bitrán, vc. Arturo Nieto-Dorantes, pn. Quindecim, 2001, QP, 047. ↪ I.

Continuo (Homenaje a Ravel) / II. Con moto.

GUZMÁN, LUIS

Andante Cantabile (1927?)

U: AIM

ED: MS

⊙:

↪

HALFFTER, RODOLFO

Sonata para violoncello y piano (1960) / 14'

A Bertica y Adolfo Odnoposoff

U:

ED: EMM

©: *Especios*. Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Urtext, 1997, JBCC 015.

↵

HERNÁNDEZ MONCADA, EDUARDO

Pieza en tiempo de Minueto (1981)

A Carlos Prieto Jr.

U: AHM

ED: MS

©:

↵

Romanza (1949)

Al Dr. Pedro Rendón

U: AHM

ED: MS

©:

↵

HERNÁNDEZ, HERMILIO

Cuatro piezas breves (1971) / 9'

U:

ED: MS

©:

↵

Sonata para violoncello y piano (1962) / 18'

U:

ED: Departamento Editorial de Bellas Artes del Gobierno del Estado de Jalisco

©: *México y el Violonchelo*. Ignacio Mariscal, vc. Carlos Alberto Pecero, pn. Spartacus, 2000. 21016.

↵

HUÍZAR, CANDELARIO

Andante para cello y piano (s/f)

U: AIM

ED: MS

©:

↵

Sonata (1963) / 16'

A Manuel Garnica

U: ACO

ED: MS

©:

↵

IBARRA G., FEDERICO

Música para teatro III (1987)

U: ACO

ED: IPM

©: *Tres compositores Tres generaciones*. Ignacio Mariscal, vc. María Teresa Frenk, Quindecim, 2002, QP 02163

↪

Sonata (1992)

A Carlos Prieto

U: ACO

ED: EMM

©: *Le Grand tango*. Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Urtext, 1997, JBCC 014.

↪

JIMÉNEZ MABARAK, CARLOS

Dos piezas para violonchelo y piano. (1966) / 6'

U:

ED:

©:

↪ 1. Paisaje con jacintos / 2. Nana

KURI ALDANA, MARIO (1959)

Canciones españolas (1959)

A Rodolfo Halffter.

U: ACO

ED: Música de Cámara, A.C. 1977

©:

↪ I. Nana / II. Niña, limón. Limonero / III. En el corazón del sueño / IV. La más bella niña / V. Como sa mu trista / VI. Madrigal / Versión VP del compositor

Macuil - Xóchitl / Canto de cinco flor (1959) / 19'

A Luis García Renart

U: ACO

ED: MS

©:

↪ I. Flor joven / II. Flor sin luz / III. Flor de vida / IV. Flor de muertos / V. Flor de los Dioses

LADRÓN DE GUEVARA, RAÚL

Movimiento concertante (1981)

A Carlos Prieto

U:

ED: LCM

©:

↪

LAVALLE, ARMANDO

Sonata (1973) / 12'

Dedicada a Sally Vanden Berg

U:

ED: EMM

⊙:
↵

Suite (1967) / 12'

U: AIM

ED: MS

⊙:

↵ Cinco movimientos

LAVISTA, MARIO

Quotations (1976) / 6'

To David Tomatz

U: ACO

ED: EMM

⊙: *Voces Internas: Contemporary Mexican Works for Cello*. Jonathan Golove, vc. Emilio Tamez, perc. Stephen Manes, pn. Albany Records, 2010, B004FBQPOK.

↵

Tres danzas seculares (1994) / 9'

A Carlos Prieto

U: ACO

ED: IPM

⊙: *Espejos*. Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Urtext, 1997, JBCC 015.

↵

LOBATO, DOMINGO

Sonata (1973) / 10'

U: ACO

ED: MS

⊙:

↵

LÓPEZ, FERNANDO JAVIER

Tres páginas (1989)

U: ACO

ED: MS

⊙:

↵

MÁRQUEZ, ARTURO

Danzón # 5, Portales de madrugada (1999) / 5'30"

U: ACO

ED: IPM

⊙: *Instantes de sol*. Álvaro Bitrán, vc. Arturo Nieto-Dorantes, pn. Quindecim, 2001, QP, 047.

↵ Existen varias versiones de esta obra, incluyendo para ensamble de cámara así como para cuarteto de saxofones.

Lejanía interior (2006)

A Carlos Prieto

U: ACO
ED: IPM
⊙:
↵

MARTÍN BARRERA, GUSTAVO

Adagio (1994)
U: ACO
ED: IPM
⊙:
↵

MARTÍN JIMÉNEZ, DAVID

Shemini Atzeret (2010) 5'
Al Mtro. Samuel García S.
U: ACO
ED: IPM
⊙:
↵

MARTÍN MÁRQUEZ, GUSTAVO

Canción de Etem (1993) / 3'21"
A Alethia Lozano
U: ACO
ED: IPM
⊙: *Canto de estío.* Gustavo Martín, vc. Juan Carlos Laguna, guit. Juan Antonio Santoyo, pn. Urtext, 2004. JBCC 087.
↵

Reflejos (2002- rev. 2008) / 5'
U: ACO
ED: IPM
⊙: *Canto de estío.* Gustavo Martín, vc. Juan Carlos Laguna, guit. Juan Antonio Santoyo, pn. Urtext, 2004. JBCC 087.
↵

Siciliano (2001) / 3'49"
A Irasema Terrazas
U: ACO
ED: IPM
⊙: *Canto de estío.* Gustavo Martín, vc. Juan Carlos Laguna, guit. Juan Antonio Santoyo, pn. Urtext, 2004. JBCC 087.
↵

MARTÍNEZ CORTÉS, MANUEL

Romanza mexicana (Canción mexicana) (1931) /
U: AIM
ED: MS
⊙:

↪ La parte del violoncello lleva el título de *Canción Mexicana*.

MATA, EDUARDO

Sonata para violonchelo y piano (1966)

U:

ED: MS

⊙: *Candelabra, obras latinoamericanas*. Juan Hermida, vc; Misa Ito, pno, Quindecim. 2004, QP124.

↪

MAYNEZ VIDAL, SAMUEL

Adagio sentimental

U: ACO / AIM

ED: MS

⊙:

↪

Consolación (1991)

U: ACO

ED: MS

⊙:

↪16/III/91

Tema con variaciones

U: ACO / AIM

ED: MS

⊙:

↪

Variaciones para violoncello y piano sobre un tema de Paganini

U: ACO / AIM

ED: MS

⊙:

↪

MÉNDEZ BANCEL, EMILIO

Cavatina

A Ignacio Landagaray.

U: AGN / AIM

ED:

⊙:

↪

MEZA, MIGUEL C.

Concertino para violoncello y piano (1952)

U: AIM

ED: MS

⊙:

↪

MIRAMONTES, ARNULFO

Mazurca en Sol menor, Op. 55

A Agustín Llopis de Olioares

U: BCNM

ED: Wagner - Levin

⊙:

↪ Edición Miramontes No. 44

Variaciones para cello y piano. Sobre un tema mexicano (1932)

U:

ED: MS

⊙:

↪

MONCAYO, JOSÉ PABLO

Sonata (1933)

U: ACO

ED: MS

⊙:

↪

MONTIEL, JAVIER

No corran que es peor (1999) / 3'

A Álvaro Bitrán

U: ACO

ED: IPM

⊙: *Instantes de sol.* Álvaro Bitrán, vc. Arturo Nieto-Dorantes, pno. Quindécim, 2001, QP, 047.

↪

Vuelve (1996) / 3'

Para Álvaro Bitrán

U: ACO

ED: MS

⊙: *Canción sin palabras.* Álvaro Bitrán, vc; Józef Olechowsky, pno. BMG, 1998, 743215721321

↪

MONTIEL, RUBÉN

Allegro giocoso

U: ACO

ED: Partilab-Gobierno del Estado de Veracruz

⊙:

↪

Allegro jarocho

U: ACO

ED:

⊙:

↪

Canción de cuna / 4'30"

U: ACO

ED: Partilab-Gobierno del Estado de Veracruz

©: *El violoncello romántico en México*. Ignacio Mariscal, vc; Carlos Alberto Pecero, pno. Quindécim, 2000, QP00131.

↵

Cantilena

A mis queridos hermanos y sobrinos

U: ACO

ED: SEP

©: SI

↵

Concertino para violonchelo y piano

U: ACO / AIM

ED: MS

©:

↵

Pieza en forma de minueto

U: ACO

ED: Partilab-Gobierno del Estado de Veracruz

©:

↵

Siciliana / 4'30"

U: ACO

ED: Partilab-Gobierno del Estado de Veracruz

©: *El violoncello romántico en México*. Ignacio Mariscal, vc; Carlos Alberto Pecero, pno. Quindécim, 2000, QP00131.

↵

Un viejo vals / 5'

U: ACO

ED: Partilab-Gobierno del Estado de Veracruz

©: *El violoncello romántico en México*. Ignacio Mariscal, vc; Carlos Alberto Pecero, pno. Quindécim, 2000, QP00131.

↵

MUENCH, GERHART

Cantilena

U:

ED: MS

©:

↵

Out of chaos (1975)

U:

ED: MS

⊙:
↪

NIÑO, RICARDO

Duo No. 1 (1993) / 12'

U: ACO

ED: MS

⊙:
↪

OLEA, OSCAR

Gris claro (1982) / 5'

U:

ED: MS

⊙:
↪

PALMA Y MEZA, HERNÁN

Sonatina para cello y piano (1997)

U:

ED: MS

⊙:

↪ 5-sep-97

PASCOE, SAMUEL

Pieza lírica (1995)

U: ACO

ED: MS

⊙: *Canto de estío*. Gustavo Martín, vc. Juan Carlos Laguna, quit. Juan Antonio Santoyo, pn. Urtext, 2004. JBCC 087.

↪

PONCE, MANUEL MARÍA

Granada (c. 1926) / 3'

U: ENM-UNAM

ED: MS

⊙: *Manuel M. Ponce. La obra para cello y piano*. Ildefonso Cedillo, vc. Joseph Olechovsky, pn. Spartacus-Clásicos Mexicanos, 1994, 21 008.

↪ La fecha de composiciones del manuscrito para voz y piano. La versión para violoncello no está fechada.

Préludes (París, 1930) / 5'30"

A André Huvelin

U: ENM-UNAM

ED: MS

⊙: *Manuel M. Ponce. La obra para cello y piano*. Ildefonso Cedillo, vc. Joseph Olechovsky, pn. Spartacus-Clásicos Mexicanos, 1994, 21 008.

↵

Sonata (27 de octubre de 1922) / 27'

A Oscar Nicastró

U: UNAM-ENM

ED: ENM-UNAM/2005

©: *Manuel M. Ponce. La obra para cello y piano.* Ildefonso Cedillo, vc. Joseph Olechovsky, pn. Spartacus-Clásicos Mexicanos, 1994, 21 008.

Tres compositores. Tres generaciones. Ignacio Mariscal, vc. María Teresa Frenk, Quindecim, 2002, QP 02163. *Muy cerca.* Gustavo Martín, vc. Alethia Lozano, fl. Juan Carlos Laguna, guit. Juan Antonio Santoyo, pn. Urtext, 2007. JBCC 153.

↵

PRIETO, MARÍA TERESA

Adagio y fuga

A Carlitos Prieto Jacque

U: ACP

ED: EMM-1953

©:

↵

Sonata

U: ACP

ED: MS

©:

↵

RAMÍREZ FRANCO, FILIBERTO

Sonata Amistad (1961) / 21'

Homenaje a los 1300 años de la fundación del estado búlgaro

U: ACO

ED: ENM - UNAM

©:

↵

RODRÍGUEZ AGUAYO, SERGIO

Preludio (1969)

U: AIM

ED: MS

©:

↵ Guanajuato, julio 1969

ROLÓN, JOSÉ

Lied (1936) / 2'

U: BDA

ED: MS

©: *México y el violonchelo.* Ignacio Mariscal, vc. Carlos Alberto Prieto, pn. Spartacus/Clásicos Mexicanos, 1994, 21 016.

↵

ROSA, LEONARDO DE LA

El nombre de la rosa (2004)

U: AIM

ED: MS

⊙:

↪ 1. Confesión / 2. Crepúsculo (despedida) / Ciudad de México, Enero del 2004

ROSADO, JUAN ANTONIO

Tres piezas para violoncello y piano

U: ENM

ED: MS

⊙:

↪ Scherzando (1970) / Adagio - Scherzo (1986) / Allegro vivace - andante - vivace (1987)

RUBIN, MARCEL

Sonata

U: ACO

ED: MS

⊙:

↪

RUÍZ ARMENGOL, MARIO

Romanza / 3'

A Alberto González de Cortari

U: ACO

ED: MS

⊙: *El violoncello romántico en México*. Ignacio Mariscal, vc; Carlos Alberto Pecero, pno. Quindecim, 2000, QP00131.

Canto de estío. Gustavo Martín, vc. Juan Carlos Laguna, guit. Juan Antonio Santoyo, pn. Urtext, 2004. JBCC 087.

↪

RUÍZ ESPARZA, A GONZALO

Tres homofonías con epígrafe. / 7'

U: ACO

ED: MS

⊙:

↪ Oda sin palabras / Siciliana / Burlesca concertante

SALINAS, ARTURO

Netik num. 1 (1994)

U: ACO

ED: Deep listening pub.

⊙:

↪

SANDI, LUIS

Hoja de álbum (1956) / 4'
A Bertica y Adolfo Odnoposoff

U:

ED: EMM

⊙:

↵

Sonatina (1958) / 5'

U:

ED: EMM

⊙: *México y el violonchelo*. Ignacio Mariscal, vc. Carlos Alberto Prieto, pn.
Spartacus/Clásicos Mexicanos, 1994,21 016.

↵

SANDOVAL, CARLOS

Dos piezas (1995) / 14'

Al maestro Aurelio León

U: ACO

ED: MS

⊙:

↵ "para violoncello y piano un poco preparado"

SANTOS, ENRIQUE

Sonata No. 1 / 17'

Al maestro Aurelio León

U: ACO

ED: IPM

⊙:

↵

Sonata No. 2 (2002) / 18'

Al maestro Gustavo Martín

U: ACO

ED: IPM

⊙: *Enrique Santos. Música de cámara Vol. 1*. Gustavo Martín, vc; Józef Olechowsky, pno. Urtext, 2010,
JBCC191.

↵ 21 de nov. de 2002

Sonata No. 3 (2010) /

A Gustavo Martín y Jozéf Olechowski

U: ACO

ED: IPM

⊙:

↵

SOTO MILLÁN, ENRIQUE

Tríos piezas courtes (1981) / 8'

U: ACO
ED: MS
⊙:
↵

STERN, MARIO

Tadao (1997)

A Juan Hermida y Misa Ito

U: ACO
ED: MS
⊙:

↵ Escrita por encargo del Dúo Hermida-Ito

Tadashi (2008)

A Juan Hermida y Misa Ito

U: ACO
ED: MS
⊙:

↵ Escrita por encargo del Dúo Hermida-Ito

TAIBO GARCÍA, LUIS

Concierto breve

U: ACO
ED:
⊙:
↵

TAMEZ, NICANDRO

Introduccion al Duo

U:
ED:

⊙: *Voces Internas: Contemporary Mexican Works for Cello*. Jonathan Golove, vc. Emilio Tamez, perc. Stephen Manes, pn. Albany Records, 2010, B004FBQPOK.

↵

TAPIA COLMAN, SIMÓN

Sonata (1957) / 14'30''

U:
ED: EMM
⊙:

↵ 3 movimientos

TÉLLEZ OROPEZA, ROBERTO

La tarde (1968) / 15'

U: ACO
ED: LCM, 1983

⊙:
↵

Piezas cortas (1969) / 8'

U: ACO

ED: MS

⊙:
↵

Preludio (1963) / 6'

A Luis Galindo

U:

ED: LCM, 1995

⊙:
↵

TELLO ROJAS, RAFAEL.

Barcarola "El cisne" (1919)

U:

ED: MS

⊙:
↵

TORRES, J.M.

Melodía No. 1

U: AIM

ED: MS

⊙:
↵

Melodía No. 2

U: AIM

ED: MS

⊙:
↵

TOUSSAINT, EUGENIO

Pour le enfants

U: ACP / ACP

ED: MS

⊙:
↵

Tango (1999)

A Álvaro Bitrán

U: ACO

ED: IPM

⊙: Álvaro Bitrán, violoncello / Arturo Nieto-Dorantes, piano. Quindecim-QP047.2001.

↵

URIBE DUARTE, HORACIO

Alborada (2000) /

A Carlos Prieto

U: ACO / ACP

ED: IPM

⊙:

↪

Introspecciones. Tema con variaciones para piano y cello (1991) / 14'

A Ruslana Aleksandroovna Prokopenko

U: ACO / AIM

ED: IPM

⊙:

↪ Moscú

VÁZQUEZ, JOSÉ F.

2ª Romanza (1937) / 3'

U: BCNM

ED: MS

⊙: *El violoncello romántico en México*. Ignacio Mariscal, vc; Carlos Alberto Pecero, pno. Quindecim, 2000, QP00131.

↪

3ª Romanza / 3'

U: BCNM

ED: MS

⊙: *El violoncello romántico en México*. Ignacio Mariscal, vc; Carlos Alberto Pecero, pno. Quindecim, 2000, QP00131.

↪

VELÁZQUEZ, HIGINIO

Sonata para violoncello y piano

U: ACO / AIM

ED: EDA

⊙:

↪

VILLALVAZO, FELIPE L.

Romance... (1936)

Muestra de estimación para el joven cellista Manuel Garnica

U: ACO / AIM

ED: MS

⊙:

↪

VILLASEÑOR, JESÚS

Al faro, sonata para violoncello y piano (1988) / 16'

U: ACO

ED: LCM

©:
↵

ZYMAN, SAMUEL

Fantasia / 8'

A Carlos Prieto

U: ACO

ED: Merion Music

©: *Sonatas & Fantasías*. Carlos Prieto, vc. Edison Quintana, pn. Urtext, 1998, JBCC 033.

↵

Sonata para cello y piano / 18'

Rajan Krishnaswami

U: ACO

ED: Merion Music

©: *Canto de estío*. Gustavo Martín, vc. Juan Carlos Laguna, guit. Juan Antonio Santoyo, pn. Urtext, 2004. JBCC 087.

Zyman, Ra, Schnittke, Laderman. Patrick Jee, vc; Hye-yeon Park, pno. Urtext, 2009, JBCC181

↵

ZOHN-MULDOON, RICARDO

Candelabra (2003) / 4'30"

A Juan Hermida y Misa Ito

U:

ED: Ms

©: *Candelabra, obras latinoamericanas*. Juan Hermida, vc; Misa Ito, pno, Quindecim. 2004, QP124.

↵

ANEXO 2

Guido Gómez de Silva. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*:

Lírico, 'de uno de los géneros principales en que se divide la poesía (los otros son el épico o narrativo y el dramático) y que **es generalmente subjetivo y muy musical**': latín lyricus, del griego líricos 'lírico' (sentido implícito: 'de una categoría de poesía, que es apropiada para el acompañamiento con lira'), de lýra 'lira' + -ikós 'característico de'.¹

Diccionario de uso del español. María Moliner:

lírico, -a (del lat. « lyrīcus ») adj. y n. **Se aplica a la *poesía en que el poeta expresa sus emociones y sentimientos, y al poeta que la hace. ⇒ Mélico.** ☉ adj. Y a las cosas que son asunto apto para la poesía lírica. ☉ También, a cualquier **composición, discurso, etc., en que se manifiesta emoción, entusiasmo o exaltación.** V. «poema lírico».

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española:

lírico, ca. (Del lat. lyrīcus, y este del gr. λυρικός).

1. adj. Perteneciente o relativo a la lira, a la poesía apropiada para el canto o a la lírica. || 2. Dicho de una obra literaria: Perteneciente a la lírica. || 3. Dicho de un poeta: Que cultiva la poesía lírica. || 4. Propio o característico de la poesía lírica, o apto o conveniente para ella. Arrebato, lenguaje, talento lírico. || 5. **Que promueve una honda compenetración con los sentimientos manifestados por el poeta.** || 6. **Que promueve en el ánimo un sentimiento intenso o sutil, análogo al que produce la poesía lírica.** || 7. Dicho de una obra de teatro: Total o principalmente musical. || 8. f. Género literario al cual pertenecen las obras, normalmente en verso, que expresan sentimientos del autor y se proponen suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos.

Las acepciones anteriores presentan una enmienda en la preparación de la vigésima tercera edición:

lírico, ca. (Del lat. lyrīcus, y este del gr. λυρικός).

1. adj. Perteneciente o relativo a la lira, a la poesía apropiada para el canto o a la lírica. 2. adj. Dicho de una obra literaria: Perteneciente a la lírica. 3. adj.

¹ Gómez de Silva, p. 418.

Dicho de un poeta: Que cultiva la poesía lírica. 4. adj. Propio o característico de la poesía lírica, o apto o conveniente para ella. Arrebato, lenguaje, talento lírico. 5. adj. **Que promueve una honda compenetración con los sentimientos manifestados por el poeta.** 6. adj. **Que promueve en el ánimo un sentimiento intenso o sutil, análogo al que produce la poesía lírica.** 7. adj. Dicho de una obra de teatro: Total o principalmente musical.²

Diccionario del español usual en México. El Colegio de México:

lírico

adj. 1 Que pertenece a la lírica o se relaciona con ella: *un poema lírico, un poeta lírico, un lenguaje lírico, composiciones líricas* 2 (Mús) **Que forma parte del género dramático cuyas obras se cantan, como la ópera, la opereta y la zarzuela, o que se relaciona con él: una pieza lírica, un tenor lírico, el arte lírico** 3 Que ha aprendido por gusto y solamente a base de práctica, sin recibir lecciones: *un pianista lírico, un medico lírico* 4 *A lo lírico o a la lírica* Según la intuición o el sentir de uno y sin conocimientos que lo respalden.

Diccionario ideológico de la lengua española. VOX – Bibliograf.

Lírico, -ca adj. Perteneciente o relativo a la lira o a la poesía propia para el canto. 2 Propio de la lírica: talento, estilo ~. 3 **fig. Lleno de entusiasmo o de inspiración.** -4 adj. Autor de obras líricas. -5 adj. -f [género de poesía o composición poética]³ **Que expone los sentimientos personales e íntimos del poeta.**

Para la palabra lirismo

Diccionario de uso del español. María Moliner.

lirismo (de «lira») m. **Cualidad de lírico. ☉ Inspiración lírica. ☉ Exaltación poética.**

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española:⁴

lirismo.

(De lira). m. Cualidad de lírico. | | 2. Abuso de las cualidades características de la poesía lírica, o empleo indebido de este género de poesía o del estilo lírico en composiciones de otra clase.

² Artículo enmendado. Versión vía Internet (abril de 2010)

³ En este caso el texto en corchetes no es una aclaración mía al texto, sino una parte de la redacción original.

⁴ Vigésima segunda edición.

lirismo

m. Cualidad de lírico. 2 **Intimidad, subjetividad en la expresión literaria, musical o de cualquier arte.** 3 Amér. Fantasía, ilusiones.

Referencias en fuentes especializadas

Diccionario Oxford de la música. Versión española:

Lírico, Lírica (It., *Lirico, lirica*; Fr., *Lyrique*; Al., *Lyrisch*). 1) **este término designa propiamente un tipo de poesía, la lírica, o sea, tanto la poesía propia para el canto, como uno de los tres principales géneros poéticos: aquel en el cual el poeta canta sus propios afectos e ideas, opuesto al género épico y al dramático. Pero el término se aplica musicalmente de otras varias maneras.**

2) Por influencia italiana (aunque en ese idioma *liriche* sea el nombre de las melodías para canto con acompañamiento instrumental), *lirica* se asocia con el teatro musical: «teatro lírico», «escena lírica», «artista lírico», son sinónimos de teatro, escena y artista «de ópera».

3) Drama lírico tiene, sin embargo, dos significados. Uno, general, puede aceptarse como sinónimo de ópera, y cubre toda la producción dramática cantada. Otro, más restringido, designa ciertas obras que responden a una estética de cooperación de las artes: mientras en la ópera de estilo italiano la música vocal predomina sobre la acción literaria, en el drama lírico la música (recordando que la parte orquestal es tan importante como la vocal) está al servicio de la acción dramática; la factura de la música también varía: a la sucesión de solos y trozos de conjunto de la ópera, el drama lírico opone la «melodía infinita», etc. (v. Wagner)

4) En inglés, *Lyrics* designa los trozos en verso, destinados a ser cantados, interpolados en las comedias musicales en prosa, o en las películas (solamente el verso, y no la música, recibe este nombre, de la misma manera que en italiano se denominaban antiguamente *liriche* los versos escritos para cantarse).

5) En francés, no ya los cantantes de ópera, sino los de café concierto y los de music-hall se denominan *artistes lyriques*, como los protagonistas de la deliciosa narración de Valery Larbaud, *Deux artistes lyriques*.

6) Para la aplicación del término a ciertas voces (soprano lírica, tenor lírico), v. Voz.

7) **Pieza lírica** (Fr., *Pièce lyrique*, Ing., *Lyric Piece*, Al., *Lyrisches Stück*) es un título probablemente debido a Grieg, que lo aplicó a muchas de sus composiciones breves para piano. No designa ninguna forma musical en particular, sino el carácter general de la composición, que puede estar escrita para diversos instrumentos.

Enciclopedia della musica. Ricordi:

***Lirica:** Nell'antica Grecia la poesia melica monodica era detta lirica perchè cantata con accompagnamento di lira. Attualmente il termine, sostantivo, designa, in poesia, uno dei principali genere poetici o anche un particolare componimento lirico; in senso musicale, ma non senza addentellati con quello poetico, una composizione per voce sola e pianoforte o per voce e complesso strumentale.*

È formalmente assai più libera e indeterminata della canzone e della romanza vocale, cui si è sostituita e da cui pure ha tratto il carattere, eminentemente lirico, ma non il facile sentimentalismo e la superficiale ispirazione melodica. Talora, anzi, la L. è nettamente drammatica, realistica o intellettualistica, con linea melodica spesso recitativa, frammentaria, di ardua intonazione, con prevalenti interessi ritmico-armonici, con tendenza alla scarnificazione e all'arcaismo.

Come aggettivo, il termine equivale genericamente a "musicale", "in musica" e simili: opera lirica, arte lirica (teatro lirico è appunto quello in cui si rappresentano opere in musica). Ma musica lirica (pezzi lirici, canti lirici, ecc.) può avere anche il significato di non-drammatica.⁵

Lírica: En la antigua Grecia, la poesía mélica⁶ monódica se llamaba lírica, porque se cantaba con el acompañamiento de una lira. Actualmente el término, un sustantivo, designa en poesía uno de los principales géneros poéticos o también una composición lírica particular. **En el sentido musical, aunque no sin implicaciones poéticas, se refiere a una composición para voz sola y piano, o para voz y conjunto instrumental.**

En su forma, es mucho más libre e indeterminada que la canción y la romanza vocal, a la cual sustituye y de la que toma el carácter, eminentemente lírico, pero no el sentimentalismo fácil y la inspiración melódica superficial. A veces, más bien (sic), la Lírica es netamente dramática, realista o intelectualista, con una línea melódica a menudo declamatoria, fragmentaria, de entonación difícil, con intereses en los que prevalece lo rítmico-armónico, con tendencia a lo descarnado y lo arcaico.

Como adjetivo, el término equivale genéricamente a "musical", "con música" y similares: ópera lírica, arte lírico (teatro lírico es, precisamente, aquél en el que se representan obras [de teatro] con música). Pero música lírica puede también tener el significado de [música] no dramática.

The international cyclopedia of music and musicians:

***Lyric; Lyrical.** A term derived from the Greek instrument, the lyre, which was used to accompany the singing of odes. A lyric has come to mean any poem which has some formal relationship to the ancient ode and also, in America, the verses to which*

⁵ Sartori, p. 19, tomo 3.

⁶ mélico, ca. (Del lat. melīcus, y este del gr. μελικός). adj. Perteneciente o relativo al canto. | | 2. Perteneciente o relativo a la poesía lírica.

*popular melodies, particularly those of an operetta or musical comedy, are set. A lyrical poem, contrasted with one of dramatic content, is contemplative, singable, a commentary on a single situation or object. The same words are considered to be antithetical in speaking of the qualities of music; in sonata form, the second or lyrical theme is usually more diatonic, vocal and melodious than the first. Such a theme is often shaped as a well-rounded melody, whereas the first and subsequent themes may consist of a short, harmonic motive and its development. In general, lyrical is synonymous with musical.*⁷

Lyric [Lírico] (en tanto término estadounidense que se refiere a el texto de una canción); **Lyrical** [Lírico].- Término derivado del instrumento griego -la lira- usado para acompañar el canto de odas. Un *Lyric* ha llegado a significar cualquier poema el cual tiene alguna relación formal con la oda antigua y también, en Estados Unidos, los versos usados para componer melodías populares, particularmente aquellas que forman parte de operetas y comedias musicales. **Un poema lírico, en contraste con uno de contenido dramático, es contemplativo, cantable, un comentario a un objeto o situación determinados. Las mismas palabras se consideran antítesis al hablar de las cualidades musicales.** En la forma sonata, el segundo tema, o tema lírico, es usualmente más diatónico, cantable y melodioso que el primero. Dicho tema a menudo tiene la forma de una melodía equilibrada y bien articulada, en tanto que el primer tema y los subsecuentes pueden consistir de un motivo corto y armónico, y su desarrollo. **En general, lírico es sinónimo de musical.**

The new Oxford companion to music:

Lyric. 1. Strictly speaking, vocal performance accompanied by the lyre, but in fact broadened in meaning to denote any kind of accompanied vocal music, e.g. *drame lyrique* (Fr.), 'lyric drama', i.e. opera. 2. A short poem, i.e. non epic or narrative. Composers such as Grieg adapted this meaning to music, e.g. *Lyric piece* (ger. *Lyrisches Stück*). 3. A vocal description, e.g. lyric tenor, lyric soprano, meaning somewhere between light and heavy vocal style. 4. The words of a song, specially used of popular 20th-century song.⁸

Lyric [lírico].- 1. Estrictamente hablando, ejecución musical con el acompañamiento de la lira, aunque de hecho su sentido se ha extendido para referirse a cualquier tipo de música vocal con acompañamiento, se habla de *drame lyrique* (Fr.), 'drama lírico', i.e. la ópera. 2 **Poema corto, i.e. no épico ni narrativo. Compositores como Grieg adaptaron este sentido a la música, como en sus Piezas Líricas (del alemán *Lyrisches Stücke*).** 3 Descripción vocal, como: tenor lírico, soprano lírico; lo cual significa un lugar entre el estilo vocal ligero y el pesado. 4 La letra de una canción, especialmente usado en la canción del siglo XX.

⁷ Thompson, p. 1051.

⁸ Arnold, 1107.