



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

***Impresiones* cinco series de piezas para piano solo (ca.1922-1927)
de José F. Vásquez: ejemplos del impresionismo musical mexicano.**

Tesis que para optar por el grado de Maestro en Música

en el área de Musicología

presenta:

EDUARDO FLORES AGUIRRE

Tutor: GABRIEL PAREYÓN MORALES

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Ciudad.de.Méxic.o.,Enero,,2019



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.

DEDICATORIA

A mi madre,
Antonia Aguirre

A la memoria de mi amiga
Cynthia Mendoza Cárdenas
(1982-2016)

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a mi familia: mi madre, mi padre, mis hermanas y hermano, por estar siempre conmigo, su apoyo fue fundamental para terminar esta investigación.

A mi tutor, Gabriel Pareyón, por su apoyo y paciencia. A los miembros del jurado, Consuelo Carredano, Yael Bitrán, Olga Picún, Miriam Vázquez y Omar Corrado, por sus valiosas aportaciones y comentarios que ayudaron a llevar a buen puerto esta tesis.

A mis amigos y compañeros, Heriberto Cruz, Liliana Toledo, Raquel Güereca, Rafael Guevara, Alejandra Hernández, Carlos Cruzado, Patricio Calatayud y Jorge David García, por la ayuda brindada en momentos de dificultad y por haberse tomado el tiempo para leer este trabajo y darme sus comentarios.

A Luca Chiantore, por el apoyo que me brindó para realizar una estancia en la Esmuc, en Barcelona.

A Natacha y Andrés, por los buenos momentos juntos.

A Angie, por toda la ayuda y consuelo, por acompañarme con cariño y comprensión en este proceso.

Contenido

| | |
|--|-----|
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1 El origen del impresionismo musical en José F. Vásquez | 16 |
| 1.1 El francesismo musical en la formación de Vásquez..... | 17 |
| 1.2 El modernismo literario en México | 34 |
| 1.2.1 Valores ideológicos del modernismo: cosmopolitismo, elitismo y exotismo | 38 |
| 1.2.2 Valores artísticos del modernismo: <i>eclecticismo</i> , sinestesia y perfección formal..... | 49 |
| 1.3 El <i>modernismo</i> en la música..... | 57 |
| 1.3.1 El primer <i>modernismo musical</i> en México: la corriente francesista | 59 |
| 1.3.2 El segundo <i>modernismo musical</i> y el impresionismo | 64 |
| Capítulo 2 El impresionismo y las <i>Impresiones</i> de Vásquez: enfoque ideológico y estético | 77 |
| 2.1 La lucha cultural geopolítica del modernismo literario | 78 |
| 2.1.1 Vásquez y Chávez en <i>contrapunto</i> | 88 |
| 2.2 En el debate de la identidad nacional y la construcción de la <i>mexicanidad</i> | 99 |
| 2.2.1 El <i>mestizaje</i> y la reivindicación de lo <i>popular</i> | 102 |
| 2.2.2 Lo <i>indígena</i> | 115 |
| 2.3 El papel del impresionismo musical en la década de 1920–1930..... | 121 |
| 2.3.1 La figura de Debussy en Europa y México..... | 123 |
| 2.3.2 El papel de las <i>Impresiones</i> en la construcción de la identidad nacional: <i>subjetividad</i> y <i>disidencia</i> política | 132 |
| Capítulo 3 Análisis de las <i>Impresiones</i> , cinco series de piezas para piano (ca. 1922–1927)..... | 137 |
| 3.1 Las <i>Impresiones</i> de Vásquez | 137 |
| 3.1.1 Génesis de las <i>Impresiones</i> | 138 |
| 3.2 Análisis del estilo | 142 |
| 3.2.1 El <i>color</i> en la resonancia, textura y dinámica..... | 145 |
| 3.2.2 El <i>color</i> en el tratamiento armónico: el <i>cromatismo de concepto</i> | 155 |
| 3.3 Análisis formal | 164 |
| Conclusiones | 191 |
| Referencias..... | 197 |
| ANEXO I | 213 |
| ANEXO II | 222 |

Introducción

En 1927 el compositor jalisciense José F. Vásquez (1896–1961) terminó de escribir la última de cinco series de piezas para piano a las que intituló *Impresiones*. La primera databa, aproximadamente, de 1922. Estas series se interpretaron en muy pocas ocasiones en vida del autor, ya sea por parte de algunos amigos pianistas, como Carlos Vásquez (1920–2013), y tal vez por algunos alumnos del propio compositor. Pero las series nunca fueron publicadas y tras el fallecimiento de Vásquez permanecieron extraviadas por décadas, junto con buena parte de su catálogo.

Vásquez también había sido un solvente director de orquesta, cofundador de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional en 1936, y uno de los más activos en México durante la primera mitad del siglo XX. Por ello resulta extraño que este músico, director que gozaba de popularidad en el escenario musical de la época, y compositor que contaba con una producción de más de 150 obras, hubiera caído en tan repentino olvido junto con su música.

La exigua interpretación de sus obras no sólo es atribuible a la ausencia de publicaciones o al escaso número de éstas, sino posiblemente al desinterés de musicólogos e investigadores debido al juicio estético de la historiografía musical posrevolucionaria. Y es que al construirse estos relatos historiográficos, comúnmente se mencionaba de forma tangencial a aquellos compositores que tuvieron la “mala” fortuna de recibir una influencia “europiezante” sin lograr descubrir la *esencia del arte mexicano*, o que se habían quedado anclados en un rancio romanticismo y evocaran así los días de un país que debía quedar en el olvido, el México porfiriano. Por el contrario, los compositores comprometidos con reforzar la *nueva identidad nacional* ocupaban el interés de críticos, estudiosos y espacios en diversos medios.

El desconocimiento y el olvido habían sido un denominador común para Vásquez y otros compositores de los albores del siglo XX, quienes en el proceso de desarrollo de su pensamiento musical, siguieron un camino alternativo al de la corriente nacionalista. En el caso de Vásquez, por ejemplo, observamos un esfuerzo de diálogo con corrientes

internacionalistas como es el impresionismo musical, particularmente en estas series de *Impresiones*, o en otras obras para orquesta, como las *Tres acuarelas para grande orquesta* (1929) o el ballet *La ofrenda* (1931). Y, ciertamente, al mismo tiempo es posible observar en buena parte de su música algunos rasgos estilísticos que se resistían a formar parte de las estéticas nacionalistas predominantes a partir de la década de 1930, lo que lo situaba en una suerte de disidencia estética e ideológica en cuanto a expresar una idea específica de *mexicanidad* artística.

El propósito de esta investigación consiste, pues, en comprender por qué no toda la creación musical de la primera mitad del siglo XX fue de corte nacionalista, utilizando como objeto de estudio el caso particular de las *Impresiones* de Vásquez. Nos enfocamos primero en los aspectos que permiten discernir la adscripción estética e ideológica del compositor a partir de su formación académica y el contexto social, político y cultural en que ésta se llevó a cabo. Posteriormente, nos abocamos al panorama político, social y cultural en la década de 1920–1930, cuando se construía la idea de la *identidad nacional* y *mexicanidad* artística en el régimen posrevolucionario. Y, finalmente, trataremos de definir cuál fue el papel estético e ideológico de las *Impresiones* como una propuesta de modernidad musical *mexicana*.

Hipótesis de trabajo

Considerando que las *Impresiones* fueron escritas en la década del veinte, y que dentro de la música académica coexistían diversas corrientes y estilos, estas piezas para piano intentaban ser una propuesta que planteaba otro tipo modernidad musical partiendo de los postulados ideológicos y artísticos del modernismo literario.¹ Dicha corriente se había originado en el seno del Porfiriato, en un contexto sociopolítico cuyos valores habían entrado en conflicto con el discurso estético e ideológico del régimen posrevolucionario.

¹ Vemos pertinente hacer aquí una distinción entre *modernidad* y *modernismo*. *Modernidad* es una construcción histórica e ideológica producto de las ideas ilustradas del siglo XVIII. Este concepto entraña un acto de periodización e interpretación histórica donde los saberes y los modelos de organización política, social y cultural de Europa, pretenden identificarse con la universalidad histórica. *Modernismo* o *modernismo literario* fue un movimiento artístico propio de la lengua castellana en América Latina y España, que predominó desde 1876 hasta 1910, aproximadamente, con influencia en las bellas artes.

Por lo tanto, las *Impresiones* representaban una *disidencia* estética e ideológica a dicho régimen. Para corroborar esta hipótesis tenemos que explicar en qué consiste el conflicto entre los valores estéticos e ideológicos del modernismo literario, que atraviesan la concepción musical de las *Impresiones*, con los de la música nacionalista del nuevo régimen político originado a partir de la Revolución Mexicana.

Proponemos la caracterización estilística de las *Impresiones* como obras en las que existen los elementos suficientes para afirmar la influencia del impresionismo musical por el uso de efectos de *color*, concepto clave del impresionismo y el modernismo literario. Sin embargo, resulta preciso determinar en qué sentido va dicha influencia, ya que el estilo pianístico de las piezas parece contradecir en múltiples ocasiones aspectos propios del estilo impresionista originado en Francia.

A pesar de que la caracterización paradigmática del estilo impresionista se encuentra en obras de Claude Debussy (1862–1918), consideramos, sin embargo, que hay otras prácticas relacionadas con el impresionismo que varían de acuerdo a las reinterpretaciones de estilo y de concepto de acuerdo a las especificidades del contexto cultural y social de cada compositor que participó de dicho estilo. Tal sería el caso de Vásquez, donde la influencia de los postulados artísticos e ideológicos del modernismo literario —por ejemplo el culto a la forma en su vertiente *parnasianista* y un interés por innovar las técnicas artísticas—, imprimieron una configuración *ecléctica* en el estilo de las *Impresiones*. Así pues, hay en estas piezas un cuidado formal, un lenguaje expresivo y pianístico que no deja de relacionarse con el romanticismo tardío, y el uso de materiales armónicos —escalas pentáfonas o por tonos enteros—, así como de otros efectos colorísticos —texturas difuminadas gracias al uso del pedal en el piano—, propios del impresionismo.

A partir de la hipótesis presentada, se articulan dos preguntas eje sobre las cuales gira esta investigación: ¿Qué papel jugaron las *Impresiones* de Vásquez en la década de 1920–1930, cuando se construía por parte de artistas e intelectuales la idea de *mexicanidad* o de la *identidad nacional* en el régimen posrevolucionario?, y ¿qué puede caracterizarse como una asimilación del estilo impresionista en estas piezas? En camino a responder estas preguntas, cabe aclarar que esta tesis tiene un enfoque teórico múltiple, pues algunos de los

conceptos teóricos parten de la historia, de la sociología, la teoría poscolonial, la crítica musical, y la historia del arte, particularmente, la literatura y la música.

Estado del arte

Sobre José F. Vásquez, se ha escrito muy poco. En vida del autor fue escrita una breve reseña biográfica por el historiador de la música, Gabriel Saldívar, “Los tres directores del ciclo musical. II. José F. Vásquez”, para *Universidad. Revista mensual de cultura popular*, en 1937. Allí Saldívar hace una breve mención de las obras más importantes escritas por el compositor hasta ese momento, como su aportación al género del *lied* en México, con más de ochenta obras. Sin embargo, presenta datos incorrectos sobre el año de nacimiento de Vásquez así como de su formación académica, la cual según el historiador, fue como compositor.

Existe también una breve reseña hecha por el musicólogo ruso-estadounidense Nicholas Slominsky en su obra *Music of Latin America*, de 1945. Se trata de una recopilación de los que consideraba los compositores más destacados de Latinoamérica y sus obras más importantes escritas hasta el momento. Slominsky también replica algunos errores biográficos de Vásquez, tales como año y lugar de nacimiento. No obstante, destaca la referencia estilística que hizo sobre la obra de Vásquez, en estos términos: “La música de Vásquez se distingue por una manera *quasi*-impresionista de escritura, con connotaciones programáticas. Sus obras permanecen en manuscrito. Las partituras orquestales de los tres conciertos para piano, el concierto para violín, *Poema Sinfónico*, y una suite de tres trozos, *Acuarelas de Viaje*, se encuentran en la Colección Fleisher en Filadelfia.”² La referencia a un estilo “*quasi*-impresionista [...] con connotaciones programáticas”, refleja eficazmente la idea de *eclecticismo* estilístico que detectamos en Vásquez, producto de los valores artísticos del modernismo literario.

Por último, está la biografía publicada por Gabriel Pareyón en 1996 que hasta ahora es el estudio más completo que existe, donde el musicólogo corrige los errores presentados por los dos investigadores anteriores y ofrece más datos sobre la vida del compositor.

² Slominsky, 1945: 254.

También presenta un catálogo de obras y una revisión somera, por géneros, de la obra de Vásquez. Pareyón se encargó también de las entradas correspondientes al *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999) y el *Diccionario enciclopédico de la música en México* (2007). Como se puede apreciar, José F. Vásquez ha sido un autor poco estudiado aún, por la musicología mexicana.

Su obra ha sido analizada aún menos. Se encuentra, por ejemplo, la tesis de licenciatura de Rosa María Partida Valdovinos, titulada “José F. Vásquez, el músico olvidado” (1980), donde la autora se enfoca en aspectos técnicos vocales para abordar problemas interpretativos de algunos *lieder* de Vásquez.³ Asimismo, la tesis de Daniel Álamo, “Diseño de normas editoriales y su aplicación al ‘Ballet Azteca’ *La Ofrenda* o *La leyenda del Peñón* (1931) de José F. Vásquez (1896–1961)” (2016, UNAM), que consiste en una edición crítica y una serie de consideraciones técnicas sobre la interpretación de esta obra orquestal y su puesta en escena. Está, por último, una conferencia-concierto impartida por Gabriel Pareyón y llevada a cabo en la Ciudad de México como parte de un ciclo intitulado *Los compositores y su música, audiciones guiadas: Aspectos de la obra musical de José F. Vásquez*, en 2006, donde se consideran aspectos del estilo compositivo de Vásquez en el contexto que le tocó vivir y, una vez más, hay una explícita referencia a la influencia impresionista en su música, sobre todo a partir de la década de 1920.

Marco teórico

Para reconocer en las *Impresiones* una muestra de la diversidad estilística de la música académica en la década de 1920–1930, nos han sido útiles los trabajos de musicólogos como Leonora Saavedra, Alejandro Madrid, Ricardo Miranda, Olga Picún, Consuelo Carredano y Luis Velasco Pufleau, que presentan un nuevo paradigma teórico sobre el desarrollo del nacionalismo musical mexicano, no como un fenómeno monolítico, si no en el cual es posible detectar diversas propuestas estéticas que pretendían adjudicarse, por un lado, un ingreso a la modernidad musical, y por otro, una propuesta de música *mexicana*.

³ La información sobre esta tesis me fue proporcionada por Gabriel Pareyón quien la consultó hacia 1994 a propósito de su propia investigación.

Además, muestran pertinentemente la relación del arte con el poder político, a través de las disputas entre compositores para ver quién imponía su estilo en la agenda política del nuevo régimen. Asimismo, estos estudios nos ayudan a entender las dinámicas de construcción y circulación de símbolos nacionales y reconocer que parte de los procesos de homogeneización cultural por parte del Estado habían servido para crear el sentido de *identidad nacional*, como menciona Saavedra:

Todo esto no significa que los símbolos de la nación son necesariamente impuestos o falsos, aunque sean imaginados o formen parte de tradiciones inventadas. Es necesario, por un lado, que tengan una base, aunque sea tenue, en la realidad simbólica y las prácticas expresivas de un cierto número de los futuros miembros de la nación. Más importante aún, el conocimiento de lo social es acreditado, movilizado y puesto en circulación, pero también rebatido, rechazado, resignificado y reformulado en un proceso de negociación entre los diferentes grupos constituyentes de la futura nación que puede ser violento o sutil, largo o corto, lleno de alianzas y desalianzas políticas.⁴

Así pues, la presente investigación se desarrolló teniendo en cuenta la premisa de que el nacionalismo no fue un movimiento homogéneo y que, en cambio, se habían observado otras propuestas de modernidad musical alternas a éste. Bajo dicha premisa, nos abocamos a analizar el caso particular de las *Impresiones* y tratar de conocer cuáles eran las causas e implicaciones de su *disidencia* estética e ideológica.

Una primera etapa consistió en rastrear sus orígenes en los valores artísticos de Vázquez durante su formación académica, así como identificar el entorno cultural alimentado por los postulados ideológicos y artísticos del modernismo literario, cuyo correlato en el ámbito musical fue la corriente *francesista* (llamada así a partir de Jesús C. Romero). Ambos movimientos tuvieron como propósito renovar las técnicas de creación artística, en las letras y en la música, respectivamente, y fueron predominantes durante la última década del siglo XIX y la primera del XX.

Uno de los primeros trabajos que aborda la influencia del modernismo literario en la música de principios del siglo XX, es la tesis de Miriam Vázquez “El modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva” (2006, Facultad de Música/UV). En

⁴ Saavedra, 2016.

dicha tesis se muestra una breve aproximación intertextual entre el modernismo literario y la música francesista y la autora propone una revaloración de estos compositores desde una nueva óptica historiográfica donde se puntualiza que el sentimiento de *identidad nacional* no era entendido igual por aquellos compositores, que cuando se construyó esta idea durante el régimen posrevolucionario. También refiere dos conceptos importantes en la ideología y la estética del modernismo literario como valores artísticos en la música de los “francesistas”, que se reflejaba tanto en la actitud de aquellos compositores como en sus obras. A saber, estos conceptos son *cosmopolitismo* y *exotismo*. La misma autora también publicó dos artículos más titulados “La música mexicana en la época del Modernismo” (2004), y “«Suspiros de luz musical»: un marco modernista para la literatura pianística de Castro, Elorduy y Villanueva” (2011), fuera de estos estudios, son escasos los trabajos de musicología que abordan este tema, aunque abundan estudios acerca del modernismo literario en relación con otras artes.⁵

Dentro de este marco de referencia, retomamos importantes fuentes primarias correspondientes a libros y artículos periodísticos pertenecientes a los integrantes tanto del *francesismo* como del modernismo literario, y otras voces diversas que con su testimonio comunican parte del ambiente de la época. Tal es el caso de autores como Eduardo Gariel, Melesio Morales, Max Henríquez Ureña, Manuel M. Ponce, Alba Herrera y Ogazón, entre otros. Hemos seguido la explicación que nos ofrecieron sobre el panorama y el sentido de su participación y visión del ambiente artístico de la época. Dada la falta testimonios propios de Vásquez sobre su pensamiento artístico, así como la escasez de análisis acerca de su música, nos interesó revisar las posturas de aquellos artistas e intelectuales porque nos ayudan a reconocer los argumentos ideológicos y artísticos necesarios para comprender el momento histórico y social, y reconstruir parte del perfil artístico de Vásquez.

⁵ A pesar de que son relativamente comunes los estudios sobre la influencia de ciertos conceptos del modernismo literario en otras disciplinas artísticas, la importancia de estudiar la relación intertextual entre dicho movimiento y la música en México se vuelve urgente, ya que fue una de las primeras corrientes que comenzaron a teorizar sobre los procesos de sinestesia en las técnicas creativas y en la apreciación de las obras, lo cual hace muy significativo el interés por su estudio, pues invita a la posibilidad de realizar análisis comparativos o intertextuales desde el momento en que esta corriente hace referencias explícitas, e incluso deseables, a las sensaciones originadas en otras artes.

Además de incluir los aspectos relacionados con los postulados ideológicos y artísticos del modernismo literario, como son el *cosmopolitismo* y el *eclecticismo*, entre otros, nuestro estudio aporta una línea de investigación que complementa los rasgos ideológicos del modernismo literario para analizar el conflicto entre las músicas que habían intentado ingresar a una modernidad artística desde una ideología cosmopolita representada por la corriente francesista, y las músicas que intentaban definir una identidad cultural nacionalista promoviendo el uso de materiales populares, folclóricos o autóctonos, representadas por el nacionalismo musical.

Este aspecto es el denominado *latinoamericanismo*, término propuesto por Eduardo Mendieta en su artículo titulado “Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward W. Said y el Latinoamericanismo”,⁶ donde afirma que las tesis de Said han propiciado el análisis y reflexión de un tipo de discurso proveniente de Latinoamérica como ente geopolítico. Según Mendieta, es posible delinear un mapa cognitivo del mundo donde aparece América Latina en el escenario de la geopolítica, y el origen y desarrollo del modernismo literario corresponde con ello.

Tanto Mendieta como estudiosos especialistas en la literatura del modernismo, coinciden en que ésta fue la primera corriente artística que hizo un intento por consolidar lazos culturales entre los países de raíz latina, para oponerse al creciente expansionismo, territorial y cultural, de la cultura anglosajona. Cabe destacar que el término de *latinoamericanismo* no había sido acuñado por los escritores del modernismo literario a pesar de que ya hacían referencias explícitas a la situación geopolítica de la región; José Martí, por ejemplo, decía “Nuestra América”, en un ensayo publicado en 1891. Pero no existía una formulación de carácter geopolítico, como en cambio sí lo había habido respecto al concepto que utilizaron en Estados Unidos para dar continuidad y legitimidad a la política monroísta de “América para los americanos”, el *Panamericanismo*, del cual se conservan las referencias de la Primera Conferencia Panamericana desde 1889, impulsada por el gobierno de Estados Unidos.

Esta línea de investigación nos condujo a preguntarnos sobre el impacto de la creación artística a un nivel geopolítico transnacional donde también circulan determinados

⁶ Mendieta, 2006.

valores culturales y simbólicos. Perspectiva que completamos a partir de los estudios realizados por Alicia Azuela, Alejandro Ugalde, Guillermo Palacios, Itzel Rodríguez Mortellaro y Ricardo Pérez Monfort, sobre las relaciones culturales y académicas entre México y Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX. En dichos estudios, los autores abordan las estrategias de política cultural entre ambas naciones que contribuyeron a “redefinir y difundir la imagen del México posrevolucionario en el extranjero.”⁷ Particularmente aquellos relacionados con el movimiento muralista en México, conocido también como el “renacimiento artístico mexicano” (Azuela, 2005 y 2009; Ugalde, 2009), y que han aportado un marco de referencia y de análisis poco estudiado acerca de la construcción de la idea de *mexicanidad* desde el enfoque de la relación del arte con el poder político a un nivel transnacional. En sus estudios, los autores muestran que los artistas del “renacimiento artístico mexicano” habían contado no sólo con el apoyo directo de la política cultural del régimen posrevolucionario, al que en retribución lograron legitimar divulgando sus valores en múltiples espacios de encuentro social, sino que también contaron con el apoyo de sectores de la iniciativa privada estadounidense, la cual también tenía intereses particulares en promover el imaginario nacionalista mexicano. En otras palabras, la premisa de estos autores sostiene que el proceso de conformación de rasgos culturales identitarios característicos de la idea de *mexicanidad*, no sólo fue una labor que llevaron a cabo intelectuales y artistas mexicanos, sino en conjunto con otros artistas e intelectuales de Estados Unidos en un proceso de carácter transnacional.

Siguiendo este marco de referencia, buscamos si había ocurrido algún paralelo entre el “renacimiento artístico mexicano”, y el nacionalismo musical mexicano. El caso de Carlos Chávez (1899–1978) destaca a partir de los estudios hechos por Leonora Saavedra, Howard Pollack, Leon Botstein, Christina Taylor Gibson y Aurelio Tello, al mostrar cómo los mecanismos de intercambio entre el compositor y los círculos de artistas e intelectuales estadounidenses eran semejantes, aparentemente propiciando el fortalecimiento de lazos *panamericanistas* que en buena medida contradecían el proyecto *latinoamericanista* del modernismo literario. Así, pues, ensayamos un contrapunto con la figura de Vásquez y Chávez reconociendo los vastos matices propios de ambos personajes, pero como una estrategia argumentativa para dar mejor resolución a las implicaciones estético-ideológicas

⁷ Azuela, 2009: 13.

de las *Impresiones* de Vásquez. No obstante, creemos que hacen falta más estudios que, colocando esta premisa cultural geopolítica, amplíen los datos sobre la relación y los intercambios culturales entre México y Estados Unidos en el primer tercio del siglo XX, respecto a la música.

También recurrimos a los estudios hechos por Ruth Piquer sobre el *nuevo clasicismo*, como se le comenzó a denominar a la música de Debussy al término de la Primera Guerra Mundial, para contrastarlo con el papel del *neoclasicismo vanguardista* y la figura de Stravinsky. Ello dio la pauta para reconocer cómo al término de la Gran Guerra, se extendió una oleada de ideología “neoclásica” en el mundo de las artes que trataban de fundamentarse en una idea de “objetividad” artística. Este análisis fue con el propósito de revisar el papel del impresionismo musical en México desde este nuevo debate entre “objetividad” y “no objetividad” artística.

Han sido relevantes los estudios presentados por Omar Corrado sobre la ideología de la *vanguardia neoclásica* y los proyectos de ingreso a la modernidad en la música académica de Argentina. Ello dio pie para poder reconocer, en el caso mexicano, que los valores que abrazaba el *neoclasicismo vanguardista*, se habían conjugado con el proceso de legitimación del proyecto político posrevolucionario para así terminar de marginar a la ideología del modernismo y uno de sus últimos frutos que fueron las *Impresiones* de Vásquez y su versión del impresionismo musical.

Por último, aventuramos una propuesta de interpretación sobre las conexiones existentes entre la *identidad* sonora, es decir, el tratamiento musical, y la *disidencia* política, en las *Impresiones* de Vásquez. Esto con el propósito de mostrar que el pianismo de estas piezas en su manejo específico del sonido, se oponía al del nacionalismo musical, cuyos valores estéticos sobre el material sonoro se fundamentaban en la *vanguardia neoclásica*. Es importante señalar que no profundizamos en modelos teóricos ni en una técnica de análisis *ex-profeso*, puesto que serán objeto de una investigación posterior.

Marco conceptual

En esta investigación se emplea el término *modernismo musical* para referirse, en el caso de México, a los intentos de exploración de los límites del sistema tonal que no buscaban la ruptura con el sistema mismo. Esta propuesta parte precisamente de la *esencia artística* del modernismo literario, el cual no buscaba romper con las tradiciones clásicas o académicas sino que buscaba expandir sus propias posibilidades.

Tomando como base los conceptos de *cromatismo de principio* y *cromatismo de concepto*, propuestos por el teórico Vicente T. Mendoza en 1930, proponemos la correspondencia del uso de cada uno a un *primer* y un *segundo modernismo musical*, respectivamente.⁸ El primer concepto, *cromatismo de principio*, se refiere al uso amplio de cromatismos que se mantienen en el marco de las funciones tonales en todo momento. El segundo, *cromatismo de concepto*, se refiere al uso de escalas y acordes que no pertenecen al sistema tonal tradicional, de lo que resulta suspender la sensación de la tonalidad al salir momentáneamente de ella, para luego regresar. Se trata de una reinterpretación de la tonalidad.

Por lo tanto, hemos propuesto dos etapas del *modernismo musical* dependiendo del predominio de uno u otro tipo de recurso. Es decir, el primer *modernismo musical*, correspondería a las músicas que hacen uso exclusivo del *cromatismo de principio*, y el segundo *modernismo musical*, a las que hacen uso del *cromatismo de concepto*.

Por otra parte, tomando en cuenta la influencia de los postulados del modernismo literario, proponemos como *primer impresionismo musical* en México, a aquel que hace uso del *cromatismo de concepto*, pero tiene como antecedente directo los postulados del modernismo literario, entre los que se encuentran el culto a la forma y el *eclecticismo*, atendiendo al mismo tiempo el interés por renovar y explorar nuevos lenguajes musicales.

Por el contrario, el uso del *cromatismo de concepto* en la música nacionalista mexicana, está más cercano a la estética de la *vanguardia neoclásica* que del modernismo

⁸ Estos conceptos tienen un correlato propuesto por el musicólogo Jim Samson, que son [*expansion*] *tonalidad extendida* y [*modification*] *tonalidad modificada*, respectivamente [Samson, 1993: 9. Las traducciones son mías]. Nos inclinamos, sin embargo, por utilizar los propuestos por Mendoza para dar prioridad a los conceptos acuñados en lengua castellana.

literario, por lo que bien podría, si es que fuera el caso, denominarse *segundo impresionismo* musical en México.

Marco histórico

El marco histórico para este trabajo se centra en el primer tercio del siglo XX, con ciertas intermitencias. Comienza desde la presencia de las corrientes musicales *italianista* y *francesista*, en el ocaso del siglo XIX y el inicio del XX, pasando por los años de formación de Vásquez en el Conservatorio Nacional de Música (1908–1913), hasta el declive del francesismo como corriente musical dominante y el ascenso de la llamada *canción mexicana* a partir de 1912, por influencia de Ponce.

Luego nos enfocamos, sobre todo, en un período que va de 1921 hasta 1928. En este período de tiempo, aproximadamente, Vásquez compuso las cinco series de *Impresiones*, mientras en el escenario musical de México se observa una variedad de propuestas, todas con el fin de aportar sus propios conceptos a la definición y caracterización de la música *mexicana*. El punto de encuentro de algunas de estas propuestas se dio durante el Primer Congreso Nacional de Música de 1926. El fin de este límite histórico es 1928, el año en que Vásquez había reestrenado la ópera *Atzimba* (1900) de Ricardo Castro, cuya recepción en la época muestra un cambio en la mentalidad estética del público mexicano referente a los temas indígenas. Es también el año en el que regresó Carlos Chávez a México, luego de una estancia de dos años en Nueva York, y al asumir la dirección del Conservatorio Nacional y de la Orquesta Sinfónica de México, marcó el inicio de la institucionalización del nacionalismo musical mexicano.

Metodología

Respecto a la metodología, nuestras fuentes se dividen en dos tipos:

Fuentes primarias

Fuentes musicales: autógrafos de las cinco series de *Impresiones*. Su estudio consiste en reconocer las herramientas técnico-compositivas del autor, y determinar las características y aspectos musicales significativos de las series.

Fuentes secundarias

Bibliográficas y hemerográficas. Su estudio consiste en analizar la influencia del contexto histórico en la actividad creativa del compositor. Todas las traducciones de referencias en otro idioma son mías.

Dividimos el análisis para descubrir la influencia del estilo impresionista, que tiene que ver con el uso del *color* en la constitución característica de la *sonoridad*, relacionado con el uso del pedal. Primero, recurrimos al método de análisis musical basado en las fórmulas de escritura, para reconocer los aspectos de concepción sonora propios del estilo impresionista. Esto tiene que ver con el concepto de *color* en su manifestación tímbrica, y la incidencia de la acción del pedal del piano en estos tres ámbitos: resonancia, textura y dinámica.

Posteriormente, respecto al concepto de *cromatismo de concepto* que tiene que ver con el uso de diferentes escalas y acordes como medios para realizar otro tipo de modulación armónica diferente a la del sistema tonal, es decir, que permite la reinterpretación de la tonalidad. Para ello enumeramos los recursos que encontramos más comúnmente a partir de la clasificación presentada por Christiane Heine en su artículo “El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930)”, son los siguientes:

1. Diversas formaciones escalísticas o acordes: *a)* escala por tonos enteros, *b)* escala pentáfona, *c)* libre cromatismo.
2. Movimientos paralelos de acordes.

3. Enlaces de acordes no funcionalmente tonales.
4. Acordes con notas agregadas y procedimientos contrapuntísticos.
5. Movimientos cromáticos de las voces.

De forma complementaria, presentamos un análisis formal de cada una de las quince piezas de las cinco series de *Impresiones* destacando los aspectos relativos al estilo y algunas otras peculiaridades, sólo para dar una idea de la forma general de la obra.

Estructura de la tesis

Esta tesis consta de tres capítulos con dos anexos. En el primer capítulo, primer subcapítulo, se documenta el origen de la influencia impresionista en José F. Vásquez, desde su formación en el francesismo musical. El segundo subcapítulo hace referencia al modernismo literario, primero en sus valores ideológicos y luego en sus valores artísticos, para reconocer las características generales que supusieron una influencia en el pensamiento musical de Vásquez y para destacar el antecedente directo de sus *Impresiones*. En el tercer subcapítulo proponemos una conceptualización que nos ayude a reconocer el uso de ciertas técnicas de composición a partir de los términos *cromatismo de principio* y *cromatismo de concepto* y poder ubicar estas prácticas dentro de alguno de los dos periodos del denominado *modernismo musical* en México.

El segundo capítulo ensaya un enfoque ideológico y estético de las *Impresiones* de Vásquez y de su versión del impresionismo musical. El primer subcapítulo aborda la ideología geopolítica del modernismo literario para reconocer los aspectos de largo alcance cultural de la creación artística que partía de los valores del modernismo literario. Por otro lado, es una perspectiva “externa” del proceso de construcción de la idea de *mexicanidad*, como un proceso de intercambio transnacional entre artistas e intelectuales de México y Estados Unidos. El subcapítulo segundo aborda lo relacionado con el proceso de construcción de la *mexicanidad* desde los procesos “internos”, es decir, entre artistas e intelectuales mexicanos, a partir de las ideas de *mestizaje* e *indígena*. También se mencionan otras propuestas de música *mexicana* que existían en la década de 1920–1930. El subcapítulo tercero es un análisis sobre el papel del impresionismo musical en México, y

su incidencia en el significado ideológico de las *Impresiones*, respecto al significado del nacionalismo musical, fundamentado en el *neoclasicismo vanguardista*.

Por último, el tercer capítulo aborda el análisis musical de las *Impresiones*. El primer subcapítulo analiza el origen de las series de piezas para piano. El segundo subcapítulo presenta un análisis del estilo basado en el uso del *color*, elemento estético primordial del estilo impresionista, en lo relacionado a la resonancia, la textura y la dinámica. Se explica el uso del *color* como parte del aspecto armónico. El último subcapítulo presenta un análisis formal de cada una de las quince piezas donde se revisan aspectos generales de interés musical.

En el primer anexo se encuentran documentos pertenecientes al acervo histórico de la Escuela Libre de Música, correspondientes a los años de formación académica de Vásquez en el Conservatorio Nacional de Música, y también muestran parte de su actividad profesional como compositor y director de orquesta. El segundo anexo consiste en la captura de las cinco series de *Impresiones* a partir de los manuscritos existentes en el archivo del CENIDIM.

Capítulo 1 El origen del impresionismo musical en José F. Vásquez

El impresionismo musical fue una corriente que dejó una importante influencia en el pensamiento de varios compositores mexicanos a lo largo del siglo XX. El *primer* impresionismo musical en México hunde sus raíces en los postulados artísticos del modernismo literario —movimiento clave en la renovación musical por parte de la corriente francesista—, y desemboca en la ampliación de recursos colorísticos de tipo armónico y tímbrico, notorios sobre todo a partir de la década de 1920.

El impresionismo musical —componente significativo del modernismo, estética e ideológicamente— se caracterizó por la relevancia que adquirió el *color* como medio de expresión, de la misma manera en lo que han sido otros aspectos como la forma, altura, dinámica, desarrollo armónico y motivico. Generalmente es una música que no renuncia a los marcos tonales sino que se sirve de éstos para reinterpretar los procesos modulatorios a través de diferentes formaciones escalísticas —escalas hexáfonas, pentatónicas, cromáticas y modos antiguos, principalmente— o acordes con notas agregadas que dificultan su clasificación dentro de la lógica tonal.⁹ En la estética del impresionismo musical se vuelven importantes las gradaciones dinámicas, la expansión de las armonías y la formación de texturas por efectos del pedal en la música para piano, o de las combinaciones instrumentales en la música para orquesta,¹⁰ ambos, *instrumentos* principales de su expresión estética.

Uno de los compositores que recibió la influencia del impresionismo —y del modernismo literario— fue el también pianista y director de orquesta José Francisco Vásquez Cano (1896–1961), quien entre 1922 y 1927 compuso cinco series de piezas para piano tituladas *Impresiones*. Identificar estas series como ejemplos del impresionismo nos compromete a reconstruir parte del perfil estético del compositor desde su formación musical, junto con el ambiente artístico e ideológico de la época representado por el modernismo literario, desde su ideología artística y geopolítica hasta la construcción de la idea de *mexicanidad*, tanto por los intelectuales mexicanos, así como en un proceso de intercambio transnacional con intelectuales de Estados Unidos. Todo ello con el propósito de

⁹ Mendoza, 1930: 3–10, y Benavente, 1983: 139–172.

¹⁰ Chiantore, comunicación personal, (2017) y Pareyón, 2007: 512.

reconocer el papel que jugaron las *Impresiones* y las implicaciones estéticas e ideológicas de dicha propuesta musical dentro del debate sobre la música *mexicana* de la década de los veinte, época en la que se discutía en diferentes espacios cuáles debían ser las características de la música de identidad nacional.

Las características que nos permiten advertir la presencia del estética impresionista en las piezas de Vásquez es algo que esclareceremos comenzando por su formación académica dentro del *francesismo musical*, junto con la influencia de los postulados artísticos e ideológicos del modernismo literario. Por último, discerniremos en qué consistió la renovación musical que parte de la corriente *francesista* y se desarrolla durante dos etapas de *modernismo musical* y su influencia en el pensamiento musical de Vásquez.

1.1 El francesismo musical en la formación de Vásquez

José Francisco Vásquez Cano nació el 4 de octubre de 1896 en Arandas, Jalisco.¹¹ Su padre, Gabino Vásquez Garibi, fue un empleado del Ministerio de Hacienda, y su madre, Bárbara Cano, una pianista amateur que transmitió a sus tres hijos —por orden de nacimiento— Jesús, María Enedina y José, el amor por la música.¹²

En 1901 la familia se trasladó a la Ciudad de México, donde María Enedina ingresó al Conservatorio Nacional de Música para estudiar piano. Fue ella quien dio a José Francisco sus primeras lecciones de solfeo y un estudio de piano más formal. Posteriormente, en 1908, José Francisco ingresó al Conservatorio a pesar de la objeción de su padre, quien lo instaba a “que siguiera una carrera de las llamadas liberales”;¹³ esta oposición no logró cambiar la postura determinante del joven, que demostró a su padre su talento musical al ganar el segundo lugar del Concurso Nacional de Piano, Grado Inicial, en

¹¹ En su breve artículo “Los tres directores del ciclo musical” dedicado a la figura de Vásquez, Gabriel Saldívar menciona que el compositor nació el 4 de octubre de 1895, dato que ha rectificado Pareyón en su estudio de 1996, *José F. Vásquez: Una voz que a los oídos llega*. El error se debió a que el mismo Vásquez declaró haber nacido esa fecha para igualar su edad con la de su primera esposa, la soprano Luz María González de Cossío Marticorena (1865–1966). Véase Pareyón, 1996: 10.

¹² Pareyón, 1996: 13–14.

¹³ Saldívar, 1937: 32.

1910 (Ver Anexo I, imágenes 1 y 2), completó sus estudios como pianista concertista en tan sólo cinco años y se graduó en 1913.¹⁴

En aquella época el estilo musical italiano gozaba de enorme aceptación por su relación directa con géneros populares como la ópera y la zarzuela, que “en esos años finales del porfiriato [...] formaban parte indiscutible de los ratos de solaz y esparcimiento de las elites urbanas”.¹⁵ El estilo italiano, representado por el género operístico, había perdurado en el gusto del público desde finales del siglo XVIII y buena parte del siglo XIX gracias a que adquirió un importante significado social por haber establecido una nueva relación con el público y propiciado que la música ganara espacios laicos más amplios fuera del ámbito eclesiástico; asimismo, las casas de ópera fueron espacios de convivencia y socialización que participaron en la integración cultural a Occidente.¹⁶ Importantes compositores de esa centuria fueron Cenobio Paniagua (1812–1882), Luis Baca (1826–1855), Tomás León (1826–1893), Miguel Meneses (1831–1891) y Melesio Morales (1839–1908). Este último fue relacionado con una corriente a la que se le había denominado *italianista*,¹⁷ por una nueva generación de compositores y pianistas, algunos de los primeros grandes virtuosos que ha dado este país, que había mostrado diferentes inquietudes estéticas sobre la música.

Autodenominados como los *francesistas*,¹⁸ o también conocidos como el *Grupo de los 6*,¹⁹ esta generación floreció durante los últimos veinte años del siglo XIX hasta los primeros diez del siglo XX. Se trataba de Felipe Villanueva (1862–1893), Ignacio Quezadas [s. d.], Carlos J. Meneses (1863–1929), Juan Hernández Acevedo (1862–1894), Gustavo E. Campa (1863–1934) y Ricardo Castro (1864–1907), de los cuales los tres últimos eran antiguos alumnos de composición de Melesio Morales en el Conservatorio.²⁰

¹⁴ Pareyón, 1996: 13–15. Otro dato impreciso que proporciona Saldívar, en el artículo antes citado, es que Vásquez estudió Composición en el Conservatorio y que el concurso que ganó en 1910 fue en la misma disciplina. En realidad, Vásquez se graduó como pianista y el concurso fue de ejecución pianística. Véase *Ídem*: 16.

¹⁵ Pérez Monfort, 2003: 101.

¹⁶ Tello y Miranda, 2011: 53 y ss.

¹⁷ Para Jesús C. Romero, aquellos compositores mencionados, eran representantes de la corriente italianista, en oposición a la francesista. Sin embargo, existen diferencias importantes entre los compositores mencionados, que no permiten identificarlos a todos con dicha corriente. Romero, 1949: 154.

¹⁸ Carredano, 1992: 61.

¹⁹ Denominación acuñada por el musicógrafo Jesús C. Romero. Romero, 1949: 157.

²⁰ Romero, 1950: 24.

Estos músicos habían mostrado un interés por renovar el lenguaje y las técnicas de composición e interpretación musical de acuerdo a las prácticas de avanzada en Europa en ese momento, además de impulsar la música de autores que no eran muy conocidos en México. El musicógrafo Jesús C. Romero afirmaba que el origen de la filiación por la música francesa en nuestro país ocurrió hacia 1850, antes de la Segunda Intervención Francesa (1862–1867), por influencia del “doctor Alfredo Bablot, musicógrafo y pedagogo, que arribó en 1849; [y] el profesor Carlos Laugier, pianista, cornista y Director [*sic*] que vino al mismo tiempo que Félix Clement, pistonista y musicógrafo”.²¹

Podemos decir que el francesismo musical en México fue una etapa de renovación estética y pedagógica influida por los postulados artísticos e ideológicos del modernismo literario; éste, a su vez, fue también un movimiento de renovación en el ámbito de las letras. Abanderando un supuesto ingreso a la modernidad artística, la corriente francesista se oponía a la corriente italianista, pues el conflicto entre ambas, se decía, era por el estilo que cada una de ellas enarbolaba, y porque los primeros acusaban a los segundos de ser la causa del supuesto atraso musical del país.

Así, ambas corrientes entablaron una pugna por hacerse de la dirección del Conservatorio Nacional de Música, que había sido fundado en 1876 y que fungía como la institución encargada de propiciar el predominio de una corriente estilística musical. Por lo tanto, el hacerse de una posición en esta institución no sólo garantizaba un intento de hegemonía estilística sino también una buena relación con el poder político y las clases acomodadas ya que, a falta de una adecuada profesionalización de la enseñanza musical, la vida de un músico podía ser tremendamente azarosa.²²

²¹ Romero, 1949: 155. Romero subdivide el “período francesista” en las siguientes cuatro etapas: a) *Iniciación*, que comienza a mediados del siglo XIX y concluye al comenzar la Guerra de Intervención Francesa; b) *Difusión*, que se desarrolla en el transcurso de la guerra de Intervención y del Imperio; c) *Lucha*, que abarca las dos últimas décadas del siglo XIX; y d) *Apogeo*, que comenzó en 1907 con el ascenso de Ricardo Castro a la dirección del Conservatorio Nacional, y concluyó en 1913 al dejar Gustavo E. Campa la dirección de la misma institución. Véase *Ídem*.

²² A diferencia del ámbito literario, que ya había establecido las estructuras de su relación con el poder político, el ámbito musical aún no consolidaba su proceso de profesionalización, así como tampoco la institucionalización de la figura del profesor. La profesionalización de la enseñanza musical fue uno de los temas más importantes que se abordaron en el Congreso Nacional de Música de 1926. Véase Aguirre Lora, 2016: 87 y ss. Sobre la precaria situación de la enseñanza musical véase Romero, 1949; y Mayer-Serra, 1996: 20 y ss. Sobre la profesionalización en el ámbito literario, véase Barajas Martínez, 2014; y Rius Caso, 2013.

Para imaginar un panorama plausible de lo que pudo suceder en el ámbito musical en la disputa entre italianistas y francesistas, revisaremos brevemente el proceso de profesionalización y especialización de la actividad literaria por parte de los escritores del modernismo.²³ En su tesis “Una plutocracia literaria” (2014, UNAM) Luis Fernando Barajas Martínez explica cómo en la profesionalización de los literatos hubo un intercambio de bienes entre éstos y el poder político. Los literatos ofrecían bienes simbólicos y culturales mientras eran retribuidos con beneficios económicos por parte de aquellos. En otras palabras, los escritores del modernismo reclamaban patrocinio gubernamental a cambio de legitimar artísticamente al poder político. Fueron los modernistas quienes establecieron las estructuras que definirían su relación con el poder político, y para este efecto “el modernismo popularizó la idea de que el arte tenía un grado de distinción infinito, y el Estado mexicano decidió apropiarse de dicha distinción desde entonces hasta nuestros días, pasando por los gobiernos revolucionarios y los de su institucionalización.”²⁴ De esta forma, poseer la hegemonía estilística musical garantizaba ganar espacios de difusión, así como obtener los favores tanto del poder político como de las élites económicas. Se trataba, pues, de tener la consideración de las familias que podían brindar educación musical a alguno de sus miembros, adquirir un puesto de profesor en el Conservatorio e incluso mantener organismos tan complejos en manejo y administración de recursos como una orquesta sinfónica.

Las disputas entre italianistas y francesistas no sólo tenían que ver con sus filiaciones estéticas o los espacios institucionales que pudieran adquirir. También se dieron en otros ámbitos, uno de ellos fue el pedagógico, donde diferían acerca de los métodos de enseñanza y de las materias a impartir. Por ejemplo, como señala Jesús C. Romero, en aquel entonces el estudio del contrapunto era prácticamente nulo y su incorporación a los planes de estudio del Conservatorio era objeto de discusión entre los partidarios del italianismo y quienes estaban a favor de una renovación de los contenidos académicos:

²³ El proceso de profesionalización en el ámbito literario consistió en la distinción entre literatos, es decir, los creadores de la poesía; y periodistas, como escritores de artículos y críticas. Se trata, pues, del nacimiento del intelectual y su diferenciación con el artista. Véase Barajas Martínez, 2014.

²⁴ Barajas Martínez, *Op. Cit.*: 163.

El Conservatorio, [...] desarrollaba sus actividades enmarcándolas dentro del italianismo operístico de la Escuela napolitana, a todas luces inadecuada para conducir al estudiante hacia el romanticismo, que en ese tiempo era la etapa lógica en la evolución de nuestro desenvolvimiento musical. En la cátedra de composición se tenían por textos [...] el *Tratado de música y armonía*, de nuestro compatriota Felipe Larios, cuya 3ra. edición es del año de 1873, y la *Armonía práctica*, de Giuseppe Gerli, traducción castellana de Melesio Morales [...], [y el] *Manual de armonía y modulación* de Giuseppe Concona [...]; las tres obras estaban concebidas dentro del italianismo que menciono. La asignatura se cursaba en cuatro años y no comprendía el estudio del contrapunto ni el de la fuga. [...] Reaccionando en contra de procedimientos tan unilaterales, el primero en pronunciarse fue el licenciado Félix María Alcérreca (Puebla, Pue., 18 de marzo de 1845. Coyoacán, D. F., 16 de enero de 1937), alumno del Conservatorio, quien [en 1878] deseoso de contribuir a que se renovara la enseñanza de la composición, fundó con varios de sus discípulos la Sociedad Armónica [...]. [...] [Ésta] no logró alcanzar la prestancia indispensable para arraigar su esfuerzo, quizá por prematuro, y tocó al Grupo de los Seis [los francesistas] llevarla a buen término, [...] [pocos] años después [con la fundación del Instituto Musical Campa–Hernández Acevedo, en 1886].²⁵

En términos curriculares, un importante cambio lo consiguió la corriente francesista cuando Alfredo Bablot llegó a la dirección del Conservatorio Nacional en 1882, e instrumentó nuevos métodos en los planes de estudio del plantel:

A partir del ingreso de Bablot a la dirección del Conservatorio comenzó lentamente a ejercer la influencia francesa en la docencia: primero fue el ambiente moral entre los alumnos más destacados, entre quienes se encontraban Castro y Campa [...] por último, cuando el ambiente era ya favorable, vino la introducción de los libros de texto de autores franceses, sin que pareciera impositiva su adopción, sino aparentando ser lógica consecuencia de los viajes de Bablot a Francia, realizados como integrante de las delegaciones mexicanas a las exposiciones universales que en aquel país se hubieron de celebrar, y durante los cuales, él llevaba el encargo de estudiar el funcionamiento de los

²⁵ Romero, 1950: 23–24.

conservatorios extranjeros, a fin de implantar en el Nacional de México, los adelantos que observara en aquellos [...].²⁶

Las disputas también se daban respecto de la música y de los autores que debían estudiarse. Una de ellas, quizá la más conocida, fue el debate en torno al compositor polaco Frédéric Chopin. Según el musicólogo Jim Samson, la figura de Chopin había sido importante en Francia, en donde hacia 1870 se hacía necesario el intento de revivir o construir una tradición nacional, por lo que “Chopin podía acomodarse dentro de esta narración como una especie de eslabón perdido que conectaba a los clavecinistas del siglo XVIII con los pianistas y compositores del *fin de siècle*: Fauré, Debussy y Ravel.”²⁷ En el último tercio del siglo XIX la figura del compositor polaco fue receptáculo de valores ideológicos y estéticos que conformaron la antesala de la música moderna de finales del siglo XIX y principios del XX, en los países de cultura no hegemónica, como afirma Jim Samson:

Debería señalarse, asimismo, que para la nueva música que empezó a aparecer en las regiones periféricas de Europa a comienzos del siglo XX, España incluida, Chopin fue esencial no solo directamente, sino también a través del prisma de la moderna música francesa.²⁸

La polémica en México en torno a Chopin comenzó en 1893 “entre los maestros [Melesio] Morales y [Eduardo] Gariel, pero en realidad librada [respectivamente] entre el *italianismo* cuya influencia iba entonces en decadencia dentro del desenvolvimiento artístico del país; y el *francesismo*, que se erguía triunfante apoyándose en los autores románticos”.²⁹

²⁶ Romero, 1949: 156–157. Para un recuento más extenso de las reformas instrumentadas por Bablot a los planes de estudio del Conservatorio, véase Baqueiro, 1964: 445–460.

²⁷ Samson, 2016: 11.

²⁸ Samson, 2016: 12.

²⁹ Romero, 1950: 47. Una segunda polémica en torno a Chopin, referida por Romero, resulta igual de interesante que esta primera por las implicaciones políticas que puso de manifiesto. Los medios en los que se difundió fueron el periódico *El Imparcial* (subvencionado por el gobierno y representante de los detractores del compositor polaco) y la prensa libre, “la cual se daba el gusto de atacar veladamente al gobierno por su colosal dictadura, [...] a través de sus artículos impugnatorios contra el cronista del

En un artículo titulado “Chopin. Su segundo «Scherzo» y algunas consideraciones acerca de su música y modo de interpretarla”, publicado en el diario *El Tiempo* el 20 de agosto de 1893, Melesio Morales (1839–1908) acusaba al compositor polaco de no ser “un talento de primer orden, como lo fuera[n] los de Beethoven ó [sic] Mendelssohn, por ejemplo”³⁰. Su juicio se basaba en el hecho de que Chopin, a diferencia de los compositores antes mencionados, no había escrito música para orquesta sino únicamente para piano; consideraba, además, “defectuoso” su uso de la armonía, aduciendo que Chopin se preocupó por:

acumular disonancias inmotivadas, con el fin, deliberado á [sic] parece, de encontrar novedades á expensas de la belleza. Por eso se nota constantemente la presencia de *notas extrañas* á los acordes, los cuales, hasta en sus resoluciones más rudimentarias, tienen algo de rebuscado que tortura la percepción más tosca.³¹

Sin embargo, esta actitud “antichopiniana” era una lejana resonancia de críticos como François-Joseph Fétis (1784–1871), para quien Chopin “era grande en lo pequeño y pequeño en lo grande”,³² o de otros personajes como los musicógrafos Camille Bellaigue (1858–1930) y Antoine-François Marmontel (1816–1898), para quienes el compositor polaco era indigno de ser considerado entre los grandes compositores europeos de la época. Entre estos críticos circulaba la idea de que sólo un compositor “auténticamente” francés podría crear música de valor universal. Chopin, en cambio, había sido una figura importante dentro del movimiento paneslavista “(ya en la década de 1850, Aleksandr Serov se refirió a las «formas melódicas y las melodías típicamente eslavas» de Chopin)”,³³ el cual era visto con desprecio por algunos sectores de la sociedad francesa. El mismo Morales hace énfasis en el carácter “nacional” de la música de Chopin:

periódico semioficial [*El Imparcial*], quien era, a la vez, catedrático del Conservatorio Nacional [César del Castillo] y, por ende, representativo [sic] musical del gobierno”. Véase *Ídem*.

³⁰ Melesio Morales *apud* Gariel, 1894: 111.

³¹ *Ídem*: 115. Cursivas en el original.

³² De acuerdo con la cita de Melesio Morales. *Ídem*: 113.

³³ Samson, 2016: 10. Para más sobre la “mitificación” de Chopin en la cultura rusa y polaca, véase Hsiu Lin, 2014.

Como era de esperarse, los mexicanos, obedeciendo á la antigua costumbre de imitarlo todo, hemos dado en tocar música de Chopin. Nada de malo entraña ciertamente *la invasión de música varsovia*; muy al contrario, nuestro arte está de plácemes. Ojalá nuestro *respectable* [público] en general [...], en vez de favorecer exclusivamente la música democrática, se alzara sobre los avances de su civilización [...]. Especialmente para nosotros los mexicanos [...], ¿De quién tomaríamos la tradición?.. Fuera de la observancia de las reglas comunes al mundo de Guido Aretino, ¿qué bases sólidas podrían guiar al artista criollo á imitar con exactitud al pianista de Varsovia?³⁴

Para Gariel, en cambio, la valoración de la figura de Chopin se trataba de “una cuestión que nos parece de la mayor importancia para el porvenir de la música moderna en México”.³⁶ Luego de rectificar algunos datos proporcionados por Morales, Gariel respondía que “Chopin fué [*sic*] un genio excepcional que no desmerece en nada por haberse encerrado en los límites del piano”,³⁷ señalaba luego que las sutilezas rítmicas de Chopin, más que ningún otro aspecto de su música, era lo más novedoso, y que este aspecto no podía ser reconocido por el común de la gente:

con perdón del Maestro [Morales] diremos, que tanto los clásicos como Chopin se distinguen por su *cuadratura* BASTANTE IRREGULAR, y esta es precisamente una de las razones porque el vulgo, muchos aficionados y aun profesores que no tienen ni idea de lo que es un ritmo, no pueden gustar de esta clase de música. Lussy lo dice excelentemente: “Chopin, cuyas armonías atrevidas, tal vez excesivas, han encontrado tantos imitadores más o menos felices, no parece haber ejercido una influencia tan grande bajo el punto de vista rítmico [...]”.³⁸

Además de los aspectos rítmicos, Gariel argumentaba sobre las innovaciones armónicas de Chopin. Cabe mencionar que, para el coahuilense, parte del valor de la música de Chopin se debía a su carácter “mestizo”, por tener un padre francés y una madre polaca: “su carácter participaba de las dos razas de que procedía; de su padre tenía la viveza

³⁴ Melesio Morales *apud* Gariel, 1894: 116-118. *Cursivas mías.*

³⁶ *Ídem*: 122.

³⁷ *Ídem*: 129.

³⁸ Gariel, 1894: 129. *Mayúsculas en el original.*

propia del pueblo francés, y de su madre heredó la sensibilidad peculiar del temperamento eslavónico, que es el que domina en su música.”³⁹

En 1908 aún existían reminiscencias de este debate, el cual impulsó al escritor Max Henríquez Ureña (1886–1968) —figura y estudioso del modernismo literario— a publicar el artículo “Influencia de Chopin en la música moderna”. Resultan elocuentes y certeras las observaciones hechas por el escritor respecto a las innovadoras técnicas inspiradas en la obra de Chopin, tanto en la técnica de ejecución pianística, particularmente con el uso de los pedales, como en el uso de los procesos modulatorios que habían llevado al compositor polaco a ser “el precursor brillante de la revolución que Wagner llevó a cabo”.⁴⁰ Por ejemplo, mencionaba Henríquez Ureña sobre el uso de los pedales:

Pero la más trascendental influencia que Chopin ejerció en la técnica pianística, es el uso de los pedales. [...] Con el uso del pedal fuerte logró Chopin producir en el piano la sensación de una orquesta; con su hábil combinación de los dos pedales alcanzó suavidades increíbles, dulzuras de flauta, suspiros de violoncelos, vaporoso susurro de abejas. [...] es a Chopin a quien se debe la alta conquista de tan valioso resorte: él demostró cuánto se podía hacer con los pedales, y desde entonces todos los pianistas tienden a revelar su personalidad por medio de ellos.⁴¹

El triunfo de Chopin en la enseñanza pianística en México se debió a los francesistas, quienes inauguraron el Instituto Musical Campa–Hernández Acevedo en 1886, y con sólo dos años en funciones,⁴² se había erigido como una nueva opción de enseñanza

³⁹ *Ídem*: 125. No puede dejar de llamarnos la atención este argumento por las connotaciones que entraña: primero, que la defensa de la música de Chopin se debía a que una parte de su ascendencia es francesa, argumento fundamentado en el eurocentrismo y la idea de pureza racial común en aquella época; segundo, que la condición de “mestizo” del compositor polaco contribuía al valor de su música, lo cual, curiosamente, también era uno de los argumentos principales para defender el valor de la cultura mexicana cuando se comenzaba a construir la idea de *mexicanidad*; y tercero, que la raíz francesa —hegemónica— de Chopin era caracterizada como “viva”, mientras que la eslava —periférica— como “sensible”, y más aún: “La nota característica de los cantos populares de la Polonia, es la melancolía [...]. En consecuencia, el sello de la melancolía impresa en ella, es nacional”. Esta idea esencialista de caracterizar a los individuos por medio del origen racial o nacional fue extraída de la dialéctica de lo urbano/rural y recurrentemente contribuyó a dar forma a la idea de *mexicanidad* en la década de 1920–1930, como se verá en el capítulo siguiente.

⁴⁰ Henríquez Ureña, *et al.*, 2000: 284.

⁴¹ *Ídem*: 283.

⁴² Álvarez, 2011: 129.

musical diferente de la que se había estado llevando a cabo en el Conservatorio. Los jóvenes pianistas del instituto introdujeron en el estudio del instrumento la obra de Bach y Chopin, así como de otros compositores y estilos musicales novedosos en aquella época.⁴³

El interés de los francesistas por la música que les ofreciera alternativas de renovación para la música mexicana no se limitaba sólo al panorama de los compositores franceses, sino que se ampliaba a consagrados compositores alemanes como Beethoven, Schumann y Brahms, y al noruego Edvard Grieg. Pero también en la lucha por imponer sus criterios estéticos, los francesistas acusaron al italianismo de ser la causa del desconocimiento de aquellos autores y de considerar sus músicas como “fastidiosas, absurdas «clásicas», o difíciles y «demasiado elevadas»”.⁴⁴

Sin embargo, si bien es cierto que el italianismo se consideraba un estilo caduco y obsoleto, no resulta del todo cierto que haya sido la causa principal de que la música de los compositores franceses y alemanes, tradicionales o de avanzada, se desconociera. Dicha música era, por el contrario, muy apreciada, aunque quizá en círculos más reducidos. Henríquez Ureña, por ejemplo, afirmaba en el artículo arriba mencionado que “por cuatro o cinco obras de Chopin, figuran en el programa una o dos de Beethoven, de Schumann, de Bach, de Mendelssohn, de Grieg.”⁴⁵ Para el musicólogo Otto Mayer-Serra, factores meramente mercantiles pudieron haber propiciado este desconocimiento por parte de un público más numeroso, cuando afirma que:

El público mexicano supo imponer a sus músicos el gusto reinante, determinado por el *único factor* que suscitó su pasión por la música: la ópera italiana. Esta imposición, a la par con la complacencia absoluta de los compositores en esta materia, les fue sumamente

⁴³ Romero, 1949: 158; 1950: 24; y Velazco, 1982: 226. Cabe destacar el que Bach y Chopin hayan sido figuras fundamentales en el proceso de construcción de nuevos paradigmas estéticos, tanto en Europa como en América Latina. La figura de Chopin, como se ha mencionado, fue importante para los músicos que pretendían adscribirse a la modernidad musical a principios del siglo XX. La figura de Bach, por otra parte, además de la importancia de su rescate durante el siglo XIX en Europa, fue la base para el desarrollo de una “objetividad” estética derivada de la técnica contrapuntística en el *neoclasicismo vanguardista*, como veremos en el capítulo siguiente.

⁴⁴ Carredano, *Op. Cit.*: 63. Por su parte, Otto Mayer-Serra señala que “No tenemos ninguna noticia de que las sonatas de éste [Beethoven] hayan llegado a México antes del último cuarto del siglo, o sea, después [*sic*] de la muerte de [Aniceto] Ortega (1875). Mayer-Serra, 1996: 87.

⁴⁵ Henríquez Ureña, *et al.*, *Op. Cit.*: 279. Aunque no olvidemos que la conferencia que dio lugar a ese artículo es de 1908, es decir, con una italianismo ya en retirada.

perjudicial, puesto que invariablemente el mismo clisé melódico les había de servir para la expresión musical de los más diversos argumentos poéticos y ambientales.⁴⁶

Pero tampoco podemos considerar este argumento como un factor decisivo, por lo que sólo nos queda referir dichas acusaciones por parte de los francesistas como una estrategia en su discurso ideológico para agenciarse el ingreso a la modernidad musical y justificar un mejor posicionamiento institucional.

Así pues, los francesistas no sólo se asumían partidarios de las corrientes musicales provenientes de Francia, sino que manifestaron una apertura a todo lo que prometiera ser parte de un espíritu de renovación —incluida música proveniente de Alemania—, principalmente por parte del líder intelectual del grupo: Gustavo E. Campa, quizá el más ferviente partidario de la música de tradición germana. Esto ha dado pie a denominar también a la corriente francesista como “escuela franco-germana”,⁴⁷ aunque, en realidad, se trató de un interés en la renovación —modernización— común entre los francesistas, como señala Álvarez Meneses:

el *Grupo de los Seis*, [...] tenía por objeto la introducción de las nuevas corrientes de las escuelas francesa y *germánica*, así como la construcción de “una estructura de educación

⁴⁶ Mayer-Serra, *Op. Cit.*: 79. Cursivas mías. Aunque el argumento no es del todo desdeñable, es importante señalar la presencia de una influencia positivista en el autor, que se refleja, por un lado, en su idea del desarrollo de las naciones a través de la occidentalización y, por otro lado, en ciertos supuestos evolucionistas y organicistas de la historia. En el caso de la música mexicana, los factores que propiciaron un atraso en el desarrollo del arte musical fueron, según el musicólogo, el desprestigio de la figura del músico, la falta de profesionalización y la ausencia de una estructura de conciertos públicos de paga; pero ¿un atraso respecto a qué o quiénes? Éste es un paradigma que se antoja trascender, junto con el de la historia de la música como la historia de la progresiva acumulación de recursos técnicos, para así llegar a una comprensión cabal y adecuada de las diferentes expresiones musicales a lo largo de la historia.

⁴⁷ Romero menciona que, además de las corrientes italianista y francesista, estaba la corriente germanista encabezada por Julián Carrillo (Romero, 1949: 154). Éste, compositor nacido en Ahualulco, San Luis Potosí (1875–1965), había perfeccionado su formación en el Conservatorio Real de Leipzig entre 1900 y 1904, y en un artículo periodístico de 1924 donde entabló una polémica con el compositor Carlos Chávez (1899–1978) a propósito de la publicación de su teoría del *Sonido 13*, él mismo se asumía como un continuador de la “gloriosa escuela musical alemana” (Véase Julián Carrillo *apud* Madrid, 2008: 25).

musical al nivel del país [e] impulsar una dinámica en la cual coincidan los presupuestos estéticos de los artistas mexicanos, para así crear un arte verdaderamente nacional”.⁴⁸

Con este objetivo en mente, el Instituto Musical Campa–Hernández Acevedo, con Campa a la cabeza, se había propuesto “familiarizar al público con la música de las escuelas germánica y francesa, tras tanto tiempo embriagado por la corriente italianizante en boga en el siglo XX.”⁴⁹

El disenso entre italianistas y francesistas, tanto desde un punto de vista pedagógico de la enseñanza musical como desde un punto de vista estético, puede considerarse relevante para la experiencia profesional de Vásquez. El compositor de Arandas fundó en 1921 la Escuela Libre de Música, con el propósito de ofrecer un plan de estudios alternativo al del Conservatorio Nacional. Muchos de sus profesores provenían de las filas del francesismo musical, como Rafael J. Tello (1872–1946), compositor, pianista y pedagogo, importante referente para el joven Vásquez en la década de 1910–1920.

Hacia 1908, año en que Vásquez ingresó al Conservatorio, y durante sus años de formación académica, los francesistas gozaban del mejor momento de su relación con el poder político y con las clases acomodadas, así como de su hegemonía estética. Esos intensos años en la formación de Vásquez coincidieron con el período que Jesús C. Romero denomina la etapa de *Apogeo* del estilo francesista, que comprendió desde la llegada de Ricardo Castro a la dirección del Conservatorio en 1907 —su breve gestión fue de enero a noviembre de ese año— hasta la salida de Gustavo E. Campa, de la misma institución, en 1913:

La mejor cosecha que se obtuvo del francesismo fue la efectuada en la cátedra de composición del maestro Campa, cuyos más destacados alumnos fueron Estanislao Mejía, Aurelio Barrios y Morales, Alejandro Cuevas, Juan D. Tercero, Fausto Gaytán, Alfonso de Elías y Candelario Huízar. —Y añade— A la lista anterior se podía agregar el nombre del maestro Rafael Julio Tello, no conservatoriano, pero que por haber sido discípulo destacado de los maestros Carlos J. Meneses y Ricardo Castro en clases particulares, ingresó al

⁴⁸ Campa *apud* Álvarez, *Op. Cit.*: 124. Cursivas mías. Además del interés por los compositores alemanes, Consuelo Carredano también menciona el interés de los francesistas por la música nacionalista rusa. Carredano, *Op. Cit.*: 61.

⁴⁹ Álvarez, *Op. Cit.*: 131.

personal docente del Conservatorio desde el 10 de abril de 1902; incorporado a las filas del francesismo, permaneció en aquellas hasta su fallecimiento [...] [en] 1946.⁵⁰

De tal manera que, durante sus años en el Conservatorio, Vásquez estuvo en pleno contacto con el francesismo musical, como lo demuestra la existencia de planes y programas de estudio acordes a dicha corriente. Los primeros planes, como ya se ha mencionado, fueron introducidos por Bablot, y rectificados y ampliados luego por Ricardo Castro y Gustavo E. Campa, como menciona Zanolli Fabila en su tesis “La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866–1996)” (1997, UNAM):

[Gustavo E. Campa] continuó la obra iniciada por Castro de reparar el repertorio organológico de la institución, para lo cual mandó a importar desde París un nutrido número de instrumentos, accesorios y métodos correspondientes especialmente a las clases de los instrumentos de orquesta [...]. Para este efecto, llevó a cabo la puesta en marcha de una de las medidas que tres lustros atrás había propuesto Bablot: la venta a precios reducidos de instrumentos musicales para los miembros de la comunidad conservatoriana.⁵¹

Y sobre la adquisición de materiales bibliográficos y partituras, añade:

La biblioteca de la escuela [...] fue nutrida con un extenso lote de obras musicales que le envió la Secretaría de Instrucción [a Gustavo E. Campa], enriqueciéndose especialmente por medio de la compra al hermano del finado director, de la “selecta biblioteca del extinto y eximio artista Ricardo Castro” [...], entre las que destacaban composiciones de Wagner, Massenet, Saint-Saëns, Schumann, Puccini, Rossini, etc. [...].⁵²

⁵⁰ Romero, 1949: 161.

⁵¹ Zanolli Fabila, 1997: 278–279.

⁵² *Ídem*: 280. Señala la autora que se llevaron reformas al Plan de Estudios, que entraron en vigor el 4 de julio de 1910. Dichas modificaciones consistían en organizar los cursos musicales en cuatro áreas: composición, canto, instrumentos musicales y declamación; así como el establecimiento de un rango de edad mínima necesaria para estudiar instrumentos. Por lo demás, y respecto al punto de vista pedagógico de los francesistas, no representaron cambios sustanciales, ya que “continuó presente el influjo de los métodos y textos de origen francés.” *Ídem*: 299–303.

Como podemos ver, el ambiente social, cultural y académico era el más propicio para asumir los principios ideológicos del francesismo musical, debido al momento álgido por el que estaba pasando la corriente; por lo tanto, es muy probable el que haya sido una impronta relevante en el pensamiento musical y estético de Vásquez. Por este motivo, éste estuvo frecuentemente vinculado a proyectos profesionales e institucionales con algunos de los músicos formados en el francesismo, como es el caso de la fundación de la Escuela Libre de Música en 1921 con el apoyo de Rafael J. Tello, o de la Facultad de Música de la Universidad Nacional en 1929 junto a Estanislao Mejía y Juan D. Tercero. En ambas ocasiones, Vásquez se opuso a los lineamientos institucionales y pedagógicos instaurados por los directores del Conservatorio Nacional en turno, Eduardo Gariel y Carlos Chávez, respectivamente.

Una anécdota referida por Pareyón basta para hacernos ver el aprecio y afinidad que el joven Vásquez sentía por los maestros de sus años de formación. Los compositores que forman parte de ella, tienen una enorme relevancia en la historia de la música mexicana por el repertorio que legaron al acervo musical de este país:

cuando los restos del compositor Ernesto Elorduy (1854–1913) iban a ser exhumados en el panteón del Tepeyac para ser llevados a la fosa común, por falta de fondos para adquirir la perpetuidad de la tumba, Vásquez impidió la exhumación y movilizó a la prensa para que el caso se conociera. Al parecer esa acción motivó a Vicente Castro, hermano del pianista y compositor Ricardo Castro (1864–1907) a nombrar a Vásquez, en 1919, albacea legal del archivo musical del virtuoso duranguense.⁵³

En 1913, al término de la gestión de Campa frente al Conservatorio, la corriente francesista comenzó a perder terreno y vislumbrar su ocaso. Fue un año particularmente intenso: Victoriano Huerta dio un golpe de estado con el apoyo del gobierno estadounidense, Julián Carrillo asumió la dirección del Conservatorio Nacional de Música,⁵⁴ Manuel M. Ponce dictó su famosa conferencia sobre la *canCIÓN mexicana* en el

⁵³ Pareyón, 1996: 18.

⁵⁴ Supuestamente en retribución por su apoyo al régimen de Huerta, según afirmó Carlos Chávez. Véase Picún, 2012: 6. En: <https://bit.ly/2pVFlAu> Página visitada el 9 de marzo de 2016.

Ateneo de la Juventud y Vásquez terminó su carrera graduándose del Conservatorio como pianista.⁵⁵

Tras la caída de la dictadura del general Huerta al año siguiente, compositores como Carrillo y Ponce, que fueron asociados con dicho régimen,⁵⁶ tuvieron que salir exiliados del país dejando un vacío en la actividad musical. Durante la guerra de facciones de 1914, el momento más intenso de la lucha armada, la actividad musical académica se vio enormemente afectada. La Orquesta Sinfónica del Conservatorio y la Orquesta Beethoven se desintegraron y en 1915, los intentos por restituir sus actividades, fracasaron.⁵⁷ Aunque, a decir de Dan Malmström, y contrario a lo que podría esperarse de la guerra civil, la actividad musical dentro del Conservatorio se mantuvo regular, sin indicios de que haya reducido drásticamente su número de alumnos ni que haya tenido que cerrar sus puertas, a diferencia de la Academia de San Carlos.⁵⁸

A diferencia de la música académica, la música popular nunca se vio amenazada por la crisis política, por el contrario, desempeñó un papel preponderante en la difusión de noticias acerca de la guerra y en la idealización de sus principales caudillos, como apunta Pérez Monfort:

A los cancioneros, corrideros y soneros populares se debe el gran cúmulo de crónicas y versos que forma el inmenso repertorio de piezas que tocan los temas de la guerra, de los héroes y los traidores, de las mujeres célebres, de las armas, de los caballos, en fin, los temas clásicos de la Revolución Mexicana. Una vastísima gama de sones, corridos y canciones se compuso durante aquellos años. [...] [Algunas] eran creaciones especiales que

⁵⁵ Además del corto plazo en el que realizó sus estudios, en 1910 Vásquez ganó el Gran Concurso Nacional de Piano en la categoría juvenil, y recibió el premio de manos del presidente Porfirio Díaz. Pareyón, 1996: 16.

⁵⁶ El gobierno del general Victoriano Huerta se extendió de 1913 a 1914, a partir de un golpe de estado apoyado por Estados Unidos en contra del presidente constitucional Francisco I. Madero. La incriminación la realizó Carlos Chávez, en un artículo intitulado “50 años de música en México”, citado en Picún, *Op. Cit.*: 6.

⁵⁷ Pérez Monfort, 2003: 109.

⁵⁸ Malmström, 2015: 38. De cualquier forma, el autor reconoce la existencia de una la inestabilidad política en la capital, que obligó a que entre 1913 y 1917 pasaran por la dirección del Conservatorio además de Julián Carrillo, “Jesús Galindo y Villa, Rafael [J.] Tello, Luis Moctezuma, Carlos [J.] Meneses, José Romero Muñoz y Eduardo Gariel”. Éste último nombrado por el propio presidente Venustiano Carranza, quien destituyó a Tello, y fue una de las causas que dieron origen a la fundación de la Escuela Libre de Música. Véase *Ídem*: 38–39.

informaban sobre los hechos más relevantes o los personajes más populares. Todas ellas podrían caer bajo la amplia categoría de “canción revolucionaria”.⁵⁹

Asimismo, muchos músicos profesionales que no emigraron del país, buscaron la manera de sobrevivir ingresando a las orquestas de los teatros populares y de revista, o acompañando al piano en las salas de cine mudo.⁶⁰ Tal fue el caso de Vásquez, quien permaneció en la Ciudad de México trabajando un tiempo como pianista en salas de cine mudo y en teatros de revista y zarzuela. En 1916 debutó como director de orquesta y para 1918 “varias empresas de ópera y opereta lo contrataron para dirigir en los teatros Arbeu, Principal, Renacimiento, Ideal y Virginia Fábregas”.⁶¹ A partir de entonces, el compositor de Arandas tuvo una relación muy cercana con la ópera —ambiente en donde conoció a su primera esposa—, hasta llegar a fundar en 1926 la Compañía Mexicana de Ópera Pro Arte Patrio, con la cual reestrenó en 1928 *Atzimba*, la ópera indianista de Ricardo Castro.

Además de su labor como pianista y director, la composición fue también una de las actividades más relevantes en la carrera de Vásquez. Tomó clases de composición durante su estancia en el Conservatorio con Rafael J. Tello, quien siempre miró con recelo las innovaciones y experimentos de la vanguardia; para Tello, la “«modernidad» consistía en la búsqueda musical de nuevas fronteras expresivas, pero «sin abandonar el cauce original de la técnica establecido en reglas aceptadas en todo el mundo occidental, y acumuladas por experiencias ancestrales»”.⁶² Esta postura pudo haberla adquirido Vásquez de su maestro, ya que consideraba que las prácticas académicas eran preponderantes, como señala Pareyón: “José F. Vásquez insinúa ya en su periodo maduro de compositor, a través de sus textos manuscritos, su propia convicción de que lo «nuevo» debe estar alimentado por las bases teóricas asimiladas en la experiencia académica”.⁶³

Al término de los estudios de composición que Vásquez realizó con Tello en el Conservatorio, continuó de manera autodidacta y, entre 1916 y 1919, tomó cursos por

⁵⁹ Pérez Monfort, 2003: 109–110.

⁶⁰ *Ídem*: 108.

⁶¹ Pareyón, 1996: 18–19.

⁶² Partida Valdovinos *apud* Pareyón, 1996: 16.

⁶³ *Ídem*: 17.

correspondencia con Albert Bertlin (1871–1952),⁶⁴ profesor francés de la École Universelle de Musique.⁶⁵

Al parecer, otra corriente —como en su momento la italianista o la francesista— se erguía a raíz de la propuesta de Ponce en su célebre conferencia sobre la *canCIÓN mexicana*. Ésta, aunada al impacto que significó el origen popular de la Revolución Mexicana, propició que el entusiasmo por musicalizar y arreglar letras y canciones de extracción popular fuera adoptado prontamente por otros compositores, como mencionaba Rubén M. Campos en 1919:

Un grupo de compositores acaudillado por Manuel M. Ponce ha embellecido los cantos populares mexicanos, fielmente transcritos, o parafraseados en todas las formas musicales rapsódicas, la sonata, la balada, la leyenda, la rapsodia, la fantasía. A Miguel Lerdo de Tejada corresponde el honor de haber hecho la apoteosis de la música popular mexicana con su Orquesta Típica en las audiciones del bosque de Chapultepec, con un numeroso personal en el que estaban representados todos los instrumentos musicales mexicanos y con cantantes que entonaban nuestras canciones.⁶⁶

Pero Vásquez no estaba interesado en seguir las propuestas de Ponce. En cambio, sus convicciones estéticas estaban más cerca de los postulados artísticos e ideológicos de los escritores del modernismo literario. Nuestro compositor continuaría el camino iniciado por los francesistas e incursionaría en la música de estilo impresionista ya entrada la década del veinte.

⁶⁴ Véase Caballero, 2001: 20; y Frazier, 2007: 52–53.

⁶⁵ Pareyón, 1996: p. 22. Nota al pie de página. Cabe destacar la afirmación hecha por el autor sobre los cursos por correspondencia: “Los cursos de aquella época, de técnica musical por correspondencia, no deben ser tomados hoy como evento condenable, carente de seriedad y profesionalismo; al contrario, desde finales del siglo XIX y hasta poco después de la Primera Guerra Mundial, constituyeron una práctica frecuente a la que asistieron numerosos compositores hoy reconocidos.”

⁶⁶ Campos, 1991: 22.

1.2 El modernismo literario en México

El desarrollo del francesismo musical coincidió temporalmente con la presencia del modernismo literario, entre el último cuarto del siglo XIX y la primera década del siglo XX. Los valores artísticos del modernismo tuvieron una notoria influencia en los músicos francesistas, tal como muestra Miriam Vázquez Montano en su tesis “El modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva” (2006, Facultad de Música/UV). Aunque Vázquez no pertenece a la misma generación de aquellos compositores, aún es posible observar estos valores tanto en su ideología como en su pensamiento musical, a causa de su formación académica y a su cercanía con los músicos francesistas.

En su estudio, Vázquez Montano menciona que hay dos formas de abordar el modernismo. La primera es “circunscribirlo al ámbito de las letras donde poetas y escritores adaptaron y sintetizaron al castellano «un gran número de procedimientos literarios empleados por varias escuelas francesas del siglo XIX»”,⁶⁷ como el realismo, el naturalismo pero, sobre todo, el parnasianismo, el impresionismo y el simbolismo. La segunda forma consiste en considerarlo “una actitud cultural, un modo de vida y un estado de espíritu que se manifestó más allá del medio literario.”⁶⁸ Es decir, el modernismo es tanto un movimiento literario como un conjunto de ideas que conforman una ideología, aspectos ambos que no pueden ser disociados. Es por ello que, en los siguientes apartados de este capítulo, revisaremos sucintamente algunas características de estos dos aspectos del modernismo para identificarlos en el pensamiento musical de Vázquez y, con los elementos pertinentes, analizar de qué forma se reflejan en las *Impresiones*.

Veamos una breve descripción del modernismo como movimiento literario. Según Max Henríquez Ureña (1886–1968), uno de los más destacados estudiosos del tema, el modernismo fue un “movimiento de renovación literaria en la América española [...] [que] fue ante todo, un movimiento de reacción contra los excesos del romanticismo”,⁶⁹ precisando y argumentando que:

⁶⁷ Edwin K. Mapes *apud* Vázquez Montano, 2006: 12–13.

⁶⁸ *Ídem*: 13.

⁶⁹ Henríquez Ureña, 1978: 11.

La reacción modernista no iba, pues, contra el romanticismo en su esencia misma, sino contra sus excesos y, sobre todo, contra la vulgaridad de la forma y la repetición de lugares comunes e imágenes manidas, ya acuñadas en forma de clisés. Valga un ejemplo: uno de esos clisés a la moda de la época era el aludir al crepúsculo con estas o parecidas palabras: “el Astro Rey se oculta en el horizonte...”. Algunos, en vez del Astro Rey, apelaban a una reminiscencia clásica repetida ya hasta la saciedad y decían: “el rubicundo Febo se hunde en el ocaso”. Gutiérrez Nájera, en *Para entonces* (1887), se valió de esta imagen, muy suya y muy nueva: “la luz triste retira sus redes áureas de la onda verde”. El contraste entre esos dos modos de expresión basta para dar idea de lo que significaba el movimiento modernista.⁷⁰

Esta reacción era impulsada por una necesidad de renovación de la técnica y recursos literarios, y es un buen ejemplo de las expresiones culturales de la época, especialmente por el drástico cambio desde un “optimismo” superficial, pedante —“el rubicundo Febo”—, hacia un pesimismo que prefigura el desencanto y crepúsculo de la ideología positivista —“la luz triste”—. La música más característica del modernismo mexicano renunciaba a las manifestaciones entusiastas sobre el momento en que le había tocado nacer. Prefería, en cambio, mostrar una añoranza sobre un pasado lejano y un escepticismo sobre las promesas del inefable progreso material; era la expresión de la *Belle Époque* (1871–1914), momento autoconsciente de su crisis y decadencia social. Solamente con la manifestación performática del régimen posrevolucionario a través del nacionalismo indigenista aparecería una actitud de nuevo principio, fundada en la filosofía del *neoclasicismo vanguardista* y que construía una nueva “objetividad” artística, histórica y social.

De acuerdo con el sentimiento de decadencia moral en las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX, los modernistas rechazaron toda expresión “fácil”, “ordinaria”, “vulgar”. Así, cuando Henríquez Ureña habla de ir en “contra de la vulgaridad de la forma”, se refiere a evitar el anquilosamiento en la expresión artística.⁷¹ Aunque también había un claro rechazo a toda “vulgaridad” planteado el término desde un punto de vista

⁷⁰ *Ídem*, 1978: 13.

⁷¹ Evitar el anquilosamiento en la técnica y los recursos artísticos fue una de las necesidades manifiestas por la corriente musical francesista, frente al italianismo.

elitista, es decir, en cuanto a la circulación y recepción de la obra artística entre las masas o sectores amplios de la población.

El modernismo no era una escuela, “y, por lo tanto, no cabían en él exagerados pruritos de escuela”;⁷³ en el núcleo del modernismo no existía un principio normativo, pero tampoco una ruptura radical hacia los cánones establecidos. Así pues, mientras buscaban nuevas formas de expresión, la voluntad artística de los modernistas pretendía integrar también los valores clásicos y académicos, asumidos como parte de sus tradiciones. El eclecticismo fue, de este modo, una principal característica y cualidad estética del modernismo.

Para Ivan Schulman, “las definiciones estrictas y rígidas no pueden contribuir a una lectura moderna del Modernismo”⁷⁴ pues, si bien existen rasgos comunes en toda Hispanoamérica, la amplia variedad de enfoques estéticos, estilos y técnicas en la creación literaria propició notorias discrepancias respecto a lo que caracterizó clara y distintamente al movimiento. Desde el punto de vista de los estudiosos y los protagonistas de la corriente, los rasgos comunes fueron “el eclecticismo, la renovación, el cosmopolitismo, la voluntad de idealismo, el intimismo y la búsqueda de la perfección y la belleza”.⁷⁵

La fecha de origen del modernismo no ha sido fácil de precisar por los estudiosos quienes coinciden en ubicarla en la década del 80 del siglo XIX.⁷⁷ En México, 1876 suele considerarse el año de su origen,⁷⁸ y en donde es posible reconocer dos etapas del modernismo literario.

La primera, conocida como “modernismo azul”, inició con la ruptura estilística entre la obra de Manuel Gutiérrez Nájera (1859–1895) y la de la generación anterior, integrada por Ignacio Manuel Altamirano (1834–1893), Guillermo Prieto (1818–1897) y

⁷³ Henríquez Ureña, 1978: 12.

⁷⁴ Schulman *apud* Suárez Miramón, *Op. Cit.*: 158.

⁷⁵ Estrada Rubio, *Op. Cit.*: 14.

⁷⁷ Vázquez Montano, *Op. Cit.*: 12. Esto se debió a que en 1888 salió a la luz *Azul*, de Rubén Darío, una de las obras máximas del movimiento literario. A este respecto, dice Henríquez Ureña que “La prosa de *Azul*..., más elaborada y profusa, procedía, en buena parte, de la de Gutiérrez Nájera. Rubén Darío reclamaba para sí el haber introducido en las letras españolas lo que él llamaba el «cuento parisién», y no estaba exento de razón, pero en alguno de los *Cuentos frágiles* (1883) de Gutiérrez Nájera estaba en crisálida esa misma tendencia, aunque esos cuentos no tuvieran a París como escenario”. Henríquez Ureña, 1978: 67.

⁷⁸ Estrada Rubio, *Op. Cit.*: 13.

Vicente Riva Palacio (1832–1896),⁷⁹ quienes habían creado una “literatura romántica y realista de corte nacionalista y costumbrista [...]. Por esta razón, [Gutiérrez Nájera] cree en la urgencia de renovar el arte literario con las propuestas de una joven generación que lleven [*sic*] las letras mexicanas a un nivel de modernidad y universalidad.”⁸⁰ Su revista emblemática fue la *Revista Azul*, que circuló de 1876 hasta 1892.

La segunda etapa, conocida como “decadentismo”, surgió a raíz de la publicación en el periódico *El País* de los poemas *Misa negra* y *Preludio*, de José Juan Tablada (1871–1945), en 1893. La *Revista Moderna*, publicada entre 1898 y 1903, fue uno de los principales órganos de difusión del “decadentismo”, corriente que se caracterizaba por su marcado pesimismo como reflejo de las “convulsiones existenciales provocadas por la época”⁸¹, de ahí su denominación.

México fue un país particularmente importante para el desarrollo y difusión del modernismo literario. No era para menos, tratándose de una de las capitales más importantes del otrora imperio más grande del siglo XVI en Europa. Por ello, como movimiento propio del idioma español, “Al terminar el siglo XIX, la más intensa actividad del movimiento modernista se concentró en México. Puede decirse que, a partir de ese momento, la ciudad de México fue la capital del modernismo, o, si se quiere, su meridiano, como hasta la víspera lo había sido Buenos Aires.”⁸²

El modernismo no sólo le dio un lugar a la literatura latinoamericana en el panorama mundial sino que también, en tanto fue el primer movimiento literario de América Latina, estuvo estrechamente ligado a un factor ideológico de carácter geopolítico. Esto tuvo consecuencias muy importantes en la construcción de una consciencia sobre la identidad latinoamericana que trató de oponer una idea de latinidad a los valores de la cultura anglosajona, expresada en términos de una *kulturkampf*⁸³ o lucha cultural. Así pues,

⁷⁹ Estos autores se distinguían por desempeñar variadas disciplinas tanto en el campo de las letras como en el de la política: solían ser literatos, periodistas y políticos. Ello se debía a la ausencia de un esquema de profesionalización y especialización en la actividad literaria, lo cual marcó una importante diferencia con los escritores del modernismo, quienes abandonaron la actividad política —pero encontrando otros espacios de incidencia como la prensa—, y establecieron una relación antagónica con la sociedad. Véase *infra*.

⁸⁰ Estrada Rubio, *Op. Cit.*: 14.

⁸¹ Estrada Rubio, *Op. Cit.*: 14.

⁸² Henríquez Ureña *apud* Rius Caso, *Op. Cit.*, 2013: 36.

⁸³ Mendieta, 2006, en <https://bit.ly/2IZWT7x> Página consultada el 22 de enero de 2018.

apelando a la herencia latina, se explica en buena parte que el sello cultural del modernismo haya estado en la búsqueda de afinidades con la cultura francesa.

Al hablar de dos formas de abordar el modernismo, como corriente literaria y como actitud cultural, los postulados de ambos aspectos pueden ser detectados en la música de Vásquez. Entre los postulados artísticos están el eclecticismo, la intención estética de integrar los aspectos más relevantes del arte clásico y academicista con el intento de renovar los medios y técnicas de expresión musical dentro de la corriente impresionista. Entre los ideológicos, el mantener una actitud elitista y un rechazo a expresar a la sociedad a través de su música, en este sentido, evitar utilizar melodías populares para no complacer así a ciertas audiencias asiduas al nacionalismo musical. Asimismo, las *Impresiones* de Vásquez tienen una clave de interpretación a partir del movimiento cultural de alcance geopolítico que representó el modernismo literario.

1.2.1 Valores ideológicos del modernismo: cosmopolitismo, elitismo y exotismo

En términos ideológicos, el modernismo se caracterizó por una consciencia de globalización sustentada en el creciente liberalismo económico. Aunque en ciertos aspectos fue un proceso muy parecido a la globalización actual, guarda también obvias diferencias, como la ausencia de Estados Unidos como país dominante, incluso a pesar de que ya se perfilase como potencia industrial y militar. Aunado a esta experiencia se dio el surgimiento de las grandes urbes de acero, la industrialización y la *tecnologización* de la vida citadina.⁸⁴

Esta situación propició un sentimiento de crisis en la sociedad occidental frente al mundo moderno. La consciencia de globalización y la experiencia en la vida urbana produjeron en el imaginario social un choque entre el mundo rural y urbano que podemos denominar como la dialéctica de lo urbano/rural, y que tuvo importantes repercusiones en la construcción de la *mexicanidad* y la cultura nacional. Esta dialéctica consiste en una relación de tensión y conflicto entre dos formas de vida diversas en cuanto a espacios geográficos y a estructuras político-administrativas, económicas, sociales y culturales. No

⁸⁴ Véase Schulman, 2002.

sólo son dos sociedades que se desenvuelven distintamente, sino que son incluso dos ideologías contrapuestas.⁸⁵

La ideología del modernismo dio cuenta de una experiencia de globalización que ponía en evidencia que la humanidad estaba predestinada a un futuro descifrado desde los tiempos ilustrados. El desarrollo industrial y científico parecía irrefrenable, lo cual originó una nueva consciencia del ser humano frente a la materialización de la vida. La modernidad aparecía como un fin ineludible que se alcanzaría a costa de la materialización de la vida y del vacío del alma, donde sólo la actitud del artista y su búsqueda de valores podrían hacer frente a ello —cual David frente a Goliat—, siempre y cuando recurrieran a sus emociones y a su inteligencia, a la *belleza* y a la *verdad*.

Como señala Faustino M. López, el arte y sus valores espirituales era el principal refugio para los artistas del modernismo: “Los sentimientos contrarios experimentados y manifestados nacen de la atmósfera de confusión e incertidumbre vivida en el fin de siglo, al percibirlo como un período apocalíptico en el que se sentía la urgencia de acaparar riqueza espiritual por medio de los productos de la imaginación ante la amenaza materialista.”⁸⁶

La globalización y la vida urbana tuvieron también como consecuencia el surgimiento del cosmopolitismo, uno de los valores culturales e ideológicos del modernismo literario, sobre todo entre los sectores acomodados de la sociedad. La definición de “cosmopolita” que ofrece el diccionario de la RAE equivale a “ciudadano del mundo”;⁸⁸ sin embargo, como señala Vázquez Montano, “el cosmopolitismo de los modernistas se identificó particularmente con Europa, [...] [donde] Francia destacó como la

⁸⁵ Ambas estructuras sociales, la rural y la urbana, son formas de vida que se han presentado de diversas maneras a lo largo de la historia. Sin embargo, la experiencia moderna del mundo rural surgió luego de la Europa feudal del siglo XI. Con la aparición de los primeros enclaves urbanos comenzó a negarse la servidumbre rural y se presentaron otras vías de actividad económica. Lo que determinó las características del mundo urbano fueron el desarrollo del capitalismo y la planeación de proyectos sustentados en una actitud racionalista. La incorporación de la mercantilización propició que el mundo rural perdiera su independencia, pues éste se basaba primordialmente en el autoconsumo, mientras que las ciudades desarrollaban un consumo basado en el intercambio monetario. El sometimiento del mundo rural por el urbano trajo como consecuencia una idealización expresada en una literatura nostálgica que se remonta hasta la tradición helenística, llamada bucólica —aunque no originada a causa de un proceso idéntico al del siglo XI—, y que floreció aún en el Renacimiento y en la literatura del Siglo de Oro español. Véase Romero, 1982: 86-114. También Dueñas, 2017.

⁸⁶ López Manzanedo, 2010: 60.

⁸⁸ RAE. <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=cosmopolita>

nación que «ofrecía culturalmente los mejores modelos y los más asequibles al espíritu hispanoamericano».”⁸⁹ Pero, ¿en qué sentido se decía que Francia ofrecía esos mejores modelos “asequibles al espíritu hispanoamericano”?

La adopción, por parte de pueblos y culturas, de pautas de “comportamiento” — político, social y cultural— provenientes de Europa fue un proceso de integración cultural a Occidente. La conformación de los modernos Estados Nacionales, que tenían como punto de partida las ideas ilustradas, propició la existencia de una Europa que se autoproclamó como el modelo universal de civilización. Aunado a ello, la Revolución Industrial y el desarrollo científico indujeron a los pueblos que habían tenido influencia directa de Europa —por el control político y la administración ultramarina de las riquezas— a intentar borrar todo vestigio de atraso tratando de seguir el modelo impuesto por las potencias europeas.

Francia, con sus avances científicos, su fortaleza militar, su capital financiero, su desarrollo artístico, así como por su influencia en diversos ámbitos de la cultura, fue el modelo de nación más importante durante el siglo XIX, y al que aspiraban las élites intelectuales de los países latinoamericanos; “el *afrancesamiento* fue la vía que adoptaron las élites de los países hispanos para construir sus patrias y orientarlas hacia la modernidad y elevarlas hacia lo que consideraban «un estadio superior de civilización».”⁹⁰

El adjetivo “afrancesado” puede ser rastreado históricamente en España a finales del siglo XVIII para designar a los individuos simpatizantes de las ideas de la Revolución Francesa y, más tarde, de Napoleón I.⁹¹ Pero la progresiva imposición del dominio francés —tanto militar, económica y culturalmente— provocó que el adjetivo pasara de una connotación peyorativa a una diametralmente opuesta: “el *afrancesamiento* se usó para designar a los que se proclamaban herederos de la Ilustración y de las ideas de modernidad.”⁹²

En México, al término de la guerra de independencia, el país se debatió entre mantener las instituciones y las estructuras políticas y sociales de la Época Colonial o

⁸⁹ Federico de Onís *apud* Vázquez Montano, *Op. Cit.*: 23.

⁹⁰ Pérez Siller, 2004: 13-14. Cursivas mías. Siller propone utilizar el término *afrancesamiento* como una herramienta teórica que ayuda a explicar los procesos de integración de los pueblos y culturas periféricas a Occidente durante el siglo XIX, particularmente en lo que concierne a la construcción del concepto de Modernidad, que ha permeado en diversos ámbitos de la vida social, cultural y política de dichos pueblos.

⁹¹ *Ídem*, 2004: 3.

⁹² *Ídem*, 2004: 4.

construir unas nuevas que fueran acordes con los ideales ilustrados provenientes de la Revolución Francesa.⁹³ En este sentido, el llamado “afrancesamiento” significó el tránsito de la sociedad colonial a la conformación de una nación moderna.⁹⁴

Durante el período conocido como la República Restaurada (1867–1876), las clases burguesas —que habían abrazado las ideologías liberales— estaban a favor de instaurar instituciones más modernas que se rigieran bajo los preceptos de la racionalidad y la ciencia.⁹⁵ Durante este período, el historiador Jean Meyer menciona que:

La agresión contra México no aminoró la influencia de la cultura [francesa] aunque provocó un tiempo un fuerte resentimiento antifrancés, en especial en la pequeña burguesía nacionalista y republicana. Pero, la invasión acentuó la influencia de la cultura francesa; la gran mayoría de los miembros de la clase acomodada mexicana era partidaria del emperador Maximiliano, una clase profundamente afrancesada que imitaba modas y costumbres, hablaba y escribía francés.⁹⁶

Una de las expresiones del ideal de modernidad partió de la doctrina positivista —originada en Francia por Augusto Comte—, que preconizaba el progreso científico como vía para la modernización y la ciencia como base de toda organización política y social; así como la ciencia actuaba sobre el universo físico, así lo haría también con el mundo social y moral del hombre, estableciendo las leyes y parámetros que regularían las dinámicas de los comportamientos humanos. Los avances científicos eran tomados como el preámbulo para llegar al punto culminante del orden social y la “civilidad” occidental. Se creía en una relación de reflejo entre el mundo de la ciencia y el mundo social y moral, cuyos mecanismos se irían descubriendo paulatinamente. Sin embargo, esta actitud científicista encubría la idea de una superioridad moral, e incluso racial, de los países centrales, al hacer sinonimia entre su estadio de desarrollo científico y su condición moral o étnica.⁹⁷ Así pues, el “afrancesamiento” constituyó no sólo una actitud de aspiración a la modernidad, sino que fue también una estructura —o superestructura en términos marxistas— que implicó la

⁹³ Véase Zúñiga Solís, [s. d.]: 22.

⁹⁴ Pérez Siller, *Op. Cit.*: 4.

⁹⁵ Véase Zúñiga Solís, [s. d.]: 20-21. También Meyer, 2011: 9 y ss.

⁹⁶ Meyer, *Op. Cit.*: 13.

⁹⁷ Fernández, 1992, en <https://bit.ly/2OYebXY> Página visitada el 28 de septiembre de 2018.

transformación de la organización política y social a través de medios materiales y capitales culturales en un sector de la sociedad que al poder costearse una formación escolar, había adquirido desde su educación, hábitos, costumbres, comportamientos sociales y otros valores simbólicos. Este proceso de transformación alcanzó su máxima difusión durante el Porfiriato, como señala Javier Pérez Siller:

Durante el siglo XIX, el concepto [de “afrancesamiento”] se fue extendiendo a otros campos de la actividad social, sobre todo al ámbito de la cultura. Lo encontramos en el arte, la moda, las buenas maneras, la administración, la educación, la ciencia, la política y hasta en las aspiraciones individuales a ser moderno. Su empleo se afirmó durante el Porfiriato convertido en sinónimo de gente culta, ilustrada, acomodada, aristócrata y, a veces, muy a menudo, cercana a los círculos del poder. Era el distintivo de los individuos que practicaban lecturas semejantes, que se informaban en la prensa periódica, que asistían a tertulias y veladas literarias, que escuchaban poesía y música europea, que veían teatro, admiraban la pintura, la fotografía y las vistas del cinematógrafo. Englobaba pues a un grupo cosmopolita que realizaba prácticas modernas, que se veía a sí mismo como representante del ideal de civilización y que buscó expandir su sensibilidad a toda la sociedad.⁹⁸

Desde un punto de vista cultural e ideológico, el cosmopolitismo no expresaba, pues, una concepción de identidad nacional que concordara con la que se construyó al término de la Revolución Mexicana. Al menos para las élites, que adoptaban una ideología cosmopolita, el sentido de nacionalidad se reducía prácticamente a un mero accidente geográfico cuya posibilidad de ser trascendido por la recepción, asimilación, y más tarde, readaptación —*mestizaje cultural*— de culturas hegemónicas, era más importante.⁹⁹ Desde un punto de vista artístico, en su ya mencionado estudio sobre la influencia del modernismo literario en la música, Vázquez Montano señala que:

El cosmopolitismo en la música puede entenderse como la apertura por parte de los compositores hacia el conocimiento de otros repertorios y estilos distintos al que había

⁹⁸ Pérez Siller, *Op. Cit.*: 4.

⁹⁹ Contrario a esta idea, y de acuerdo con la doctrina positivista de corte darwinista, se consideraba que la condición de las clases bajas era producto de su “particular constitución psíquica, transmitida por herencia (los descubrimientos científicos así lo proclamaban), y que esa psicología común constituye el carácter nacional o [...], lo determina.”. Fernández, *Op. Cit.*

imperado en México por varias décadas, es decir, el estilo de composición italiano. Impulsados por el deseo de renovación, los músicos de la época modernista conocieron las obras de compositores franceses como Charles Gounod (1818–1893), Camille Saint-Saëns (1835–1921), Jules Massenet (1842–1912), etc. [...] La lista de compositores europeos conocidos en nuestro país durante el modernismo fue aún mucho mayor [...] [incluidos compositores de los siglos XVII y XVIII].¹⁰⁰

Si bien es cierto que el cosmopolitismo durante el modernismo literario impulsó el conocimiento de otros estilos tanto en literatura como en música y fuera de toda barrera nacional, el mismo término entendido como una “apertura” resulta un tanto ambiguo, pues se ha observado que, con anterioridad, la metrópoli mexicana estuvo en contacto con corrientes internacionalistas de avanzada en Europa, con las que estableció un diálogo. La corriente italianista es un ejemplo, así como también lo es el nacionalismo musical respecto a la *vanguardia neoclásica*, ya que no permaneció aislado, como sería de esperar de un movimiento de fuerte raíz ideológica nacional. Es decir, el diálogo internacionalista en el ámbito artístico es un hecho constante de alguna u otra forma, la diferencia es que los artistas del período del modernismo lo enfatizaban como un valor cultural que significaba modernidad y renovación.

Simultáneo a la ponderación de la ideología del cosmopolitismo, la creciente profesionalización y especialización dentro de las actividades artísticas, jugó un papel determinante en la conformación de una idea de élite artística. El campo literario fue de los primeros en presentar estas características, ya que la especialización del literato ocurrió durante la llamada *pax porfiriana*, cuando los administradores del poder político —el grupo llamado “los científicos”— obligaron a los escritores a abandonar las funciones administrativas. Al no formar parte los escritores modernistas de dichas tareas, no mostraron interés por asumir ninguna misión como formadores de los valores cívicos, morales o patrióticos, particularmente los “decadentistas”, a diferencia de como lo hicieran los de la generación de Manuel Gutiérrez Nájera y aún antes. Su marcado rechazo a cumplir esa función se expresó bajo la consigna que tomaron como auto de fe y estandarte: “el arte por el arte”.

¹⁰⁰ Vázquez Montano, *Op. Cit.*: 29–30.

Para la generación de escritores pertenecientes al “modernismo azul”, la literatura todavía era un vehículo para educar y cultivar a la nación, esto es, cumplía una función social, “El Duque de Job [seudónimo de Manuel Gutiérrez Nájera] no rompió con la sociedad de la naciente clase media, incluso la halagó con sus páginas amenas y de lectura ligera”.¹⁰¹ Para los “decadentistas”, en cambio, la literatura se liberó de esos deberes formativos en torno a valores cívicos y a la patria y favoreció la presencia de una élite artística e intelectual que no se sentía motivada a buscar puntos de contacto o comunicación con el “pueblo” o la nación.

En consecuencia, la profesionalización y la especialización propiciaron la distinción entre literatos, como creadores de poesía, y periodistas, como escritores de artículos y críticas. Esto condujo a la conformación de un público también especializado para la apreciación de la literatura, como advierte de manera perspicaz Amado Nervo cuando afirma que, “en general, en México se escribe para los que escriben. El literato cuenta con un cenáculo de escogidos que lo leen y acaba por hacer de ellos su único público.”¹⁰²

La relación que los “decadentistas” establecieron con la sociedad estaba marcada en términos de una oposición, fruto del desamparo producido por la pérdida del mecenazgo y la adscripción a las dinámicas del mercado. Así pues, “Para este momento no se entiende que se exija al escritor expresar algo más allá de sí mismo, ¿por qué debiera asumir una misión social, si la sociedad no lo atiende, ni le otorga gloria ni dinero?”¹⁰³ Estos escritores se veían a sí mismos marcados por los signos de la incompreensión, la marginación económica y la alienación a causa del excesivo materialismo de la época. Ello les condujo a ofrecer el capital simbólico y cultural de su producción a los poseedores del poder económico y político.

El elitismo, desde esta perspectiva, se expresó como el rechazo a la “vulgarización”, por lo que los “decadentistas” intentaron promover una ruptura entre el arte y las masas. La “mayoría de los escritores eligió un estilo cargado de referencias que no podían ser comprendidas por los sectores ignaros de la sociedad”,¹⁰⁴ clamando crear un arte para

¹⁰¹ Estrada Rubio, *Op. Cit.*: 14.

¹⁰² Amado Nervo *apud* Barajas Martínez. *Op. Cit.*: 133.

¹⁰³ Barajas Martínez, *Op. Cit.*: 132 y 133. Por otra parte, los literatos modernistas habían logrado cimentar las prácticas de patrocinio gubernamental consolidando la relación entre las artes y el poder político (véase *ídem*), relación que se mantuvo durante el régimen posrevolucionario.

¹⁰⁴ Estrada Rubio, *Op. Cit.*: 14.

artistas. Y, al no asumir una obligación cívica o moral con la sociedad o con las masas, los literatos optaron por un compromiso con otros artistas, como señala Barajas Martínez:

podemos ilustrar la postura del intelectual en la generación modernista: por un lado el literato no expresa a la sociedad, sino a él mismo; por el otro, su público no es la nación, sino sus pares en el mundo cultural, es decir, la élite. Este deslizamiento está acompañado por una mengua en el poder efectivo de los escritores [...] en la administración pública.¹⁰⁵ [...] el intelectual modernista [...] se desarrolla en lo individual porque ha perdido la primacía en el discurso que se supone debe hacer progresar al país.¹⁰⁶

Y así como los “decadentistas” promovieron una ruptura entre el arte y las masas, de igual manera podemos observar la reticencia de Vásquez a utilizar temas de carácter nacional o folclórico para no condescender a lo popular en un momento en el que el arte se volcaba hacia ese ideal. Sus convicciones modernistas se manifestaban en la postura de no aceptar que el artista debiese *expresar a la sociedad*:

Vásquez evita en forma consciente cualquier recurrencia a la cita folklórica o al aire popular. Es un creador en la búsqueda de su propia satisfacción personal. Crear es para él un estado de intimidad. Esta postura un tanto desligada de la realidad social es asumida por el artista en la siguiente cita: “... el momento actual es tan complejo, que hasta esta satisfacción puede convertirse en una positiva tortura para el artista *sensitivo*. [...]”¹⁰⁷

Por esta razón, Vásquez fue reacio a utilizar en su música melodías populares, no en la poca música que de él se conoce durante los años de la lucha armada, a pesar de haberse ganado la vida como pianista y director en teatros de revista,¹⁰⁸ ni durante los años más

¹⁰⁵ Recordemos que los escritores anteriores a los modernistas eran polifacéticos: lo mismo escribían novela, poesía, historia así como participaban activamente desempeñando funciones de gobierno.

¹⁰⁶ Barajas Martínez, *Op. Cit.*:133.

¹⁰⁷ Castillo Ponce, 2007: 40–41. Cursivas mías.

¹⁰⁸ Sobre la música en teatros de revista durante la Revolución, señala Pérez Monfort que “Durante el período de 1910 a 1920 este teatro vivió momentos creativos que tocaron el tema revolucionario constantemente. Una infinidad de piezas de género chico se escenificaron en carpas y teatros populares durante la contienda.” (Pérez Monfort, 2003: 119). Cabe destacar que es probable que Vásquez haya dirigido o interpretado alguna de estas músicas mientras trabajó en los teatros de revista y zarzuela, pero como compositor no es probable que le sirvieran de inspiración para su propia obra.

radicales del nacionalismo musical mexicano, donde incluso se podía echar mano de melodías supuestamente indígenas. La única concesión que hizo al respecto fue en el tercer movimiento de su *Concierto para piano no. 3* (primera versión, 1936; segunda versión, 1954), donde utilizó el conocido tema del *Cielito lindo* de Quirino Mendoza (1862–1957).

La otra característica importante del modernismo literario, tanto en un nivel estético como ideológico, es el *exotismo*, es decir, el gusto por geografías, épocas o períodos históricos afines al imaginario y sensibilidad de los modernistas. Las geografías predilectas para poetas y pintores eran los pueblos de Asia Menor en el Cercano Oriente; Japón y China, en el Lejano Oriente; y Egipto y Marruecos, en el norte de África. Las épocas y períodos históricos recurrentes fueron la Antigüedad Clásica, la Edad Media y el Siglo XVIII europeo.¹⁰⁹ El *exotismo* consistía en la fascinación por mundos oníricos o de fantasía, por esas geografías o períodos históricos donde los modernistas expresaban su libertad creadora, como señala Murillo Fuentes: “Se trata de una sublimación de esas regiones. [...] Lo exótico resulta ser una fuente de decorados y escenografías relacionadas directamente con la exquisitez, la sensualidad y el hedonismo.”¹¹⁰

En términos ideológicos, el *exotismo* fue un escaparate ideal para evadir y contrarrestar los crecientes valores materialistas y utilitaristas de la sociedad urbana y reiterar la postura transgresora y de rechazo a la realidad circundante;¹¹² mientras que al mismo tiempo, “aporta[ba] cosmopolitismo y sentido aristocrático.”¹¹³ El gusto por lugares lejanos y misteriosos ofrecía un caudal amplio de estimulación creativa, y, sin embargo, resultaba en una representación idealizada y estereotipada de culturas y pueblos que referían. En el ámbito musical, para los francesistas, el exotismo propició la vuelta a antiguas formas musicales como minuetos, gavotas, zarabandas y musetas, todas ellas formas musicales en boga antes del siglo XIX.

Al interés por lo exótico le debemos el hecho de que Vásquez haya escrito tres óperas relacionadas con esta estética: *Citlali* (1922), ópera premiada en el concurso nacional de composición convocado por *El Universal*¹¹⁵ (Ver Anexo I, imagen 3); *El*

¹⁰⁹ Murillo Fuentes, 2005: 200.

¹¹⁰ *Ídem*.

¹¹² Véase Murillo Fuentes, *Op. Cit.*: 197–198.

¹¹³ *Ídem*: 200.

¹¹⁵ Afirma Pareyón que esta ópera obtuvo el primer lugar en dicho concurso, “por encima de otras seis obras, entre las que estaba *Anáhuac*, de Arnulfo Miramontes (1881–1960).” Pareyón, 1996: 148.

mandarín y *El rajáh* (1923), en colaboración con el poeta modernista Manuel M. Bermejo (1875–1962), autor de los tres libretos.

Estos rasgos ideológicos del modernismo pueden ser entendidos como valores de una élite que se percibía en decadencia y que, tal vez por ello, se aferraba a una *Belle Époque* aniquilada por la Primera Guerra Mundial. Así lo constata la lectura “moral” que Romain Rolland efectuó sobre el *Pelléas et Mélisande* de Debussy:

Entre las causas morales, observaré sobre todo una forma de pensamiento que no es peculiar de Francia, pero que es común a la *élite* europea de hoy y que ha hallado su expresión en *Pelleas et Melisande* [sic]. La atmósfera en que se mueve el drama de Maeterlinck es un abandono melancólico de la voluntad de vivir en la fatalidad. Nada puede cambiar el orden de los acontecimientos; a despecho de las ilusiones del orgullo humano que se cree el amo, fuerzas irresistibles y desconocidas conducen, de un extremo a otro, la trágica comedia de la vida. Nadie es responsable de lo que desea, de lo que ama; apenas si se sabe lo que desea, lo que ama! [sic] Se vive, se muere, sin saber por qué. Estos pensamientos fatalistas que revelan la lasitud de una aristocracia intelectual de Europa, han sido maravillosamente traducidos en música por Debussy quien ha puesto en ellos su poesía propia y un encanto sensual cuya embriaguez hace más irresistible su contagio.¹¹⁶

Después de la Primera Guerra Mundial se codificó un nuevo paradigma de modernidad, al despuntar Estados Unidos como potencia económica y militar. Un paradigma aún marcado por la urbanización y los avances tecnológicos que, en los modernistas, había despertado un sentimiento de vacío. Dentro de esta nueva situación geopolítica comenzó a observarse una creciente masificación del arte —producto de la reproductibilidad técnica y el desarrollo de la industria cultural—, aparejada con una cada vez mayor oposición a la postura elitista de los modernistas.

En México, la agenda ideológica del régimen posrevolucionario también desacreditó al elitismo, al mismo tiempo que se elevó una oleada de “ideología neoclásica” ocurrida a raíz del cambio geopolítico que trajo consigo la Primera Guerra Mundial.¹¹⁷ Dicha ideología, manifiesta en el *neoclasicismo vanguardista* y que consistía en cimentar una

¹¹⁶ Rolland, 1991: 13.

¹¹⁷ Véase Azuela, 2005: 204 y ss.

nueva relación con el pasado histórico y artístico, dejó de lado los valores del modernismo de principios de siglo, entre ellos, además del elitismo, el formalismo y el academicismo.

1.2.2 Valores artísticos del modernismo: *eclecticismo*, *sinestesia (el color)* y *perfección formal*

El entorno cultural, social y económico fue determinante para que los artistas del modernismo intentaran integrar todo tipo de experiencias en sus expresiones artísticas. En el contexto histórico, la cultura occidental vivió asombrosas transformaciones en las estructuras económicas y sociales, muchas de las cuales desembocaron en el conflicto bélico internacional de 1914. Los vertiginosos avances científicos y tecnológicos, el crecimiento de las grandes y modernas urbes de acero, las máquinas y los medios de transporte y mucho de lo que ahora conocemos, resultaban entonces una completa novedad. Esto implicó el nacimiento de nuevas *sensaciones* frente al entorno y la vida social e interior de los individuos; no sorprende entonces que, como hemos dicho, hayan tratado de integrar en su quehacer artístico todo tipo de experiencias vitales, en la búsqueda de una plenitud que Faustino M. López denomina la “estética de la totalidad”:

Lo que venimos señalando como «estética de la totalidad» pretende abarcar todos los términos, desde la fe hasta el escepticismo y la negación, desde la alegría vital hasta la árida pereza, desde la confianza en la razón y la salvación por la ciencia [...], hasta el anticientifismo e irracionalismo como única solución salvífica del individuo interior. Se trata de una estética que, a tenor de la conciencia de la ausencia y del vacío, despliega sus pretensiones hacia el otro extremo: la búsqueda del *Todo*.¹²⁰

Derivación lógica o complemento de la “estética de la totalidad”, el característico eclecticismo del modernismo, en tanto conciliación de las más diversas tendencias artísticas, asumía únicamente dos principios: *libertad* y *voluntad artística*. Así lo señala Ana Suárez Miramón:

En cuanto a época y actitud, el Modernismo integró diferentes e incluso opuestas direcciones [...], haciendo una compleja y rica síntesis de todas ellas sobre todo en la lírica, género en donde mejor se puede observar esa integración de diversidades. La aceptación de los dos únicos principios de *libertad* y *voluntad artística* permitió asumir prácticamente

¹²⁰ López Manzanedo, 2010: 60.

todos los *-ismos* anteriores, sin rechazar Realismo ni Naturalismo puesto que del análisis de la realidad se había llegado al más profundo del «alma» de las cosas. Como aportaciones importantes que este movimiento asimiló para su propia identidad caben destacarse: el *Parnasianismo* y *Simbolismo*, confundidos en una sola identidad en el mundo hispánico.¹²¹

Así como la ideología modernista se basaba en reunir las más variadas experiencias de vida, en la estética, el carácter del modernismo era sincrético, casi un principio sistemático en el proceder de los recursos técnicos. De la *voluntad* integradora, propia de la “estética de la totalidad”, nació el intento de emular los procesos de sinestesia tanto en las técnicas artísticas como en la apreciación de las obras.¹²² Ello estimuló el interés de los artistas en otras disciplinas y contribuyó a la conformación de la sinestesia como uno de sus valores artísticos y estéticos: “Cada pensamiento, cada sentimiento, en el dominio plástico, musical o poético, *tienen su melodía propia*, según las particularidades de la individualidad que capte la tensura de sus vibraciones, y establezca sus *correspondencias*.”¹²³

Los escritores modernistas fueron los primeros en mostrar una gran inquietud por las interrelaciones de los fenómenos de la percepción y en la posibilidad de utilizarlos en las técnicas de creación literaria. Por ejemplo, en la correlación entre música y poesía, señala Arqueles Vela que:

La musicalidad —simetría auditiva en la sucesión de sonidos—: no es un mero formalismo —norma exterior de las proporciones verbales—: es la base estructural de la poesía [...], y corresponde a una simetría de los sentimientos, que seleccionan los sonidos, colocándolos a una altura diferente, según las tonalidades de la armonía interna. [Y añade] En poesía el efecto se obtiene por medio de la melodía —combinación del ritmo y de la armonía— del ritmo que clasifica los sonidos cuantitativamente; de la armonía, que los clasifica cualitativamente.¹²⁴

¹²¹ Suárez Miramón, *Op. Cit.*: 158.

¹²² Véase Vela, 2005. También Bernal Muñoz, 2002: 171–191.

¹²³ Vela, *Op. Cit.*: 22.

¹²⁴ *Ídem*: 23. En esta cita, Vela se refiere en particular al pensamiento poético de Edgar Allan Poe, sin embargo, afirma que se trata de un conjunto de preceptos que los modernistas retomaron, pues para ellos, el escritor estadounidense fue un precursor del modernismo en sus principios estéticos.

De modo que eran frecuentes las disertaciones estéticas sobre los efectos de la interacción entre la música, la poesía y el color. Una de las correlaciones más comunes era la que tiene que ver con el sonido y el color. Este último, por ejemplo, fue un elemento fundamental del modernismo, aunque difícil de conceptualizar, ya que adquiría diferentes significados en cada disciplina artística. El color poseía siempre un valor que trascendía la naturaleza física para ser sublimada en la experiencia estética:

en la obra de arte no es la combinación lábil de matices percibidos sólo con los ojos —visibilidad de los objetos— como tampoco el timbre es únicamente la audición y percepción de los sonidos. El color es la vibración interna de la vida transmitida a la realidad representada. Las sensaciones más vivas, sentidas; las emociones más hondas, experimentadas —intensas y extensas— *producen el color en la obra de arte*. En la poesía, principalmente, la finalidad colorística no se encuentra en lo simple impresionista o expresionista —fases fundamentales del fenómeno— restringta a lo fugitivo o al concepto particular de la naturaleza, de las cosas y del hombre, sino a la acción que penetra en las arcanidades del ser, y excita las facultades estremecibles, en un complejo sensible. El color no se percibe sólo en las impresiones visuales: la imagen —secuencia de fenómenos ordenados— se produce en la confluencia de los sentidos. [...] El estremecimiento del ánimo, crea el color y el timbre, poéticos: precisos de la tonalidad que corresponde a cada emoción, en un instante del tiempo.¹²⁵

Lo central de estas consideraciones es el hecho de que una parte de la estética del modernismo reivindicaba de forma manifiesta el fenómeno de la percepción. Ésta es una de las características esenciales de la estética impresionista, a su vez componente significativo del modernismo, y que representaba una revolución en la historia del arte, dado que tanto en pintura como en música reorientaba los valores estéticos de la creación y la apreciación artística al dar importancia al fenómeno de la percepción por encima de las normatividades estéticas.

Pero, ¿a qué nos referimos con percepción si, finalmente, toda obra de arte se percibe? Específicamente, nos referimos al hecho de que, mientras el arte clásico era un arte normativo principalmente en cuanto a las formas, el arte impresionista confiaba

¹²⁵ Vela, *Op. Cit.*: 21.

esencialmente en la percepción, entendida ésta según su definición psicológica como “la forma en la que el cerebro detecta las sensaciones que recibe a través de los sentidos para formar una impresión consciente de la realidad física de su entorno (interpretación).”¹²⁶ Se trataba de la interpretación genuina del artista plasmada en la obra de arte con una técnica adecuada. La percepción se origina a partir de estímulos que “impresionan” a nuestros sentidos; pero es también el punto de encuentro entre el objeto y el sujeto, el origen de toda sensación y aprendizaje humano:

El mundo es simplemente un dato de los anales íntimos. Del color, del sonido, de las formas, trasciende la realidad expuesta en sugerencias más allá de la experimentación sensorial inmediata. La contextura de las cosas se esfumina; los nexos con la naturaleza se rompen, y el ánimo no acierta a reencarnar en los fenómenos sensibles que le dieron vida, objetivados con el espíritu del objeto, cristalizando la realidad interna, insólita, en una improvisación lábil de la Naturaleza, fugitiva en la inquietud inmanente, sin tactibilidad. El acercamiento al mundo real es sólo una manera de comprobar lo visionario con los procedimientos más sutiles [...].¹²⁷

En este sentido, el uso del *color*¹²⁸ como elemento de la creación adquirió un papel fundamental, como estímulo sensorial y también como un producto de ese estímulo que creaba y recreaba una sensación. Los pintores impresionistas “no retrataban paisajes sino la sensación producida por los paisajes”.¹²⁹

¹²⁶ Wikipedia

¹²⁷ Vela, *Op. Cit.*: 156.

¹²⁸ En algunas ocasiones se emplea el término *color* como equivalente al de “timbre”, sin embargo, en este estudio propongo diferenciar ambos términos. El timbre lo entendemos como la cualidad que permite diferenciar un sonido de otro, tanto entre instrumentos, como entre todos los registros de un mismo instrumento. La forma y el material con que está hecho el instrumento, así como la combinación de armónicos que produce, el ataque o la manera de articular el sonido, y el punto en que se producen las vibraciones en el cuerpo sonoro, son lo que producen el timbre. El timbre está relacionado con las cualidades intrínsecas del sonido que se reflejan en las características acústicas de un fenómeno conocido como *envolvente*. El *color*, en cambio, contempla una dimensión más amplia que la mera diferenciación entre timbres, y entrañar un conjunto de significados emocionales de acuerdo a una red de asociaciones simbólicas entre las que puede destacar su carácter *sensualista* o como agente de placer en el discurso musical.

¹²⁹ Pasler, 2001: 91.

En su libro *Impressionism in music*, Christopher Palmer señala que “[la] música de Debussy evidencia preocupaciones similares a las de los pintores impresionistas, lo cual se revela en la siguiente afirmación del compositor: «*Mi deseo es reproducir lo que escucho.*»”¹³⁰ Es decir, dar un lugar de relevancia a sus percepciones sonoras y plasmarlas en su música de acuerdo a una técnica adecuada. También el concepto del *color* tomó un papel muy relevante en la música de Debussy y en la del impresionismo en general:

fue la extensión de estas ideas [los efectos de claro-oscuro en la pintura impresionista] por parte de Debussy que tuvieron un impacto más duradero en el futuro de la música. [...] Debussy extendió la paleta orquestal con armónicos de arpa, platillos apagados y partes corales sin texto y con los labios cerrados [...]. [...] Y, como los pintores impresionistas y más tarde los poetas simbolistas, Debussy buscaba en la música no sólo representar la naturaleza, sino reflejar “las misteriosas correspondencias entre la Naturaleza y la Imaginación”.¹³¹

Por lo tanto, un aspecto relevante del impresionismo es su irremediable evocación de imágenes, en un juego de sinestesias que tanto en pintura como en música apostaba a la difuminación de los límites:

El Modernismo [impresionismo] [...] juega con las percepciones y sensaciones que nos hacen creer, sentir e imaginar *referentes ideales* como el mar, el cielo o el atardecer. Esta aspiración del Impresionismo hacia la abstracción, favorece la idea de la música en su distancia con el figurativismo o representacionismo; y por lo tanto estrecha las relaciones conceptuales entre ruido y saturación de color, oscuridad y silencio, matiz tonal y mixtura armónica, ritmo y espacio, distancia armónica y distancia espectral (color). Además completa la independencia de la música respecto de la melodía y de los contornos que recuerdan la vocalización humana [...].¹³²

La influencia que ejerció el pensamiento científico y tecnológico de finales del siglo XIX y principios del XX, en la imaginación creativa de los artistas del modernismo, ha

¹³⁰ Palmer, 1973: 18.

¹³¹ Pasler, *Op. Cit.*: 91.

¹³² Pareyón, 2018: 7.

quedado documentada en obras, manifiestos artísticos, estudios históricos, y una amplia literatura.¹³³ La *revolución de la luz*, como denomina Pareyón a esta influencia, es un rasgo característico de la estética del modernismo, donde los fenómenos lumínicos y el *color* fueron depositarios de un significado estético que buscaba romper las barreras impuestas por formas de goce estético convencional, límites que había que trascender y puentes que tender, como señala el musicólogo respecto a lo que significaba el color *azul* para los artistas: “«lo *azul* quiere decir lo ideal, lo infinito, la luz difusa, la amplitud vaga y sin límites». Estos conceptos son centrales para el impresionismo [...] manifiestos en pintura y música, así como para el modernismo literario que abrazaron los jóvenes escritores latinoamericanos de *fin de siècle*.”¹³⁴ Su subversión estética también era ideológica, pues al paradigma epistémico positivista que afirmaba que todo era cuantificable y reducible a datos concretos, el impresionismo, como el modernismo en su mayor parte, rectificaron dicha episteme y en respuesta, presentaban una reinterpretación del mundo *fenoménico* material, al que intentaban transmutar o sublimar:

El Impresionismo es también un paradigma y credo de la *revolución de la luz*, cuyo fin último no es explicar —como lo hace la ciencia positivista— sino sublimar el Naturalismo tradicional por medio de la sensibilidad y sensualidad de las oscilaciones caracterizadas en la luz, el color y la música.¹³⁵

Los aspectos impresionistas más característicos de la *revolución de la luz* —figuras musicales y gestos por cuyas cualidades tímbricas eran asociadas a fenómenos lumínicos— solían impactar directamente en la estructura de las obras, modificándolas y permitiendo que se desarrollaran de acuerdo a sus propias necesidades de expresión musical:

Las *figuras musicales* favoritas para realizar aproximaciones entre lo sonoro y lo luminoso, son particularmente notorias en la música instrumental [...] y sobre todo —pero no exclusivamente— en cuartetos de cuerda y obras sinfónicas y para piano solo, tanto a través de juegos de acordes concebidos por comparación con juegos en el espectro lumínico; como

¹³³ *Ídem. Pass passim.*

¹³⁴ *Ídem:* 14. Según el autor, la influencia de la *revolución de la luz* se observa incluso en el pensamiento artístico de los futuristas. Véase *Ídem.*

¹³⁵ *Ídem:* 8.

a través de figuras retóricas que usan por vehículo el *trémolo* [...], el *arpeggio* [...] y el *trino* [...], presentes en la música de diferentes épocas y regiones. En este caso no se trata, sin embargo, de trémolos, arpeggios y trinos “en general”, sino *únicamente de aquellos que por su extensión temporal y dispersión armónica generan una impresión de “trazo difuso” o “textura”, en lugar de la sensación clara y directa de la melodía, histórica y formalmente apegada a la vocalización.* [...], el uso sistemático de dichas figuras va necesariamente acompañado de un cambio importante en la estructura musical; de manera que incluso pueden percibirse relaciones entre formas y estructuras mayores, respecto de “figuras” y “motivos” menores.¹³⁶

Esto no excluía la búsqueda de la perfección formal y de la belleza, a diferencia de lo que ocurrió más tarde con los movimientos de vanguardia.¹³⁷ Aún con el interés por renovar las técnicas y recursos de expresión, los modernistas asimilaron los principios del *Parnasianismo*, el cual “sirvió de guía al movimiento modernista en lo que atañe a la preocupación de la forma.”¹³⁸ En todo momento buscaron el equilibrio entre la renovación de recursos artísticos y formalismo.

El culto por la forma en varias ocasiones sirvió a los poetas modernistas como un medio para abordar temas que resultaban polémicos a la sociedad de aquel entonces, como la homosexualidad, la lujuria, la prostitución o el papel de la mujer. Críticos y estudiosos han observado, por ejemplo, en la figura de Gutiérrez Nájera, este intento de equilibrio entre aspectos contradictorios, al señalarlo como “figura conciliatoria”, ya que no sólo en su poesía, sino en su vida personal encarnó dichas contradicciones al haber sido “defensor del decadentismo, pero, a la vez, promotor de una ética positivista del trabajo, de una actitud cívica y de una espiritualidad católica”.¹³⁹ Así pues, el *Parnasianismo* “fungió muchas veces en la *R[evista] A[zul]* como estrategia de la crítica para legitimar temas

¹³⁶ *Ídem*: 2–3. Cursivas mías.

¹³⁷ La diferencia entre modernismo y vanguardismo, según Peter Bürger, radica en que “el primero puede verse como una extensión de los lenguajes tradicionales que podría o no ir más allá de la pura experiencia estética, mientras el segundo debe entenderse como un ataque que pretende alterar las instituciones que producen y reproducen ese arte”. Peter Bürger *apud* Madrid, 2008: 14. El primitivismo y el neoclasicismo corresponden a este último concepto. Otro aspecto importante es la relación de ruptura que el primitivismo y el neoclasicismo establecieron con el pasado artístico en el sentido de una distancia “objetiva” en el arte, a diferencia del modernismo, que pretendía mantenerse en una línea directa con la tradición clásica.

¹³⁸ Henríquez Ureña, 1978: 13.

¹³⁹ Pineda Franco, 1998: 412.

divergentes al consenso cultural”.¹⁴⁰ El culto a la forma era, pues, una estrategia para lograr conciliar las contradicciones de un sistema propenso a celebrar el orden y ocultar los daños colaterales de su propia maquinaria. Y podemos asumir que el sincretismo, producto de la “estética de la totalidad” era una de las maneras en que se expresaba la necesidad de negociar las contradicciones de este sistema entre artistas e intelectuales, como señala Pineda Franco:

dicho proceso sincrético [...] [fue] la respuesta a la relación de dependencia latinoamericana con la modernidad occidental. [...] esta relación se traduce [...], en originales invenciones generadas por un afán de novedad y por una simétrica resistencia a abandonar los valores ya adquiridos.¹⁴¹

En la música podemos observar el mismo “afán de novedad y [...] una simétrica resistencia a abandonar los valores ya adquiridos”¹⁴² en lo que podemos denominar como *primer* impresionismo musical en México —el cual, a partir de la influencia del pensamiento y de los postulados de los escritores modernistas en esa región— nos permite señalar el esfuerzo por mantener dicha actitud conciliatoria reflejada en el uso de los materiales musicales y el cuidado de la forma. Podemos mencionar, por ejemplo, ciertas coincidencias entre la obra de Vásquez y la del compositor español Joaquín Turina (1882–1949), especialmente en lo referente a la combinación entre el formalismo y el contenido musical. En el caso de Turina, señala Yvan Nommick que: “Tres son [...] las huellas de la enseñanza de la Schola Cantorum en el estilo compositivo de Turina: el respeto a la tonalidad, el rigor y el equilibrio formal, y la utilización de los procedimientos cíclicos.”¹⁴³ De manera que, “A su regreso de París, el «arte de la composición» de Turina consistirá en un perfecto equilibrio entre el rigor formal [...], los recursos de la armonía impresionista - (paralelismos, apoyaturas múltiples, acordes que tienen un valor por sí mismos, modalismos) y la música popular de su tierra”.¹⁴⁴

¹⁴⁰ *Ídem*: 410.

¹⁴¹ *Ídem*: 413.

¹⁴² *Ídem*.

¹⁴³ Nommick, 1999: 141.

¹⁴⁴ García Alcantarilla, 2013: 8–9.

Dichos recursos armónicos pertenecían a la idea del *color* en música. Pero, como veremos más adelante, durante lo que he denominado como el segundo *modernismo musical*, los compositores afectos al sistema tonal no solían partir del concepto de *color* relacionado con los recursos musicales armónicos del impresionismo, sino de las especulaciones teóricas de los literatos del modernismo, que relacionaban los fenómenos ondulatorios del sonido con los de la luz. Cuando retomaban estas especulaciones era para emprender una defensa secreta hacia el sistema tonal.

En este sentido, Vásquez se ubicó en la afiliación ideológica y los postulados estéticos del modernismo, que tenían que ver con la búsqueda de la perfección formal, en combinación con recursos innovadores referentes al *color* armónico implicado en el uso de acordes desfuncionalizados o diversos tipos de escalas. Sin embargo, la valoración notoria e incuestionable al sistema tonal no le permitió nunca aventurarse a abandonarlo.

Es por esta razón que, como mencionamos arriba, en algunos compositores hispanoamericanos modernismo e impresionismo parecieron fusionarse —tal vez el impresionismo nunca dejó de ser formalista—, pues si bien esas *figuras musicales*, muchas veces ya tópicos reconocibles, invitaban a modificar la estructura musical, como señala Pareyón, en Vásquez, así como en Turina, se aprecia el interés de mantenerlas a raya dentro de lineamientos formalistas.

1.3 El *modernismo* en la música

Los procesos históricos en las diversas actividades humanas no suelen ser absolutamente homogéneos, sino que atraviesan diferentes temporalidades. Es el caso del modernismo literario, que puede ser pensado en dos etapas: la del “modernismo azul”, entre 1876 y 1892, y la del “decadentismo”, entre 1893 y 1903 aproximadamente. En cambio, la corriente musical francesista, influida directamente por el modernismo literario,¹⁴⁵ tuvo su momento álgido hacia 1900 con el estreno de *Atzimba* de Ricardo Castro.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Véase Vásquez Montano, *Op. Cit.*

¹⁴⁶ Se llevó a cabo en la Ciudad de México el 20 de enero en el Teatro Arbeu, y se dio una reposición el 9 de noviembre de ese mismo año en el Teatro Renacimiento.

Según la periodización hecha por Jesús C. Romero, la etapa de apogeo del francesismo comenzó en 1907, es decir, siete años después del estreno de *Atzimba*, uno de sus máximos monumentos musicales, y en el momento de la muerte de Castro, el que quizá fuera su mejor exponente. No nos parece una periodización adecuada en el sentido en que el “apogeo” al que se refiere Romero tiene que ver más bien con el ámbito del poder institucional al ocupar, Castro y luego Campa, la dirección del Conservatorio. Puede ser que en realidad se trate de un logro tardío dada la muerte de Castro y el corto tiempo que le quedaba al francesismo como estilo predominante hasta la aparición de la *canción mexicana* en 1912.

Así como el modernismo literario presentó dos etapas, también podemos observar algo similar en el campo musical. El “modernismo” en música es un término que no ha sido formulado con demasiada precisión en la historiografía hispanoamericana.¹⁴⁷ El término se ha utilizado para referirse tanto a la música del último romanticismo alemán como a la música impresionista, a la del futurismo, a la del primitivismo o a la del neoclasicismo.¹⁴⁸ En ocasiones, hasta los propios compositores mexicanos de la primera mitad del siglo XX se referían a los movimientos de vanguardia como “modernismo”.

Por ejemplo, Vásquez mencionaba que “El *modernismo*, una etapa lógica en la creación musical, se ha constituido en un problema tremendo para el creador. Su preocupación constante es no quedarse atrás, hablar el lenguaje del momento; pero esto obliga a muchos a ser deshonestos consigo cuando convierten el placer de crear en un proceso puramente cerebral.”¹⁴⁹ Al manifestar su inconformidad con un “problema” de honestidad creativa, traída a cuento por el término “modernismo”, Vásquez evidenciaba que dicha práctica no pertenecía a sus convicciones artísticas, las cuales provenían del francesismo musical. El “modernismo” al que se refería Vásquez muy probablemente tenía que ver con la música que había roto con el sistema tonal, pero no podemos afirmarlo contundentemente al no contar con la fecha exacta de su comentario.¹⁵⁰

¹⁴⁷ En la literatura anglosajona, *modernism* designa en general a lo que en habla hispana conocemos como *vanguardias*.

¹⁴⁸ Es el caso de Rafael J. Tello (Véase Pareyón, 1996: 16) o Alba Herrera y Ogazón (Herrera y Ogazón, 2012, edición facsimilar) quienes emplean con diferencias este término.

¹⁴⁹ Vásquez *apud* Pareyón, 1996: 17. Cursivas mías.

¹⁵⁰ Ya que cabe la posibilidad de que se refiriera al dodecafonismo, por ejemplo.

En este estudio, el término de *modernismo musical* lo relacionamos principalmente con la necesidad de la exploración de los límites del sistema tonal, pero no con su ruptura. Por lo que también podemos afirmar que el *modernismo* en la música¹⁵¹ se refirió a la renovación de lenguajes armónicos que utilizaban diversos recursos, incluidos aquellos que suponían una reinterpretación del sistema tonal, como el impresionismo.

A diferencia del modernismo literario, el *modernismo musical* fue un fenómeno de escala internacional que se originó en Europa; el denominador común entre ambos movimientos artísticos era el espíritu de renovación en sus respectivos ámbitos. En el caso del *modernismo musical*, el propósito era evitar los lugares comunes y estereotipados de los recursos musicales que ya estaban agotados y se habían vuelto excesivamente estáticos y predecibles, sobre todo los asociados a la corriente italianista.

El teórico y compositor mexicano Vicente T. Mendoza (1894–1964) propuso en 1930 dos conceptos para explicar el desarrollo del lenguaje armónico tal como se había venido dando en la música de los últimos años, a saber: *cromatismo de principio* y *cromatismo de concepto*.¹⁵² Éstos son equivalentes a los propuestos por Jim Samson en 1993: *tonalidad extendida* y *tonalidad modificada*,¹⁵³ respectivamente. La esencia de estos conceptos es la misma para ambos autores, y nos servirán para distinguir los dos momentos del *modernismo musical* en México, que revisaremos a continuación.

1.3.1 El primer *modernismo musical* en México: la corriente francesista

El primer momento del *modernismo musical* puede ser identificado a través de la presencia de la corriente francesista. Vázquez Montano ha señalado de manera precisa la influencia del modernismo literario en los francesistas a partir de conceptos como cosmopolitismo y *exotismo*, además de los recursos utilizados para la renovación del lenguaje musical que llevaron a cabo. La renovación consistía en procedimientos técnicos muy concretos enarbolados, sobre todo, por estos músicos.

¹⁵¹ Previa distinción con los movimientos de vanguardia.

¹⁵² Mendoza, 1930: 3–10.

¹⁵³ Samson, 1993: 3–5.

Por ejemplo, Vázquez Montano afirma que la corriente italianista manifestaba una clara predilección por el cuidado de la melodía, derivada del gusto por el estilo del *bel canto*, a costa de la armonía:

El compositor se valía más de sus habilidades como melodista [...] que como armonista para mostrar sus cualidades compositivas y como resultado es usual que la estructura de la obra esté basada en la aparición de diversos temas donde los mismos pueden no repetirse dentro del discurso musical.¹⁵⁴

En este sentido, y desde una perspectiva histórica diametralmente opuesta a la de Vázquez Montano, Mayer-Serra atribuye al estilo italianista un anquilosamiento de los recursos de expresión y desarrollo técnico compositivo precisamente por el abuso estereotípico del elemento melódico:

Lo que da a toda esta producción [la música de estilo italiano] su carácter de uniformidad desesperante, es el hecho de que la retórica del aria operística determinó o, si se quiere, inficionó la escritura melódica hasta en sus más menudos floreos.¹⁵⁵

En contraste con el enfático cuidado de la melodía, la renovación del lenguaje musical hecha por los francesistas consistía en “el desarrollo temático; la polifonía y la invención armónica”,¹⁵⁶ por ello, en la defensa y recuperación de compositores como Bach y Chopin había un claro sentido de modernidad y renovación. A este respecto cabe mencionar el papel que desempeñó Chopin en la recuperación historicista de la figura de Bach. Para el compositor polaco, el contrapunto bachiano había sido además de un elemento de recuperación histórica, también una nueva manera de concebir la escritura polifónica pianística, como señala Jim Samson:

Uno de los grandes logros [de Chopin] fue reformular, en términos que resultaban particularmente adecuados para el piano, la figuración y el contrapunto paradigmáticos de

¹⁵⁴ Vázquez Montano, *Op. Cit.*: 31. La autora pone como ejemplo el *Vals Laura* de Tomás León (1826–1893), que presenta ocho temas diferentes más una introducción, pero con una armonización bastante elemental.

¹⁵⁵ Mayer-Serra, *Op. Cit.*: 78–79.

¹⁵⁶ Vázquez Montano, *Op. Cit.*: 39.

Bach. Por medio de novedosas interacciones con la armonía y la estructura de frases, por medio de la elaboración de un contrapunto lineal oculto que nacía del diseño figurativo y por medio de un notable grado de intrincamiento y de detalle en la construcción de pequeños componentes en la textura, todo lo cual era deudor de Bach [...], Chopin tradujo el contrapunto de voces iguales de Bach, que se adecuaba de manera ideal a los instrumentos de tecla del siglo XVIII, a un contrapunto libremente idiomático perfectamente adecuado al piano, en que las voces pueden surgir y retirarse de la textura, donde puede haber una clara jerarquía de voces creadas por medio de matices y capas dinámicos [*sic*], y donde la resonancia armónica del instrumento puede permitir la incorporación o la supresión de las voces, al tiempo que se preserva una ilusión perfecta de regularidad contrapuntística.¹⁵⁷

Estos recursos de escritura polifónica adaptados idiomáticamente al piano eran poco frecuentes en la escritura pianística de la música de estilo italianista. Por otro lado, la “invención armónica”, de alguna manera también deudora de la obra de Bach, comprendía una serie de procedimientos cromáticos que propiciaban la suspensión de la tonalidad central. A ello se refiere el término *cromatismo de principio*, antes mencionado: a la expansión de regiones tonales al “entremezclar grados cromáticos en un concepto diatónico”¹⁵⁸ por medio de los procedimientos de alteración más usuales, como el avance cromático de las voces o la alteración cromática de los acordes con función de dominantes secundarias —tales como acordes de séptima disminuida y sexta aumentada—. Con frecuencia se aprecia también en las formas musicales la incorporación de secciones con relaciones armónicas más remotas.¹⁵⁹

El uso amplio de cromatismos mantenidos dentro del marco de las funciones tonales es lo que caracterizó al primer modernismo musical en México, del que participaron los francesistas. Procedimientos armónicos de este tipo pueden hallarse en la música de Ricardo Castro, tales como relaciones tonales por tritono o el uso estructural de la sexta aumentada, y hasta incluso modulaciones por terceras, como ya habían experimentado

¹⁵⁷ Samson, 2016: 8-9.

¹⁵⁸ Mendoza, *Op. Cit.*: 10. Este término es análogo al de *tonalidad extendida* propuesto por Jim Samson. Samson, 1993.

¹⁵⁹ Samson, 1993: 3.

Franz Liszt y Johannes Brahms, entre otros compositores europeos.¹⁶⁰ Todo ello nos muestra a Castro como un compositor que estaba al tanto de los procedimientos armónicos comunes en Europa y que los integraba a un lenguaje pianístico igualmente moderno.

Sin duda, los procedimientos del *cromatismo de principio*, o *tonalidad extendida*, adquirieron relevancia dentro de los recursos armónicos de la primera década del siglo XX. Dichos procedimientos fueron impulsados sobre todo por los compositores de la corriente francesista, quienes estaban en búsqueda de novedosos recursos armónicos.

Dentro del interés de renovación del lenguaje musical en ambos momentos del *modernismo musical* —no sólo en México sino como un desarrollo “progresivo” general en el fenómeno mismo de la experimentación musical en la música académica occidental— los procesos modulatorios desempeñaron un rol importante en la búsqueda de nuevas gradaciones de *color* y efectos de profundidad. En la primera etapa, el *modernismo musical* correspondió al desarrollo de los procesos modulatorios dentro de la lógica del sistema tonal por medio del uso extenso de cromatismos. En la opinión de Henríquez Ureña, ésta era una de las razones por las que la influencia de Chopin era importante:

Las modulaciones [...], son la serie de sonidos que nos hacen pasar de un tono a otro. Chopin empleaba los procedimientos más rápidos para no alargar la frase, haciéndola perder su fuerza y naturalidad, y en ese sentido fue el más sapiente innovador del sistema de *modulaciones enarmónicas* que nos transportan en pocos acordes a cualquier tonalidad distante. De ese modo logró dar a su música gran colorido.¹⁶¹

Por eso, cuando Moreno Rivas señala que “Castro no estaba en la situación de reconocer que Claudio Debussy había inaugurado un nuevo camino para la música europea con los *Nocturnos* para orquesta (1899)”,¹⁶² no considera que la exploración de los procesos modulatorios relacionados con el *cromatismo de principio*, era el interés de los jóvenes compositores en el momento en que el francesismo musical florecía. Por lo que en México, Castro estaba utilizando los recursos modernos más generalizados en su época, incluso en Europa, y parecía que Debussy era una peculiaridad. Además, la incorporación de nuevas

¹⁶⁰ Véase Almazán, 2007: 27–43.

¹⁶¹ Henríquez, *et all. Op. Cit.*: 284–285.

¹⁶² Moreno *apud* Almazán, *Op. Cit.*: 27–28.

técnicas compositivas en música, por lo menos en México, implicaba enconados debates donde entraban en juego otros factores sociales, ideológicos y culturales.

Tenemos, pues, que en el *Tratado sintético de armonía* (1913)¹⁶³ de Julián Carrillo y el *Nuevo sistema de armonía basado en cuatro acordes fundamentales* (1916) de Eduardo Gariel, la modulación era utilizada como arma de defensa contra el uso de materiales y procedimientos extraños al sistema tonal, tan frecuentes en el impresionismo musical.

Por ejemplo, en su *Tratado sintético de armonía*, Julián Carrillo sugería que, para el uso de la escala de tonos enteros —tan poco habitual para la época que es notable que le haya dedicado un capítulo—, la armonización se diera por acordes de séptima disminuida con el fin de hacerlos modulantes:

Sin semitonos no hay tonalidad posible. Mas si se emplean estas escalas [por tonos enteros] acompañadas por medio de séptimas disminuídas, entonces *sí que tienen que ser eminentemente modulantes*, como que con cualquiera séptima disminuída se puede ir a todos los tonos; ya se comprenderá en consecuencia que, si con una sóla [sic] se va a cualquier tono, haciendo una serie de ellas se modulará con suma facilidad.

[...] en la escala por tonos, **ninguna** de sus notas puede ser sensible, de donde resulta que no podría emplearse como medio de modulación (usada sin acompañamiento). Esta fue la razón en que nos basamos para asegurar que la escala por tonos puede ser a la vez modulante o no, según la manera como sea armonizada [sic].¹⁶⁴

Un año después, en 1914, Eduardo Gariel escribió su *Nuevo sistema de armonía basado en cuatro acordes fundamentales*, que fue publicado hasta 1916 en Nueva York. Vásquez ya no era alumno del Conservatorio, pero es probable que hubiera tenido algún conocimiento de este tratado, ya que Gariel era un francesista reputado a partir de la conocida polémica en torno a Chopin, y su libro sobre el compositor polaco era justamente un producto de dicha disputa. Allí menciona Gariel:

¹⁶³ Como ya se ha mencionado, es el mismo año que Vásquez terminó sus estudios en el Conservatorio Nacional. Con toda certeza, los principios teóricos que Carrillo exponía en su tratado pudieron ser material corriente en sus clases de composición, que, presumiblemente, Vásquez tomó en algún momento durante sus años de estudiante.

¹⁶⁴ Carrillo, 1915: 67–71. Cursivas mías.

Son perfectamente posibles, sin duda, *más de dos mil maneras* de abandonar una tonalidad; y cree no equivocarse [el autor] al afirmar que muchos de los extravagantes procedimientos de los compositores ultra-modernistas¹⁶⁵ en busca de novedad se deben a que no se han dado cuenta de los casi infinitos recursos que tienen en sus manos respecto a la modulación.¹⁶⁶

A continuación, el autor presenta cuarenta y nueve maneras de realizar una modulación de do mayor a sol mayor. Sin embargo, hay que hacer notar que no son más que diferentes maneras de conducir las voces y realizar las resoluciones melódicas entre las voces de los mismos acordes de una cadencia perfecta o auténtica perfecta. Más originales y poco ortodoxas resultan sus treinta y cinco maneras de modular de una tonalidad a otra ubicada a una segunda menor ascendente desde la misma tónica de la tonalidad original, sin seguir el círculo de quintas. El proceso modulador que ejemplifica Gariel, lo realizaba por medio de alteraciones cromáticas de los acordes.

Vemos así que en el análisis de los procesos moduladores debemos atender al uso del *cromatismo de principio* o la *tonalidad extendida*, pues nos da la pauta para reconocer este primer modernismo musical en México, del cual José F. Vásquez tomó sus primeras referencias artísticas.

1.3.2 El segundo *modernismo musical* y el impresionismo

El segundo momento del *modernismo musical* en México se caracterizó por el uso de lo que Vicente T. Mendoza denomina *cromatismo de concepto*, que consiste en la incorporación de escalas o acordes diferentes de los propiamente tonales para crear la sensación de suspensión de la tonalidad principal, característica de la modulación. Este

¹⁶⁵ Se refiere a Debussy y sus seguidores. Recordemos que, en 1912, Ponce y sus alumnos —entre ellos un muy joven Carlos Chávez— organizaron el primer concierto en México con la música del compositor francés.

¹⁶⁶ Gariel, 1916: 44.

procedimiento era muy frecuente en el impresionismo musical, por ello se considera que este estilo reinterpretaba al sistema tonal.¹⁶⁷

La armonía con frecuencia ha sido objeto de analogías con fenómenos lumínicos aún antes de las especulaciones de los poetas modernistas y de las propuestas musicales de los compositores impresionistas, por lo que no es casual que la idea de *color* esté estrechamente relacionada con los procedimientos armónicos. El incorporar escalas donde la estructura de sus grados difiere fundamentalmente de los de las escalas mayores y menores tonales era considerado un procedimiento intrínsecamente “colorístico” en la creación musical. Así, de acuerdo con Vicente T. Mendoza “la armonía es el arte del color, derivada ésta de cada escala o sea de cada disposición de intervalos sucesivos, de la constitución íntima de sus componentes”;¹⁶⁹ por lo tanto:

de la colocación de sus tonos y semitonos y cualesquiera otros intervalos que la constituyan, encontramos reunidos en cada escala por medio de la superposición de sus elementos uno o varios *colores* que según sea su encadenamiento chocan vibrando o se amalgaman aniquilándose.¹⁷⁰

En términos armónicos, el *cromatismo de concepto* es, primordialmente, un recurso de *color*. Dicho procedimiento se observa en las prácticas armónicas de los compositores nacionalistas rusos quienes, al incorporar escalas de estructuras interválicas diferentes a las diatónicas mayor y menor —por ejemplo, la escala simétrica octatónica empleada primero por Rimsky-Korsakov y luego por Stravinsky—, conseguían suspender la sensación de tonalidad.¹⁷¹ Para tal propósito, las reglas del encadenamiento armónico no siempre respondían a la lógica tonal sino a la búsqueda de una sonoridad armónica deseada por el compositor. Es decir, al dictado de una imagen, visual o sonora, producto de la percepción y del afán de “reproducir lo que la mente escucha”, si parafraseamos a Debussy.

¹⁶⁷ Mendoza, *Op. Cit.*: 10. Samson lo denomina *tonalidad modificada*, concepto que, a diferencia del término *cromatismo de concepto*, parece más preciso, puesto que ya sugiere la idea de reinterpretación de la tonalidad.

¹⁶⁹ *Ídem*: 4.

¹⁷⁰ *Ídem*. Cursivas mías.

¹⁷¹ Jim Samson menciona que el deseo de contrarrestar la hegemonía musical germana en Francia fue lo que convenció a Debussy a utilizar este tipo de recursos en la música francesa, por lo que el compositor galo buscó inspiración en los procedimientos de los compositores rusos. Véase Samson, 1993: 34.

En este sentido, para los compositores, liberar la fantasía armónica era similar a la búsqueda de los pintores impresionistas, cuya intención no era “hacer el paisaje, sino la sensación producida por el paisaje”.¹⁷² Para los compositores impresionistas, más importante que ser fieles a las reglas de encadenamiento armónico según la práctica tradicional era crear sensaciones a través de novedosas combinaciones de *colores* armónicos.

La idea de suspender la sensación de tonalidad incorporando escalas diferentes a las escalas mayor y menor tonales era una alternativa a los procesos modulatorios del *cromatismo de principio o tonalidad extendida* del primer *modernismo musical*. Por esta razón, en el impresionismo, la modulación por medio de la inserción de escalas no tonales no estaba necesariamente ligada a los procedimientos tonales usuales que consistían en el avance cromático de las voces o la alteración cromática de los acordes reproduciendo la relación funcional V–I, y con el fin de llegar a un punto de resolución estable o de oscilación constante, como en *Tristán e Isolda*. En el impresionismo es más común observar la alternancia o superposición de una estructura de escalas o de acordes con otra, lo que Benavente llama una modulación de tipo vertical:

Si el cromatismo wagneriano logra la suspensión tonal, el impresionismo la alcanza basándose en el resurgimiento y empleo de los fluctuantes modos medievales y exóticos. La modulación es de tipo modal y la aglomeración sobre un mismo acorde, de sonidos pertenecientes a varios planos tonales hace que la modulación se realice más bien de modo simultáneo y vertical.¹⁷³

El factor preponderante en el impresionismo es el hecho de que en los acordes, al perder la función armónica tonal, la suspensión de la tonalidad se consigue a través del cambio de *color* en el sonido. La búsqueda del efecto sonoro “colorístico”, fuera de la lógica tonal, se obtiene con el uso de escalas de estructuras interválicas no eminentemente moduladoras según los procedimientos tonales, pero no solamente, también el *color* se consigue modificando la producción del sonido con el uso de otros elementos como el pedal del piano. En otras palabras, es el *color* lo que producía la modulación.

¹⁷² Pasler, *Op. Cit.*: 90.

¹⁷³ Benavente, 1983: 141.

Por otra parte, la técnica del contrapunto —que procura enfatizar la independencia de las voces por medio de los movimientos contrarios u oblicuos entre éstas y controlando rigurosamente las disonancias que se presenten a lo largo de su despliegue melódico— se desdibuja en dicha concepción innovadora del *color* armónico, debido al predominio de una escritura vertical. Como señala Benavente:¹⁷⁴

El valor y la primacía del «color» del acorde, plenamente autónomo y desprovisto de tendencias resolutorias, revalorizan la escritura vertical, que prima en la estética impresionista sobre el contrapunto. Precisamente se buscan los movimientos «paralelos» prohibidos durante siglos por la técnica contrapuntística.¹⁷⁵

Es en este sentido que, al prescindir de la técnica del contrapunto, Ponce destaca, por ejemplo, la innovación armónica de Modest Moussorgsky quien, junto a los otros nacionalistas rusos, era reconocido como un precursor de Debussy:

La obra de Moussorgsky difiere en absoluto de las teorías de Wagner y no se parece a ninguna otra producción lírica o dramática. En la partitura [*Boris Godunov*] no hay ordenación ni fórmulas conocidas. Tal vez *una feliz ignorancia del arte del contrapunto* libró [*sic*] a la genial creación de largos desarrollos orquestales y de obligadas páginas preparatorias.”¹⁷⁶

Llegados a este punto, podemos afirmar que la diferencia entre ambos momentos del *modernismo musical* en México consistió en el hecho de que en el primero se utilizaba el *cromatismo de principio* o la *tonalidad extendida*, y en el segundo, el *cromatismo de concepto* o *tonalidad modificada*. Por lo tanto, existió un creciente abandono de los procesos moduladores tradicionales identificados con el *cromatismo de principio*, como lo habían ponderado en su momento tanto Carrillo como Gariel.

¹⁷⁴ Técnica que a partir del *neoclasicismo vanguardista* fue tomada como un valor “objetivo” de la expresión musical.

¹⁷⁵ Benavente, *Op. Cit.*: 141. Aunque también es común que la técnica del contrapunto se readapte en una simultaneidad de motivos o células que no obedecen a las reglas tradicionales de conducción de las voces y resolución de las disonancias.

¹⁷⁶ Ponce, 1991: 7. Cursivas mías.

En la valoración estética de este segundo *modernismo musical* fue importante la publicación de la *Revista Musical de México*, en 1919, cuyos editores eran Manuel M. Ponce y Rubén M. Campos. A lo largo de sus artículos era frecuente la presencia de la figura de Debussy como estandarte de estos nuevos “francesistas” o, mejor dicho, *ultra-modernistas*, como anteriormente lo había sido Chopin para los francesistas.

Los compositores mexicanos no habían pasado por alto lo que implicaban los personalísimos procedimientos armónicos de Debussy, los cuales, en lugar de involucrar la expansión de la tonalidad por medio de procesos extensamente cromáticos, consistían en un tipo de modulación por medio del *color* armónico, cuya lógica respecto al uso de cromatismos era distinta a la del *cromatismo de principio*.

Entre los compositores y críticos que advirtieron la diferencia de procedimientos, Manuel M. Ponce y Alba Herrera y Ogazón —en 1919 y 1920, respectivamente— expusieron para ilustrarla una dicotomía personificada en las figuras de Richard Strauss y Claude Debussy. Por ejemplo, Ponce escribió:

Los procedimientos técnicos de ambos maestros [Strauss y Debussy] difieren fundamentalmente, pues en tanto que Strauss realiza sus innovaciones dentro del sistema tonal conocido, Debussy crea una manera muy personal de combinar los sonidos, tomando como base las escalas omnitónicas y encadenando acordes no clasificados en los tratados de Armonía.¹⁷⁷

Por su parte, Alba Herrera y Ogazón afirmaba:

El otro innovador de nota en la música moderna, Claudio Aquiles Debussy, es antípoda de Strauss en cuanto estilo, si bien las tendencias reformistas de ambos no andan muy distanciadas por el carácter que las vitaliza; en ambos músicos ha dominado la literatura, la psicología, la preocupación filosófica, el deliberado esfuerzo hacia concretaciones [*sic*] imposibles con los medios musicales de la actualidad.

Sin embargo, lo que la musicógrafa no apreciaba de la música del compositor galo era precisamente lo que se refería a algunos de los aspectos más característicos de la música

¹⁷⁷ Ponce, 1991: 7.

impresionista: los que tenían que ver con figuras y gestos que, por sus cualidades tímbricas, se hallaban asociados a fenómenos lumínicos y que, en múltiples ocasiones, contribuían directamente a la modificación de la estructura de las obras al desarrollarse de acuerdo a sus propias necesidades expresivas. Estos aspectos eran *trinos*, *trémolos* y *arpeggios*, que “*por su extensión temporal y dispersión armónica generan una impresión de «trazo difuso» o «textura», en lugar de la sensación clara y directa de la melodía, histórica y formalmente apegada a la vocalización.*”¹⁷⁸

Así pues, en la apreciación de Herrera y Ogazón se hace evidente que se ponderaba un tipo de música donde el valor estético correspondía a la abstracción formal de la obra, y que en ella no cabían digresiones “gratuitas” que pudieran oscurecer su “positiva solidez musical” basada en la arquitectura:

De aquí ciertas extravagancias que ningún ingenio crítico, adicto al compositor galo, acertará jamás a explicar satisfactoriamente; *esas dislocadas guirnaldas de sonidos, esas flotantes arabescos, esas exquisiteces enfermizas en su rebuscamiento quintaesenciado, esas sutilezas insubstanciales como el humo, no tienen ni pueden tener nunca importancia al lado de las obras de positiva solidez musical.* Son marañas de sonidos inextricables y tediosas, sin ninguna significación para los auditores, aunque para el autor sí la hayan tenido: algo tan confuso como el lenguaje incoherente de la fiebre.¹⁷⁹

El estilo impresionista era reconocido por musicógrafos, críticos y compositores. El propio Ponce, en una crítica sobre una serie de recitales ofrecidos por el pianista Arthur Rubinstein (1887–1982) en 1919 en la Ciudad de México, afirmaba que se había “dado a conocer lo más notable de la escuela *impresionista* (Debussy, Ravel, Cyril Scott, Szymanowski, Mdtner, [Scriabin], Bascaran, y los españoles Albéniz, Granados y [De] Falla)”.¹⁸⁰

A pesar de que habían identificado estas nuevas técnicas armónicas del impresionismo, casi nunca hicieron mención sobre el concepto de *color* fuera del aspecto armónico y de lo relacionado con la combinación de timbres en la orquesta. No

¹⁷⁸ Pareyón, 2018: 2-3. Cursivas mías.

¹⁷⁹ Herrera y Ogazón, 2012: 95–96. Cursivas mías.

¹⁸⁰ Ponce, 1991: 17. Cursivas mías. Ponce escribe Scriabine y de Falla.

encontramos ninguna mención sobre el concepto de *color* a partir del uso del pedal de resonancia del piano, lo cual resulta muy extraño, pues dicho instrumento —gracias a la acción del pedal— fue, junto a la orquesta, uno de los dos medios de expresión más importantes de la música impresionista.¹⁸¹ A pesar de que el uso del pedal generalmente ha sido discrecional en la interpretación, no parece factible que la importancia que desempeña en la música impresionista fuera pasada por alto; en las *Impresiones*, por ejemplo, se trata de un elemento medular que lo liga directamente con la estética impresionista.

Una de las pocas referencias que hay sobre el término *color* en la *Revista Musical de México* pertenece al prefacio del *Tratado de orquestación* de Nicolai Rimsky-Korsakov. Allí, la concepción de *color* tenía que ver con los recursos tímbricos de la orquesta. El compositor ruso mencionaba que, efectivamente, se puede apreciar una diferencia en el tratamiento orquestal entre los compositores románticos y la nueva escuela post-wagneriana, y tomaba como ejemplo el caso de Brahms:

Entre los compositores, antiguos y modernos, hay más de uno a quien *falta el color bajo el punto de vista del pintoresco sonoro*; esta cualidad está fuera del campo de su actividad creadora. ¿Se dirá por esto que ellos no saben absolutamente orquestar? Muchos de entre ellos saben sin duda orquestar mejor que más de un colorista. ¿Brahms no sabía entonces orquestar? Sin embargo, no se encuentra de ningún modo en sus obras sonoridades eclosivas y pintorescas. Esto quiere decir que por su esencia misma, su pensamiento creador no consentía absolutamente [la] tendencia hacia el *color*, ni lo exigía en modo alguno.¹⁸²

Otra referencia interesante respecto al *color* en términos orquestales se encuentra en el artículo “La obra de Ricardo Wagner II” de José Subirá, donde escribía que:

La gran diversidad de timbre de la orquestación arranca de los primeros románticos [...], los clásicos no iban más allá del sonido absoluto y perseguían la nivelación o neutralización

¹⁸¹ El único texto que localizamos donde se menciona el uso del pedal en el piano es el de Max Henríquez Ureña, “Influencia de Chopin en la música moderna” donde el autor destacaba el uso de los pedales para cambiar el timbre del instrumento (véase *supra* 1.1). De igual manera mencionaba el uso de modulaciones como efectos de color: “De ese modo [Chopin] logró dar a su música gran colorido. Él se dio cuenta de que el tono tiene en música la misma significación que el color en pintura.” Henríquez Ureña *et al.*, *Op. Cit.*: 285.

¹⁸² Rimsky-Korsakov, 1991: 12. Cursivas mías.

de los timbres mediante la escritura al unísono de los instrumentos pertenecientes a diferentes grupos como, por ejemplo, el violín y el oboe, el violonchelo y el fagot. Según ellos, las sonoridades diferentes eran recursos subalternos para la expresión del sentimiento y de la idea.¹⁸³

Estas consideraciones trataban de una concepción de *color* diferente a la de las alturas y estructuras interválicas de escalas y acordes, es decir, diferente a la que tenía que ver con la armonía. Se referían, más bien, a las combinaciones entre los timbres de los instrumentos, pero prácticamente no existe ninguna referencia sobre el *color* en la ejecución pianística. Hallamos, por ejemplo, una denodada exigencia de Ponce para subsanar la “deficiente” enseñanza de la técnica pianística,¹⁸⁴ en un artículo donde mencionaba aspectos relacionados con la práctica de escalas, arpeggios y combinaciones por terceras, sextas y octavas que estaban de acuerdo con las exigencias de la ejecución de las obras clásicas, pero no de las obras impresionistas. Sin embargo, a excepción de lo relacionado con “un minucioso estudio de los matices”¹⁸⁵ —que de alguna manera incide en el *color*—, no son mencionados en ninguna ocasión el uso del pedal o de la resonancia en el piano como recurso de *color*. Añadía, en cambio, que:

aceptado el triunfo de la música de Debussy, lógico nos parece que debiera proporcionarse a los estudiantes de piano los medios de interpretarla, preparándolos por medio de estudios especiales y adecuados a las innovaciones a que hemos hecho referencia. [Uso de escalas por tonos enteros, adornos y acordes que exigen inusuales digitaciones y sucesiones de intervalos de cuarta y quinta] [...]. En este punto surge naturalmente una pregunta: ¿Cuál método nos presenta la base de la nueva técnica del piano en forma ordenada y progresiva? Hasta ahora no ha llegado hasta nosotros ningún método de técnica ultramodernista [...] ni

¹⁸³ Subirá, 1991: 20.

¹⁸⁴ El artículo se titula “La enseñanza actual en la técnica pianística es deficiente” Véase Ponce 1991: 5–6. Se trata de una exigencia un tanto extraña, ya que de aquella época eran los primeros virtuosos del piano en México quienes, además de realizar destacadas carreras como concertistas, fueron notables pedagogos. Entre ellos se encontraban Alberto Villaseñor (1870–1909), Pedro Luis Ogazón (1873–1929), Carlos Lozano —de quien se sabe muy poco—, Luis Moctezuma (1875–1954) y Carlos del Castillo (1882–1959), principalmente. Véase Velazco, 1982: 221 y ss. También el sitio web “Pianistas mexicanos del siglo XIX”, en <https://bit.ly/2AbAfpO> Página visitada el 10 de octubre de 2018.

¹⁸⁵ Ponce, 1991: 5.

colecciones de estudios destinados a los discípulos pianistas para la mejor interpretación de la nueva música.¹⁸⁶

Pero otras referencias al *color* en este segundo modernismo musical partían de las especulaciones teóricas de los literatos del modernismo, por parte de teóricos y compositores que, bajo el argumento de la supuesta relación “natural” con los fenómenos de la luz, defendían la constitución de los siete grados de la escala diatónica y el sistema tonal. Es el caso de Gariel, quien en 1919 publicó en la *Revista Musical de México*, el artículo “La música y los colores”. Intentando dilucidar la relación entre los fenómenos de la luz y el sonido en tanto aspectos de la percepción humana, el teórico argumentaba que en el uso de la escala diatónica ya estaba implícita la posibilidad de “colorearla” por efectos de alteración cromática, pero que de ninguna manera existía una escala cromática:

El cromatismo en la música no es otra cosa que un matiz en el colorido por el empleo de sonidos correspondientes a otras tonalidades. La *escala cromática* no es una nueva escala, como muchos creen, es simplemente *la escala diatónica COLOREADA*, puesto que el adjetivo cromático (de *chromo*, color) no significa otra cosa.¹⁸⁷

Para Gariel, la división de una escala en siete grados es un hecho absolutamente de acuerdo con la naturaleza.¹⁸⁸ La división en siete grados de la escala diatónica, basada en una supuesta ley natural, servía al teórico para fundamentar el intrínseco valor estético del sistema tonal. Su pertinencia en el uso de la creación musical se debía a que “*las tonalidades* en la música, que no son otra cosa que la altura o distancia de la escala corresponden con la perspectiva que agranda o empequeñece los objetos en relación con la distancia”.¹⁸⁹ En otras palabras, la tonalidad era en el tiempo lo que la profundidad era en el espacio, de modo que “en la música con las diversas tonalidades se experimenta una

¹⁸⁶ Ponce, 1991: 6.

¹⁸⁷ Gariel, 1991: 18.

¹⁸⁸ El literato modernista Manuel M. Bermejo, autor de los libretos de las primeras óperas de Vásquez, también era partidario de esta idea; en su libro *Prolegómenos de la música*, de 1927, afirmaba que “las notas de la escala son siete [...] como sucede con los días de la semana. (La diferencia es que la división de la semana es convencional y la de la escala es natural y por lo tanto inevitable). Bermejo, 1927: 21. Paréntesis en el original.

¹⁸⁹ Gariel, 1991: 18.

sensación de distancia, conservando los sonidos las mismas leyes puesto que las melodías se acompañan con los mismos acordes, independientemente de la tonalidad.”¹⁹⁰

Gariel conocía los procedimientos armónicos empleados por Debussy, y por ello se posicionaba en contra de un tipo de práctica de composición musical que ponía en entredicho la vigencia del sistema tonal. Pretendía legitimar el uso de dicho sistema dándole estatus de fenómeno natural y, metafóricamente, afirmaba que era la expresión de “la vida”:

La música *ultra-modernista*, que casi no tiene línea melódica, es poco menos que la negación de la línea y su armonización con acordes mixtos y cromáticos, con exclusión casi completa de los acordes que en mi sistema llamo naturales, es, por así decirlo, la negación de la tonalidad, que es la perspectiva y del colorido que es la vida.¹⁹¹

Como se puede ver en la cita anterior, Gariel defendía el uso de la línea melódica y sostenía que solamente en la música de los pueblos del norte se podía admitir la exclusión de la melodía, pues correspondía mejor a su “frío” temperamento, al cual, según el teórico, Debussy era más afín. Con esta idea, Gariel buscaba colocar en un nivel inferior el carácter emocional de los pueblos del norte de Europa que producían este tipo de música e, implícitamente, se refería también a los países angloparlantes:

Dejad la pintura gris con la indecisión en las líneas para los septentrionales que las sienten, porque el paisaje que los rodea se ofrece así constantemente a sus ojos. Dejad también para los músicos del Norte la armonización sin tonalidad con acordes mixtos y cromáticos en abundancia. Los meridionales, pintores y músicos, deben pintar y cantar la esplendente Naturaleza que los rodea con sus derroches de luz y sus tonos de color calientes y vibrantes. Debussy, es más bien un temperamento del Norte, pues en París y todo el Norte de Francia ya principia el tono gris en el paisaje [...].¹⁹²

La concepción sobre afinidades estéticas y caracteres psicológicos era también una resonancia de la ideología geopolítica cultural del modernismo literario. No era extraño este

¹⁹⁰ *Ídem.*

¹⁹¹ *Ídem.*

¹⁹² Gariel, 1991: 18–19.

tipo de argumentación en un tiempo en el que los “defectos” estéticos trataban de encubrir una idea de superioridad moral o nacional. Sin embargo, sí resulta extraño leer dicho argumento en Gariel, entusiasta defensor de la música de Chopin, cuyos valores “mestizos” reivindicaba en su señalamiento de los orígenes del padre y de la madre del compositor polaco —francés y eslava, respectivamente—.

También podemos equiparar la postura de Gariel con la de Joaquín Turina sobre la defensa del sistema tonal. Para este último:

Las bases tonales de una obra musical son sus cimientos. La atonalidad será siempre una cualidad negativa en el arte de los sonidos; las obras atonales, o de tonalidad fluctuante, producen en el oyente sensación de vacío, de la falta material de apoyo. [Discurso dado el 4 de agosto de 1939].¹⁹³

En este punto podría hallarse una constante en el *primer* impresionismo musical en México, y las prácticas impresionistas en España, reflejada en el hecho de que, además de reinterpretar la tonalidad, no se abandonaba la melodía ni el cuidado de las formas, lo cual coincidía en cierta manera, con la manifestación de los valores artísticos modernistas.

En el caso de Vásquez, su versión del impresionismo deja al descubierto los mismos valores estéticos mediante el cuidado de la forma, algo que era propio de los poetas modernistas que habían sido influidos por el *Parnasianismo*; intentando alcanzar un equilibrio entre el formalismo, el sistema tonal y otras formaciones de escalas o acordes. En otras palabras, se trataba de procedimientos similares a los utilizados por los escritores del modernismo al conciliar la forma con el contenido en la búsqueda de un equilibrio perfecto entre tradición y renovación.

Aunado a esto, la concepción dramática de la música de Vásquez recibía influencias de “los compositores románticos de una generación tardía [que] creen que, gracias a la calidad subjetiva y abstracta de la música, la tarea pendiente es simple, produciendo partituras que sencillamente evoquen situaciones y estados mentales.”¹⁹⁵ Esta afinidad la pudo haber adquirido con sus maestros de piano y composición adeptos al último

¹⁹³ García Alcantarilla, 2013: 62–63

¹⁹⁵ Pareyón, 2018: 5.

romanticismo francés —el de Gounod, Saint-Saëns y Fauré—, como lo fueron Rafael J. Tello y Albert Bertelin.

Así pues, Vásquez se encontraba más cerca de los ideales del modernismo literario en su intento por ser “integracionista” y ecléctico, pero también al participar de los ideales de un *exotismo* que intentaba, en un lenguaje europeo, expresar ideas de una *otredad* imaginaria. En una crítica sobre la ópera *El mandarín*, realizada por Alba Herrera y Ogazón y publicada el 10 de abril de 1927 en *El Universal*, pueden apreciarse algunos aspectos referentes a los postulados del modernismo. Herrera y Ogazón hacía mención, por ejemplo, al *exotismo*, al eclecticismo, al desarrollo temático —aspecto propio de la tradición alemana— y a la “vaguedad armónica” de la ópera de Vásquez; esta última idea era concebida como un defecto de la ópera, a la que calificaba de “impersonal e inexpresiva”, términos muy parecidos a los usados por Gariel para referirse a la música “ultra-modernista”:

El autor no quiso comunicar el color local [folclórico] a su ópera, valiéndose de peculiaridades de la composición china: su partitura, bien meditada y escrita, es wagneriana por la forma, pero de filiación musical completamente *ecléctica*. No escasean en ella los bellos motivos: sólo llega a faltarles el suficiente desarrollo, la lógica secuela melódica; acaso esta obra peca también de *exceso de elaboración armónica, de “relleno” instrumental y aun vocal*. Observamos en *El mandarín*, al lado de pasajes vigorosos, esta repentina vaguedad armónica, impersonal e inexpresiva, que solamente los recursos técnicos del señor Vásquez logran sustraer del tedio. Hecha esta salvedad, no tendré sino elogios para el distinguido compositor [...].¹⁹⁶

Este comentario nos hace suponer que Vásquez tuvo una cercanía o cierta afinidad con el estilo musical de Wagner, es decir, al *cromatismo de principio*. Pero lo que escuchamos en las *Impresiones*, se nos presenta, más bien, como ambivalente, al echar mano de recursos cromáticos para realizar progresiones armónicas de sentido dramático y colorista —con un contrapunto de carácter tonal extraído del pianismo de Chopin y Schumann— pero no para elaborados procesos modulatorios. Y por otra parte, la inserción de escalas por tonos enteros o de melodías pentáfonas que rompen con el discurso mayor-

¹⁹⁶ Herrera y Ogazón *apud* Pareyón, 1996: 152–153. Cursivas mías.

menor tonal son ejemplos claros de la llamada *tonalidad modificada* característica de este segundo *modernismo musical*.

Cabe mencionar que el procedimiento de la *tonalidad modificada*, tal como se presentaba en el impresionismo debussyano, fue también uno de los más comunes de la *vanguardia neoclásica* surgida a partir de la década de 1920. El impresionismo legó a la vanguardia neoclásica el uso de ciertos materiales y procedimientos que tenían origen en la búsqueda musical de Debussy, como señala Corrado respecto al neoclasicismo:

tríadas desfuncionalizadas, disonancias polarizadas, apoyaturas sin resolución, equívocos mayor/menor, falsas relaciones cromáticas, acordes por cuartas como único soporte armónico en vastas secciones, agregados y neutralizaciones cromáticas “duras” en contextos de origen diatónico, y campos saturados cromáticamente, organizados por planos diatónicos superpuestos o bien armonías apriorísticas sistemáticas.¹⁹⁷

Algunos de esos recursos se encuentran en las *Impresiones*, aunque no en todas las piezas ni como procedimientos absolutamente frecuentes; sin embargo, dan una notable muestra de la intención renovadora de Vásquez y su versión del impresionismo musical.

Por todo esto, el impresionismo de Vásquez formó parte de esa manifestación cultural e ideológica del modernismo literario, que todavía en la década del veinte estaba permeado en algunos aspectos por los principios artísticos e ideológicos de dicho movimiento. Por mencionar sólo un ejemplo: el culto a la forma y un academicismo equilibrado con las novedades técnicas artísticas. Así pues, estos ideales, aún presentes en Vásquez, habrán desaparecido cuando busquemos su influencia en el impresionismo de autores como José Pomar o José Pablo Moncayo. Para éstos, el nuevo concepto de *mexicanidad* y la experiencia del cambio de régimen tuvo un peso ideológico notable. De forma, que las *Impresiones* de Vásquez se convierten en un caso muy particular de la historia de la música mexicana.

¹⁹⁷ Corrado, 2010: 192.

Capítulo 2 El impresionismo y las *Impresiones* de Vásquez: enfoque ideológico y estético

En tanto fenómeno artístico y cultural, el modernismo literario adquirió un perfil ideológico lo suficientemente característico como para ayudarnos a reconocer el papel que jugó el impresionismo musical en México —particularmente el representado en las *Impresiones* de Vásquez— mientras se llevaba a cabo el debate sobre la música que representaría la *identidad nacional* al término de la Revolución de 1910.

Cuando se construyó el relato histórico sobre la música mexicana, la historiografía posrevolucionaria fijó los criterios de valor y apreciación de la música popular y académica. Buena parte de la música escrita antes de la Revolución corría el riesgo de ser olvidada al considerarse “Su valor musical [...] exiguo; su valor universal, nulo”,¹⁹⁸ pues se le calificaba de ser una “copia” de estilos europeos que no reflejaban la personalidad y el perfil del mexicano. Pero no sólo esa música previa a la revolución, sino toda composición con esa influencia era acreedora a este juicio sin tomar en cuenta el contexto ideológico que caracterizaba al modernismo literario.

El período de composición de las *Impresiones* corresponde a los años de *ca.* 1922–1927, momento en el cual intelectuales y artistas discutían las características definitorias de la *mexicanidad*, al día de hoy algunas de esas ideas prevalecen en el diálogo e intercambio culturales en el ámbito nacional y transnacional. El proceso de construcción de la *mexicanidad* se llevó a cabo en diversos espacios, tales como la prensa o el Primer Congreso Nacional de Música de 1926; en dichos espacios se discutía acerca de las características que debían tener las músicas mexicanas populares y académicas. Las *Impresiones* de Vásquez, ejemplos de la estética del impresionismo, constituyeron una de las propuestas de música mexicana partícipes de ese debate.

Se suele pensar que la definición de los rasgos característicos de la *mexicanidad* fue un proceso interno, producto de una profunda reflexión de los artistas e intelectuales del país. Sin embargo, fue también, y en buena medida, un proceso de intercambio de ideas

¹⁹⁸ Mayer-Serra, *Op. Cit.*: 75.

entre los artistas e intelectuales de México y Estados Unidos. Para comprender, pues, el papel que desempeñaron las *Impresiones* en dicha década, partiremos desde su concepción ideológica originada en la corriente literaria del modernismo, dentro de un panorama de expresión cultural que reivindicaba el pensamiento artístico de América Latina, desde una consciencia geopolítica que se oponía al avance de la cultura anglosajona tanto en Europa como en América. Trataremos de discernir qué representaban el modernismo literario como movimiento cultural y el impresionismo como uno de sus derivados estéticos e ideológicos. Por ello, analizaremos primero el proceso de construcción “externo”, “transnacional”, a partir de los valores culturales e ideológicos del modernismo, y luego el proceso “interno”, el del debate de la identidad nacional y la construcción de la *mexicanidad* durante el régimen posrevolucionario. Finalmente, reflexionaremos sobre las implicaciones estéticas e ideológicas del impresionismo de Vásquez dentro de dicho debate.

2.1 La lucha cultural geopolítica del modernismo literario

Apoyado en la teoría poscolonial,¹⁹⁹ Eduardo Mendieta afirma que el discurso dentro del que apareció por primera vez América Latina en el escenario de la geopolítica, coincidió con el origen y desarrollo de la corriente artística del modernismo literario. En efecto, uno de los aspectos más relevantes del modernismo fue la conformación de una consciencia geopolítica de Latinoamérica, basada en la reivindicación de los valores históricos y culturales que partían de la herencia grecolatina. Esta actitud es denominada por Mendieta como *latinoamericanismo*, en analogía con la obra de Said, *Orientalismo*.²⁰⁰

¹⁹⁹ La teoría poscolonial consiste en el estudio y análisis de prácticas discursivas y epistemologías o formas de conocimiento originadas en culturas hegemónicas o centrales, que excluyen otras formas de conocimiento e interpretaciones de la realidad o del pasado histórico originadas en culturas periféricas. Estas prácticas propician y legitiman relaciones asimétricas de poder, y por lo tanto, funcionan como mecanismos de dominio y control político, social y cultural. El estudio fundacional de la teoría poscolonial es la obra *Orientalismo* (1979) de Edward W. Said. Véase <https://bit.ly/2AbPKOI> Página revisada el 1 de septiembre de 2018.

²⁰⁰ Mendieta afirma que se pueden reconocer cuatro tipos de *latinoamericanismo* en la historia moderna, cada uno con un agente de enunciación diferente: “Latinoamérica ha sido retratada por al menos cuatro agentes de imaginación importantes: la misma Latinoamérica, los Estados Unidos, Europa y más recientemente, los latinos.” Mendieta, *Op. Cit.*: 76. El primer *latinoamericanismo* corresponde precisamente al modernismo literario. En esta tesis señalaremos brevemente parte del proceso en que se dio el cambio de

La conformación de esta consciencia geopolítica se originó como una reacción frente a la creciente invasión de la cultura anglosajona y sus valores. El expansionismo de Estados Unidos fue un proceso que inició con la promulgación de la Doctrina Monroe en 1823 y se prolongó con la institucionalización de la misma al fundarse la Organización de los Estados Americanos —OEA— en 1948.²⁰¹

El modernismo literario fue una respuesta artística y cultural frente a dicho expansionismo. Los escritores modernistas resaltaban los vínculos culturales, lingüísticos e históricos con Europa, particularmente con Francia y España. Esto explica, en parte, la tendencia europeizante, afrancesada, de literatos e intelectuales de principios del siglo XX latinoamericano —recordemos que el “afrancesamiento” era una actitud que simbolizaba “civilidad” e ingreso a la modernidad científica y cultural—. Francia tenía un plan geopolítico para limitar la influencia de Inglaterra y de otros países europeos en América, razón por la cual, como menciona Walter Mignolo, se utilizó el concepto de “latinidad”:

A finales del siglo XIX, Francia se enfrentaba a una Inglaterra que acababa de colonizar India y parte de África, y que se consolidaba en el control de los mercados comerciales y financieros de América del Sur. [...] Los intelectuales y funcionarios franceses utilizaron el concepto de “latinidad” para tomar la delantera entre los países latinos que tenían intereses en América (Italia, España, Portugal y la propia Francia), pero también para enfrentarse a la continua expansión de Estados Unidos hacia el sur (que se hace evidente en la adquisición de Louisiana durante el gobierno de Napoleón y en la apropiación de amplias franjas de territorio mexicano).²⁰²

Con el concepto de “América Latina”, Francia buscó consolidar una homogeneidad cultural en el continente para conformar un frente en contra de los anglosajones,²⁰³ particularmente de Estados Unidos. Los escritores e intelectuales de Latinoamérica

agente de enunciación entre el primer y el segundo *latinoamericanismo*. Se trató de un proceso de intercambio transnacional entre intelectuales y artistas de México y Estados Unidos, que participaron en la construcción de la *mexicanidad*; es de destacar, en particular, el papel que en nuestro ensayo representan Vásquez y Chávez en la disputa ideológica como una fase de dicho proceso.

²⁰¹ Pasando por la guerra con México en 1846–1848, con España en 1898, y en el siglo XX en intervenciones directas sobre la dirección política de países como en Guatemala, 1954; Chile, 1973; Argentina, 1976, Nicaragua, 1981, entre otras.

²⁰² Mignolo, 2007: 82. Véase también Aillón, 2004: 71–105.

²⁰³ Mendieta, *Op. Cit.*:78.

refrendaron este frente en el ámbito artístico y cultural recreando una Latinoamérica que se enun­ciaba a sí misma desde un Occidente imaginario. De manera que, “Cuando [artistas e intelectuales] pensaban en América Latina, lo hacían en términos de su relación protésica con Europa y en este punto el ejemplo perfecto es José María Torres Caicedo, colombiano que vivió la mayor parte de su vida profesional en Francia, y quien fuera uno de los principales promotores de la idea de «Latinoamérica».”²⁰⁴

El llamado “afrancesamiento” de los escritores modernistas era una expresión de esa oposición que iba más allá del mero radio de lo artístico, y que implicaba asimilar directamente las pautas de “comportamiento” provenientes de Europa, desde las actividades sociales y artísticas hasta la recóndita cotidianeidad de la vida. Esta actitud, origen de un pretendido ingreso a la modernidad, también se consolidaba como oposición a la cultura anglosajona, pero fue también más tarde recriminada desde el discurso posrevolucionario por el hecho de no expresar el supuesto “ser” o esencia de lo *mexicano*. Sin embargo, constituía, por un lado, una parte de la lógica del proceso de occidentalización y, por otro, una lucha frente a los valores culturales anglosajones.

Este aspecto del modernismo literario ha sido denominado como *Kulturkampf* —lucha de culturas—, pues “fue una manifestación cultural de una confrontación geopolítica de culturas”.²⁰⁵ Esta confrontación se caracterizaba por la definición de ciertos rasgos correspondientes a la cultura latina —relacionados con sus valores morales y espirituales— y a la anglosajona —cuyos valores eran emparentados con los del desarrollo industrial pero sobre todo utilitario y materialista—. El *latinoamericanismo* que formuló el modernismo literario presentó una perspectiva reduccionista en muchos aspectos, pero que tenía el propósito de hacer una distinción sociocultural entre los países de raíz latina respecto de los de raíz anglosajona:

Este tipo de latinoamericanismo puso en la balanza a los Estados Unidos y Latinoamérica en términos de unas perspectivas culturales y espirituales odiosamente diferenciadoras y opuestas. La ideología dicta que uno es vulgar, materialista, utilitario, desalmado y carece

²⁰⁴ Mendieta *Op. Cit.*: 78.

²⁰⁵ *Ídem*: 77.

de raíces culturales, mientras el otro es el heredero legítimo del espíritu europeo de la cultura, civilización y principios idealistas fundados en el amor y la tradición.²⁰⁶

Una de las más significativas expresiones de esta *kulturkampf*, así como una de las obras más importantes del modernismo literario, fue *Ariel*, del escritor uruguayo José Enrique Rodó (1871–1917), publicada en 1900. Se trata de un ensayo donde el autor desarrolló temas como la herencia clásica de la cultura grecolatina y los valores del cristianismo en Latinoamérica como fuentes de riqueza espiritual contra la cultura materialista y utilitarista estadounidense.

Como se puede advertir, el título hacía referencia al nombre de uno de los personajes de *La tempestad* de Shakespeare en el cual Rodó se había inspirado, dado que simbolizaba para él los valores espirituales más elevados. El escritor uruguayo nunca expresó un rechazo a las más grandes y loables aportaciones artísticas y espirituales de la cultura anglosajona; por el contrario, no dejó pasar la oportunidad de mostrar su admiración por William Shakespeare, Thomas Carlyle, Thomas B. Macaulay, entre otros grandes poetas y pensadores.

La aversión modernista se enfocaba en los valores materialistas y utilitarios que la cultura anglosajona había asumido emblemáticamente, y que se oponían a los valores que América Latina pretendía compartir con Europa. Incluso el ideal de la democracia²⁰⁷ fue visto con recelo entre escritores modernistas, como advertimos en Rodó:

La concepción utilitaria, como la idea del destino humano y la igualdad en lo mediocre, como norma de la proporción social, componen, íntimamente relacionadas, la fórmula de lo que ha podido llamarse, en Europa, el espíritu de “americanismo”. [...] Si ha podido decirse del utilitarismo, que es el verbo del espíritu inglés, los Estados Unidos pueden ser considerados la encarnación del verbo utilitario. Y el Evangelio de este verbo se difunde por todas partes a favor de los milagros materiales del triunfo. Hispanoamérica ya no es enteramente calificable, con relación a él, de tierra de gentiles. La poderosa federación va realizando entre nosotros una suerte de conquista moral. La admiración por su grandeza y

²⁰⁶ Mendieta, *Op. Cit.*: 76–77.

²⁰⁷ En general, los artistas e intelectuales latinoamericanos de principios del siglo XX, entre ellos los pertenecientes al modernismo literario, no compartían los ideales democráticos de Estados Unidos, lo cual iba acorde, sobre todo en los modernistas, con su orgulloso elitismo.

por su fuerza es un sentimiento que avanza a grandes pasos en el espíritu de nuestros hombres dirigentes, y aún más, quizás, en el de las muchedumbres, fascinables por la impresión de la victoria. Y de admirarla se pasa por una transición facilísima a imitarla.²⁰⁸

Los escritores del modernismo fueron los primeros en dar un sentido a este *corpus* ideológico de carácter geopolítico sobre Latinoamérica. Señala Julio Ramos que “En tanto resistencia a la modernización, la literatura efectivamente armaba una defensa contra el imperialismo, contra la amenaza de «ellos»: la modernidad expansiva de los Estados Unidos y, a la vez, los discursos internamente colonizadores de los «letrados artificiales».”.²⁰⁹ Esta postura trató de materializarse en una acción concreta: los literatos intentaron integrar un circuito de editoriales hispanoamericanas para fortalecer sus lazos culturales, en una “labor de respaldo mutuo emprendida por los modernistas desde un principio como críticos literarios en la prensa periódica masiva o en sus propias revistas de menor circulación, o como prologuistas de las obras editadas en libro de sus coetáneos.”.²¹⁰

La agenda cultural geopolítica de los modernistas, o *kulturkampf*, se extendió hasta 1909, cuando los integrantes del Ateneo de la Juventud²¹¹ iniciaron la crítica al modelo filosófico que sustentaba al Porfiriato: el positivismo. La crítica resultó contundente al punto de dismantelar el plan ideológico positivista,²¹² ya que los ateneístas proponían que

²⁰⁸ Rodó, 1981: 49.

²⁰⁹ Julio Ramos *apud* Barajas Martínez, *Op. Cit.*: 148. Nota al pie.

²¹⁰ Señala Florencia Bonfiglio: “La voluntad de crear un circuito de literatura latinoamericana, y de autorizar a ésta para que compitiera en pie de igualdad con la literatura peninsular en un mercado común de textos en español” era uno de los primordiales objetivos de los escritores modernistas. Bonfiglio, 2010: 9.

²¹¹ El Ateneo de la Juventud fue un grupo de intelectuales, nacidos casi todos durante los últimos años del siglo romántico, que asumió el compromiso de renovar el ambiente cultural y filosófico (ciertamente podemos decir epistemológico) sobre el cual descansaba el edificio social y político del Porfiriato: el positivismo. La mayoría eran graduados de la carrera de leyes, que hacia 1909 se reunían informalmente para platicar y discutir las obras de la antigüedad clásica, desde filosóficas hasta literarias. Pero también eran discutidas las obras del pensamiento romántico alemán y de las corrientes filosóficas del momento; por ejemplo, la filosofía de Bergson, entre otros, era uno de sus temas recurrentes. Véase Lara, 2012. En <https://bit.ly/2Cj9fWX>. Página visitada el 25 de mayo de 2016.

²¹² Señala Arcelia Lara que “En el [...] [precepto] positivista, la audacia metafórica de establecer sinonimia entre evolución biológica y progreso económico y social se enfocó, en un primer momento, en la idea de la industrialización de país. Con el tiempo, las ideas de renovación social devinieron en ideología de estado”. Lara, *Op. Cit.*: 48. Véase también *Supra*, 1.2.1.

la experiencia estética era fundamental para consolidar una sociedad civilizada en lo que se conocía como el “estado estético”.²¹³

La idea del “estado estético” no era del todo nueva: ya había sido parte de la reivindicación y valor que los modernistas habían dado al concepto de *belleza* para aprehender la realidad.²¹⁴ Los ateneístas habían bebido estos ideales de la savia modernista, e inclusive abrazaron la doctrina de Rodó y manifestaron su rechazo a los valores materialistas de Estados Unidos, aún en años muy posteriores a la Revolución, como señala Horacio Legrás:

El arielismo, que puede ser considerado, sin desmerecer su originalidad, como una variante de la ideología del estado estético, es introducido en México por Pedro Henríquez Ureña [...]. Presentado en el Ateneo a través de una conferencia del mismo Henríquez Ureña, el pan-hispanismo del texto de Rodó, junto a su elogio de la vida estética y la crítica del utilitarismo anglosajón, fueron rápidamente asimilados como una suerte de ideología nacional por autores como Martín Luis Guzmán y el mismo Vasconcelos. Existían por supuesto diferencias sutiles y fundamentales entre las distintas apropiaciones del texto de Rodó [...]. Vasconcelos, por su parte, le agregó un catolicismo sincero y fervoroso destinado sobre todo a funcionar como una barrera cultural frente a las aspiraciones hegemónicas de los Estados Unidos sobre la América hispana.²¹⁵

Con la Revolución Mexicana de 1910, sin embargo, la ideología del modernismo comenzó su etapa crepuscular. El intento de revolución cultural modernista que se oponía al avance de la cultura anglosajona fue interrumpido por la lucha armada, y este primer *latinoamericanismo* terminó por sucumbir ante la reconfiguración geopolítica que implicó la Primera Guerra Mundial, en la que Estados Unidos se consolidó como potencia industrial, económica y militar.

²¹³ La idea de civilidad formulada por los ateneístas implicaba más que la mera transformación material, a diferencia de cómo lo venía planteando la filosofía positivista. La civilidad, para los ateneístas, invocaba una realidad espiritual. Según Ernesto Guadarrama, para José Vasconcelos “los sabios, intelectuales y artistas tenían la tarea de ayudar a los hombres a mejorar su condición de vida. Esta sería la característica del período espiritual o estético de la humanidad, un período en el que lo que reina no es la razón ni el intelectualismo, sino que se buscará la verdad en el sentimiento creador y la belleza.” Véase Guadarrama Navarro, 2013: 5.

²¹⁴ Véase *Supra*.

²¹⁵ Legrás, 2007: 55.

En esta época —que podemos calificar como una segunda etapa de occidentalización, caracterizada por el surgimiento de Estados Unidos como potencia mundial— es posible observar un proceso transnacional de construcción de la *mexicanidad* cuyo modelo, en varios aspectos, mostró una faceta colonialista a favor de la nueva gran potencia geopolítica.

Tanto la Revolución Mexicana como la Primera Guerra Mundial significaron un evento coyuntural para un grupo de intelectuales estadounidenses que no estaban de acuerdo con la creciente mercantilización y utilitarismo de la vida en su país, ni con el sostenimiento de su economía basada en una política armamentista:

Decepcionados del capitalismo a ultranza y del uso abusivo de la tecnología que a su parecer habían originado la primera guerra mundial, creyeron en la posibilidad de encontrar nuevos caminos con el orden social que nacía de la lucha armada de 1910. Partícipes de la visión del mundo romántica y *avant-garde* que había idealizado lo primitivo y lo rural, soñaron con que la cultura mexicana —esencialmente indígena— podía ofrecer otras opciones a Occidente, al cual consideraban cultural y socialmente en decadencia.²¹⁶

Esos intelectuales estadounidenses se estaban confrontando culturalmente con el dilema entre lo urbano y lo rural, como ocurría en otras partes del mundo, y encontraron en la América hispana la posibilidad de conformar un ideal de “pureza” civilizatoria. Por eso, muchos decidieron huir y buscar en otras partes una sociedad más “libre, pura y primigenia”:

esperanzados en convivir y aprender de las culturas nativas, acerca de su forma de relación con la tierra y del tipo de prácticas culturales que generaban —libres de la restrictiva cultura occidental—, lo cual les permitía ser ingenuos, naturales, espontáneos y creativos, siendo su producción artística reflejo del alma del pueblo y manifestación de las fuerzas universales. [...] las dos estaciones obligadas fueron los pueblos indios del suroeste estadounidense y el mundo indígena de México.²¹⁷

²¹⁶ Azuela, *Op. Cit.*: 252.

²¹⁷ *Ídem*: 249.

Así pues, a partir de la década de 1920, mientras en México se debatían las características de la *mexicanidad*, apareció un notorio interés por parte de intelectuales y artistas de Estados Unidos por conocer y exhibir un arte mexicano que tuviera los rasgos de su ideal de nuevo orden social revolucionario y “civilidad primigenia”. Como señala Alicia Azuela, la injerencia de Estados Unidos en el posicionamiento de esta corriente fue muy importante:

la importancia que tuvo la relación entre el arte y el Estado en lo referente a patrocinio e ideología para su difusión hacia el exterior por medios gubernamentales, al igual que la trascendencia de dicha relación en el interés del gobierno y la iniciativa privada estadounidense por impulsar el arte mexicano en su propio país, como gesto de buena voluntad respecto a México; a la par, nos referimos al papel que desempeña la intelectualidad de ambas naciones en este proceso de transculturación.²¹⁸

Estos “gestos de buena voluntad” fueron efectivas acciones diplomáticas que ayudaron a distender la complicada relación entre México y Estados Unidos luego de la revolución. Ya que al haber afectado los diversos intereses que el país del norte tenía en México tras la lucha armada de 1910, se desató una maliciosa propaganda anti-México, esparcida por la prensa estadounidense, con el propósito de dañar la percepción que el pueblo estadounidense tenía sobre el mexicano. Por lo que:

el gobierno mexicano desplegó una campaña que tenía como objetivo mejorar la imagen de México en los Estados Unidos y fortalecer la presencia internacional de un país que estaba en proceso de reconstrucción y modernización. Dentro de esa campaña, una de las principales estrategias fue la *diplomacia artística* que propugnaba que México no era un país violento y atrasado sino pacífico, creativo e inmerso en la belleza tal y como lo demostraba su riqueza artística.²¹⁹

²¹⁸ Azuela, *Op. Cit.*: 21.

²¹⁹ Ugalde, 2009: 267. Cursivas mías. Hubo tres principales momentos de esta *diplomacia artística*: el primero se dio durante los gobiernos posrevolucionarios de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, entre 1920 y 1927 —con un antecedente en el gobierno de Venustiano Carranza (1917–1920)—; el segundo, durante el período conocido como el Maximato, de 1928 a 1934; el último se dio durante el gobierno de Lázaro Cárdenas a raíz de la Expropiación Petrolera de 1938. Véase Ugalde *Op. Cit.*: 267–292.

Podemos interpretar esta *diplomacia* como el origen de una marca país, es decir, un sello distintivo que desempeña el papel de una mercancía cultural susceptible de ser consumida.²²⁰ Se trataba, además, de un interés por dislocar los lazos culturales de México con Europa, particularmente Francia, ya que tradicionalmente Estados Unidos se había mantenido aislado de Europa, sobre todo durante la Primera Guerra Mundial, y había sostenido una política “aislacionista” —la Doctrina Monroe— que pretendía tender lazos hacia todo el continente.

Esta política aislacionista adquirió su forma más desarrollada a finales del siglo XIX con el término de *panamericanismo*, impulsado por Estados Unidos a partir de 1881 con el propósito de:

ejercer una influencia política, económica y cultural en América Latina. En este contexto, se recurre a un término que se vale del prefijo griego “pan”, con el fin de promover la asociación de los países americanos, siguiendo las tendencias unionistas que estaban teniendo lugar en algunos países europeos como el paneslavismo, el panlatinismo y el pangermanismo, entre otros.²²¹

Uno de los organismos con el que se logró institucionalizar esta influencia por parte de Estados Unidos hacia el resto de América fue la Organización de los Estados Americanos, fundada en 1948, y a partir de la cual el país del norte conseguiría ser árbitro de los conflictos entre los países de la región.

Conceptualmente, el *panamericanismo* ha provocado diversas controversias a causa de la ambigüedad con la que se ha utilizado.²²² Por ejemplo, uno de los factores que

²²⁰ Sobre la marca país en los primeros años del régimen posrevolucionario, véase Pérez Monfort, 2009: 153–178. En el caso de la música en años más recientes, Bioletto señala que “desde mediados de los años ochenta, autores como Javier Álvarez, Arturo Márquez, Gabriela Ortiz e Hilda Paredes entre otros, se han distinguido a nivel internacional a través de obras cuyas referencias a «lo mexicano» son frecuentes, y algunos más se han aunado a esta directriz. A juzgar por la incidencia con que se exalta la «mexicanidad» como rasgo constitutivo en muchas de sus piezas se puede discernir que, en la era global, la proyección de la identidad nacional en las obras artísticas es un rasgo valorado.” Bioletto, 2008: 4.

²²¹ Zusman, Perla y María Cristina Hevilla, 2014: 96.

²²² Véase a este respecto Ortemberg, 2017: 102. El autor señala: “El movimiento panamericanista, de acuerdo con David Sheinin, ha sido abordado por los analistas desde múltiples disciplinas, con diversas metodologías y a partir de los más variados temas, debido, para empezar, a su amplitud semántica que dificulta todo intento de encontrar una definición precisa. De hecho, existe una inmensa literatura que

sustentaban a la política *panamericanista* era la unidad geográfica del continente, la que le daba cierta consistencia respecto a su relación con Europa; sin embargo, los factores de carácter histórico traían serias dificultades para robustecer dicha consistencia, dado que se trataba principalmente de dos raíces culturales: la hispánica y la sajona.²²³

Cuando en 1928 Carlos Chávez regresó a México luego de una gira por dos años en Estados Unidos, fue designado director del Conservatorio Nacional de Música y director titular de la Orquesta Sinfónica de México. Con este cambio en la política cultural, a partir de la década de 1930 se institucionalizó el nacionalismo musical mexicano como la música que transmitiría y daría a conocer la esencia de la identidad mexicana. Ello fue en parte producto de un proceso de intercambio transnacional entre intelectuales y artistas de México y Estados Unidos, quienes participarían en buena medida de conformar y difundir a nivel internacional los rasgos característicos de la *mexicanidad* y de su manifestación en las artes plásticas, literarias y musicales.

Cabe preguntarse si entre los artistas e intelectuales de Estados Unidos que habían patrocinado exposiciones de arte mexicano en su país entre 1920 y 1940, tenían algún objetivo cultural geopolítico acorde con el *panamericanismo*, como sí lo había tenido el modernismo literario según el concepto de *latinoamericanismo*. Al respecto, haremos un pequeño ensayo sólo como una estrategia para resaltar las implicaciones ideológicas del modernismo literario en el pensamiento artístico de Vásquez. Será un contrapunto entre este compositor y Carlos Chávez. Y aunque Chávez tenía una relación cercana con algunos de esos círculos y su participación con ellos va más allá de un intercambio de ideas acerca de la construcción de la *identidad nacional mexicana*, creemos que es necesario realizar estudios en idioma castellano para profundizar sobre los discursos alrededor del arte mexicano en Estados Unidos y así poder reconocer adecuadamente el sentido de los proyectos artísticos de los artistas e intelectuales estadounidenses respecto a México.

puede rastrearse desde la emergencia del movimiento, aunque la mayor parte de las obras de consulta fueron escritas durante la guerra fría. [...] En esa época, aparece también una serie de publicaciones de denuncia al panamericanismo como instrumento de hegemonía de los Estados Unidos [...].” *Ídem*.

²²³ Morales Manzur, 2012: 8–9.

2.1.1 Vásquez y Chávez en *contrapunto*

Como si fuerzas ocultas dispusieran de la vida de las personas para moverlas en enigmáticos tableros de ajedrez, así se nos aparecen las vidas de estos dos personajes que personifican la *Kulturkampf* mencionada. Si bien una tal perspectiva corre el riesgo de pintar un panorama reduccionista enunciado desde lo que Mendieta llama “perspectivas culturales y espirituales odiosamente diferenciadoras y opuestas” —ya que la realidad no está tajantemente compartimentada y los personajes históricos actúan a veces de manera compleja y hasta contradictoria—, el propósito de estudiar en contrapunto las figuras de Vásquez y de Chávez es que nos ayude a comprender parte de los valores culturales del primero y el papel que desempeñó su música en el proceso de construcción de la *identidad nacional* en el México de la década de 1920.

José F. Vásquez y Carlos Chávez fueron dos personajes importantes en el escenario musical de la primera mitad del siglo XX. Mantuvieron una rivalidad profesional,²²⁴ aunque probablemente también personal. De forma consciente o inconsciente, sus agendas ideológicas y culturales permearon notoriamente sus quehaceres artísticos y profesionales. Resultan significativos los ideales que cada uno representaba a través de los objetivos y prioridades que postulaban en los diferentes ámbitos de sus carreras, sea como directores de orquesta, sea como profesores en los institutos de enseñanza musical donde cada uno se desempeñaba. Vale la pena hacer un breve repaso de las agendas de cada uno, observando cómo se corresponden con este juego de fuerzas de la *Kulturkampf*. El propósito no es hacer juicios condenatorios sino elaborar un breve bosquejo de la historia cultural de México en el siglo XX.

En cuanto a sus roles como profesores en instituciones musicales, por ejemplo, tenemos en Vásquez a un músico que no se adhería a los esquemas de la educación musical oficial. La fundación de la Escuela Libre de Música en 1921 respondió al descontento que algunos alumnos del Conservatorio habían tenido con la interferencia política en el

²²⁴ Rivalidad de la que dan cuenta notables músicos mexicanos como el compositor Luis Herrera de la Fuente (1916–2014), el pianista Carlos Vázquez (1920–2013) y el compositor Higinio Velázquez (1926–¿?). Véase Pareyón, 1996.

desempeño de sus actividades académicas,²²⁶ como señala Manuel M. Bermejo: “El ideal que campeaba entre estos impulsores²²⁷ era mejorar sin cortapisa política, los niveles académicos”.²²⁸ Desde el ámbito privado, Vásquez se opuso a las políticas oficiales de la enseñanza musical establecidas en el Conservatorio Nacional —lo cual trae reminiscencias de la iniciativa realizada por *el Grupo de los 6* al inaugurar el Instituto Musical Campa–Hernández Acevedo en 1886, al oponerse también a los planes pedagógicos y programas de estudio del Conservatorio en ese entonces—. ²²⁹

Sin embargo, la fundación de la Escuela Libre efectivamente fue planteada como una alternativa a los planes de estudio del Conservatorio Nacional, además de apuntar a estrechar vínculos con músicos con los que Vásquez tenía afinidades estéticas. Como señala Alejandro Madrid:

Aunque José F. Vásquez pertenecía a una generación más joven [respecto a Rafael J. Tello y Julián Carrillo] y ya había dado muestras de cierta independencia al fundar *la Escuela Libre de Música (1921) como una alternativa a los planes de estudio del Conservatorio Nacional*, el compartir tendencias y preocupaciones estéticas con músicos de la generación previa lo llevó a asociarse con ellos. Así, logró la colaboración de Tello primero y la de Carrillo después en la Escuela Libre de Música [...].²³⁰

Más tarde, cuando Carlos Chávez asumió la dirección del Conservatorio habiendo a su vez reformado “el área de investigación de la currícula para enfatizar la música popular [e] indígena”,²³¹ dichos lineamientos instaurados no fueron aceptados por Vásquez ni por otros de los músicos con los que compartía afinidades estéticas, pues, probablemente fueron

²²⁶ La Escuela Libre de Música tiene como antecedente al Conservatorio Libre fundado en 1917 a raíz del descontento de algunos alumnos, entre ellos Vásquez, tanto por la imposición de Eduardo Gariel como director por parte del presidente Venustiano Carranza (Malmström, *Op. Cit.*: 39), como por su desempeño al frente del Conservatorio Nacional de Música. (Pareyón, 1996: 22).

²²⁷ Los fundadores y directivos, entre los que destacaban Julián Carrillo (director), José F. Vásquez (subdirector) y Antonio Caso (presidente honorario). Pareyón, 1996: 23 y Pareyón, 2007: 359.

²²⁸ Bermejo *apud* Pareyón, 2007: 359.

²²⁹ Dan Malmström, en cambio, equipara la fundación del Conservatorio Libre en 1917 con la iniciativa de los francesistas, al afirmar que “Estos acontecimientos no difieren de los de 1887 [*sic*], cuando se fundó el *Grupo de los seis* y se formó el Instituto Musical [Campa–Hernández Acevedo].” Véase Malmström, *Op. Cit.*: 39. Sin embargo, no menciona a la Escuela Libre de Música.

²³⁰ Madrid, 2008: 144. Cursivas mías.

²³¹ Taylor Gibson, 2008: 167–168. Véase también Velasco Pufleau, 2009: 714–718.

considerados por estos músicos, como un uso “oficialista” de las músicas populares. Y “a la postre, este interés [...] llevaría [a Vásquez] a aliarse al grupo de Estanislao Mejía y de Alba Herrera y Ogazón quienes, en reacción a los programas de Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional, fundarían en 1929 la Facultad de Música de la Universidad Nacional.”.²³² Hay que destacar que estos últimos, así como otro co-fundador, Juan Diego Tercero (1896–1987), se formaron durante el momento más floreciente del francesismo musical.²³³

La oposición entre Chávez y los músicos antes citados también tenía que ver con el modelo institucional de la enseñanza musical. Chávez, desde la dirección del Conservatorio Nacional, argumentaba que las artes, y la música en particular, debían tener patrocinio exclusivo del Estado, ya que sólo éste podía garantizar su desarrollo a través del presupuesto asignado, al mismo tiempo que garantizaba la efectividad de la labor social del músico en la educación a las masas:

En México ha sido y debe seguir siendo el Estado el que sostenga y respalde moralmente nuestras instituciones musicales. Es decir, la iniciativa oficial es condición sine-qua-non para el desarrollo musical de México. Ese órgano a que arriba nos referimos [...], es sin duda el Conservatorio, no solamente porque cuenta con un presupuesto mayor que el de otras instituciones musicales oficiales [se refiere a la Dirección de Cultura Estética y la Escuela Popular Nocturna de Música], sino porque dentro de su índole cabe la doble función instructiva y educativa. [Más adelante] La función EDUCATIVA del Conservatorio (o Escuela Nacional de Música, el nombre es lo de menos), no debe realizarse únicamente dentro de sus puertas; principalmente debe realizarse fuera de ellas. [...] no solamente para la formación de públicos en las diferentes ciudades del país, sino para la educación de las masas de todas las regiones por medio de la acción del arte. [...] Es preciso convencerse de que la acción educativa socializadora de la música no debe limitarse en el estrecho cauce de la Extensión Universitaria [...].²³⁴

²³² Madrid, 2008: 144.

²³³ Estanislao Mejía (1882–1967) y Juan D. Tercero fueron alumnos de composición de Gustavo E. Campa en el Conservatorio Nacional de Música. Álvarez, *Op. Cit.*: 148.

²³⁴ Carlos Chávez. “La música, la universidad y el estado”, en Aguirre, 2006.

Tanto Chávez como el compositor Luis Sandi (1906–1996) argumentaban que la incorporación de una Escuela Nacional de Música a cargo de la Universidad Nacional era una actitud “elitista”, de “lujo o de buen tono”.²³⁵ Los fundadores de la Escuela Nacional de Música, por su parte, y acaso influenciados por la reciente autonomía de la Universidad,²³⁶ se opusieron abiertamente a Chávez, cuya óptica institucional amenazaba sin dudas sus intereses artísticos. Por otro lado, a Vásquez particularmente “no le gustaba el aparato oficial [estatal] por oponerse al modelo autonómico de la UNAM, y por los pocos recursos que dedicaban a la difusión del arte y de la cultura en general.”²³⁷

Llegados a este punto podemos preguntarnos qué relevancia tienen las diferencias entre las perspectivas institucionales de Vásquez y Chávez acerca de la enseñanza musical con respecto al enfoque geopolítico antes mencionado. Por un lado, la postura institucionalista de Chávez nos muestra que sus convicciones ideológicas estaban de acuerdo con los discursos nacionalistas instaurados por el régimen político.²³⁸

Por otro lado, si bien Chávez había incursionado en la creación de obras de corte vanguardista durante la década de 1920, como son *Exágonos* (1923–1924), *Otros tres exágonos* (1925) y *Energía* (1925), obras que no hacen ninguna referencia al nacionalismo musical mexicano, su papel fue, sin embargo, importante para la institucionalización de dicha corriente, la cual puso en circulación una idea de *mexicanidad* que se estaba

²³⁵ Carlos Chávez. “La música, la universidad y el estado”. En este artículo, Chávez cometía el error de afirmar que la pertenencia de una Escuela Nacional de Música dentro de la Universidad era sinónimo de una “privatización” de la enseñanza musical por parte de aquella institución. Véase también Luis Sandi. “El Conservatorio y la Universidad Autónoma”, en *Ídem*.

²³⁶ El 10 de julio de 1929 fue promulgada la Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México por el presidente de México Emilio Portes Gil. La Escuela Nacional de Música fue fundada el 7 de octubre de ese mismo año.

²³⁷ Comunicación personal con José J. Vásquez Torres (mayo, 2018).

²³⁸ Luis Velasco Pufleau analiza los cambios de discurso ideológico realizados por Chávez durante los gobiernos de Lázaro Cárdenas (1934–1940) a Miguel Alemán Valdés (1946–1952). Por ejemplo, “Chávez se aleja paulatinamente de las ideas socialistas (del arte como portador de un indefectible sentido de clase) que había adoptado temporalmente durante el sexenio del presidente Cárdenas, para desarrollar una concepción del arte como manifestación de una esencia nacional transmitida y forjada a lo largo de generaciones. Este cambio ideológico se [...] [presenta durante el sexenio del] presidente Manuel Ávila Camacho (1940–1946). Velasco Pufleau, *Op. Cit.*: 722. También sobre la fidelidad institucional de Chávez vale la pena revisar los diversos discursos que ofreció, por ejemplo, en la entrega del Premio Nacional de Ciencias y Artes a Manuel. M Ponce (1947), Mariano Azuela (1949) y Candelario Huízar (1951), (Chávez, 1952); o, el de la ceremonia de inauguración de la Academia de Artes de México, el 12 de junio de 1968 (Chávez, 1969).

discutiendo y construyendo a lo largo de la década de 1920. Cabe señalar que en el proceso de intercambio transnacional llevado a cabo entre Chávez y artistas e intelectuales de Estados Unidos, tuvo ese característico estilo polifacético.

Como directores de orquesta, Vásquez y Chávez tuvieron varias diferencias inevitables. Las decisiones de Vásquez sobre su actividad como director parecían congruentes con la ideología geopolítica del modernismo literario, como el propósito común de fortalecer los vínculos culturales entre los países de Latinoamérica o el de apoyar la difusión de obras escritas por compositores de la región, sin importar sus intereses estéticos. En 1926, Vásquez fundó la Compañía Mexicana Pro Arte Patrio, con el fin de representar la producción operística realizada en el país hasta aquel momento. Dos años más tarde, concretó su primera gira artística con dicha compañía a Guatemala y El Salvador.²³⁹ Es de notar que, entre las prioridades de Vásquez como director en aquellos años, se contemplaban giras artísticas sobre todo en Centro y Sudamérica antes que en Estados Unidos. No era el caso de Chávez, como explica Cristián Caballero:²⁴⁰

El maestro Vásquez fue el primer director de orquesta mexicano que como tal realizó presentaciones por casi todo el mundo; fue el primero que rompió con el aislamiento que por aquel tiempo sufría México en cuanto a la difusión de la música selecta: en ese aspecto nuestro país era puramente receptivo y a menudo llegaban directores y solistas extranjeros, pero rara vez salían artistas nacionales que mostraran nuestra producción musical al exterior. José F. Vásquez lo hizo, y lo hizo con frecuencia; [Carlos] Chávez lo realizó también, es cierto, pero mientras éste actuaba en Canadá y Estados Unidos, Vásquez ya había recorrido como director varios países europeos, e incluso fue el primer director mexicano que actuó en Japón.²⁴¹

²³⁹ Estas giras fueron un fracaso comercial que le reportaron deudas; sin embargo, conllevaron un moderado éxito artístico. Véase Pareyón, 1996: 26.

²⁴⁰ Seudónimo de Eulalio María Ortega Serralde (1912–1986), cantante, pianista, actor e historiador, perteneciente a una importante familia de ilustres personalidades en las ciencias y las humanidades entre los que destacan sus tíos abuelos, el poeta Francisco González Bocanegra (1824–1861) y el compositor Aniceto Ortega (1825–1875). Fue padre del poeta Claudio Lenk —seud. de Luis Cristián Ortega Aguirre, (1940–2005)—. Escribió el libreto de la última ópera de José F. Vásquez, *Vasco Nuñez de Balboa* (1961), que el compositor dejó sin orquestar. Véase Pareyón, 2007: 155 y 583.

²⁴¹ Caballero *apud* Pareyón, 1996: 122.

Vásquez fue un invitado frecuente en América Latina y en Europa. En 1943 realizó una gira por Sudamérica, y en ese mismo año invitó al compositor y director boliviano José Velazco Maidana para que realizara un programa dedicado a la música boliviana que estaría a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Universidad —fundada en 1936 por Vásquez junto al violinista de origen catalán José Rocabrúna (1879–1957)—. En 1944 realizó un ciclo de estrenos de música latinoamericana con obras de Zenón Palomar, Humberto Allende, Guido Santorzola, Alfredo Pinto, Celestino Piaggio, E. Drangosch, Elsa Calcagno, Andrés Barragán, Armando Palmer y José Velazco Maidana. En 1946 dedicó un programa exclusivo de música sinfónica de la República Dominicana con la Orquesta Sinfónica de la Universidad, y en 1954 realizó su tercera gira a El Salvador.²⁴² (Ver Anexo I, imágenes 4, 5 y 6)

Adicionalmente, desde 1946 hasta 1953, realizó giras por varias ciudades de Estados Unidos —entre ellas, New York, Washington, D. C., Baltimore, Burbank, Indianapolis, Austin, Dallas, Los Ángeles y Denver—²⁴³ y varios países de Europa, como Francia, Bélgica, Inglaterra, Holanda, España, Alemania, Suecia, Noruega, Yugoslavia, entre otros. En 1953 recibió una condecoración del gobierno de Panamá tras dirigir a la orquesta sinfónica nacional de ese país centroamericano.²⁴⁴ Como director, Vásquez no mostró un rechazo visceral por las expresiones nacionalistas en música —cualquiera que haya sido su propósito—; de hecho, fue el primero en dirigir el *Huapango* de José Pablo Moncayo en Japón, en 1959. (Ver Anexo I, imagen 7)

Estas actividades, sobre todo las que muestran su interés por la música latinoamericana, podrían haber entrado en sintonía con un movimiento musical importante en Latinoamérica: el “americanismo musical”, encabezado por el compositor y musicólogo de origen alemán nacionalizado uruguayo, Francisco Curt Lange (1903–1997). Este “americanismo musical”, como lo habían hecho antes los escritores modernistas, intentó consolidar un circuito editorial de música latinoamericana denominado Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, la cual estaba “destinada a publicar partituras de creadores musicales de las tres Américas.”²⁴⁵ No existe, sin embargo, ningún

²⁴² *Ídem*: 56–58.

²⁴³ Pareyón, 2007: 1075.

²⁴⁴ Pareyón, 1996: 56–58.

²⁴⁵ Tello, 2002: 204.

documento que presuma alguna relación entre Vásquez y el “americanismo musical”, y no parece probable que dicha relación haya existido. Pero tampoco parece haber habido una relación estrecha entre el “americanismo musical” y los compositores más reconocidos del nacionalismo musical durante el período más floreciente de la corriente mexicana. A este respecto, señala Aurelio Tello:

Me queda la duda [dice Tello], porque no hay nada que yo conozca al respecto, de si Revueltas estrechó lazos con Lange, o apoyó los esfuerzos del uruguayo, o si se involucró en el movimiento del americanismo musical, más allá de ser miembro correspondiente en México. La voluminosa correspondencia de Curt Lange, depositada en la Universidad de Bahía, en Brasil, quizá dé cuenta de esta etapa de gestación de un movimiento, el Americanismo Musical, que respecto a México presenta serias lagunas de información.²⁴⁶

Luego de ocupar la titularidad como director de la Orquesta Sinfónica de México desde 1928 hasta su disolución en 1949, Chávez también fue invitado como director huésped en orquestas de algunos países de Latinoamérica. Al respecto, menciona Tello:

El vínculo de Chávez con Latinoamérica se vio reforzado con su presencia en diversos países como director huésped de orquestas sinfónicas locales. El primer país que Chávez visitó fue Perú, concretando en 1941 un viaje gestado desde dos años antes a través de los buenos oficios del embajador de México en Lima, Moisés Sáenz, quien le consiguió una invitación del gobierno peruano para dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional que había fundado Theo Buchwald en 1938 [...].²⁴⁷

Entre 1936 y 1940 Chávez había ganado renombre en Estados Unidos, por lo que recibió invitaciones de diversas orquestas del país del norte como director huésped, entre las que se encontraban las de Nueva York, Filadelfia, Pittsburg, Cleveland, Washington, Los Ángeles, San Francisco y Saint Louis.²⁴⁸ En cambio, como señala Tello: “la presencia

²⁴⁶ *Ídem*: 206.

²⁴⁷ *Ídem*: 208. Fuera de la visita a Perú, no hemos encontrado suficiente respecto a los viajes de Chávez por Latinoamérica en aquella década.

²⁴⁸ Parker, 2002: 40.

de Chávez en Latinoamérica deja ver algunas lagunas”.²⁴⁹ Ello se debió en buena parte a que el plan personal de Chávez era distinto al de Lange con su “americanismo musical”, por lo menos desde un punto de vista geográficamente hablando. En su libro *El pensamiento musical*, Chávez refrendaba la idea de que la Doctrina Monroe era una política “aislacionista” —con respecto a Europa—, en lugar de considerarla una política intervencionista —con respecto a América—:

La América Latina fue para Europa fuente de una riqueza increíble; y cuando en el siglo XVIII, las numerosas colonias ibéricas comenzaron a tener cierta personalidad propia, América comenzó a ser causa de celo y preocupación. [...] siguieron cientos de comentaristas en todos los campos: estadistas, hombres de ciencia, filósofos y periodistas [que sostenían disputas filosóficas e ideológicas sobre América]. La disputa en el terreno teórico, era paralela a las grandes disensiones político sociológicas que desembocaron en la independencia de las colonias hispánicas y en *las declaraciones aislacionistas del presidente Monroe de los Estados Unidos*.²⁵⁰

Parece ser que Chávez no quiso interpretar la invasión de Estados Unidos a México en 1847 como una acción con claros fines expansionistas. Cabe suponer, sobre todo, que estaba pensando en sus lectores estadounidenses, ya que el libro antes mencionado —producto de una invitación a ocupar la Cátedra de Poética *Charles Eliot Norton* de la Universidad de Harvard—²⁵¹ fue impreso por primera vez en inglés, bajo el título de *Musical Thought*, en 1961. Era de esperarse, pues, que en sus escritos publicados en Estados Unidos, Chávez buscara congraciarse con sus promotores y con la ideología de aquella nación.

De acuerdo con Leonora Saavedra, un círculo de artistas, críticos e intelectuales neoyorkinos —entre los que se encontraban el compositor Aaron Copland (1900–1990) y el crítico Paul Rosenfeld (1890–1946)— pretendió, en el mundo de la música de concierto, tomar distancia de Europa con el propósito de constituir una identidad musical americana propia y de este modo contrarrestar su posición periférica:

²⁴⁹ Tello, *Op. Cit.*: 211.

²⁵⁰ Chávez, 1964: 12. Cursivas mías.

²⁵¹ *Ídem*: 7.

Los estadounidenses eran jóvenes compositores de un siglo XX que había comenzado luego de la Primera Guerra Mundial, y su primer punto en la agenda era separarse del Romanticismo y la excesiva complejidad de la música del largo siglo XIX. Además, en la primera década del siglo XX la música alemana era vista como excesivamente “psicológica”, una cualidad a la cual los compositores de filiación francesa le opusieron objetividad y claridad.²⁵² La tarea para los compositores estadounidenses era posicionarse a sí mismos vis-à-vis en esta gran coyuntura estética y política. Igualmente importante era la necesidad de los jóvenes compositores de definir las bases sobre las cuales se construiría un distintivo sonido no-europeo.²⁵³

El interés de los promotores artísticos y compositores estadounidenses fue compartido por Chávez, quien llegó a mantener una estrecha amistad con Aaron Copland; ambos se dedicaron incluso a promover la obra del otro en su respectivo país de origen.²⁵⁴ En un intercambio epistolar entre los dos compositores, donde se expresaban prejuiciosamente respecto a los artistas europeos, podemos advertir la voluntad *panamericanista* de mantenerse distanciados de Europa, como señala Howard Pollack:

El fuerte lazo de afecto entre Copland y Chávez entrañaba una cierta resistencia y solidaridad panamericanas frente a la dominación cultural europea. “Los músicos europeos son lo peor”, escribió Chávez a Copland en 1931: “Directores, pianistas, violinistas, cantantes y demás son gente con mentalidad de ‘prima donna’; se creen mucho. Debemos cambiar la situación, Aaron. No debemos aceptar estar en las manos de directores e intérpretes extranjeros cuya mente y cuyo corazón (si alguno tienen) están muy lejos del

²⁵² Saavedra, 2015: 134. La autora menciona que esto es evidente en la dividida recepción en Europa entre Schoenberg y Stravinsky. Sin embargo, la “objetividad” y, principalmente, la “claridad” que menciona la autora, eran ideales compartidos primero por Debussy como parte de un *nuevo clasicismo* —según las críticas de la *Nouvelle Revue Française*— y, más tarde, por Stravinsky, al incorporarse a la estética de la *vanguardia neoclásica*. Véase *Infra*.

²⁵³ *Ídem*: 134.

²⁵⁴ Menciona Robert Parker: “[Chávez] tenía la posibilidad de promover en México la música de Copland, de la misma manera como Copland lo hacía con la suya en Nueva York, Londres y París. Lo hizo no en poca medida.” Y añade: “Cada cual continuó promoviendo la programación de la música del otro después de 1948 pero, ya que para entonces ambos se habían establecido firmemente, dejó de ser un factor decisivo como en los primeros años.” La relación colaborativa entre ambos compositores se extendía no sólo a las programaciones, sino a la publicación de obras, organización de festivales, participaciones en cátedras, conferencias, clases magistrales y publicación de escritos. Véase Parker, 2009: 131–151.

espíritu y la cultura de este nuevo mundo”. Copland respondió: “Todo lo que escribiste sobre la música en América despertó un eco de respuesta en mi corazón. Estoy harto de Europa, Carlos, y creo, como tú, que nuestra salvación debe venir de nosotros mismos y que debemos combatir el elemento extranjero en la música americana”.²⁵⁵

El “americanismo musical” de Curt Lange pretendía extenderse por toda Latinoamérica fomentando la relación artística entre los países de la región, tal como lo hiciera antes el modernismo literario. Del mismo modo, la política musical del *panamericanismo* pretendía ampliar su radio de acción hacia el sur por medio de las acciones de la “diplomacia artística”. Como señala Alejandro Ugalde, “En los años veinte y treinta dicha diplomacia fue muy efectiva en [...] [los] momentos en los que la posición de México frente a Estados Unidos requería ser protegida o fortalecida.”²⁵⁶ Es decir, en los momentos de mayor conflicto político con Estados Unidos, el gobierno mexicano había organizado un cuerpo diplomático de artistas que, junto con el gobierno de Estados Unidos y patrocinadores privados de arte de este país, promovieron exposiciones de arte mexicano que incluían desde artesanías y arte popular hasta arte moderno.

En 1926 comenzó a tomar forma la idea de una “diplomacia artística”, a raíz de una serie de tres conferencias ofrecidas respectivamente por Moisés Sáenz —subsecretario de Educación Pública—, José Vasconcelos —el primer titular de dicha secretaría— y el antropólogo Manuel Gamio en la universidad de Chicago. En ese momento, los tres delegados mexicanos llegaron a la conclusión de que México debía desarrollar un modelo de relaciones diplomáticas con Estados Unidos que incluyera el intercambio de valores artísticos y culturales para solucionar los posibles conflictos entre ambos países, derivados de una década de propaganda anti México por parte de la prensa estadounidense.²⁵⁷ Por esto, los diplomáticos mexicanos aceptaban que, “para evitar las guerras y la explotación en el mundo moderno, era imperativo reconocer que mientras algunas naciones tenían «aptitud

²⁵⁵ Pollack, 2002: 152. Cursivas mías.

²⁵⁶ Ugalde, 2009: 267.

²⁵⁷ Los tres comisionados habían ido a ofrecer estas conferencias para refutar “los ataques anti México con argumentos de tipo artístico y cultural”; dichos ataques habían surgido por el descontento de Estados Unidos frente a un programa de repartición de tierras y expropiaciones llevado a cabo en 1925 por el gobierno de Plutarco Elías Calles. Véase *Ídem*: 275–276.

comercial» (como era el caso de Estados Unidos), la principal aptitud de otras «razas» era la «artística» (tal y como sucedía con México).”²⁵⁸

Así pues, parecía que la actividad política de Chávez llevada a cabo entre ambos países resultaba en un plan “en conformidad con las expectativas de Estados Unidos”,²⁵⁹ o que la integración que hiciera el compositor de la música mexicana al *panamericanismo* fuera parte de una política trasnacional que fortaleciera a dicha ideología geopolítica. Es, sin embargo, muy importante profundizar los argumentos de los artistas e intelectuales estadounidenses para reconocer adecuadamente el sentido de sus proyectos artísticos respecto a la música de Chávez. Por otra parte, vale la pena destacar que Chávez era patrocinado por círculos privados de Nueva York, como menciona Aurelio Tello:

La intensa correspondencia de Chávez con Claire R. Reis de la Liga de Compositores de Nueva York, con la señora Elizabeth Sprague Coolidge, con el compositor Henry Cowell, fundador de la revista *New Musical Quarterly* y directivo de la Pan American Association of Composers[,] revela la consideración que se tenía por las obras de Chávez. Además, éste había organizado en 1937, en México, el Festival Panamericano de Música con el patrocinio de la Fundación Coolidge.²⁶⁰

A su regreso de Estados Unidos, en 1928, la estética musical de Chávez se caracterizaba ya por un modernismo de corte neoclásico, cuyas características principales eran el rechazo al sentimentalismo decimonónico y la evocación e idealización del pasado precolombino, empatando estética e ideológicamente con el estilo primitivista. Por otra parte, el compositor realizaba una exaltación de las máquinas en el estilo de vida industrial y urbano. Estos signos de la ideología del *neoclasicismo*, que rechazaba el pasado inmediato, tuvieron la fortuna de concatenarse en buena parte con la ideología del discurso nacionalista posrevolucionario.

Con la integración del nacionalismo musical mexicano a la *vanguardia neoclásica*, Chávez contribuyó a instaurar una ideología política que fue validada por medio de intercambios culturales con Estados Unidos, fortaleciendo así, el plan cultural

²⁵⁸ Vasconcelos *apud* Ugalde, *Op. Cit.*: 278.

²⁵⁹ Taylor Gibson *apud* Saavedra, *Op. Cit.*: 103. Véase también Botstein, 2015.

²⁶⁰ Tello, *Op. Cit.*: 205. Véase también Taylor Gibson, 2008: 129 y ss.

panamericanista, por ejemplo, “en 1959 [Chávez] sugirió a Lincoln Kirstein y George Balanchine, para el estreno de una coreografía llamada *Ballet panamericano*, obras de latinoamericanos agregando una lista muy selecta de nombres.”²⁶¹ Pero, sobre todo, lo que este caso nos muestra, es que los ideales modernistas del primer *latinoamericanismo* — según los cuales la herencia cultural grecolatina y la relación con Europa colocaban a los países de la región en un ideal de civilidad y moralidad por encima del país del norte— ya no tenían el peso como en el mejor momento del movimiento literario. El triunfo de Estados Unidos al término de la Primera Guerra Mundial había cambiado notablemente la percepción de intelectuales y artistas de modo que, respecto a América Latina, terminó en erigirse como nuevo agente de enunciación.

Desde entonces, el avance del *panamericanismo* fue gradual, pero a paso firme. Con la creación de la OEA y la fundación de institutos de investigación académica —como la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, así como los financiamientos de la Fundación Guggenheim para proyectos de investigación histórica— se presentó el segundo *latinoamericanismo*, con Estados Unidos como agente de enunciación.²⁶⁵ En otras palabras, lo que estas acciones revelan es un cambio en los valores ideológicos del modernismo literario respecto a la idea de la unidad latinoamericana, en la generación de compositores del nacionalismo musical mexicano.

2.2 En el debate de la identidad nacional y la construcción de la *mexicanidad*

La década de 1920–1930 en la historia de México se caracteriza por ser una de las más complejas y relevantes, tanto para entender el país actual como el de los años previos a la Revolución. Esto se debe a que en dicho período se fundaron los cimientos políticos, sociales y culturales que darían forma a la nación durante la mayor parte del siglo XX, así

²⁶¹ Tello, *Op. Cit.*: 210.

²⁶⁵ Para más sobre las relaciones académicas entre México y Estados Unidos como proyectos transnacionales, véase Palacios, 2009: 205–214.

como a la todavía significativa presencia de rasgos modernistas —artísticos e ideológicos— de la dictadura porfirista.

La consolidación del régimen posrevolucionario promovió la construcción de un discurso histórico en el cual se pudiera fundamentar el nuevo pacto social. Este discurso rechazaba buena parte de los valores ideológicos del Porfiriato, incluidas algunas de sus expresiones artísticas. En la literatura, las artes plásticas y la música no sólo se instauró un modelo estético acorde con los valores ideológicos del nuevo régimen, sino que fue fortalecido desde el mismo aparato estatal.

La fuerte influencia de una revolución popular intensificó la búsqueda de la *mexicanidad* e impulsó un debate entre artistas e intelectuales para definir cuál era el arte nacional, con el propósito no sólo de reconocer los rasgos ideológicos que fortalecerían la cohesión identitaria de la nación, sino también de hacerlos funcionar como legitimadores del nuevo régimen político. Se transitó desde el concepto de *mestizaje* como fundamento de la sociedad mexicana moderna hasta el de *indigenismo*; este último, cuya concepción histórica e ideológica hundía sus raíces en el pasado precolombino, tenía la intención de dar profundidad histórica al Estado mexicano. La idea de *mexicanidad* que partía del *mestizaje* como fundamento de la estructura social transitó así hacia un esencialismo *indigenista* basado, por un lado, en la dialéctica entre lo urbano y lo rural y, por el otro, en la ficcionalización del pasado indígena.

Mientras tanto, el elitismo de los modernistas y su renuencia a expresar la sociedad se iba convirtiendo en un discurso que no era muy bien recibido entre artistas e intelectuales, ni por amplios sectores de la sociedad misma.

En la música popular, el *corrido*, el *son* y el *jarabe* habían logrado posicionarse como los géneros nacionales por excelencia,²⁶⁶ pero en la música de tradición académica el debate estaba pendiente. Por una parte, la *canción mexicana* que proponía Ponce había convencido con sus cualidades representativas al emplear melodías populares tratadas con procedimientos de la armonía y el contrapunto clásico occidentales. Algunos compositores que pretendían seguir las exigencias estéticas en turno adoptaron el empleo en sus composiciones de materiales folclóricos, extraídos de la labor de investigación de las misiones iniciadas por Moisés Sáenz. Pero por otra parte, otros compositores continuaron

²⁶⁶ Véase Saldívar, *Op. Cit.*: 201 y ss. Pérez Monfort, *Op. Cit.*: 97–120.

con las propuestas estéticas de los modernistas; para ellos no existía una verdadera ruptura con su tradición, pues aún no se consolidaba la institucionalización del arte que daría supuesta identidad a la nación.

Así pues, en la década del veinte, ni el estilo ni la estética de la música nacionalista estaban del todo definidos: apenas se habían fijado en el folclor, en la canción popular y en la *canción mexicana* de concierto.²⁶⁷ Durante buena parte de la década de 1920 se discutió acerca de cuáles eran las características que definían al ser del *mexicano*. En la música, las propuestas eran variadas y algunas diametralmente opuestas entre sí. Sin embargo, no fue sino hasta la intervención de Chávez cuando se institucionalizó el perfil ideológico y estético más reconocible de la música nacional mexicana.

²⁶⁷ Como muestra Liliana Toledo Guzmán en su tesis “El programa de música de las Misiones Culturales: su inscripción en las políticas integracionistas posrevolucionarias y en la construcción del nacionalismo musical mexicano (1921–1932)”, este proceso se dio primero en la música folclórica, luego en la popular y, por último, en la académica. Véase Toledo Guzmán, 2017.

2.2.1 El *mestizaje* y la reivindicación de lo *popular*

La primera etapa de la construcción de la idea de la *mexicanidad* se relacionaba con el concepto de *mestizaje* desarrollado sobre todo por José Vasconcelos, que constituiría la parte medular y la virtud principal de la sociedad mexicana moderna. El *mestizaje* era una manera de redimir el antiguo sistema de castas originado en una sociedad rígidamente jerarquizada como fue la colonial. Después de la revolución armada, se asumía que la estructura social se cimentaba en la mezcla de “razas”; consecuentemente a dicha reivindicación, se esperaba la llegada a una etapa de consciencia social en la que los individuos fueran capaces de establecer un diálogo con otras ideas culturales, intelectuales o artísticas, e incluso llegar a asimilarlas. Esta aspiración de integrar y asimilar se hacía más explícita en los ideales de José Vasconcelos, como señala Arnoldo C. Vento en su estudio sobre el *mestizaje* en México:

Anterior al análisis de la *Mexicanidad* y como parte integral de ese análisis, está el concepto de *Mestizaje*, indispensable para comprender sus implicaciones históricas, políticas y culturales [...] *Mestizaje*, en su sentido más amplio, es decir, una mezcla de varias razas (probablemente una representación más común para el mexicano), es usado por José Vasconcelos como un desarrollo positivo e inevitable de la consciencia humana más allá de la ciencia y la lógica de hoy. La base de este futuro desarrollo yace en integración y síntesis: integración y síntesis de la personalidad humana a un nivel individual y social: integración y síntesis de grupos étnicos al nivel político y social que formarán una raza final, la raza cósmica.²⁶⁸

El pensamiento de Vasconcelos probablemente haya tenido la influencia de la actitud cosmopolita de los modernistas, la cual no suponía necesariamente una “apostasía” de patria, como luego lo interpretaría la historiografía posrevolucionaria.²⁶⁹ El cosmopolitismo modernista fue una consecuencia del proceso de apertura internacional de

²⁶⁸ Vento, 1998: 92–93.

²⁶⁹ A este respecto, Rogelio Álvarez menciona que Gustavo E. Campa aspiraba a crear un “arte verdaderamente nacional”, para lo cual recomendaba recurrir “a nuestra leyendas y tradiciones populares, a nuestros episodios históricos” (Álvarez, *Op. Cit.*: 140). Es de notar que la autenticidad nacional del arte para Campa consistía en la recuperación de los relatos históricos y míticos del país.

la política y del comercio, como ocurre en la actualidad, como señalamos en el capítulo anterior. En palabras del propio Rubén Darío: “tuvimos que ser políglotas y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo”.²⁷⁰ En realidad, esta expresión aludía a la necesidad de dialogar con corrientes internacionalistas artísticas y de pensamiento, un diálogo que ha existido a lo largo de toda la historia.

Sin embargo, es importante señalar que la adopción o imitación de formas y costumbres europeas —desde la administración pública, la política, las modas y las expresiones artísticas— por parte de las élites económicas y políticas del Porfiriato implicaba efectivamente tener que colocarse en posición desfavorable dentro de una relación asimétrica con respecto a la cultura hegemónica europea.²⁷¹

Lo que la experiencia modernista del cosmopolitismo heredó a los ateneístas fue la posibilidad de trascender fronteras geográficas gracias a la afinidad de intereses culturales —proceso que formaba parte de la occidentalización—. Los ateneístas invocaban un saber enciclopédico y universal donde ninguna inteligencia o cultura estuviera por encima de otra. Reconocían la importancia de dialogar con otras ideas y propuestas filosóficas pero advertían, al mismo tiempo, el peligro de adoptarlas irreflexivamente.

En la concepción ateneísta de *mestizaje*, la *mexicanidad* era cuestión de autoconocimiento: implicaba no sólo reconocer lo autóctono sino también la autorización, casi como un derecho natural, para apropiarse de lo mejor y más valioso de la cultura occidental. Es en este sentido que Antonio Caso (1883–1946), integrante del Ateneo de la Juventud, propuso una variante de *mestizaje* conocida como “bovarismo”, un tipo de mestizaje cultural:

el Ateneo estimaba que todo saber debía considerarse, evaluarse e integrarse a la civilización intelectual. Frecuentemente se manifestaron contra la imitación europea; antes bien promovieron el “bovarismo”, término empleado por Antonio Caso para hablar de la subjetivación del conocimiento, como una apropiación o interiorización de cada uno de los objetos de estudio. Gracias a la formación filosófica, el Ateneo logra transitar [...] a la

²⁷⁰ Darío *apud* Vázquez Montano, *Op. Cit.*: 23.

²⁷¹ Como señala Luis Gaytán: “De hecho, durante el *Porfiriato*, la idea de que un México moderno y fuerte podía venir sólo de la imitación de modelos extranjeros se convirtió en la directriz principal del régimen de Díaz y la clase gobernante [...]” Gaytan, 2009: 5 En, <https://bit.ly/2CKP8lu> Página visitada el 3 de junio de 2016: 5.

noción de una cultura universal, obra del espíritu teórico unificador. La teoría representó la capacidad de renovación: desde el mestizaje cultural.²⁷²

Así pues, para los ateneístas “ser mexicano no fue una denominación de origen, sino, sobre todo, implicaba conocerse, identificarse, tomar distancia de otras culturas, autocriticarse”.²⁷³ La diferencia entre el cosmopolitismo modernista y el *mestizaje* ateneísta radicaba en que, para los primeros, el diálogo cultural internacional consistía en la *apropiación* de las formas, mientras que para los segundos radicaba en la *resignificación* de las mismas. Para los ateneístas, el espíritu tiene, por un lado, alcances universales; por el otro, particularidades locales.

En este sentido, el llamado “nacionalismo emergente” de Ponce²⁷⁴ —esto es, su propuesta de emplear melodías populares para que, con procedimientos de la armonía y la polifonía clásicas de occidente, se convirtieran en materia prima de la música académica mexicana— fue también una expresión afín con el concepto de *mestizaje*.²⁷⁵ Es decir, en la melodía popular lo autóctono estaba dado, mientras que en la armonía se podía hallar la herencia del viejo continente. Ello dio lugar a lo que se conoce como la *canción mexicana*.

Según Ricardo Miranda, el interés de Ponce por el folclor surgió luego de su primer viaje a Europa, entre 1905 y 1906, particularmente de sus estudios en Italia con Luigi Torchi: “Es muy probable que a raíz del encuentro con este distinguido musicólogo italiano [...] surgiese en Ponce un marcado interés por la investigación musical, aspecto que con el correr de los años sería fundamental en su vida profesional.”²⁷⁶ Es claro, sin embargo, que el interés de Ponce por el folclor mexicano se acentuó al entrar en contacto con el Ateneo de la Juventud en 1910, y de acuerdo con Olga Picún y Consuelo Carredano, en “los comienzos de la Revolución los principales intereses musicales de Ponce se encontraban, por un lado, en la vanguardia musical francesa, fundamentalmente en Claude Debussy, quien era todavía un compositor vivo y uno de los modelos por antonomasia de la música

²⁷² Lara, *Op. Cit.*: 50.

²⁷³ *Ídem*: 51.

²⁷⁴ Saavedra, 2015: 105

²⁷⁵ Exhortaba el compositor: “Considero un deber de todo compositor mexicano ennoblecer la música de su patria dándole forma artística, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las músicas populares que son expresión del alma nacional.” Manuel M. Ponce *apud* Miranda, 1998: 31.

²⁷⁶ Miranda, 1998: 21.

moderna europea. Por otro, en el folclore musical mexicano, como fundamento para la composición.”²⁷⁷

Esta postura ambivalente de Ponce, cosmopolita y folclorista a la vez, era coherente con los ideales del Ateneo de la Juventud, como acabamos de ver:

El grupo de los ateneístas al que se adhirió Ponce hacia 1910, aglutinaba un núcleo importante de intelectuales mexicanos e impulsaba en los últimos momentos de la dictadura porfiriana una apertura cultural hacia determinadas corrientes ideológicas europeas y hacia las modernas expresiones artísticas. Asimismo, promovía un discurso tendiente a la revaloración de la cultura mexicana.²⁷⁸

Ahora bien, bajo la lógica de las luchas entre corrientes musicales por obtener los favores del poder político, la *canción mexicana* de Ponce también puede interpretarse como una propuesta que se disputó la posición predominante que tenían los francesistas, que hacia 1912 aún se encontraban en la dirección del Conservatorio Nacional.

Existen tres razones que nos permiten hacer esta conjetura. La primera es el hecho de que —al proponer emplear música popular o folclórica para la creación de la *canción mexicana*— Ponce contravenía la ideología de los modernistas, quienes se oponían a expresar a la sociedad a través de sus obras y que trataron más bien de mantener una ruptura abierta entre el arte y las masas;²⁷⁹ por otro lado, como menciona Pérez Monfort, “la llamada «canción mexicana» ya formaba parte imprescindible de la música popular durante el porfiriato.”²⁸⁰ y añade: “Manuel M. Ponce se convirtió en uno de los pilares de aquella vuelta hacia «lo vernáculo» que caracterizó al movimiento que más tarde se llamaría «el nacionalismo musical mexicano».”²⁸¹ La segunda razón es que Ponce fue quien organizó el primer concierto con música de Debussy en 1912, cuando el compositor

²⁷⁷ Picún, *Op. Cit.*: 4.

²⁷⁸ *Ídem*: 5.

²⁷⁹ En este sentido, sería interesante analizar si la estética del primitivismo, aunque con elementos técnicos muy elaborados o complejos, era ideológicamente más cercana a la mentalidad de las masas que venían cobrando espacio dentro de los discursos democráticos.

²⁸⁰ Pérez Monfort, 2003: 106.

²⁸¹ *Ídem*: 109.

galo no era bien aceptado por los francesistas,²⁸² replicando así la polémica entre éstos y los italianistas en torno a la figura de Chopin. Y la tercera razón es la adhesión del compositor al Ateneo de la Juventud en 1910, aquel grupo de intelectuales que, al dismantelar la ideología de estado —el positivismo—, cuestionaban el elitismo modernista.

Al mismo tiempo, la propuesta de la *canción mexicana* fue también una expresión de la dialéctica de lo urbano/rural, que dejaba entrever una postura política contra el elitismo modernista y, sobre todo, contra las clases altas. Podemos observar esto en la correspondencia entre los binomios “pueblo–clases bajas” y “ciudad–clases altas”, términos en los que plantea Ponce sus argumentos:

“[...] *el refugio de la canción es el campo adonde no llega la peste de la música citadina.*” [La música popular] nunca tuvo su origen en los salones dorados y deslumbrantes de los magnates; no surgió jamás de una *soirée* aristocrática. [...] No podía ser la expresión del sufrimiento de un poderoso, porque los sufrimientos de los poderosos se evaporan entre las burbujas del champagne o se olvidan en la carrera de un automóvil... No podía ser tampoco la expresión del amor burgués, porque el amor de los burgueses se contenta y se mece con un vals de opereta vienesa, o se exalta con el ritmo canallesco de un *cake-walk* americano. La canción popular encierra todo el sufrimiento, la pasión, el amor, los celos, la esperanza, la desilusión, los recuerdos, las tristezas y las fugaces alegrías de esa clase social condenada al rudo trabajo y a la indiferencia de los próceres. La canción popular [...] [es] sencilla como las florecillas del campo; doliente como la vida del pueblo [...]; lleva en su melodía las visiones de felicidad y los delirios de esas pobres almas pequeñas que pasan por el mundo recorriendo la vía dolorosa que El Destino implacable les ha marcado...²⁸³

Empero, resulta arriesgado afirmar que Ponce ya estaba mirando hacia la institucionalización de una música *mexicana*, ya que consideraba que “la estilización de la música vernácula [era] el destino final y acabado de los trabajos de recolección del folclore, los cuales debían ponerse al servicio de la creación musical nacional.”²⁸⁴ No lo tenía proyectado, o por lo menos no de la forma en que se dio a fines de la década de 1920,

²⁸² Por ejemplo, Rafael J. Tello, quien en 1921 “lamentaba que Chávez desafortunadamente se había alejado de las enseñanzas de los clásicos y en su lugar había tratado de imitar a Debussy, Strauss, y Ravel.” Saavedra, *Op. Cit.*: 107.

²⁸³ Ponce *apud* Picún: *Op. Cit.*: 6–7. *Cursivas mías.*

²⁸⁴ Ponce *apud* Toledo Guzmán, 2017: 18.

momento en que la *mexicanidad* adquiriría rasgos esencialistas que partían de una ficcionalización del pasado indígena y de una relación dialéctica entre lo urbano y lo rural, para desembocar luego en el discurso ideológico del nacionalismo musical mexicano. Este esencialismo determinaba en los individuos parte de sus caracteres psicológicos por el solo hecho de haber nacido en el territorio nacional. En el caso de la *canCIÓN mexicana*, se observa una afinidad ideológica con el concepto de *mestizaje* precisamente porque, para Ponce como para Rubén M. Campos, lo *mestizo* era la verdadera esencia del arte mexicano, más importante aún que el elemento indígena y el elemento hispano.²⁸⁵

Hacia 1921, con la llegada de José Vasconcelos a la dirección de la Secretaría de Educación Pública, el aparato estatal comenzó a intervenir activamente en la construcción del discurso sobre la *mexicanidad*.²⁸⁶ La primera acción que tomó Vasconcelos fue la realización de una serie de “misiones”²⁸⁷ que formaban parte de un programa de alfabetización de la población rural. Fue producto de la labor de estas misiones —así como de la federalización de la educación— que se comenzó a fundar, desde el sistema educativo, el sustento ideológico de la cultura mexicana.²⁸⁸ De esta manera, la promoción de la cultura y el arte con el respaldo del Estado fue fundamental para legitimar la idea de una revolución popular vinculada al surgimiento de una nueva identidad nacional:

Las coaliciones surgidas entre el Estado e intelectuales y artistas, promovieron el uso de un lenguaje estético que evocara a “lo popular” como símbolo de la Revolución y de la reconstrucción del país, estas manifestaciones pretendían ser revolucionarias al tiempo que sobrevivían a costa del Estado que las impulsaba.²⁸⁹

²⁸⁵ Toledo Guzmán, *Op. Cit.*: 17 –18.

²⁸⁶ A diferencia de Ponce y de Campos, Vasconcelos daba mayor importancia a la tradición cultural hispánica que al elemento *mestizo*. Véase *Ídem*: 24 y ss.

²⁸⁷ Denominadas así por Vasconcelos, para quien el término “campaña” tenía más bien connotaciones militares; como señala Liliana Toledo, Vasconcelos “creía que el término «misión» era más adecuado, ya que el profesor honorario encargado de la alfabetización tendría a su cargo una tarea equivalente a la del predicador religioso: llevar a las poblaciones rurales los conocimientos que moldearían al ciudadano del que germinaría la nueva nación.” Toledo Guzmán, *Op. Cit.*: 24.

²⁸⁸ Primero fueron misiones de alfabetización; luego, en 1923 se organizó la primera misión “piloto” al poblado de Zacualtipán para recabar músicas folclóricas; finalmente, tomaron forma en 1926 bajo la dirección de Moisés Sáenz y Rafael Ramírez. *Ídem*: 38, 44 y ss.

²⁸⁹ Azuela, *Op. Cit.*: 14.

La reivindicación de lo *popular* era parte del programa político de la revolución que logró asentarse en la consciencia de los círculos artísticos e intelectuales del país; “acercar la cultura al pueblo” era una de las insoslayables exigencias institucionales. Al respecto, menciona Madrid:

Una de las preocupaciones centrales era que “nuestro pueblo se halla incapacitado para poder apreciar la obra de arte y sus bellezas, por falta de cultura musical”. Esta idea había sido central para los miembros del Ateneo de la Juventud que habían decidido la fundación de la Universidad Popular Mexicana en 1912 como un mecanismo civilizador que llevara la “cultura” a las masas. Esta idea fue el motor que impulsó a José Vasconcelos a iniciar una cruzada cultural que incluía la publicación masiva de literatura europea clásica.²⁹⁰

Sobre esta demanda de acercar la cultura a las masas, la influencia de Vasconcelos en intelectuales y artistas fue muy importante —aunque su participación en las misiones de rescate del folclor ha sido sobredimensionada en comparación con su real desempeño—; para Vásquez, acercar la cultura al pueblo significaba inevitablemente abandonar, al menos en términos sociales y no necesariamente artísticos, el discurso elitista de los modernistas. De acuerdo con este nuevo compromiso social, una de las acciones de la Orquesta de la Universidad —fundada en 1936 bajo el nombre original de Orquesta Sinfónica Popular de la Universidad— durante sus primeros años de existencia fue la entrada gratuita a sus conciertos.²⁹¹ (Ver Anexo I, imagen 8).

En México, el uso de melodías folclóricas como fuente de inspiración para músicas académicas —y que era común en varios países de Europa reivindicando sus propias tradiciones musicales, nos hace suponer una necesidad de distanciamiento de las culturas hegemónicas y de las relaciones asimétricas impuestas para evitar ser fagocitadas por éstas— fue en realidad un hecho coyuntural que pretendía legitimar el origen popular del régimen posrevolucionario.²⁹² Algunos compositores asumieron las exigencias estéticas del poder en turno adoptando materiales folclóricos en sus composiciones, o atribuyendo una

²⁹⁰ Madrid, 2007: 19.

²⁹¹ Comunicación personal con José J. Vásquez Torres (mayo, 2018).

²⁹² Toledo Guzmán, *Op. Cit.*: 216 y ss.

supuesta inspiración genuina y directa del pueblo en sus obras, como los autores de canciones populares urbanas.²⁹³

Sin embargo, otros compositores continuaron con las propuestas estéticas de los francesistas, entre ellos Vásquez, quien entre 1920 y 1923 escribió el *Concierto para piano y orquesta no. 1* (1920), el *Concierto para violín y orquesta* (1921) y la trilogía operística —que incluía elementos *exotistas*— integrada por *Citlali*, (1922) *El mandarín* y *El rajáh* (1923). Obras que fueron una opción artística para el público a la par que otras pertenecientes al teatro de revista como *Los efectos de la sandunga* (1920), o *El granito de sal* (1923), que, como señala Pérez Monfort “podrían servir como ejemplo de esta consciencia de la multiplicidad que caracterizaba a las expresiones populares mexicanas.”²⁹⁴ Este contraste pone de relieve, sobre todo, las convicciones artísticas e ideológicas de Vásquez en un momento en que la tendencia a reivindicar lo “popular” podía incluso dejar jugosos dividendos en las actividades musicales, frente a una estética *exotista* que ya iba en retirada.

Manuel M. Bermejo, un poeta de extracción modernista, llegó a manifestar en 1949 su desacuerdo con la idea de que todo arte mexicano tuviera que tener origen popular:

El que para reconocer a un mexicano necesita verlo calzado de huaraches y tomando pulque, comete la misma falta que el que no reconoce nuestra música si no la oye improvisada en una taberna por algún vihuelista que sólo conozca tres acordes. [...] Y si en las personas, en los objetos, en las costumbres y en las obras hay algo que es popular y algo que no es popular, ¿por qué no ha de suceder lo mismo en el arte? ¿Es decir, que lo que pertenece a los mexicanos y lo que producen los mexicanos, no es mexicano sino a condición de surgir de los más bajos fondos sociales?²⁹⁵ [Más adelante añade:] [...] [Y] en el anhelo de encontrar una fórmula idiosincrática para nuestra música vernácula, surgen aún otros problemas: ¿a qué región del país corresponde la norma, a Yucatán o a Zacatecas, a Sonora o a Chiapas, a Jalisco o a Oaxaca, a Veracruz o a Michoacán? Además, ¿a qué raza, al indio, al mestizo, o al criollo? Y entre los indios ¿a cuáles de ellos?²⁹⁶

²⁹³ Los “arribistas del arte”, como les llamaba despectivamente Ponce, Mario Talavera (1885–1960), Ignacio Fernández Esperón (Tata Nacho, 1894–1968) y Alfonso Esparza Oteo (1894–1950).

²⁹⁴ Pérez Monfort, 2003: 129–130.

²⁹⁵ Bermejo, 1949: 297.

²⁹⁶ *Ídem*: 297.

Otra relevante propuesta de música mexicana era la de Julián Carrillo y su teoría del *Sonido 13*, que suscitó una polémica al ser publicada en 1924, especialmente en torno del problema de las apropiaciones de lo extranjero. Ese mismo año, Carlos Chávez acusó a Carrillo de haber copiado las ideas europeas sobre la división microtonal de lo que familiarmente denominamos “octava” —el intervalo de duplicación que la teoría tradicional divide en siete grados—. Una crítica de la que el compositor de Ahualulco se defendió diciendo que él mismo se consideraba un continuador de “la gloriosa escuela musical alemana”.²⁹⁷

Madrid, quien ha estudiado ampliamente la figura de Carrillo desde el fenómeno de la transculturalidad,²⁹⁸ sostiene que las ideas del compositor eran una consecuencia lógica del pensamiento musical alemán de aquella época, predominantemente “Organicista [...] que lo condujo a desarrollar sus teorías microtonales.”²⁹⁹ Por otro lado, dicho musicólogo considera que las ideas de Carrillo fueron producto de un proceso cultural vinculado con el “bovarismo” de Antonio Caso, en relación al momento en que el compositor afirmaba que “no debemos negar a los *mestizos* mexicanos, ni a nadie en el mundo, el derecho de encontrar algo que los europeos no hayan encontrado hasta hoy”.³⁰⁰

Incluso años más tarde, hacia fines de la década del cincuenta, observamos el caso de Arnulfo Miramontes (1881–1960),³⁰¹ compositor cuyos ideales estéticos tienen gran afinidad con los postulados del modernismo literario, al permitirnos observar una aspiración al sincretismo y eclecticismo, y reivindicar una relación con el pasado, de continuidad más que de ruptura. El escrito se titula “Con la fusión de los cuatro estilos vendrá el verdadero nacionalismo”, y fue publicado en el periódico *El Redondel* en 1957:

²⁹⁷ Carrillo *apud* Madrid, 2008: 25.

²⁹⁸ Madrid realizó un estudio de la *Sinfonía No. 1* de Carrillo como un proceso de transculturación en el que la posición del compositor como “zona de contacto” entre culturas centrales y periféricas le permitió ser un agente de transformación cultural. De esta forma, cuando Carrillo estudió en Alemania sacó partido de su condición de agente periférico respecto de la cultura hegemónica, mientras que a su regreso a México sacó partido de su asimilación de la cultura hegemónica. Véase Madrid, 2003.

²⁹⁹ Madrid, 2009: 19.

³⁰⁰ Carrillo *apud* Madrid, 2008: 25.

³⁰¹ Miramontes obtuvo su formación académica en la Stern’sches Konservatorium der Musik, actualmente Universität der Künste, en Berlín. Se sabe que, desde 1908 por lo menos, vivía en aquella ciudad. Jiménez Casillas, 2017: 27. Es de destacar, sin embargo, las coincidencias que Miramontes tuvo con Vásquez en el pensamiento musical, e incluso su cercanía con músicos formados en el francesismo musical.

llegó un momento en que los compositores sintieron la necesidad de algo más y ese algo más les hizo retroceder a las modalidades gregorianas. Si [...] grandes genios retrocedieron muchos siglos, ¿por qué no retroceder [nosotros] para encontrar y aprender algo nuevo [al] fusionar los cuatro estilos: Litúrgico, clásico, romántico y moderno? [...] Al fusionar todos los estilos tendríamos no solo dos modos de los clásicos sino siete gregorianos agregando además la escala de tonos que Debussy empleó en algunas de sus obras. Con esta riqueza de modalidades vendría definitivamente el verdadero neoclasicismo.³⁰²

La opinión que Miramontes tenía de sí mismo como compositor muestra su interés por procedimientos que implicaban una renovación del lenguaje musical, aunque siempre manteniéndose dentro de las normas estéticas y académicas establecidas. Esto puede ser interpretado como un cierto resabio del “integracionismo” modernista y de la asimilación del *cromatismo de principio* que proponía el segundo modernismo musical:

En México, los compositores están divididos en dos bandos: los compositores antiguos y los compositores modernos exagerados; muchos de los primeros se han estancado y [a] la mayor parte de los segundos les falta preparación, pues estos obran empíricamente, resultando cosas imposibles. Yo soy un término medio, o mejor dicho, un moderno moderado; me gustan las disonancias, la doble armonía, [la] politonía, la polir[r]ítmica, etc., pero con cierta lógica y tino.”³⁰³

Miramontes mencionaba en dicho documento que los compositores con los que sentía gran afinidad estética —que son los mismos con los que se relacionó Vásquez en múltiples ocasiones— eran “Gustavo E. Campa, Rafael J. Tello y Estanislao Mejía,

³⁰² Arnulfo Miramontes citado en *Ídem*: 95. Afirma Jiménez Casillas que Miramontes, “fue incapaz de abrirse a aquellas corrientes o ideas compositivas que, desde las primeras décadas del siglo XX, pretendían una ruptura con el pasado musical romántico que el porfiriato había asentado.” (*Ídem*: 93.) Sin embargo, un análisis más detallado nos muestra que no sólo por los recursos que eventualmente utilizaba, sino también por su pianismo, Miramontes no era realmente tan “antiguo”, sino que empleaba diferentes materiales escalísticos en algunas de sus obras (*Ídem*: 96–97), con la misma intensión renovadora que Vásquez también había explorado en sus *Impresiones*.

³⁰³ Jiménez Casillas, *Op. Cit.*: 94, 96 y 97.

compositores; José Rocabruna, Luis G. Saloma y Pedro Valdez Fraga, directores de orquesta y maestros del arco”.³⁰⁴

Regresando a mediados de la década del veinte, el debate sobre la *mexicanidad* adquirió una gran fuerza, especialmente alrededor del Primer Congreso Nacional de Música, realizado en 1926. Como afirma Miranda, “una de las cuestiones centrales ponderadas durante el Congreso y sobre la cual se continuó discutiendo durante los años subsecuentes de manera particular, fue precisamente la del deber ser de la música mexicana: ¿Había una música mexicana? ¿Cómo debía ser la música mexicana? ¿Por qué era necesario tener una música nacional? ¿Cuál era el camino a seguir para encontrar un estilo musical propio?”³⁰⁵

Sin embargo, dadas las diferencias ideológicas y estéticas de los compositores que venimos mencionando, resulta imposible hablar de una homogeneidad estilística en la producción musical mexicana. Acerca del período que va de 1921 a 1952, Luis Velasco Pufleau identifica los estilos musicales que se disputaban una posición hegemónica y la imposición de su propio discurso en la agenda política del régimen posrevolucionario:

las posiciones y estrategias de los compositores para definir una música nacional e integrarla a la cultura hegemónica occidental fueron extremadamente heterogéneas y fluctuantes: la recuperación y el arreglo con armonías sofisticadas de la música popular decimonónica (Manuel M. Ponce), la especulación teórica basada en una nueva división microtonal de la octava (Julián Carrillo), la búsqueda de un lenguaje armónico y formal capaz de integrar la música popular mestiza (Silvestre Revueltas), la recuperación de melodías indígenas para integrarlas a las grandes formas occidentales o la búsqueda de un modernismo primitivo (Carlos Chávez). Estas posiciones ideológicas fueron decisivas en la lucha por parte de los compositores por el control del poder institucional.³⁰⁶

Paradójicamente, ninguno de los compositores que menciona Velasco Pufleau estuvo presente en el congreso, como señala Ricardo Miranda:

³⁰⁴ *Ídem*: 94. Miramontes no hizo ni una sola mención sobre José F. Vásquez, a pesar de que se alcanza a apreciar una correspondencia de afinidades estéticas entre ambos. De hecho, los compositores se conocieron en el teatro Virginia Fábregas, a propósito del estreno de la ópera *Anáhuac*, de Miramontes, en 1918. Pareyón, 1996: 19.

³⁰⁵ Miranda, 2007: 60.

³⁰⁶ Velasco Pufleau, *Op. Cit.*: 711.

los *paladines* —es decir, Ponce según [Jesús C.] Romero y Carrillo según [Vicente T.] Mendoza— ni siquiera se enteraban de la búsqueda de una música nacional y mucho menos de las discusiones que durante 1926 se ventilaban entre la comunidad musical mexicana. Carrillo se hallaba en Estados Unidos. El 13 de marzo de ese año se había estrenado su *Sonata casi fantasía* en presencia de Leopold Stokowski [...]. Por su parte, Ponce llegaba a París también en aquel año y sus preocupaciones estéticas estaban lejos de lo mexicano, según se desprende de las obras escritas entonces, como la Sonata para guitarra y clavecín, el *Tema variado y final* o las canciones con textos de Rabindranath Tagore. Es aquí donde surge una coincidencia notable pues entre 1925 y 1927 ni al joven Chávez ni a Carrillo parece interesarles la composición de música *mexicana*. Por el contrario, todos ellos están ocupados —cada uno a su manera y en su particular entorno— en un afán hasta cierto punto antagónico: en ser, precisamente, músicos modernos y cosmopolitas.³⁰⁷

Contrario a lo que afirma Miranda —“ni al joven Chávez ni a Carrillo parece interesarles la composición de música *mexicana*”—, creemos que sí estaban interesados al respecto, pero cada quien desde sus propias afinidades estéticas y agendas ideológicas. En realidad, sólo se constata que, por un lado, el debate por definir la música representativa de la identidad nacional no estaba resuelto y, por otro lado, que no sólo sus consagrados formuladores —según la historiografía oficial— estaban ocupados en ello, sino que también existió un esfuerzo común por tratar de definir la música *mexicana* desde diversas posturas estéticas e ideológicas. Por ejemplo, ya se habían hecho presentes algunas voces críticas, como la de Carlos Chávez, que se oponían a que la música mexicana sólo se tratara de arreglos de canciones y melodías folclóricas.³⁰⁸

Vásquez, en cambio, sí participó en el Congreso con una ponencia sobre el papel de la educación musical en México, algo que evidencia que los asuntos pedagógicos eran de gran interés para el compositor. De esta forma logró estar en contacto con los temas y el debate en torno a la música nacional mexicana.³⁰⁹ Asimismo, participó en el concurso de composición convocado por dicho congreso con la *Suite romántica para instrumentos de*

³⁰⁷ Miranda, 2007: 70.

³⁰⁸ Véase Saavedra, *Op. Cit.* También Toledo Guzmán, *Op. Cit.*: 21 y ss.

³⁰⁹ Madrid, 2008: 144. No nos fue posible encontrar el título de la ponencia con la que Vásquez participó en el Congreso, según refiere Madrid.

arco, la cual fue premiada con el primer lugar en la categoría de música de cámara.³¹⁰ (Ver Anexo I, imagen 9). Aparte de su notable participación en el congreso como ponente, concursante y oyente, ese mismo año de 1926 fundó la Compañía de Ópera Pro Arte Patrio, con el propósito de reponer la producción operística mexicana realizada hasta la fecha. En aquel contexto, dicho acto era una forma de participar en el debate mencionado, ya que el intento por reivindicar la música del pasado inmediato que algunos grupos pretendían condenar en el congreso ponía de manifiesto sus preocupaciones y afinidades estéticas. Al respecto, señala Madrid:

una facción del comité organizador (Herrera y Ogazón, Barajas y Mejía) intentaba usar el evento para seguir impulsando los proyectos europeístas que habían defendido por más de una década. Por otro lado estaban los miembros más jóvenes [...] [Francisco Domínguez (1895– ca. 1975) y Daniel Castañeda (1898–1957)] que anhelaban una separación ideológica del antiguo régimen, y esperaban lograrlo por medio de un énfasis en el folklor mexicano como el factor que daría a “la labor nacionalista, ante todo, personalidad”. Y no faltaban representantes como Jesús C. Romero, que tenían nociones individuales acerca de la nacionalidad y la música nacional que permanecían independientes a las posturas anteriores.³¹¹

La labor de la compañía de ópera de Vásquez, en alianza con aquellos músicos que menciona Madrid, pugnaban por dar continuidad a ideales estéticos mayormente identificados con los valores del modernismo literario y, particularmente, de la corriente francesista de inicios de siglo.

Pero Vásquez también compartía inquietudes con sus más reconocidos contemporáneos, pues estaba explorando los recursos armónicos y colorísticos de la música impresionista en la cuarta serie de *Impresiones*. Afirma Pareyón que “Durante los años veinte, en que México recibía una última ola de influencia francesa que se reflejaba en las artes y las ciencias, Vásquez cambió para siempre su manera de escribir música”.³¹² Y ese cambio fue en 1927, al concluir sus cinco series de *Impresiones*.

³¹⁰ Pareyón, 1996: 173.

³¹¹ Madrid, 2007: 20.

³¹² Pareyón. Conferencia–concierto llevada a cabo en la Ciudad de México el 17 de mayo de 2006 en la Escuela Superior de Música del INBA (CENART). *Los compositores y su música, audiciones guiadas*:

2.2.2 Lo indígena

En 1928, Vásquez reestrenó *Atzimba*, la ópera indianista de Ricardo Castro, con la Compañía Mexicana de Ópera Pro Arte Patrio que había fundado dos años antes. Sin embargo, a diferencia de su estreno en 1900, la obra no recibió las elogiosas críticas esperadas. Algo había cambiado en el gusto estético del público que había asistido al reestreno: la idea sobre el mundo indígena ahí recreado ya no parecía muy realista. La nueva recepción y lectura que de la obra se hicieron permiten advertir el cambio sobre el concepto de lo *indígena* que estaba operando no sólo entre círculos intelectuales sino también en la sociedad en general, como parte de una nueva dimensión de la *mexicanidad*.

La intención de Vásquez de iniciar un ciclo de óperas respondía al interés que despertaban los debates en torno a lo nacional. Madrid señala que “la elección de *Atzimba* de Castro para abrir el ciclo operístico que [Vásquez] planeaba, aparece como una decisión estratégica que le permitiría articular el creciente interés en «lo indígena» que se daba en ese momento en la sociedad mexicana”.³¹³ Sin embargo, no se trataba solamente de una decisión calculada, Vásquez tenía un auténtico aprecio por la obra de Castro —de hecho, fue designado albacea de la obra de Ricardo Castro por el hermano de éste, Vicente Castro—,³¹⁴ y lo emparentaban los vínculos ideológicos y estéticos del modernismo.

Al momento del reestreno, un crítico comentó que en aquella ópera “los aztecas no se vestían a la italiana, sino a la francesa”,³¹⁵ observación que señalaba el equívoco conceptual en la ópera, mas no daba información sobre la disputa entre italianistas y francesistas en 1900, contexto en que ésta se había originado. Pero la observación más interesante hecha por el crítico era que ni “por los asuntos [...], ni por la inspiración, *ni por la técnica* sería razonable declarar que nuestras escasas óperas tienen algo que refleje nuestro modo de ser *espiritual* nuestra idiosincrasia.”.³¹⁶ Este último comentario en alusión

Aspectos de la obra musical de José F. Vásquez. Ciudad de México: Fonoteca Nacional [s. d.], Colección CENIDIM.

³¹³ Madrid, 2008: 144 y 145.

³¹⁴ Pareyón, 1996: 18.

³¹⁵ La acción transcurre en Pátzcuaro en 1522, en el reino de los tarascos. *Atzimba* es una princesa purépecha, hermana del rey Tzintzicha, último rey de los tarascos. En la trama aparecen los aztecas, enemigos históricos de los tarascos. Véase Díaz, 2009: 34.

³¹⁶ El crítico es Carlos González Peña (1885–1955) *apud* Madrid, 2008: 143. *Cursivas mías.*

a la *técnica* tenía que ver directamente con el estilo de composición de Castro, que el crítico no consideraba adecuado para hablar sobre temas de la cultura prehispánica. Partiendo de esa base, la representación de la mentalidad indígena no podía venir, según este crítico, de un estilo musical que había tomado sus referencias de estilos extranjeros. En este sentido, *técnica* —o manera de representación— y contenido *espiritual* —o cosmovisión— eran indisolubles de una idea de expresión artística que pretendía restaurar de manera “objetiva” la visión del otro.

Al asumir que “nuestro modo ser *espiritual* [y] nuestra idiosincrasia” se remontaban a la cosmovisión indígena también se ponía de manifiesto el cambio de discurso que se había construido sobre el pasado indígena. Era un discurso que imaginaba confrontarse a la *otredad* del mundo indígena, y que a través de una construcción intentó conocer su cosmovisión desde la mirada indígena. Tal vez ello dio pie al interés por los estilos primitivistas en el arte de vanguardia pues, en el pensamiento artístico, particularmente en el de la música, como señala Madrid: “el indigenismo abandonó la idea indianista de hablar sobre los indígenas en lenguajes europeos y pretendió, bajo un discurso de autenticidad [“objetividad”], imaginar el lenguaje indígena mismo.”³¹⁷

En este sentido, el nacionalismo musical pretendió transferir la “objetividad” de la representación construida desde los resultados de las investigaciones de investigadores e intelectuales, a la “objetividad” en el uso de materiales musicales supuestamente genuinos de los pueblos indígenas. La confrontación con esta *otredad*, fascinación propia de la dialéctica entre lo rural/urbano —donde el mundo urbano y sus agentes de autoridad se erigían como enunciadores sobre lo rural—, propició que los ballets con temáticas primitivistas causaran gran expectación en las urbes cosmopolitas,³¹⁸ gracias a la importante tradición establecida por Stravinsky y otros compositores y coreógrafos de renombre. A ello respondía la composición de Chávez de *Los cuatro soles*, en 1925, con el propósito de triunfar en Europa y Estados Unidos.³¹⁹ Debido al enorme éxito de estas

³¹⁷ Madrid, 2008: 152.

³¹⁸ Véase Saavedra, *Op. Cit.*: 124–125.

³¹⁹ El ballet de 1921, *El fuego nuevo*, había sido escrito por encargo de Vasconcelos, pero no fue estrenado. En 1926, Chávez intentó estrenarlo infructuosamente en Nueva York, frente a lo cual decidió entonces, en colaboración con Miguel Covarrubias (1904–1957), estrenar *Los cuatro soles*. Saavedra, 2017: 124–125. Para Madrid, *El fuego nuevo* es una obra de “estilo musical cercano al modernismo «impresionista» francés de Claude Debussy, en realidad no es tanto una manifestación «indigenista», sino que se inscribe

temáticas, en 1931 Vásquez también compuso su “ballet azteca” *La ofrenda*. Sobre esta obra, Daniel Álamo comenta en su edición crítica del ballet:

En este ballet encontramos elementos del impresionismo francés, mezclados con un argumento que pretende evocar la cultura azteca bajo ficciones y fantasías modernistas que formaban parte de una idea de indigenismo, dominante en el panorama cultural de la Posrevolución inmediata.³²⁰

A finales de la década, el esfuerzo de los intelectuales por definir lo *mexicano* desde el mundo indígena propició la formación de un conjunto de ideas sobre rasgos psicológicos y culturales que, supuestamente, habían sido heredados a la sociedad mexicana moderna. De esta forma, comenzó a operar una ficcionalización del pasado indígena cuyos rasgos esencialistas caracterizaban al *ser del mexicano*.

Por ejemplo, en sus estudios sobre la *mexicanidad* —y extendiendo el camino trazado por Samuel Ramos, Octavio Paz y Leopoldo Zea—, Roger Bartra analiza en su libro *La jaula de la melancolía* las características más recurrentes bajo las cuales se interpretó la “ideología de lo mexicano”. Su propósito era examinar los caracteres ideológicos de un sistema de pensamiento que terminaba en el encubrimiento de los vicios políticos de una sociedad renuente a “madurar”,³²¹ según el autor.

Bartra iba más allá, al afirmar que estos estereotipos no eran novedosos en la cultura nacional, sino que se habían observado a lo largo de la historia de Occidente con características semejantes a las ocurridas en función de la creciente urbanización y materialismo de la vida moderna:

Es preciso reconocer que a una buena parte de lo que se llama el “ser del mexicano” no es más que una transposición, al terreno de la cultura, de una serie de lugares comunes e ideas-

dentro de una tradición musical latinoamericana heredada del siglo XIX, el llamado «indianista».” Madrid, 2008: 145.

³²⁰ Álamo Alvarado, 2016: VII.

³²¹ Aspecto que desarrollaba bajo la metáfora del ajolote, un tipo de salamandra endémica de la Ciudad de México que permanece en estado larvario y que, aún así, es capaz de reproducirse (neotenia). Se ha demostrado que, en un hábitat diferente, esas larvas tienden a desarrollarse normalmente hasta convertirse en una salamandra adulta.

³²¹ Bartra, 1996: 44.

tipo que desde antiguo la cultura occidental se ha forjado sobre su sustrato rural y campesino.³²²

Uno de los más llamativos de dichos lugares comunes era el relacionado con la “tristeza del indígena”. La asociación que se daba en muchos casos entre la música indígena y la música rural³²³ —aunque marcando claras diferencias entre ambas, puesto que la primera sería *originaria*, auténtica, mientras que la segunda sería mestiza— se debía, la mayoría de las veces, a la “pérdida” de la tierra que habían sufrido los indígenas en manos de los españoles.

En realidad, esta supuesta melancolía no era sino una interpretación o, mejor dicho, una construcción que los intelectuales daban al mundo indígena y rural, al tiempo que los señalaban como la causa del atraso material y tecnológico de aquellos países latinos que contaban con una presencia importante de población indígena. Y para efectos ilustrativos, permítasenos mencionar un caso parecido al de México, que es el de la construcción de los estereotipos de las músicas populares en Colombia entre 1930 y 1960, en su estudio sobre este tema, Hernández Salgar refiere que:

era evidente que la melancolía era resultado de la pérdida de la patria y la lengua en manos de los conquistadores más de cuatro siglos atrás. Sin embargo, ubicar la pérdida en un pasado tan remoto bien podía ser una forma de ocultar —a través de una idealización romántica del indio y el campesino— otras posibles causas de una melancolía social patológica. [...] tal vez esa pérdida no era algo tan lejano en el tiempo, sino más bien algo que se experimentaba en pleno siglo XX como un dolor cotidiano y persistente [...]. En condiciones como estas, no es de extrañar que los campesinos, los artesanos y los trabajadores tuvieran a ojos de la élite un ánimo depresivo y melancólico, debilidad constante y falta de iniciativa.³²⁴

³²² *Ídem.*

³²³ Las figuras del artesano y del campesino fueron estrechamente relacionadas con la del indígena, así como sus actividades artísticas, el cultivo de las tierras y el pasado prehispánico. Véase Rodríguez Mortellaro, 2009: 137–152.

³²⁴ Hernández Salgar, 2014: 72–73.

Por un lado, definir la situación de estas poblaciones en dichos términos servía para asignar a los planes políticos de gobierno la tarea de sacarlos de ese estado de “atraso” material, a través de la educación, como una misión que debieran cumplir.³²⁵ Por otro lado, era una actitud que dejaba ver un marcado esencialismo que justificaba y explicaba eventualmente la incapacidad de las poblaciones indígenas para integrarse a la nueva modernidad, esto es, a la segunda occidentalización marcada por el estilo de vida y el auge económico de Estados Unidos. Así, la melancolía había logrado conformarse como rasgo emocional de todo el mundo indígena.

Otro ejemplo al que alude Bartra es la llamada “prole sentimental”, donde rasgos como la emotividad, el sentimentalismo o la brutalidad eran considerados irracionales y atribuidos al mismo tiempo al carácter del mexicano. En oposición, lo científicista, lo industrial, lo moderno, eran rasgos considerados racionales y anglosajones. Se trataba, pues, de una versión reformulada de la dicotomía que los escritores del modernismo habían planteado frente a la cultura anglosajona. La diferencia radicaba en que los atributos de la civilización no estaban del lado anglosajón, sino del lado del mundo hispanohablante, heredero de la civilización grecolatina y del cristianismo. En otras palabras, cambió el paradigma de “civilización” entre la cultura latina y anglosajona dejando a aquélla en desventaja frente a ésta, y conformando un imaginario estereotipado sobre la cultura nacional expresado en su arte:

En el caso de México, la propia prédica del renacer político y artístico revolucionario se revirtió en contra de la minoría cultivada; por ejemplo, con todo y la contemporaneidad de sus propuestas plásticas, los mismos pintores —sin pretenderlo ni mucho menos desearlo— engrosaron las filas que conforman el imaginario del “mexicano artista, emocional y primitivo que aún hoy alimenta las fantasías extranjeras”.³²⁶

Al promover el Estado mexicano su legitimidad histórica desde el pasado indígena —expresado tanto en el Renacimiento artístico como en nacionalismo musical—, se pusieron en circulación preconcepciones esencialistas sobre el carácter de los integrantes de la nación. Y, así como la construcción de casas de ópera a lo largo de todo el continente

³²⁵ Toledo Guzmán, *Op. Cit.*: 6.

³²⁶ Azuela, *Op. Cit.*: 182.

americano constituía un acto de integración cultural a Occidente —del cual podría decirse que fue también una forma de colonialismo cultural—, así también la construcción de estereotipos derivados de la dialéctica entre lo rural/urbano, con el objetivo de construir un nuevo imaginario del mundo indígena, resultó también en una fórmula de control ideológico. Dicha fórmula consistía en un dictamen esencialista del carácter del mexicano, dictamen de cuyas ataduras era imposible escapar, puesto que ya estaban dadas de por sí y eran ajenas a su propia voluntad. A este respecto, señala Alicia Azuela que uno de esos rasgos esencialistas se observaba en la idea de que los mexicanos tenían un talento artístico natural heredado de la sensibilidad indígena:

En el imaginario del nacionalismo mexicano, el renacimiento artístico se asoció con la Revolución y con el triunfo de la justicia transformada en gobierno por haber permitido también recuperar el esplendor cultural precolombino y a reavivar la capacidad artística nata del mexicano, supuestamente soterrada a lo largo de cinco siglos por el colonialismo, el caos social y la dictadura porfiriana. [Este] discurso funcionó como elemento de identidad, reivindicatorio para los propios artistas y los grupos políticos dominantes, convirtiéndose en punto de unión entre ambos.³²⁷

Vale la pena destacar que esta idea hacía eco de los términos en los que Vasconcelos y Gamio habían formulado la “diplomacia artística”; según estos autores, como hemos comentado, “mientras algunas naciones tenían «aptitud comercial» (como era el caso de Estados Unidos), la principal aptitud de otras «razas» era la «artística» (tal y como sucedía con México).”³²⁸

De esta forma, es significativo el hecho de que, al revisar los estereotipos señalados por Bartra y compararlos con algunos textos característicos del nacionalismo musical a lo largo de las décadas de 1920–1940, dichos estereotipos parecen elucidar un programa de pensamiento ficcionalizado y esencialista sobre el mundo indígena. Por ejemplo, en un temprano artículo que data de 1916, Carlos Chávez afirmaba:

³²⁷ Azuela, *Op. Cit.*: 13.

³²⁸ Vasconcelos *apud* Ugalde, *Op. Cit.*: 278.

Nuestros mestizos de la clase baja, son artistas porque han sufrido desde hace cuatro siglos, y sienten la necesidad del consuelo y de la calma, creando así, por necesidad también de su espíritu; expresan sus profundos dolores y sus pasajeras alegrías a través de su sensibilidad latina y su estoicismo de indio, para revelar lo que sentimos los que somos mexicanos, y esto, no es más que la interpretación de las emociones de los que tienen en sus venas sangre latina y sangre de Cuauhtémoc: es, pues, el fruto de nuestra sangre, y de nuestra alma y es bella y es original, siendo esto último lo que constituye la virtud que la hará ser de grande mérito en los actuales tiempos.³²⁹

Esta construcción en el imaginario social fue reforzada por la posición de enunciación asumida por Estados Unidos, que participó en dicha construcción gracias a la intervención de los intelectuales estadounidenses y a través de las relaciones en las esferas políticas de ambos países. De tal suerte que, “para finales de esta década, el gobierno mexicano ya apoyaba la glorificación de un pasado indígena como fuente de «autenticidad» nacional.”³³⁰ No sólo eso: dicha construcción también se promovía como imagen cultural identitaria internacionalmente.

2.3 El papel del impresionismo musical en la década de 1920–1930

Llegados a este punto, cabe hacer una reflexión sobre lo que implicaba proponer los valores artísticos e ideológicos del modernismo literario en la década de 1920, particularmente los relacionados con el impresionismo musical.

¿Existieron acaso, desde los valores estéticos de esta corriente, implicaciones ideológicas que contradijeran o no fueran favorables hacia la expresión performática del poder político mexicano? ¿Qué papel cumplió el impresionismo de Vásquez durante aquella década en la construcción de la identidad nacional en México? No es una pregunta fácil de contestar. Por un lado, tiene que ver con la recepción y lectura que se hicieron tanto del impresionismo en cuanto a sus valores estéticos e ideológicos en México, así como del *neoclasicismo vanguardista*, corriente importante para el nacionalismo musical mexicano

³²⁹ Chávez *apud* Velasco Pufleau, *Op. Cit.*: 712.

³³⁰ Madrid, 2008: 150.

sobre todo después de 1930. Por otro lado, tiene que ver con las representaciones simbólicas de sus respectivos valores político–ideológicos a través del tratamiento sonoro.

En cuanto al primer aspecto, el papel que cumplió el impresionismo en las *Impresiones* de Vásquez, en tanto *producto* ideológico del modernismo literario, puede advertirse en la pretensión del autor de no congraciarse con el poder político que promovía la fundamentación —que no la relación, porque Vásquez creía en la exigencia de acercar la cultura al pueblo— del arte y lo estético en lo popular y en las masas. De esta forma, Vásquez no aceptaba la idea de que los artistas *expresan a la sociedad*, sino que se expresan a sí mismos, actitud resumida bajo la consigna “el arte por el arte”. Pero, ¿tuvo esa postura ideológica y política un efecto reconocible en las obras para piano de Vásquez, fuera de la evidente renuencia a tomar materiales folclóricos o populares?

La pregunta nos conduce a un segundo problema que consiste en develar en la música para piano de Vásquez las conexiones existentes entre el tratamiento sonoro y las representaciones de la realidad. Esto para determinar si se puede reconocer su disidencia política e ideológica a través de la identidad sonora de su música. Este problema también podría ser pensado respecto a la obra más representativa de sus contemporáneos que no se adherían al impresionismo musical desde los postulados artísticos e ideológicos del modernismo literario.

Uno de los trabajos que propone un enfoque sobre lo que pueden caracterizar las obras musicales acerca de significados simbólicos y culturales —además de la “acción política” propia del sonido— es el del musicólogo colombiano Óscar Hernández, quien afirma:

el significado musical es más relevante en términos de acción política de lo que normalmente se reconoce. Si la música, como lenguaje no verbal, es capaz de evocar emociones y orientar la acción de una forma no evidente y no racional, no es exagerado decir que su dimensión política ha sido subestimada por las disciplinas interesadas en el estudio del poder.³³⁶

En otras palabras, esto implica que en la música se encuentra la capacidad de crear representaciones de la realidad que participen en la construcción de contenidos de valor

³³⁶ Hernández Salgar, 2014: 11–12.

simbólico y cultural. Estos contenidos circulan entre diferentes sectores de la sociedad y establecen dinámicas de conflicto que pugnan por una posición dominante que favorezca la consecución de sus propósitos. Una propuesta así nos invita a averiguar cómo podemos caracterizar una posición ideológica, disidente o no, desde la concepción sonora.

Con los elementos teóricos que tenemos no podemos ofrecer una respuesta contundente, que será en cambio objeto de un estudio posterior. Sí podemos, en cambio, ofrecer una interpretación tentativa al respecto, para lo cual necesitamos conocer el discurso que giraba en torno al impresionismo musical y a sus valores estéticos.

2.3.1 La figura de Debussy en Europa y México

Aunque el impresionismo musical no se reduce a los modelos franceses ni a la figura de Claude Debussy, es innegable que ésta fue central en la definición de nuevas corrientes estéticas. La música de Debussy fue objeto de dos lecturas diversas tanto en diferentes momentos de la historia como en ambos lados del Atlántico.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, Francia pasaba por una agitación política y social a raíz del llamado caso Dreyfus³³⁷ que había dividido a la opinión pública y propiciado el perfilamiento de dos grandes corrientes de ideología política. Las corrientes se pueden identificar como de derecha e izquierda, y además habían encontrado la manera de insertar sus programas políticos en las actividades artísticas, como señala Jane Fulcher:

Ambos movimientos, la Derecha y la Izquierda, aprendieron cómo utilizar la cultura en Francia para extender el debate político y comunicar sus respectivas visiones políticas; también incorporaron nuevos mecanismos para infiltrarse en varios ámbitos, lo cual resultó en una “ocupación” de las artes en Francia.³³⁸

³³⁷ Se trataba de la acusación y enjuiciamiento al capitán de Estado Mayor de origen judío-alsaciano, Alfred Dreyfus (1859–1935), acusado de traición por supuestamente brindar información clasificada al ejército alemán. El caso trascendió en varios sentidos, por volverse ejemplo de la iniquidad del Estado, por los componentes discriminatorios en torno a éste, relacionado con el antisemitismo, y por considerarse el origen de los llamados intelectuales o personas que inciden en la opinión pública.

³³⁸ Fulcher, 1999: 119. Traducciones mías.

Tal había sido el caso del movimiento de derecha, Action Française, surgido en 1899, el cual defendía ideas antisemitas, nacionalistas, monárquicas y antidemocráticas. Este movimiento comenzó a poner en circulación las ideas relacionadas con la búsqueda de una “auténtica” tradición francesa en aras de fortalecer sus ideales nacionalistas, y la de una tradición “clásica”, como señala Fulcher:

Quizá más que cualquier otra agrupación política en el período previo a la Primera Guerra Mundial, esta liga controlaba el discurso de la política cultural en Francia: determinaba los temas más importantes y a través de varios métodos, asignaba significados o connotaciones políticas en los estilos artísticos. [...] enfocó el debate político sobre la cultura enfatizando el tema de las “auténticas” tradiciones y valores franceses. Pero específicamente en estrechar la importancia de preservar una tradición clásica en Francia en su forma prístina, libre de elementos foráneos, culturales o raciales.³³⁹

Este fue uno de los aspectos ideológicos que se volvieron predominantes en los escritos de Debussy en sus últimos años, la búsqueda de una “auténtica” tradición musical francesa. Esto lo llevó a detractarse de compositores como Gluck, y considerar a Rameau como “representante de una «pura» y no adulterada tradición francesa”.³⁴⁰ Ciertas connotaciones de esta búsqueda de una tradición “pura” tenían que ver también con la idea de “pureza racial”. Sin embargo, Debussy se había mantenido al margen de este aspecto tras su segundo matrimonio con la cantante judía Emma Bardac, y se había abstenido de tomar partido sobre ciertos temas aunque estaba consciente de que su música podía haber tenido elementos que eran reivindicados por la Action Française.³⁴¹

Así pues, el compositor galo convergía junto con el movimiento de derecha “de hecho, su propia retórica se volvió cada vez más próxima a la de la Action Française”,³⁴² en la búsqueda de una “auténtica” tradición musical francesa, y en esa búsqueda lo que para Debussy eran los valores tradicionales franceses estaban “la búsqueda de la elegancia, el placer y el «color»”.³⁴³ El otro componente de esta tradición sería la “pureza”, lo cual no le

³³⁹ *Ídem*: 120.

³⁴⁰ *Ídem*: 185.

³⁴¹ *Ídem*: 190.

³⁴² *Ídem*.

³⁴³ *Ídem*: 183. Paradójicamente, la idea del placer iba a ser atacada por algunos críticos refiriendo que era un elemento italiano, y por lo tanto, extraño a lo francés, como se mencionará más adelante.

había significado un obstáculo para utilizar elementos foráneos de tradiciones no Occidentales en su música, ello se debía a que el *exotismo* era una actitud común en los aspectos estilísticos de la época.

Asimismo, el movimiento de la Action Française había opuesto lo francés, como “modo de pensar”, diferente del alemán.³⁴⁴ En un principio, el intento de ruptura con la hegemonía musical germana en Francia fue un factor decisivo para la búsqueda de diferentes propuestas armónicas, equiparables al esfuerzo por expandir la tonalidad por parte de los compositores alemanes. Como señala Jim Samson, en el caso particular del compositor galo “Fue, de hecho, el creciente rechazo a la predominante influencia germana en la música francesa lo que alentó el entusiasmo de Debussy por expresiones fuera de las corrientes principales de Europa occidental, en particular por la música de los nacionalistas rusos y por el mundo de lo «exótico».”³⁴⁵

Una crítica de Roman Rolland sobre *Pelléas et Mélisande*, publicada en la *Revista musical de México* en 1919,³⁴⁶ confirma lo anterior al aludir las razones “artísticas” que habían motivado a Debussy a componer su ópera: “Las causas artísticas [de la ópera] tienen un carácter más especialmente francés. La victoria de *Pelléas et Mélisande* marca una reacción legítima, natural, fatal —yo diría vital—, del genio francés contra el arte extranjero, sobre todo contra el arte wagneriano y sus torpes representantes en Francia.”³⁴⁷

Y añadía:

Este arte [el de Debussy] está más emparentado al de Moussorgski (sin nada de la brutalidad del modelo) que al de Wagner [...]. No se hallan en *Pelléas et Mélisande leit-motive* persistentes del principio al final del drama, temas que pretendan traducir en música personajes y caracteres durables, sino sólo frases que expresan sentimientos cambiantes y que cambian con ellos. Además, la armonía de Debussy no es como en Wagner y toda la

³⁴⁴ *Ídem*: 123.

³⁴⁵ Samson, 1993: 34.

³⁴⁶ Desconocemos si el texto original en francés data del mismo año de publicación en México (1919), o del año del estreno de la obra en 1902. El hecho de que se refiriera a la ópera de Debussy como un “impresionismo clásico” nos hace pensar que fue escrito después de 1918, año de la muerte de Debussy, como se verá a continuación.

³⁴⁷ Rolland, 1991: 14.

escuela alemana, una armonía de encadenamiento, estrechamente sometida a la lógica despótica del contrapunto [...].³⁴⁸

Como se puede ver, hay una alusión precisa a lo que en el capítulo anterior denominamos *cromatismo de concepto*, en oposición al *cromatismo de principio* de la tradición alemana. Recordemos que el primero consiste en una reinterpretación de los procesos de modulación por medio de la inserción de escalas con estructuras interválicas distintas a las tonales o acordes sin función tonal, consiguiendo así una “modulación” de tipo vertical a través del *color* armónico propio de dichas escalas o acordes; es un recurso recurrente en el impresionismo. Mientras que el segundo consiste en un uso amplio de cromatismos por medio de las alteraciones más usuales —como los acordes de séptima disminuida y séptima aumentada— en las voces o en los acordes.

Pero Rolland hizo un comentario por demás interesante, ya que, a la muerte de Debussy, se comenzó a definir a su obra como un *nuevo clasicismo*. Rolland denominaba como “impresionismo clásico” a la técnica orquestal de Debussy en virtud de adjetivos como “delicado, armonioso, reposado”; afirmaba que su técnica era “sobria y refinada como una bella frase clásica de fines del siglo XVII”, a diferencia de las “orgías de sonidos a que nos había acostumbrado el arte de Wagner”.³⁴⁹

el sistema de Debussy [la textura orquestal] es una especie de impresionismo *clásico* —si así puedo expresarme— impresionismo *delicado, armonioso, reposado*; procede por cuadros musicales, de los que cada uno corresponde a un momento del alma fugitivo y matizado y, en el interior de estos cuadros por pequeños toques brillantes, finos, muellemente expuestos. [Y más adelante añade:] En fin, la orquesta está voluntariamente restringida, relegada, dividida; siente desdén aristocrático por esas orgías de sonidos a que nos había acostumbrado el arte de Wagner; es *sobria y refinada como una bella frase clásica de fines del siglo XVII. Ne quid nimis*, “Nada de más”, es la divisa del artista. En vez de amalgamar los timbres para efectos de masa, separa una de otra sus personalidades, o los casa delicadamente sin alterar su naturaleza propia. Como los pintores impresionistas de este

³⁴⁸ *Ídem*: 16.

³⁴⁹ Recordemos que el arte impresionista reorientaba los valores estéticos al pretender evitar constituirse en un arte normativo, como el arte clásico, y al considerar la percepción del artista como elemento principal de contenido estético.

tiempo, pinta con colores puros, pero con una sobriedad delicada que rehúye toda rudeza como una fealdad.³⁵⁰

Por su parte, Ruth Piquer señala que se puede observar esta actitud frente a la música de Debussy a partir de 1918, actitud surgida de una corriente ideológica y política del nacionalismo francés de finales del siglo XIX, que tomó partido respecto a los valores estéticos en el arte. Los valores “clásicos” atribuidos a la música de Debussy fueron retomados de los principios estéticos e ideológicos de la *Nouvelle Revue Française*, revista publicada desde 1909:

El clasicismo fue bandera de [...] [la revista *Nouvelle Revue Française*], la más importante dentro de las tendencias ideológicas de izquierda tras la Primera Guerra Mundial. Fundada en 1909 por André Gide, Jacques Rivière tomó su dirección en junio de 1919. Precisamente su primer número se dedicó a matizar las cuestiones del concepto intelectual, poniendo lo “clásico” en directa relación con la inteligencia y la autonomía crítica y contrariando, al mismo tiempo, otra concepción de lo «clásico» ligada a los valores nacionales que Action Française, la Société Nationale de Musique y la Schola Cantorum propugnaran. Rivière defendía un “renacimiento clásico”, pero no retrospectivo o imitativo, sino basado en las “reivindicaciones artísticas de la inteligencia”, o el auténtico «espíritu clásico», que sí contenía aspiraciones universales.³⁵¹

Para 1919, en España, tanto Debussy como Ravel ya eran identificados con este *nuevo clasicismo*. Por ejemplo, retomando los mismos conceptos de la *Nouvelle Revue Française*, Adolfo Salazar afirmaba en el periódico *El Sol*:

Singular potencia la de esta música francesa, que es obra del siglo nuevo y que ya ha entrado en la clara y serena afirmación de lo clásico, la nueva musicalidad que inauguraron las primeras obras de Debussy y que no han terminado aún de definir las de Ravel, ha

³⁵⁰ Rolland, *Op. Cit.*: 16–17. Cursivas mías.

³⁵¹ Piquer [s. d.]: 98. En: <https://bit.ly/2pWk1Ln> Página visitada el 14 de septiembre de 2018. Nótese que la autora habla de un movimiento de izquierda que utilizaba los mismos valores para oponerse al de la Action Française, considerándolo “otra concepción” de lo clásico.

penetrado en la historia del arte con una [...] radiante vitalidad y una fuerza tan tranquila y armoniosa [...].³⁵²

Pero, ¿en qué consistía este *nuevo clasicismo*? Las denominaciones más comunes hacían referencia a la “melodía equilibrada, nitidez y emoción unidas, partes separadas, hilos esenciales «refracción de la música por la inteligencia que permite una continuidad más segura, más recta»”,³⁵³ o a la “aplicación de «una rigurosa disciplina» [que] *no iba asociada con modelos formales ni clichés de conservadurismo*, sino con los conceptos estéticos de simplicidad, universalidad, e *inteligencia autónoma y crítica*”.³⁵⁴ Se trataba así de puntos en común con los postulados artísticos del modernismo literario, especialmente respecto de la característica central que Henríquez Ureña definía en dicha corriente.³⁵⁵ No olvidemos que el *Parnasianismo*, una vertiente importante del modernismo literario, manifestó una devoción y gusto por los modelos clásicos, y que sus adeptos se veían como continuadores del arte clásico.

En México, contrariamente a lo que pasó en Francia y España, la música de Debussy era considerada sobre todo como revolucionaria, pues había roto con los paradigmas clásicos y académicos de la corriente italianista e incluso de la francesista; aparentemente no estuvo relacionada con alguna idea de *clasicismo*. Debussy fue llamado “ultra-moderno”, es decir, alguien que había ido más allá de lo que la renovación artística modernista esperaba. Como se ha mencionado, la consideración que se hizo del compositor galo en 1919 a través de la *Revista Musical de México* estaba decididamente relacionada con una renovación musical que implicaba también un claro cuestionamiento al sistema tonal, como temía Eduardo Gariel —y por lo cual éste realizó su defensa—.

No es que en Europa no se reparara en la muy personal interpretación de Debussy del sistema tonal; en México, sin embargo, a esta interpretación se la consideraba como un punto de quiebre poco deseable para algunos compositores, entre ellos los formados en el *francesismo* musical. Antes de 1920, tanto Alba Herrera y Ogazón como Manuel M. Ponce contraponían la figura de Debussy a la de Richard Strauss, a quien se le consideraba como

³⁵² *Ídem*: 108–109.

³⁵³ *Ídem*: 107.

³⁵⁴ *Ídem*: *Cursivas mías*.

³⁵⁵ Véase *Supra* 1.2.

continuador de las reformas instauradas por Wagner y como un innovador del sistema tonal. Es decir, se trataba de un debate sobre qué técnica de composición utilizar si aquella que recurre al *cromatismo de principio* o aquella que utiliza el *cromatismo de concepto* —o *tonalidad extendida* y *tonalidad modificada*, respectivamente—, y sobre cuál de las dos tendría prioridad o hegemonía estética. De cualquier forma, no poseemos pruebas de que la música de Debussy haya sido asociada con algún tipo de “clasicismo” en México, muy probablemente porque esta asociación conceptual provenía de una corriente ideológica de izquierda del nacionalismo francés, como hemos mencionado.

En Europa, al término de la Primera Guerra Mundial, la búsqueda de un nuevo clasicismo —en términos espirituales más que formales— parecía absorber los intereses de los músicos. No era una búsqueda gratuita, sino que era necesaria frente a un mundo que se hallaba devastado por la guerra, con una Europa que se veía a sí misma —y era considerada también desde fuera, sobre todo desde la modernidad materialista de Estados Unidos— como una cultura agotada y decadente, cuyo optimismo progresista la había conducido a la catástrofe que fue la Gran Guerra.

Ahora cabe señalar las diferencias que existen entre el *nuevo clasicismo* y el *neoclasicismo vanguardista* que surgieron al término de la Primera Guerra Mundial. Definir esta diferencia sería objeto de una disertación para la cual no tenemos las herramientas conceptuales suficientes, pero podemos advertirla, principalmente, en el desplazamiento que sufrió el *nuevo clasicismo* de Debussy frente al *neoclasicismo* de Stravinsky. Como señala Ruth Piquer:

Henri de Prunières, ofreció una de sus conferencias madrileñas en 1921; en ella comentó la música de Chabrier y Saint-Saëns. Recogía cuestiones que habían prevalecido hasta la Primera Guerra Mundial, entre ellas la asociación de Debussy y Saint-Saëns con las corrientes «francesas y latinas», definiendo lo clasicista como equilibrio, ponderación y belleza. La *Revue Musicale* publicó en este año [1921] el ensayo de Paul Landormy, «Le declin de l'Impresionisme» [«El declive del Impresionismo»]. Landormy planteaba un retorno a la «tradición natural sólida, construida, que satisface las exigencias del espíritu, de la razón» y que «busca encontrar los aspectos permanentes y universales de la realidad».

Ello se unía a la reivindicación de lo simple, la unidad, la firmeza, Ingres frente a Delacroix [...].³⁵⁶

No se trataba, pues, de volver a los clásicos, sino de asumir una actitud *clásica* desde los paradigmas y materiales modernos. Y, sin embargo, ambas concepciones representaban dos maneras diferentes de relacionarse con el pasado histórico, pues allí donde el modernismo representaba continuidad y síntesis con el régimen convencional de las Bellas Artes, las vanguardias orquestaban la ruptura. Como señala Corrado, la *vanguardia neoclásica* tenía que ver con:

las técnicas compositivas, los proyectos estéticos e ideológicos en que se encarnan y los contextos de producción y recepción que contribuyen a la construcción de sus significados. Incluimos aquellas tendencias a la objetividad, antirrománticas, formalistas, interesadas en un nuevo diálogo intertextual, explícito y distanciado, con materiales reconocibles procesados en la historia y la cultura. Allí se incluye el pasado no inmediato de la música culta europea, o músicas populares recientes, internacionalizadas por la creciente industria cultural, así como el juego más autónomo con estructuras derivadas principalmente — aunque no de manera exclusiva— del diatonismo y la tonalidad. Estas características son representativas de una parte considerable de la producción musical contemporánea en Francia, Alemania e Italia, principalmente, a partir de los primeros años 20.³⁵⁷

Regresando al contexto histórico, a raíz del decadente entorno político y social y del sentimiento pesimista que ya agobiaba a los modernistas, surgieron un anhelo y una búsqueda por una “objetividad” artística que no abusara de su autocomplaciente progreso.

El *neoclasicismo vanguardista* pretendió encontrar la “objetividad” musical en el contrapunto bachiano. El rol fundamental de dicho contrapunto se debió a que en él se cimentaron los valores de un nuevo arte que ofrecía, desde sus procedimientos, una supuesta base firme y, sobre todo, “pura”. La resignificación del contrapunto bachiano vino

³⁵⁶ Piquer *Op. Cit.*: 103.

³⁵⁷ Corrado, 2010: 178–179.

a ser la representación más clara del ideal de “pureza” y “objetividad” artística representada en la música de Stravinsky, de manera que:

En 1923, «neoclasicismo» era [...], «objetivismo» y «objetividad»; se hablaba también de «realismo», y de «estilo depurado». Los términos procedían del programa estético de la *Nouvelle Revue Française*: objetividad, construcción, música pura, simplicidad, impersonalidad, contrapunto y precisión. Otras palabras asociadas como «contrapuntístico» o «lineal», también aparecieron constantemente. En este momento la palabra neoclasicismo adquirió una conexión directa con Stravinsky [...].³⁵⁸

El llamado *nuevo clasicismo* de Debussy y Ravel viró hacia otro rumbo al aparecer la revaloración de la figura de Bach. Las disertaciones modernistas acerca del *color* parecían estar demasiado alejadas en cuanto a “objetividad” en el tratamiento de los materiales musicales. La revolución operada por la obra de Stravinsky, relacionada explícitamente con el contrapunto de Bach, implicó una fuerte contradicción a la estética del impresionismo:

la crítica francesa sobre el *Octeto* en la *Revue [Musicale]* y su estreno en la Residencia de Estudiantes, en 1923, fueron claves necesarias para un discurso que comparaba las nuevas obras con los valores destacados en Bach, constructivismo, retorno y pureza. La cuestión de la música pura se unió a la del nuevo clasicismo en 1923, cuando Schloezer lo había proclamado en la obra de Stravinsky y en la misma publicación era rechazado el Impresionismo.³⁵⁹

Aunque había también una defensa del otrora proclamado *nuevo clasicismo* en la obra de Debussy y de Ravel, incluso años después, en 1925, “Roland-Manuel defendía a Ravel indicando que este último había continuado por un camino basado en «la línea pura, el diseño claro, el discurso incisivo, y la necesidad de un *nuevo clasicismo*, no un *retorno a un clasicismo*», y lo equiparaba con Stravinsky”.³⁶⁰

³⁵⁸ Piquer *Op. Cit.*: 101.

³⁵⁹ *Ídem*: 113.

³⁶⁰ *Ídem*: 116

Las obras de Ravel expresan toda su «modernidad» precisamente en esta tendencia a despersonalizar la música, presente en todas y cada una de sus interpretaciones. El boceto autobiográfico redactado por Ravel en 1928 nos confirma que el compositor fue plenamente consciente del camino que había tomado su estética, especialmente a partir de 1910. A partir de entonces, su escritura se reseca, se hace esquelética y extremadamente sobria, culminando en una auténtica renuncia a la fascinación armónica en nombre de un trazo simple y esencial.³⁶¹

De esta forma, no parece haber una relación sonora entre ambos estilos, a excepción del uso libre de cromatismos o *cromatismo de concepto*. El *nuevo clasicismo* de Debussy guardaba poca relación musical con el contrapunto bachiano. Al contrario, su música echaba mano de texturas que estaban lejos de la “objetividad” contrapuntística bachiana. Por lo tanto, en Europa el impresionismo perdió su papel reivindicador de *nuevo clasicismo* frente al neoclasicismo stravinskiano, ahora sí, de corte vanguardista.

2.3.2 El papel de las *Impresiones* en la construcción de la identidad nacional: *subjetividad y disidencia política*

¿Qué papel desempeñaron pues las *Impresiones* de Vásquez en el debate de la construcción de la identidad nacional en la música mexicana? Hemos mencionado, desde un aspecto ideológico del análisis, la filiación del compositor de Arandas con los postulados del modernismo literario, manifestada en el nulo interés por expresar a la sociedad lo cual, a su vez, era una postura común en las élites artísticas del régimen porfirista

Dada la presencia de variadas y eclécticas propuestas musicales durante la década del veinte, podemos afirmar que las *Impresiones* de Vásquez fueron un esfuerzo de propuesta modernizadora que tenía una clara intención de renovación estilística, derivada del empleo de recursos propios del impresionismo musical. Las *Impresiones* formaron parte de las propuestas de actualización de la estética musical de la década de acuerdo con los procedimientos propios del *cromatismo de concepto* o *tonalidad modificada*.

³⁶¹ Chiantore, 2000: 502.

Pero, ¿planteaban las *Impresiones*, desde el tratamiento sonoro, una *disidencia* ideológica, y por lo tanto, política, respecto del régimen posrevolucionario? Para contestar esta pregunta es preciso recordar que, al término de la Primera Guerra Mundial, surgió en buena parte del hemisferio occidental una oleada *neoclásica* en la música. Más que una vuelta a lo clásico, se trataba de asumir una actitud “clasicista”. Con la intención de revitalizar el arte actual, la actitud “clasicista” procedía a:

tomar objetos, recortarlos de su contexto y procesarlos con herramientas “modernas”, sofisticadas, especulativas, con lo que se confirma la idea neoclásica y se refuerza la voluntad de objetividad, el distanciamiento puesto en práctica para la construcción de un lenguaje no mimético, auto[r]reflexivo, que pone en escena la “objetividad” y la técnica compositiva por sobre la ilusión realista, evocativa o sentimental.³⁶²

El *neoclasicismo vanguardista* trató de deslindarse de cualquier exceso romántico “subjetivo” y, como hemos mencionado anteriormente, pretendió encontrar la “objetividad” del arte musical en la técnica del contrapunto bachiano. En este sentido, pareciera que el uso de las texturas y el *color*, común a la música impresionista, hubiera sido el reducto de toda *subjetividad* artística, la melodía unívoca y la textura equívoca a las que se refería Pareyón.

El ideal de “objetividad”, al que sólo podemos definir como *objetivante*, se opuso a lo que se veía y se leía entonces como un arte decadente por su “subjetividad” y *sensualismo*.³⁶³ Desde el punto de vista de su tratamiento evocador del sonido, el impresionismo implicaba esa pretendida *subjetividad* que se oponía a los valores adjudicados al neoclasicismo vanguardista: el intimismo, la subjetividad, el pianismo de texturas saturadas y atmósferas “exóticas”, todos aspectos que contradecían el valor “objetivante” del contrapunto bachiano.

³⁶² Corrado, 2010: 203.

³⁶³ Con el término *sensualista* no me refiero a la tematización de un atributo de connotación erótica, sino a las características sensoriales de la música. Sin embargo, como toda música es sensorial, el término *sensualista* está relacionado con el tratamiento de los materiales musicales sin perder vista el aspecto sensorial.

³⁶³ Corrado, 2017. Conferencia de la Cátedra “Jesús C. Romero”, CENIDIM.

En este sentido, cabe destacar la semejanza en el discurso que circulaba en Francia a finales del siglo XIX sobre la “objetividad” artística. Fueron, precisamente, los argumentos que defendían la idea de la búsqueda de una tradición musical “pura”, “auténticamente” francesa, y era lo que había ocupado el interés artístico de Debussy en sus últimos años de vida. Nos referimos a las opiniones que expresaban artistas e intelectuales, como el caso de Lionel de La Laurencie (1861–1933), historiador de la música, quien en 1905 publicó el libro *Le Goût musical en France*. Sobre las ideas expresadas en este libro, Fulcher menciona los valores artísticos comunes entre el movimiento de derecha Action Française, y las ideas de Vincent d’Indy, líder de la Schola Cantorum:

Quizá la característica más sorprendente del libro de La Laurencie sobre el gusto musical en Francia es su prolongado ataque al Romanticismo y a la influencia del estilo Italiano. Aquí, su retórica claramente nos recuerda a la de Vincent d’Indy, así como a la de la Action Française, defensores del clasicismo, como Pierre Lasserre. La Laurencie denuncia la “absoluta subjetividad” del individualismo Romántico, su egoísmo, su deseo por “sensación”, y su búsqueda de inmediata gratificación; más adelante, argumenta que ello armonizaba perfectamente con el sensualismo de la música Italiana, lo cual explica el gran entusiasmo por esta música durante el siglo XIX.³⁶⁴

Se aparece ahora como necesario tratar de rastrear en qué momentos ciertas actividades artísticas clamaban por la búsqueda de una “objetividad” artística y se oponían a una “no objetividad” representada en valores como la “sensación”, la “sensualidad”, la “subjetividad”. Pareciera que los discursos artísticos y estéticos tuvieran que emparejarse a una “objetividad” ideológica y política.

Pero regresando al tema que nos ocupa, las piezas de Vásquez, influidas por la tradición de los compositores de la corriente francesista —especialmente Ricardo Castro, Ernesto Elorduy y Rafael J. Tello—, el uso del *color* como materia musical, la amplitud dinámica y la resonancia nos *hablan* de una concepción sonora *sensualista*. Con este término me refiero, por ejemplo, al empleo de la pedalización en el piano, al uso de registros de dinámica muy extremos —principalmente en *pppp*—, a las constantes

³⁶⁴ Fulcher, 1999: 139.

variaciones de *tempo* y dinámica, a los cromatismos, a la ampliación del sistema tonal y a la idea de expresar lo íntimo.

Estos aspectos se hallaban en oposición al pianismo de la *vanguardia neoclásica*, representado por la música de Chávez, Revueltas y Moncayo, entre otros. Ésta se caracteriza por la recuperación del contrapunto, en una resignificación local de Bach: “contrapunto disonante a dos voces, [con] el privilegio de la línea, negación de lo sensual y renuncia a la subjetividad, como criterios de valor.”³⁶⁵

Así, hacia finales de la década de 1920 el impresionismo había aportado a la música mexicana las características de una corriente estilística “ultramoderna”, que consistía en el uso del *cromatismo de concepto* o *tonalidad modificada*. Este recurso, junto con el uso del contrapunto neoclásico, fueron dos de los rasgos característicos del nacionalismo musical mexicano, ya incorporado a la vanguardia internacional.

Como vimos anteriormente, la intención del Estado mexicano de hundir sus raíces históricas en la ficcionalización del pasado indígena para adquirir legitimidad dio como resultado un perfil esencialista sobre los rasgos de la *mexicanidad*. El hecho de haber nacido en estas tierras y de compartir una historia común hacía del mexicano un ser melancólico como los indígenas, con un “sentimiento de inferioridad”, como diría Samuel Ramos: irracional y emocional. Desde el punto de vista del esencialismo, esta construcción era otro tipo de “objetividad”, otro intento de consenso que trató de imponerse sobre la sociedad por parte del régimen político. Y las posturas *subjetivas*, *disidentes*, configuraban una oposición al régimen.

Así pues, el *neoclasicismo vanguardista* significaba la legitimación del régimen posrevolucionario, por lo cual funcionaba como la expresión performática del poder político. Respecto al papel que jugaron los movimientos de vanguardia en Latinoamérica, señala Ricardo Roque Baldovinos:

una de las principales diferencias entre los vanguardistas europeos y los latinoamericanos es que estos últimos tuvieron la oportunidad de participar activamente en las instituciones sociales de sus países. De esta forma, la vanguardia latinoamericana se diferencia de la europea no solo en el estilo y las preocupaciones estéticas que la informan, sino, además, en

³⁶⁵ Corrado, 2017. Conferencia de la Cátedra “Jesús C. Romero”, CENIDIM.

el hecho de que participó en el desarrollo de políticas culturales y en la fundación de instituciones artísticas y culturales en sus países.³⁶⁶

El caso del nacionalismo musical mexicano y su filiación a la *vanguardia neoclásica* nos muestra la intención de realizar una transferencia de esa “objetividad” en el uso de los materiales musicales, para producir una representación de la realidad y del entorno social a través de una nueva relación con el tiempo histórico, esta vez conceptualizado a partir de una nueva formulación intelectual sobre las ideas de lo *indígena* y la *mexicanidad*. En otras palabras, la representación del tiempo histórico del neoclasicismo nacionalista se apoyó en una ficcionalización y conceptualización esencialista del pasado precolombino.

En este sentido, el impresionismo de Vásquez significaba un rechazo a la ideología de las vanguardias, que estaban orientadas hacia la ruptura con lo académicamente establecido, pero también con el propio discurso vanguardista, que pretendía congraciarse con el poder político al representar un cierto tipo de *mexicanidad*. Esta última aparecía, por un lado, como una identidad basada en la dialéctica de lo urbano/rural, que proyectaba un perfil esencialista sobre el carácter de lo *mexicano*; por otro lado, dicha *mexicanidad* aparecía también en la nueva relación histórica establecida con el pasado indígena y en su ficcionalización que, además de legitimar, fue la manifestación performática del poder político.

³⁶⁶ Madrid, 2008: 15.

Capítulo 3 Análisis de las *Impresiones*, cinco series de piezas para piano (ca. 1922–1927)

3.1 Las *Impresiones* de Vásquez

La reconstrucción hasta aquí ensayada de algunos aspectos del pensamiento musical de José F. Vásquez ha sido necesaria para comprender tanto el significado de sus obras como su propuesta estilística durante la década de los años veinte, en el momento en que se negociaba cuál era el tipo de música que tendría la representatividad estilística de lo nacional.

Aunque en un principio parecía difícil hablar de impresionismo musical en México —dado el desconocimiento de la obra de varios autores, como para hablar de un nutrido *corpus* que permita confirmar la existencia de esta corriente—, confirmamos la existencia de un *primer* impresionismo musical en nuestro país, caracterizado por la influencia de los postulados estéticos e ideológicos de los modernistas y las aportaciones técnicas del *cromatismo de concepto*. Se trató, además, de un impresionismo cuyo pianismo tenía características muy precisas, específicamente en cuanto a los efectos del *color* en el uso de la resonancia —*pedalización*—, las texturas y las dinámicas.

La concatenación de diversos eventos históricos —como la consolidación de un nuevo régimen político en el país, la reconfiguración geopolítica luego de la Primera Guerra Mundial y la construcción de los discursos *objetivantes* de la *vanguardia neoclásica*— no propició un desarrollo de este *primer* impresionismo lo suficientemente extenso para reconocerlo en primera instancia. Huelga decir que la historiografía musical posrevolucionaria también había propiciado cierto desinterés mediante una acusación política disfrazada de crítica estética, esto es, al calificar a las obras y a sus autores de ser “extranjerizantes”, ajenos a la “esencia del ser del mexicano”. Así pues, según vimos en el capítulo anterior, el desarrollo de factores ideológicos geopolíticos y culturales determinó el curso de ciertas decisiones artísticas en México.

En su estudio sobre el impresionismo musical europeo, Miguel Ángel Alegre afirma que “A causa de [...] factores [...] [como] (plétora creativa de la época, diversidad de

fuentes de inspiración, marcada personalidad de los compositores), sólo matizadamente puede hablarse de un «movimiento» o «escuela» que tuviera continuadores; sino que más bien tuvo sucesores que abrieron nuevos caminos y pusieron en marcha nuevas estéticas.”³⁶⁷ Y México no es la excepción. Es que, en efecto, el cuestionamiento de las normatividades y academicismos por parte del impresionismo, así como el impulso por cultivar una fantasía más libre basada en la percepción y en el poder evocador y *sensual* del sonido, favorecían múltiples interpretaciones sobre la estética impresionista. Por otro lado, tampoco puede hablarse cabalmente, en el impresionismo musical en México, de una escuela o movimiento, aunque su influencia se deja ver en la obra de compositores como Vásquez, Arnulfo Miramontes, Julián Carrillo, Manuel M. Ponce, José Pablo Moncayo o José Pomar, pero también en un autor reciente como Mario Lavista, por mencionar alguno.

En este contexto, las *Impresiones* se nos revelan como entes musicales cuyos valores ideológicos partían de la tradición artística del modernismo, por su cuidado en la construcción formal y su equilibrio entre la innovación y los valores académicos. En general, los ensayos sobre impresionismo musical de Vásquez, estaban más cerca a los ideales del modernismo literario en sus intentos por conciliar la forma con el contenido. Presumiblemente la misma observación cabe para los compositores afiliados a las vanguardias, pues, como señala Corrado, “La combinación equilibrada de contenido y forma es mejor resuelta en la cultura latina”.³⁶⁸

3.1.1 Génesis de las *Impresiones*

No existe información sobre el origen de las *Impresiones* de Vásquez, ya que no se ha encontrado ninguna carta o documento que nos ayude a conocer la razón específica por la que fueron compuestas. Sin embargo, teniendo en cuenta el espaciado tiempo de composición entre series, no es difícil suponer que hayan sido escritas por interés personal del autor, además de que no es probable que ningún tipo de encargo pudiera posponerse esa extensión temporal. Vásquez era un músico poco habituado a escribir o hablar sobre su

³⁶⁷ Alegre, 2008/2009: 13.

³⁶⁸ Corrado, 2017. Conferencia de la Cátedra “Jesús C. Romero”, CENIDIM.

propia obra y, peor aún, muchos documentos relacionados a su persona fueron extraviados, como apunta Pareyón en su estudio biográfico sobre el compositor:

casi todos sus escritos personales, incluso su epistolario, sus borradores musicales y la mayoría de sus fotografías, fueron desechadas durante fines de los años sesenta, por el tutor de los hijos del compositor, y por circunstancias fortuitas, que estaban distantes de favorecer la conservación del testimonio escrito.³⁶⁹

Sobre las *Impresiones* sabemos que la tercera pieza de la primera serie, *Melodía*, ya existía al menos desde el invierno de 1921, cuando Vásquez la había bautizado como *Melodía en la menor*.³⁷⁰ En las páginas del original de la segunda serie se puede observar un apunte en uno de los márgenes, sobre unas alteraciones hechas por el pianista Carlos Vázquez. Ello indica que, posiblemente, Carlos Vázquez llegó a interpretar por lo menos la segunda serie de *Impresiones* en algún recital.

También existe el testimonio de una interpretación de las *Impresiones* por parte de Manuel Elías Torres, en un concierto homenaje a Vásquez llevado a cabo en diciembre de 1990,³⁷¹ aunque no se especifica si se trató de una o de todas las series. La interpretación más reciente corrió a cargo del pianista Arturo Nieto Dorantes, a propósito de una conferencia-concierto dedicada al compositor y llevada a cabo en la Escuela Superior de Música, como parte del ciclo *Los compositores y su música, audiciones guiadas: Aspectos de la obra musical de José F. Vásquez*, en la Ciudad de México el 17 de mayo de 2006.³⁷²

Las partituras originales de los cinco ciclos de *Impresiones* se encuentran en el acervo del CENIDIM. Se conserva además una copia de la quinta serie en el acervo musical de la Escuela Libre de Música. Sin embargo, un examen minucioso nos muestra que se trata de la misma partitura, realizada por el autor, y que conserva los mismos accidentes gráficos

³⁶⁹ Pareyón, 1996: 48. En este mismo estudio se encuentra una breve antología de textos de autoría de Vásquez sobre temas como la actividad docente, la composición, la dirección orquestal, la crítica musical y sobre la Orquesta Sinfónica de la Universidad. Lamentablemente, son textos excesivamente breves, de los que no es posible reconstruir un tipo de pensamiento complejo y dialéctico, pero cuya contundencia nos da ciertas pautas para conocer las convicciones del autor. Véase *ídem*, pp. 103–106.

³⁷⁰ Además, en los originales de esta primera serie, hay un sello con el nombre de “Fernando Burgos”, un violonchelista profesor en la Escuela Libre de Música y parte de la Orquesta Sinfónica de la Universidad, actual OFUNAM. Véase Pareyón, 2006: 23 y 31.

³⁷¹ Pareyón, 1996: 51.

³⁷² Fonoteca Nacional, 2006. Colección CENIDIM.

e idénticos detalles de escritura y distribución de los compases en las hojas pautadas, lo que no sugiere para nada que se trate de una copia hecha por una mano ajena. Es importante señalar que, a diferencia de la versión disponible en la ELM, la copia que se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca de las Artes no contiene la portada con los títulos correspondientes cada movimiento. Por otro lado, la pérdida del archivo documental y de parte del acervo musical de Vásquez no nos permite definir cuántas copias de estas obras se hicieron, ni cuántas de estas piezas pudieron haber existido anteriormente —como en el caso antes señalado de la *Primera serie*—, ni el propósito con el que fueron escritas.

Es muy probable, como se ha mencionado, que las *Impresiones* hayan sido escritas por interés personal del compositor. Vásquez fue muy prolífico durante la década de 1920–1930: entre sus composiciones destacan su *Concierto para piano y orquesta no. 1* (1920), el *Concierto para violín y orquesta* (1921), las óperas *Citlali*, (1922) *El mandarín* y *El rajáh* (1923), es decir, todas se ubican entre 1920 y 1923. Esto nos indica que en ese tiempo era ya un compositor notoriamente experimentado y muy activo. Por otro lado, a partir de 1922 Vásquez se fue alejando poco a poco del estilo de esta primera etapa “exotista”, interesándose ya en el estilo impresionista.

La factura de algunas de las piezas que integran las series de *Impresiones* nos permite reconocer también que se trata de piezas un tanto experimentales, en las que el autor probó recursos nuevos del impresionismo musical, particularmente relacionados con los procedimientos de la *tonalidad modificada*, echando mano de la “modulación vertical” —como la denomina José María Benavente—. ³⁷³ En algunas piezas de las *Impresiones*, entre las cuales se encuentra por ejemplo el tercer movimiento de la quinta serie, podemos apreciar ciertos cambios de estilo que, a juzgar por los diseños de acompañamiento, se nos aparecen como un tanto abruptos o inesperados y nos muestran el titubeo del compositor al seguir un camino desconocido.

Lo anterior contrasta fuertemente con el tratamiento formal de las piezas, ya que Vásquez no cambió su concepción del mismo, esto es, no hizo planteamientos exploratorios o experimentales en este sentido. Así pues, en estas piezas predominan las formas binarias y ternarias con la semejante proporción entre sus partes y sin secciones de desarrollo.

³⁷³ Benavente, 1983: 141.

Es importante mencionar que se conservan pocas obras para piano de Vásquez, anteriores a las *Impresiones*, por ejemplo, el *Appassionato*, *Op. 4* (1910) —una obra juvenil con notable influencia de su maestro de composición Rafael J. Tello—, *Melodía en la menor* —que retomó para la tercera pieza de la *Primera serie* de *Impresiones* (1921)— y *Preludio no. 3* (1922) —dedicada a su amiga, la pianista Soledad Martínez Baca, y en la que también se advierte la notoria influencia de Tello—.

En cuanto a las *Impresiones*, la composición de dos de las series no puede ser fechada con precisión, dada la ausencia de indicaciones escritas. Se trata de la *Primera* y la *Cuarta* series, de las cuales esta última incluye el dato de la temporada, mas no del año. Su cronología es la siguiente:

Primera Serie: ca. 1922

Segunda Serie: Primavera, 1924

Tercera Serie: Otoño, 1924

Cuarta Serie: Otoño, 1924 (¿?) 1925 (¿?) 1926 (¿?)

Quinta Serie: 1927

Si bien el título *Impresiones* puede indicar otro tipo de referencias de índole poético, como las miniaturas para piano típicas del romanticismo,³⁷⁴ resulta plausible pensar que el título respondía a un dato informativo sobre el concepto y lenguaje estilístico de las series. Así pues, el título no parece casual y, como apunta Pareyón, resulta evidente en el momento en que lo contrastamos con el contenido de las piezas que integran las series:

De la música para piano solo que dejó José F. Vásquez, sus *Impresiones* son la parte más característica de su catálogo, tanto por el lenguaje aquí empleado como por *el condescendiente título* que enarbola la escuela de Debussy, Satie, Dukas y Ravel. [...] [A] las cualidades técnicas que demuestran los *Estudios* y los *Preludios*, se suma en las *Impresiones*

³⁷⁴ Existe una composición para piano titulada *Impresiones*, del compositor zacatecano Genaro Codina (1852–1901), autor de la popular *Marcha de Zacatecas*. La pieza de Codina es una mazurka en do mayor, de forma ternaria, que cuenta con una introducción lenta en la menor y la sección central, trío, en tonalidad de fa mayor. La concepción pianística, sin embargo, pertenece por completo a la estética italianista. Una melodía *cantabile* acompañada por un ritmo ternario donde el tiempo fuerte corresponde a la voz del bajo. El título de esta pieza, *Impresiones*, se refiere más bien a un elemento poético más que sonoro o estético.

el poderoso *concepto idiomático* que habrá de convencer a Vásquez para elaborar las subsecuentes y más representativas partituras orquestales de su catálogo.³⁷⁵

Por otra parte, los títulos particulares de cada uno de los movimientos que integran las series —como por ejemplo, *Preludio, Hoja de Álbum, Plegaria, Romanza, Berceuse, Elegía*, entre otras formas musicales que solían caracterizarse por su brevedad e intimismo—, nos remiten directamente a los ciclos y colecciones de piezas para piano propias de la música francesa de mediados y finales del siglo XIX.

3.2 Análisis del estilo

Hemos visto anteriormente que el impresionismo significó una revolución en las artes al dar importancia al fenómeno de la percepción por encima de las normatividades estéticas. En este caso, la música de estilo impresionista se caracterizó por el esfuerzo en incorporar en el discurso musical el estatus perceptual y fenomenológico del sonido *per se*. Esto lo diferenciaba, por un lado, de la tradición alemana, en la que el sonido era un “ladrillo” más en la “construcción” del discurso musical y donde la escucha se erigía como un reflejo del idealismo hegeliano. Su belleza se hallaba en la poderosa abstracción del pensamiento: la forma, el desarrollo motivico y el juego dialéctico entre los temas —recordemos que en el barroco los instrumentos eran intercambiables, secundarios frente al pensamiento contrapuntístico—. Se diferenciaba, además, de la tradición italiana, en la cual la “univocidad” de la línea melódica subordinaba los otros elementos musicales para alcanzar sus fines más bien retóricos, incluso teatrales.

El estilo impresionista intentaba eliminar esas preconcepciones de la escucha, para que el sonido no cumpliera un papel de intermediario sino que pudiera ser considerado en sí mismo un agente de la *sensualidad*, el *placer* y la *belleza*. Esto no quiere decir que no se tratara con igual importancia la forma musical, o que no existiera un cuidadoso tratamiento y desarrollo de otros de los elementos que conforman un discurso musical. Quiere decir, en cambio, que la escucha tenía un propósito distinto al que proponían los otros estilos, y

³⁷⁵ Pareyón, 1996: 131–132. Cursivas mías.

debido a esto la composición se regía por otras reglas. Para Debussy, por ejemplo, la forma consistía en “el resultado de colores y ritmos «de couleurs et de temps rythmés» [o] como lo expresó Paul Dukas, [...] en «una serie de sensaciones más que la deducción del pensamiento musical»”.³⁷⁶

Por su parte, el análisis formal convencional ha hecho de los procesos armónicos uno de los aspectos centrales del pensamiento musical de los compositores, ofreciendo así, un panorama limitado del mismo, ya que parece presuponer que el sonido no interviene en la concepción musical del compositor o del intérprete. Se convierte en un tipo de análisis, cuya concepción grafocéntrica de la composición musical, suele alimentar la ilusión de que la partitura está por encima del fenómeno sonoro en sí.

Aunque no puede negarse que, dentro del estilo impresionista, el cambio de *color* se debía muchas veces al uso de formaciones escalísticas y acordes no tonales —como señala John Gillespie: “una de las principales características del uso del color en la música [impresionista] es en el uso de la armonía”—,³⁷⁷ no es la única forma en que recurrían a efectos “colorísticos”. De hecho, en la música para piano había otro recurso que afectaba al *color* en la sonoridad: el pedal de resonancia. Luca Chiantore, estudioso de la historia de la técnica pianística, destaca como aspectos relevantes del impresionismo:

una música en la que el [color] [...] interactúa en igualdad de condiciones con la forma (la altura y la duración [...]) y se convierte en protagonista con voz propia de la comunicación musical [...] a partir de ahí, esos matices impresionistas los ves en cómo las armonías se expanden (con muchos arpeggios), se difuminan las formas (gracias también al pedal, pero no sólo), la resonancia se vuelve tan importante como el propio ataque (notas largas, a veces [en contextos] cargados de otras notas de menor duración) y se superponen diferentes capas de sonido.³⁷⁸

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con los parámetros como la altura y la duración, casi no se dispone de ningún símbolo específico para denotar el *color*.³⁷⁹ De hecho, el *color* era la última frontera que le tocaba a la grafía conquistar para terminar de

³⁷⁶ Pasler, *Op. Cit.*: 91–92.

³⁷⁷ Gillespie, 1972: 331.

³⁷⁸ Luca Chiantore, comunicación personal (octubre, 2016).

³⁷⁹ Véase García de Alcaraz, 2015: 345.

“tapar” los resquicios de *subjetividad* que se colaban en la interpretación. Respecto al *color* como frontera subjetiva en la música de Debussy, menciona Chiantore:

Debussy, al plantear con tanta urgencia el asunto [...] [colorístico], nos deja con la sospecha de que el secreto último de la interpretación resida precisamente en la «creación» de la sonoridad: un ámbito en el cual el texto escrito no puede decir prácticamente nada. El [...] [*color*] —el componente más ligado a la idea de «puro placer»— estaba adquiriendo nuevo protagonismo, y el intérprete, ante una escritura que dejaba un margen de maniobra cada vez más estrecho, podía encontrar en él una nueva frontera para redefinir su peculiar y problemática actividad.³⁸⁰

Aunque no contemos —fuera del aspecto armónico— con indicaciones explícitas en las partituras acerca del *color*, sí contamos con elementos concretos para reconocerlo en la escritura musical. Como mencionamos arriba, el pedal de resonancia es otro recurso que atañe directamente al *color* sonoro en la estética impresionista. Así pues, podemos detectar los aspectos gráficos que requieren del uso de la resonancia como recurso “colorístico”.

Por este motivo, en el análisis es importante destacar el pianismo impresionista en las *Impresiones* de Vásquez, partiendo desde las características de las fórmulas de escritura. El estudio y análisis de éstas es el primer paso para llevar a cabo un análisis técnico-sonoro que, aunque no será abordado aquí por requerir de otra metodología, sí lo será en un estudio posterior.

Las fórmulas de escritura que aquí revisamos están llamadas a reconocer el pianismo impresionista en las series de Vásquez desde tres aspectos fundamentales: la resonancia, la textura y la dinámica. De esta forma, el uso del *color* en las piezas de Vásquez se dividirá en dos aspectos. El primero tiene que ver con los que ya mencionamos, la resonancia, la textura y la dinámica en el análisis de las fórmulas de escritura. El segundo, con el *cromatismo de concepto*, es decir, el uso de escalas y acordes que intervienen en los procesos de la “modulación vertical”.

³⁸⁰ Chiantore, *Op. Cit.*: 496. El autor no hace distinción entre *timbre* y *color*, por lo que a nuestro juicio, corresponde mejor en la cita, el término *color* que *timbre*, como viene en el original.

3.2.1 El *color* en la resonancia, textura y dinámica

Para acercarnos al *color* como elemento fundamental de la música impresionista hemos de recurrir al análisis de las fórmulas de escritura, las cuales definimos como las huellas gráficas que refieren una forma concreta de concebir y de producir el sonido y, por lo tanto, del sentido que adquiere dentro de una obra musical. Así pues, revisaremos algunas fórmulas de escritura comunes al pianismo impresionista, donde el aspecto “colorístico” se nos presenta en tres ámbitos: la resonancia, la textura y la dinámica. La aparición reiterada en las *Impresiones* de Vásquez de estas fórmulas de escritura, propias del pianismo impresionista, nos permite discernir la notoria influencia de dicho estilo musical en el compositor.³⁸¹

Podemos de antemano constatar el uso de estos recursos a través del comentario de Lydia Usyaopín y Gonzalo de J. Castillo Ponce sobre la obra pianística de Vásquez en general, en el libro *Trazos concertísticos para piano: Una realidad mexicana*: “[A Vásquez] le atrajeron más los *colores tímbricos* y las atmósferas sonoras ligadas a una escritura denominada ilusoria; es decir, aquella cuya *textura armónica* está ampliamente distribuida y donde el *pedal* efectúa un papel formativo de relevante importancia.”³⁸²

Revisemos, pues, los tres ámbitos donde se puede analizar la relevancia del *color*, todos ellos reflejados en fórmulas específicas de escritura pianística que detectaremos en las *Impresiones*: 1. Resonancia, 2. Texturas, y 3. Dinámica.

³⁸¹ Por otra parte, el uso del *color* impresionista a veces estaba relacionado con un fenómeno de percepción más complejo: la escucha cultural. Ésta involucra la manipulación del timbre desde los parámetros que mencionamos, pero tiene que ver con procesos psíquicos caracterizados por conceptos como la analogía y la metáfora, por ejemplo, en la evocación de un sonido perteneciente a algún ente o fenómeno (campanas, trueno o lluvia) al cual se hace referencia. (Véase García de Alcaraz, 2015: 112 y ss.). Estas analogías son posibles gracias a una correspondencia clara y eficiente del comportamiento sonoro entre el ente o fenómeno y el o los instrumentos, en su registro, la dinámica y la articulación. Dichas similitudes se manifiestan en las fórmulas de escritura, las cuales pueden ser reforzadas incluso por una indicación verbal del compositor. Sin embargo, no se presentan en las *Impresiones* de Vásquez.

³⁸² Castillo Ponce. *Op. Cit.* 42. Cursivas mías.

1. Resonancia

La resonancia es una acción variada en la ejecución pianística que puede participar tanto en la ligera extensión en la duración de un sonido, así como en la conformación de más capas sonoras que integran una textura.

El empleo del pedal de resonancia en la ejecución pianística³⁸³ ha creado un tipo de fórmula de escritura en la que la correspondencia entre lo que se escucha y lo que está escrito puede ser contradictoria. La naturaleza mecánica del instrumento se comporta de modo que el sonido tiende a fenecer, pero en la escritura es frecuente suponer que el sonido permanece. Esto ha dado lugar a un tipo de escucha culturalmente adquirida, gracias a una fórmula de escritura que sugiere la permanencia del sonido, a veces mientras se atacan otros.³⁸⁴ Se trata de una fórmula común del pianismo impresionista, como afirma García de Alcaraz:

con unas notas largas que se mantienen mientras otras líneas desarrollan figuraciones más rápidas, los encontramos cotidianamente en la escritura orquestal, o en la del órgano con pedales; es el hecho de que ese texto esté confiado al piano el que hace necesaria la búsqueda de un *plus* de significado que permita la consecución de lo que convencionalmente se nos pide. Esta manera de establecer por medio de la notación las condiciones del pedal la podemos encontrar con extraordinaria frecuencia en la música pianística, sobre todo a partir del movimiento *impresionista*.³⁸⁵

De esta manera, se ha hecho convención la escritura de pedales y bordones presentes en la música para teclado en general. Sin embargo, en la música para piano en particular, podemos asegurar que la búsqueda de “un *plus* de significado” consiste en un

³⁸³ En el caso del piano, la resonancia es la capacidad del instrumento para que las cuerdas vibren por simpatía, es decir, cuando los armónicos de los sonidos producidos por las cuerdas percutidas inciden sobre las cuerdas que no lo son. Para que este fenómeno se realice a cabalidad es necesario accionar el pedal de resonancia o de los apagadores, el cual permite que el instrumento vibre en su totalidad.

³⁸⁴ El concepto de *escucha cultural* consiste en que el escucha presupone la existencia de sonidos largos en el piano por el sólo hecho de que estén escritos en la partitura, aunque en realidad, por la naturaleza mecánica del instrumento, tienden a desaparecer: “El factor decisivo que posibilita la existencia de los sonidos largos en el piano es que, más allá de lo que físicamente podamos percibir, nuestra audición musical es un proceso eminentemente cultural”. García de Alcaraz, *Op. Cit.*: 317.

³⁸⁵ García de Alcaraz, *Op. Cit.*: 334–335.

timbre muy particular, el de la acción del pedal al liberar los armónicos de la cuerda, los cuales se entremezclan con los subsiguientes sonidos:

la vibración de todo el instrumento genera un espectacular enriquecimiento tímbrico de los sonidos, y su uso ofrece al pianista la posibilidad de dejar esos sonidos en vibración aunque estén situados más allá del ámbito de alcance de sus dedos. Las texturas pueden abrirse, la sonoridad se incrementa y resulta posible mantenerla, las melodías aparecerán en unas tesituras que escapan a las posibilidades de la voz, y vendrán arropadas por todo el poder resonador del instrumento. A partir de un determinado momento, que podemos situar *circa* 1800, la música para piano se configura tal y como la conocemos porque existe el recurso del pedal.³⁸⁶

En otras palabras, el pedal es un gesto que resulta ya una proposición sonora *per se*, cuya principal característica es la combinación de armónicos y no tanto la prolongación del sonido. En el siguiente ejemplo podemos observar cómo la acción del pedal propicia la creación del bordón; luego de ser oprimidas las teclas inferiores, la mano izquierda se desplaza a realizar una serie de acordes en el registro medio:

Ejemplo no. 1. Primera serie. 1. *Romanza*



Otro tipo de pedal es el que se realiza alternando las notas octavadas por medio de saltos,³⁸⁷ como en el siguiente ejemplo

³⁸⁶ Véase *Ídem*: 332.

³⁸⁷ Véase Turina, 1977: 44.

Ejemplo no. 2. Primera serie. 3. *Melodía*

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 87, marked 'a tempo' and 'p' (piano). The right hand plays a melodic line with various chords and intervals, ending with a 'ppp' (pianissimo) dynamic. The left hand plays a steady accompaniment of triplets. The second system starts at measure 96, continuing the melodic and accompanimental patterns. The score is written in bass clef for both hands.

En su *Tratado de composición musical*, Joaquín Turina afirma que los pedales son un “gran resorte armónico *en la música moderna*. Existe una sensación finísima al sostener una nota en el bajo, en el centro o en agudo, mientras las más sutiles armonías van pasando en continuo roce con la nota prolongada.”³⁸⁸ Por su parte, Christiane Heine afirma que “Un papel importante en la música impresionista, primordialmente en casos de combinaciones sonoras funcionalmente inexplicables, tienen los efectos organales producidos mediante la técnica del bordón y la técnica del sonido central.”³⁸⁹ Asimismo, es posible encontrar pedales que funcionan momentáneamente como centros tonales,³⁹⁰ como en el siguiente ejemplo:

³⁸⁸ *Ídem*: 43. Cursivas mías.

³⁸⁹ Heine, 1997: 185.

³⁹⁰ *Ídem*: 187.

Ejemplo no. 3. Cuarta serie. 1. *Preludio* (cc. 1–16)

No. 1 Preludio

The image shows a musical score for a piano piece. It is in 2/4 time, B-flat major, and marked 'Lento' and 'pp'. The score is divided into two systems, measures 1-8 and 9-16. The right hand (treble clef) has a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line with a 'Ped.' marking. The left hand (bass clef) has a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line with a 'Ped.' marking. The score is in B-flat major and 2/4 time.

2. Texturas³⁹¹

En buena parte de la escritura pianística decimonónica, las características idiomáticas estaban definidas por la repartición de la textura en voces que asumían una función —como son las de bajo, melodía y acompañamiento—. La evolución mecánica del pedal y el desarrollo de la ejecución a lo largo de décadas transformaron las características mismas de las fórmulas de escritura con las que se inscribían las capas que componían la textura. Las formas de acompañamiento determinaron la particularidad que poseía la concepción sonora

³⁹¹ La textura es la distribución de las voces o capas en el total del espectro sonoro. Para delimitar las diferentes capas en una textura es preciso reconocer que cada una debe tener una lógica interna de continuidad sonora, melódica o tímbricamente. En efecto, estas capas se pueden delimitar mediante el uso de un instrumento (timbre). La textura, es decir, el entramado (tejido) de voces no depende únicamente del número que de ellas intervenga en una composición, sino también de la manera en la que interactúan entre así. Por ejemplo, a una composición a dos voces con melodías independientes la llamamos *polifónica* por la relación entre ambas, donde predomina un sentido de horizontalidad en su desarrollo. En cambio, a una melodía con acompañamiento de acordes la llamamos *homofónica*, ya que no está sometida a ese tipo de tratamiento, aunque potencialmente estén involucradas más voces y predomine un sentido de verticalidad en su desarrollo.

de las obras, con las correspondientes implicaciones sobre el timbre, la dinámica, la agógica y la articulación, como menciona García de Alcaraz:

la línea melódica principal; [...] el bajo armónico; y un tercero que suele presentar una funcionalidad múltiple: por un lado, la de desarrollar y extender la armonía sugerida por el bajo; pero también la de crear nuevos niveles métricos, elaborar melodías secundarias, etc.; este “tercer nivel”, entonces, colabora con los otros dos en la construcción de la realidad total melódica, rítmica y armónica de una obra, pero su alcance último resulta ser mucho mayor: ya que el modo particular en que el compositor diseña estas tareas subsidiarias o de apoyo resulta determinante para definir las características *dinámicas* [...] y tímbricas de cualquier obra pianística, este tercer nivel será el responsable de que las obras presenten (o no) una *forma* específica y característicamente instrumental.³⁹²

La textura invitaba a la jerarquización dinámica para diferenciar las capas. En el caso de las *Impresiones*, se advierte frecuentemente la distribución de la textura en tres capas por medio de una nota que mantiene su duración gracias a la acción del pedal, mientras las manos ejecutan la melodía y un acompañamiento armónico:

Ejemplo no. 4. Segunda serie. 1. *Nocturno* (cc. 1–6)

No. 1

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Lento' and the dynamic is 'pp'. The right hand plays a melodic line with some trills and slurs. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some chords and slurs. The score is for measures 1 through 6.

La relación más clara entre la textura y el *color*, sin embargo, se encuentra en la difuminación de las líneas melódicas por efecto de la expansión armónica. Como se puede

³⁹² García de Alcaraz, *Op. Cit.*: 375.

observar en el siguiente ejemplo, por la coincidencia entre las notas de la melodía y la primer nota de cada arpeggio:

Ejemplo no. 5. Segunda serie. II. *La oración de la tarde*



The image shows a musical score for Example 5, titled 'Ejemplo no. 5. Segunda serie. II. La oración de la tarde'. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff begins at measure 57 and features a melodic line with a series of arpeggiated chords. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with a similar arpeggiated pattern. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4.

O en los movimientos amplios de arpeggios a los que suelen superponerse una o más capas sonoras:³⁹³

Ejemplo no. 6. Cuarta serie. 2. *Hoja de álbum*



The image shows a musical score for Example 6, titled 'Ejemplo no. 6. Cuarta serie. 2. Hoja de álbum'. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff begins at measure 33 and features a melodic line with a series of arpeggiated chords. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with a similar arpeggiated pattern. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a fermata over the first measure.

El siguiente ejemplo muestra una combinación de los tres casos recién mencionados. De los compases 59 a 68 se observa la expansión armónica gracias al movimiento amplio de los arpeggios, al que se superpone una melodía texturizada en acordes. A continuación, desde el compás 71 en adelante, la difuminación de la línea melódica requiere ser destacada con una diferenciación de dinámica del resto del acompañamiento, con el cual comparte la primera nota de cada cuatro semicorcheas. Asimismo, se observa la distribución de la textura en tres capas, lo cual requiere la acción del pedal para prolongar la nota del bajo:

³⁹³ Heine, *Op. Cit.*: 193–194.

Ejemplo no. 7. Primera serie. 1. Romanza

59

64

71 Tempo primo

f

ff

p

rall.

3. Dinámica

Dinámica³⁹⁴ y textura suelen tener una relación muy estrecha, ya que el criterio con que se jerarquizan las capas dentro de ésta puede depender de la gradación de intensidades entre las mismas. En la música de los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, era frecuente que los compositores colocaran solamente una indicación dinámica, aunque en la práctica se solían emplear dos o más niveles de intensidad: uno para la melodía y otro para el acompañamiento, según las características de la obra o la intención del autor y el intérprete.

³⁹⁴ La dinámica es la relación de intensidad entre dos o más sonidos o entre distintas capas que componen la textura de la música. Históricamente, su función no ha sido concebida de la misma manera en todas las épocas. En la música del período Barroco, por ejemplo, desempeñaba un papel estructural al oponer un contraste entre secciones o en la repetición de una misma sección; tal vez desempeñaba otros que hoy desconocemos. En el período de la construcción temática y desarrollo por variación, es decir, hacia finales del siglo XVIII y durante casi todo el siglo XIX, la dinámica ayudaba a delimitar las frases melódicas y podía sugerir el carácter de un motivo o de una frase, así como las variaciones dinámicas que dentro de esos elementos se pudieran dar —por ejemplo, un *crescendo* o un *diminuendo*—.

Así pues, la dinámica ayuda a destacar la textura jerarquizando la intensidad entre las capas de la música, pero su uso no depende necesariamente del tipo de textura. Por ejemplo, una fuga —forma contrapuntística por excelencia— puede ser interpretada “homofónicamente” al emplear la misma intensidad en todas las voces. De igual forma, una textura homofónica puede ser interpretada “contrapuntísticamente” al graduar la intensidad entre las voces virtuales.

En el siglo XX surgió un tipo de concepción dinámica de tipo estructural-paramétrico, al disociarse los parámetros de ritmo, melodía, armonía e intensidad. En este sentido, la dinámica podía formar parte del desarrollo de la obra musical; el ejemplo típico es el del *Bolero* de Maurice Ravel, donde el *crescendo* de largo alcance en la obra contribuye a su construcción, dado que consiste en un arco que se desarrolla desde el principio hasta el final, desde un *p* apenas perceptible hasta un *f* apoteósico. Este pensamiento en forma de arco no era propio del siglo XIX, ni de la música de salón.³⁹⁵

Resulta muy interesante constatar la presencia, en algunas de las *Impresiones*, del uso de la dinámica, en tanto elemento de desarrollo en forma de arco a lo largo de las piezas. Éstas comienzan en un matiz *pp* o *p*, llegan a un punto climático reforzado con la creciente disonancia armónica que alcanza el punto álgido de intensidad en *ff*, para luego volver a descender hacia la *pp*.³⁹⁶

Asociado al *color* está el uso de la dinámica como un elemento que puede afectar profundamente al timbre y, con ello, adquirir un valor expresivo, especialmente en intensidades muy bajas, casi imperceptibles, como *pppp*. Pocas veces Vásquez llega a apoyarse en indicaciones escritas, como es el caso del *lontano* correspondiente al matiz *pp* del siguiente ejemplo. Nótese que las disonancias de segunda mayor en los compases 5–7, tienen un propósito “colorístico”, pues no responden a la lógica de resolución contrapuntística de la disonancia:

³⁹⁵ En el siglo XIX existía una diferente concepción de la dinámica, cuya función estructural no necesariamente coincide con la que tenemos hoy. En la interpretación, gracias a la diferencia de intensidad, era posible cierta jerarquización de las capas dentro de la textura musical, pero un instrumento mecánico como la pianola no diferenciaba dinámicas y, al parecer, su prototipo de reproducción dinámica no estaba lejos de la concepción de aquel entonces.

³⁹⁶ Algunos ejemplos serían demasiado extensos para ilustrar aquí, como es el caso de la *Tercera serie*. III. Berceuse; *Cuarta serie*. I. Preludio, a partir de la sección central B, hasta el final. Sin embargo, presentamos los compases finales donde se aprecian los inusuales —para la época— matices *pppp*.

Ejemplo no. 8. Segunda serie. 2. *La oración de la tarde* (cc. 1–10)

No. 2

Andante religioso

The musical score for 'La oración de la tarde' (No. 2) is written in 3/2 time and B-flat major. It consists of a single melodic line in the right hand. The piece begins with a *pp lontano* dynamic marking. The melody is characterized by long, flowing lines with many ties. A *p* dynamic marking appears in the seventh measure. The left hand is mostly silent, with a few notes in the final measures.

En el siguiente ejemplo podemos advertir la evocación de un *eco*:

Ejemplo no. 9. Tercera serie. 1. *Reverie*

The musical score for 'Reverie' (Ejemplo no. 9) starts at measure 63 and is written in 3/4 time. It features a *ppp como eco* dynamic marking. The piece is characterized by a sparse, ethereal texture with many rests. The right hand has a melodic line with some ties, while the left hand has a few notes. A sharp sign (#) is placed above the staff in the final section, indicating a key change or a specific harmonic effect.

Por último, la indicación *pppp* en el penúltimo compás puede ser entendida como una indicación de intensidad, con un propósito de cierre de la obra; es, sin embargo, una notación muy rara en la escritura pianística mexicana de la época:

Ejemplo no. 10. Tercera serie. 3. *Berceuse*

Ejemplo no. 11. Cuarta serie. 1. *Preludio*

3.2.2 El *color* en el tratamiento armónico: el *cromatismo de concepto*

Es pertinente recordar que el impresionismo musical ha sido estudiado como una reinterpretación del sistema tonal. Anteriormente vimos que el llamado *cromatismo de concepto* —o *tonalidad modificada*— introdujo en la música la idea de una “modulación vertical” en el sistema tonal, al incorporar en las obras escalas diferentes a la mayor y menor tonales, estructuras acordales diferentes de las tríadicas, a veces con notas agregadas y enlaces que no necesariamente respondían a las funciones tonales. La suspensión de la tonalidad por medio de estos procedimientos formaba parte de una concepción del *color* armónico añadido a las piezas musicales.

En este sentido pueden marcarse algunos aspectos recurrentes en varias piezas de los cinco ciclos de *Impresiones*, relacionados con los recursos armónicos que dan su forma

más característica a la música impresionista:³⁹⁷ evasión de la sintaxis tonal, acordes con notas agregadas que dificultan su denominación o función, o acordes por intervalos de cuartas o quintas justas, e incorporación de diversas escalas como las pentáfonas, por tonos enteros, o los modos eclesiásticos. Veamos a continuación estos recursos, junto con ejemplos significativos dentro de los cinco ciclos de *Impresiones*:

1. Uso de diversas formaciones escalísticas o acordes

a) Tonos enteros

En el siguiente ejemplo podemos observar la presentación de un tema acompañado por amplios arpeggios en escalas de tonos enteros; estos arpeggios se enlazan, en algunos casos, a tríadas perfectas como la mayor, en el compás 5, o mi menor, en el 8:

Ejemplo no. 12. Segunda serie. 3. *Elegía*

Adagio No. 3

A tempo

³⁹⁷ Véase Palmer, *Op. Cit.*; y Heine, *Op. Cit.*

b) Escala pentáfona

La segunda pieza de la *Tercera serie*, **Andante**, muestra la construcción de un tema sobre la escala pentáfona sobre fa, evitando los grados cuarto y séptimo que, aunque en algún momento aparecen, no implican un menoscabo del *color* pentáfono. Nótese que termina en un acorde de la mayor, que no forma parte de la escala natural de fa mayor y cuya relación es lejana. Asimismo, podemos apreciar los intervallos paralelos de cuarta y quinta justas, lo que le da un *color* arcaico a la pieza.

Ejemplo no. 13. Tercera serie. 2. *Impromptu* (cc. 1–9)

No. 2

Andante

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays chords, while the left hand plays a continuous eighth-note arpeggio. The second system begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note arpeggio. The piece ends with a final chord in the right hand.

c) Libre cromatismo

El siguiente ejemplo muestra un tema sobre el cual es difícil precisar su pertenencia escalística. Está acompañado de un patrón rítmico persistente que consiste en una nota pedal y un arpeggio que, en los primeros tres compases, juega con la contraposición entre acorde disminuido —ascenso— y acorde aumentado —descenso—, y que pronto pasa a una sucesión interválica elaborada a base de cromatismos libres:

Ejemplo no. 14. Tercera serie. 3. *Berceuse* (cc. 1–9)

No. 3

Melancólico

pp

5

9

El siguiente ejemplo muestra un interesante juego de mayor-menor sobre la tonalidad de sol:

Ejemplo no. 15. Quinta serie. 1. *Madrigal* (cc. 1–13)

No. 1

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Lento' and the dynamic marking 'ppp'. The music is in 2/4 time and features parallel chord movements in both the treble and bass staves. The second system begins at measure 7 and includes the tempo marking 'a tempo' and the dynamic marking 'poco rall.'. The parallel chord movements continue throughout the piece.

2. Movimientos paralelos de acordes

Se trata de uno de los procedimientos recurrentes del impresionismo musical. La consecuencia más notoria que producen los movimientos paralelos de acordes, además de la referida al *color*, es la pérdida de la función tonal de los acordes. Existen dos casos de movimientos paralelos de acordes; el primero, que conserva la misma estructura interválica entre dichos acordes, mientras que el segundo conserva sólo la misma posición del acorde sin alterar los grados de la escala a la que pertenecen. Este último caso es el que presenta Vásquez aunque, en general, es un recurso que empleó muy poco a lo largo de las *Impresiones*:

Ejemplo no. 16. Cuarta serie. 1. *Preludio* (cc. 1–8). Con la finalidad de observar cómodamente los acordes he distribuido en tres pautas los primeros 8 compases

Lento

Piano

pp

Ped.

3. Enlaces de acordes no funcionales tonalmente

En este caso se trata de un encadenamiento de acordes que no responde a la lógica tonal de enlaces. En el siguiente ejemplo tenemos un acorde de mi menor en el compás 10, seguido de otro de fa sostenido mayor que no forma parte de la escala de mi menor. Asimismo, se observa la presencia de un acorde aumentado sobre sol:

Ejemplo no. 17. Segunda serie. 3. *Elegía*

A tempo

10 *pp*

14 *mf* *cresc.* 8^{va}

4. Acordes con notas agregadas y procedimientos contrapuntísticos

Vásquez parecía muy afecto a saturar las texturas de la línea melódica por medio de acordes, algunos de los cuales a veces llevan notas agregadas de carácter disonante para añadir color. Los ejemplos son numerosos a lo largo de las cinco series, aunque cabe resaltar que la quinta de ellas los presenta con menor frecuencia. En el siguiente ejemplo se muestra una línea melódica en la que cada nota está saturada con acordes, algunos con notas agregadas que por sí mismas no cumplen una función tonal sino que añaden *color* a la melodía:

Ejemplo no. 18. Primera serie. 2. *Barcarola*

Musical score for Example 18, Barcarola, measures 63-71. The score is in 3/4 time and features a complex accompaniment with a strong homorhythmic character. The right hand plays a melodic line with various ornaments and accidentals, while the left hand provides a dense harmonic support. Dynamics include *cresc.* and *f*.

En otras ocasiones, Vásquez añade a la línea melódica un diseño de acompañamiento desarrollado con base a una lógica de contrapunto estricto que, sin embargo, por su carácter homorrítmico, es difícil detectar más que como un efecto colorístico:

Ejemplo no. 19. Quinta serie. 2. *Serenata*

Musical score for Example 19, Serenata, measures 11-17. The score is in 3/4 time and features a complex accompaniment with a strong homorhythmic character. The right hand plays a melodic line with various ornaments and accidentals, while the left hand provides a dense harmonic support. Dynamics include *cresc.* and *ff*.

5. Movimientos cromáticos de las voces

Por último, tenemos un recurso que utilizaban los románticos con mucha frecuencia, principalmente Liszt y Chopin, consistente en la elaboración de patrones cromáticos para diluir un poco la sensación de la tonalidad. El impresionismo lo empleaba con menor frecuencia, aunque con el mismo sentido.³⁹⁸ En el siguiente ejemplo podemos observar una voz que asciende cromáticamente, como una superficie sonora, se trata, pues, de un agente de *color*:

Ejemplo no. 20. Primera serie. 3. *Melodía*

Hasta aquí se ha hecho un recuento de elementos relacionados con las formaciones escalísticas, los acordes y sus encadenamientos, que funcionan como agentes de *color*. Estos recursos son los más relevantes entre los procedimientos característicos del *cromatismo de concepto*, que reinterpretan la tonalidad creando su propio método de modulación: la “modulación vertical”.

³⁹⁸ Al respecto, menciona Christiane Heine: “Otra técnica impresionista [...], aunque menos frecuente que el empleo de mixturas [acordes de diversas estructuras o con notas agregadas], es la progresión cromática conducida en sentido contrario por algunas voces o paralelamente por todas las voces que de esta manera ocasionan una forma particular de la técnica de mixtura.” Heine, *Op. Cit.*: 181.

3.3 Análisis formal

Impresiones. Primera Serie

1. *Romanza*

| | | | |
|----------------------------|------------|----------------|------------|
| Tempo | Andante | | |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A'</i> |
| Textura | Homofónica | Homofónica | Homofónica |
| Armonía o referencia tonal | Do mayor | La bemol mayor | Do mayor |
| Compases | 1–33 | 34–70 | 71–116 |

En esta primera pieza, cuya armonía es tonal, el tema tiene una extensión de 16 compases y una construcción libre que no presenta frase antecedente ni consecuente. Este mismo tema se repite en la octava superior durante los 16 compases siguientes dentro de la sección *A*. Al inicio de la sección *B* encontramos una modulación abrupta, pues el acorde es de La bemol mayor, precedido por un acorde de séptima de dominante de la tonalidad original —Do mayor—. El tema de la sección *B* es otro; por su fluir y por los valores comunes de su ritmo, así como por su contorno melódico, es semejante al de *A*.

Lo más destacado, sin embargo, es la constante distribución en tres capas, lo cual implica un uso constante del pedal:

Ejemplo no. 21. Primera serie. 1. *Romanza*

The musical score is presented in two systems. The first system begins at measure 33 and the second at measure 38. The notation includes a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamic is 'mf'. The score shows a complex texture with a prominent bass line and a treble line. The bass line features a descending motion by degrees, which is a characteristic of the Schumann style. The treble line has a more melodic and flowing character. The overall texture is dense and characteristic of the Romantic era piano style.

En el ejemplo anterior podemos observar características como la pedalización, la textura y las dinámicas. La división de la textura se da en tres capas, de las cuales la inferior, por efecto del pedal deberá permanecer resonando para poder completar la figura de acompañamiento con la mano izquierda. Este recurso es predominante en toda la pieza, con alguna breve excepción.

Observamos además un descenso por grado conjunto en la capa inferior —recurso frecuente en el estilo pianístico de Schumann— y en el inicio de la sección (*B*), precedido por un acorde de dominante de la tonalidad principal (Do mayor), lo que implica una modulación abrupta.

2. *Barcarola*

| | | | |
|----------------------------|------------|------------|------------|
| Tempo | Andante | | |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A'</i> |
| Textura | Homofónica | Homofónica | Homofónica |
| Armonía o referencia tonal | Do menor | Do menor | Do menor |
| Compases | 1–17 | 18–50 | 51–84 |

Esta Barcarola se caracteriza por su constante anacrusa y por los acordes de la mano izquierda, que van arpegiados. En el siguiente ejemplo podemos apreciar una serie de enlaces que en el compás 14, por ejemplo, replican la función dominante–tónica: allí podemos observar una relación armónica de dominante–tónica (VII6–I). Pero, ya en los compases 15, 16 y 17, aparece una dominante para la tonalidad de la (c. 15) y luego una dominante para re (c. 16), que resuelve a un acorde de la bemol mayor que, con el fa#, anacrusa al c. 18, se convierte en una sexta aumentada que funciona como dominante para la dominante, esto es el acorde de sol, dominante de la tonalidad principal —do menor—, acorde al que llegamos en el c. 21. Al mismo tiempo, sin embargo, estos procedimientos pueden ser considerados como efectos de color por la saturación de textura:

Ejemplo no. 22. Primera serie. 2. *Barcarola*

Musical score for Example no. 22, showing measures 14-17 and 18-21. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measures 14-17 show a melodic line in the right hand with a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. Measures 18-21 show a piano (*p*) dynamic with a decrescendo. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

Otro aspecto interesante de este movimiento es su final, donde se observa un pedal sobre la tónica, y encima se desliza una sucesión de terceras mayores pertenecientes al acorde aumentado de la doble bemol con séptima menor, para luego descansar en el do grave:

Ejemplo no. 23. Primera serie. 2. *Barcarola*

Musical score for Example no. 23, showing measures 80-84. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 80 starts with a piano (*p*) dynamic and a decrescendo leading to a pianissimo (*ppp*) dynamic. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata. The bass line has a pedal point on the tonic (G) with a decrescendo. The score includes the instruction *rall. y dim.* and *ppp*.

3. *Melodía*

| | | | | | |
|----------------------------|--------------|------------|------------|------------|------------|
| Tempo | Andante | | | | |
| Forma | Monotemática | | | | |
| Secciones | A | A' | A'' | A''' | |
| Secciones subsidiarias | $a - b$ | $a' - b'$ | $a' - b$ | a | Coda |
| Textura | Homofónica | Homofónica | Homofónica | Homofónica | Homofónica |
| Armonía o referencia tonal | La menor | La menor | La mayor | La menor | La menor |
| Compases | 1–24 | 25–56 | 57–86 | 87–94 | 95–105 |

Esta pieza es una forma monotemática integrada por cuatro secciones. Cada sección se compone a su vez de dos secciones subsidiarias, a y b : una frase de antecedente y otra de consecuente, respectivamente. Se trata de la misma frase, pero transpuesta a un intervalo de 5ta. justa ascendente; esto es, la frase en a corresponde al acorde del I grado, y en b al del V grado. La diferencia entre a y a' tiene que ver únicamente con el índice en que el tema se presenta: a comienza en la índice 4 y a' en el índice 5; lo mismo ocurre con b y b' , donde b comienza en el índice 5 y b' en el 6.

La pieza presenta un tratamiento propio de la música impresionista: el desarrollo a través del cambio de acompañamiento armónico, con diferentes figuraciones rítmicas y recursos idiomáticos para el instrumento —lo que nos recuerda a la obra de Liszt—.

Armónicamente, la pieza es predominantemente tonal, aún en las secciones A' y A'' , donde añade color un diseño rítmico en ascenso cromático o con breves ondulaciones. Al inicio, el uso de los acordes de la mano derecha tiene una intención de color muy notoria, por efecto del salto de octava y del uso del pedal para ligarlos:

Ejemplo no. 24. Primera serie. 3. *Melodía*

Andante

En la sección *A'* se observa el mismo tema con otra armonía, pues la deducimos del cambio de bajo y del acompañamiento en ascenso cromático de una capa intermedia en ritmo de tresillos. Observemos, además, el descenso por grado conjunto en la voz del bajo, procedimiento común en Vásquez (Ver ejemplo 20).

Impresiones. Segunda Serie

1. *Nocturno*

| | | | |
|----------------------------|------------|------------|------------|
| Tempo | Lento | | |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A'</i> |
| Textura | Homofónica | Homofónica | Homofónica |
| Armonía o referencia tonal | Sol menor. | Do menor | Sol menor |
| Compases | 1–28 | 29–40 | 41–56 |

Este Nocturno, de armonía tonal, es monotemático y consta de tres secciones. En la sección *A* encontramos la elaboración de un tema con extensión de cuatro compases, que se aleja del carácter *cantabile* por sus amplios intervalos de 5ta., 8va. y 6ta. En los primeros 17

compases presenta un tipo de desarrollo por transposición de sol menor a do menor —que funciona como sustituto de la dominante por medio de la 2da. inversión de un acorde de séptima disminuida— para volver al sol menor inicial pero una octava inferior.

La sección *B* se deriva del tema principal, con la diferencia de que la dirección melódica de las semicorcheas se torna descendente y predominan los grados conjuntos (compárense cc. 29 y 30 del ejemplo no. 25 con los cc. 2 y 3 del ejemplo no. 4). Es una sección armónicamente inestable en la que encontramos la máxima tensión armónica, reforzada por el matiz *ff* y precedido de un *crescendo*. En *A'* se presenta nuevamente el tema, ahora en la mano izquierda, enseguida la transposición a do menor como dominante auxiliar para sol menor, y una breve *coda* para finalizar. Cabe destacar aquí el uso del arco dinámico con el *crescendo* que sigue al desarrollo de las primeras dos secciones, *A* y *B*, hasta la sección *A'*, ahora en un matiz *p* y disminuyendo cada vez más, hasta finalizar en *ppp*. En el ejemplo 25 se puede observar parte de ese *crescendo*.

Por otra parte, es importante caracterizar el constante ritmo de semicorcheas como un angustiante *ostinato*, así como el uso frecuente de una nota pedal mientras ambas manos se encargan de la melodía y del acompañamiento, dando lugar a una textura de tres capas que, momentáneamente, se vuelven 4 (cc. 31–34 y 39–40):

Ejemplo no. 25. Segunda serie. 1. *Nocturno*

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins at measure 29 with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with a dotted eighth note and a sixteenth note, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A first ending bracket spans measures 29-32. The second system starts at measure 33, continuing the melodic and rhythmic patterns. A second ending bracket spans measures 33-36. The third system begins at measure 37 with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues with eighth notes. The system concludes with a piano (*p*) dynamic and a *rall.* (rallentando) marking.

29 *f* *sempre cresc.*

33

37 *ff* *p* *rall.*

2. *La oración de la tarde*

| | | | | |
|----------------------------|-------------------------------------|---|-------------------------------------|---|
| Tempo | Andante religioso | Místico | (Tempo primo) | |
| Forma | Binaria | | | |
| Secciones | <i>A</i> | | <i>A'</i> | |
| Secciones subsidiarias | <i>a</i> | <i>b</i> | <i>a'</i> | <i>b'</i> |
| Textura | Predominante-mente contrapuntística | Homofónica con rasgos contrapuntísticos | Predominante-mente contrapuntística | Homofónica con rasgos contrapuntísticos |
| Armonía o referencia tonal | Do menor | Do mayor | Do menor | Do mayor |
| Compases | 1–40 | 41–74 | 75–98 | 99–128 |

Este movimiento también tiene una armonía eminentemente tonal. Las secciones subsidiarias *a* y *a'* se caracterizan por una textura a cuatro voces en una clara intención de estilo arcaizante de contrapunto vocal. Se presenta el sujeto en cada una de las voces desarrollando un breve *fugato*. Las secciones *b* y *b'*, en cambio, presentan la más clara relación con la estética impresionista, observable en el despliegue de amplios arpeggios que difuminan una melodía libre y *cantabile* (Ver ejemplo no. 5).

3. Elegía

| | | | | | |
|----------------------------|-----------------------------|--|--|-------------------------|-------|
| Tempo | Adagio | | | | |
| Forma | Binaria | | | | |
| Secciones | A | | A' | | |
| Secciones subsidiarias | a | b | b' | a' | Coda |
| Textura | Homofónica | Homofónica | Homofónica | Homofónica | |
| Armonía o referencia tonal | Tonos enteros— Mi menor. | Mi menor con algunos acordes por tonos enteros o con notas agregadas | Mi menor con algunos acordes por tonos enteros o con notas agregadas | Tonos enteros—Mi menor. | |
| Compases | 1–9 | 10–26 | 27–30 | 31–38 | 39–47 |

Este movimiento es de tipo monotemático, pues está construido con base en un solo motivo —blanca, dos semicorcheas, semicorchea con punto y fusa (Ver c. 2 del ejemplo no. 12)— que se desarrolla a partir de una serie de progresiones. La forma en que está estructurada es binaria, donde cada sección tiene dos secciones subsidiarias, como se puede apreciar en la tabla de arriba. Es la primera de las cinco series en la que encontramos un uso extenso de la escala por tonos enteros. El autor utilizó esta escala con el fin de crear tensión e incertidumbre hasta que la progresión armónica resuelve a la tonalidad de mi menor (Ver ejemplo No. 12). No hallamos la sugerencia que hacía Julián Carrillo en su *Tratado sintético de armonía*, que consistía en añadir un acorde disminuido para que los acordes por tonos enteros funcionasen como dominante —sólo en los acordes finales tenemos la progresión V–I de los grados propios de la escala de mi menor—. Por el contrario, son frecuentes las progresiones que evaden la función tonal dominante–tónica, a excepción de los acordes finales, donde se observa el enlace V–I.

En el siguiente ejemplo podemos observar una vez más la común disposición de la textura en tres capas, ya muy característica de Vásquez; por otro lado, advertimos también figuraciones extensas de arpeggios a los que les es inherente la *pedalización* para resaltar el color:

Ejemplo no. 26. Segunda serie. 3. *Elegía*

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system begins at measure 18, marked with a circled '8' above the staff. The right-hand part features a series of arpeggiated chords, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the start and *p* (piano) later in the system. The left-hand part provides a harmonic accompaniment. The second system starts at measure 23, with a circled '5' above the staff. It continues the arpeggiated texture in the right hand, with a *cantando* (cantando) instruction appearing in the right-hand part. The left hand continues with a steady accompaniment.

Impresiones. Tercera Serie

1. Reverie

| | | | | |
|-------------------------------|---------------------------|------------------------|------------------------|----------|
| Tempo | Melancólico [Moderato] | | | |
| Forma | Libre por secciones | | | |
| Secciones | <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A'</i> | <i>C</i> |
| Textura | Homofónica | Homofónica | Homofónica | |
| Armonía o referencia tonal | Inestabilidad tonal | Inestabilidad tonal | Inestabilidad tonal | La mayor |
| Compases | 1–31 | 32–41 | 42–52 | 53–76 |

Esta primera pieza presenta algunos problemas difíciles para el análisis. Primero, un daño irreversible en el original produjo la pérdida de aproximadamente 4 compases del texto, que he intentado restaurar con cautela. Segundo, en los compases finales la pieza no es clara en su factura, dado que presenta partes añadidas o titubeantes que originalmente no habían sido determinadas por el compositor.

Una vez más, es posible observar la presencia de un tema (cc. 1–4, m.i.) cuyo desarrollo consiste en la trasposición (cc. 5–8), para luego ser fragmentado y sometido a una progresión o secuencia (cc. 9–13). En la transposición, este tema se presenta en acordes cuya saturación tiene una intención colorística, como se muestra en el siguiente ejemplo:

Ejemplo no. 27. Tercera serie. 1. *Reverie*

No. 1

Melancólico

Piano

mf

8

f

pp

En el siguiente ejemplo, el compositor presenta el tema ampliado en el registro y saturado en acordes, mientras ha acelerado rítmicamente el diseño del acompañamiento en arpeggios, ahora más amplios:

Ejemplo no. 27. Tercera serie. 1. *Reverie*

2. *Impromptu*

| | | | |
|-----------------------------|------------|--------------|-------------|
| Tempo | Andante | Casi allegro | Tempo primo |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A'</i> |
| Textura | Homofónica | Homofónica | Homofónica |
| Armonía o referenciam tonal | Fa mayor | Fa menor | Fa mayor |
| Compases | 1–49 | 50–78 | 79–112 |

Lo más destacado de esta pieza es que presenta un tema en la escala pentáfona armonizada por medio de intervalos de 4ta. y 5ta. justa, con la finalidad de darle una sonoridad arcaica (Ver ejemplo No. 13). La pieza presenta una forma ternaria, aunque está elaborada sobre el mismo tema. Éste se presenta con distintos tratamientos; por ejemplo, en *A* y *A'*, compuesta

por intervalos de 4ta. y 5ta. justa donde sólo cambia el diseño del acompañamiento en la mano izquierda.

En la sección *B* se observa un modulación abrupta que confiere un cambio de *color* armónico. El tema pasa a la mano izquierda, la escritura se vuelve escueta al desaparecer la textura de los intervalos de 4ta. y 5ta. justa, lo que produce un contraste en la densidad respecto a las secciones externas; queda, pues, sólo la línea melódica sin el recurso de saturación con acordes del que gustaba Vásquez. Mientras tanto, la mano derecha continúa con la tendencia rítmica marcada por las semicorcheas que venían de la sección anterior, muchas veces con intervalos amplios de 4tas. y 5tas. justas, actuando como un agente de *color*:

Ejemplo no. 28. Tercera serie. 2. *Impromptu*

Casi allegro

50 *marcado el canto*

56

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 50 and is marked 'Casi allegro' and 'marcado el canto'. The right hand plays a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system starts at measure 56 and continues the melodic and harmonic development. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

3. *Berceuse*. Melancólico

| | | | |
|----------------------------|---------------------------|------------------|-------------------------------|
| Tempo | Melancólico [Moderato] | | |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A'</i> |
| Textura | Homofónica | Homofónica | Homofónica |
| Armonía o referencia tonal | Libre cromatismo | Libre cromatismo | Libre cromatismo/ Do mayor |
| Compases | 1–23 | 24–40 | 41–72 |

Esta pieza es una barcarola en el habitual compás de 6/8. Su característica más sobresaliente es el uso libre de la escala cromática, tanto para la construcción del tema como para el acompañamiento, de modo que resulta difícil definir una tonalidad —a excepción del último compás que concluye en un claro Do mayor—.

El paso de la sección *A* a la sección *B*³⁹⁹ consiste en un cambio de tema y un trocado, es decir, el tema ahora se encuentra en la mano izquierda, mientras el acompañamiento pasa a la mano derecha. Sin embargo, el carácter de ambos temas no es lo suficientemente diferente como para dar la idea de un contraste, a excepción del cambio de registro. En general, el desarrollo es muy escaso, por no decir pobre, pues consiste en la transposición de los temas, seguidos de una secuencia que conecta con una nueva sección:

³⁹⁹ En la partitura original de esta pieza, en la sección *B*, hay notas añadidas a lápiz que no he podido determinar si son del autor. Se trata de intervalos de 4ta y 5ta. justas debajo de la línea melódica de la mano izquierda.

Ejemplo no. 29. Tercera serie. 3. *Berceuse*

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 24-27) begins with a treble clef and a melody of eighth notes, marked *mf*. The bass clef accompaniment consists of simple chords. The second system (measures 28-31) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 32-35) features a more complex melody with dynamic markings *f* and *p*, and a bass clef accompaniment. The piece is in 3/4 time and has a key signature of one flat.

Es notorio que, en esta pieza, Vásquez renuncia a su habitual estilo de saturación de la textura por medio de acordes, para mantener sólo los trazos esenciales de la línea melódica y el *ostinato*, una idea muy cercana al estilo del *neoclasicismo vanguardista*. También aquí realiza una textura en tres capas, pero la dificultad particular de esta pieza radica en la jerarquización dinámica que debe realizar la mano izquierda: otra idea, nuevamente, cercana a la del *neoclasicismo vanguardista*.

Impresiones. Cuarta Serie

1. *Preludio*

| | | | |
|----------------------------|------------|------------|-------------|
| Tempo | Lento | Vivo | Tempo primo |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A'</i> |
| Textura | Homofónica | Polifónica | Homofónica |
| Armonía o referencia tonal | Do menor | Do menor | Do menor |
| Compases | 1–24 | 25–61 | 62–92 |

En esta serie, el manuscrito original no tiene la portada con el título que señala el número de serie de *Impresiones*, es decir, “4ª serie”, pero los nombres de las piezas han sido colocados al inicio de cada una.

Probablemente sea ésta la serie mejor lograda de las *Impresiones*, en cuanto a unidad de estilo y al uso de recursos colorísticos comunes en el impresionismo musical.

Podemos decir que los primeros acordes del *Preludio* son “mixturas”, es decir, estructuras acordales distintas a las tríadas⁴⁰⁰ que, sin embargo, también pueden ser interpretadas como una textura bitonal donde se superponen dos acordes de distintos grados de la misma tonalidad —los de mano derecha predominantemente en estado fundamental; los de la mano izquierda, predominantemente en segunda inversión—. La sonoridad compacta de estos bloques de acordes tiene todo un propósito colorístico (Ver ejemplo No. 16).

Llama la atención, en la sección *B*, un fugado que contrasta carácter y textura con las secciones externas. Pero, al mismo tiempo, tiene un claro sentido colorístico, al incorporar notas rápidas que difuminan en ocasiones el sujeto de la fuga:

⁴⁰⁰ Heine, *Op. Cit.*: 181.

Ejemplo no. 30. Cuarta serie. 1. *Preludio*

2. *Hoja de Álbum*

| | | |
|-------------------------------|--|--|
| Tempo | Andantino | |
| Forma | Binaria | |
| Secciones | A | A' |
| Textura | Homofónica con rasgos contrapuntísticos | Homofónica con rasgos contrapuntísticos |
| Armonía o referencia tonal | Mi bemol menor | Mi bemol menor |
| Compases | 1–24 | 25–53 |

En la música impresionista, la elaboración temática en frases y periodos simétricos de 8 compases tendía a desaparecer para dar lugar a la transformación y regeneración con base en fragmentos melódicos más pequeños, como señala Heine:

Con mucha frecuencia las melodías impresionistas se pronuncian en escuetos motivos, los que en algunos casos o sustituyen un tema hábil o forman melodías lacónicas a través de

procedimientos tradicionales como la repetición, aumentación, disminución, inversión y otras modificaciones de índole tanto diastemático como rítmico. A veces un solo motivo proporciona el material compositivo de una o varias secciones íntegras [...].⁴⁰¹

Por lo tanto, se favorece como recurso la gradual transformación del fragmento melódico o motivo, algo que no es tan habitual en las *Impresiones* de Vásquez, en las que suele elaborar temas claramente delimitados. Aunado a esto, siguen predominando las formas binarias y ternarias,

Sin embargo, en este segundo movimiento es posible observar una construcción en base a dos breves motivos (*a* y *b*). Éstos se combinan entre sí conformando otro motivo en forma de arco ascendente–descendente (*b–a*). Así, el desarrollo de esta pieza consiste en la repetición y progresión armónica de este tercer motivo (*b–a*). Resulta interesante el hecho de que, aunque el compositor haya prescindido de la construcción temática simétrica y recurra a la elaboración fragmentada típica del impresionismo, la duración de los periodos es de 8 compases cada uno. Por otra parte, el acompañamiento armónico de la mano izquierda, derivado del bajo de Alberti, nos remite al estilo pianístico de Schumann, más que al estilo impresionista:

⁴⁰¹ Heine, *Op. Cit.*: 189.

Ejemplo no. 31. Cuarta serie. 2. *Hoja de álbum*

No. 2 Hoja de Álbum

Andantino

3. *Plegaria*

| | | | |
|----------------------------|--|------------|--|
| Tempo | Religioso | Andante | Tempo primo |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A'</i> |
| Textura | Homofónica | Homofónica | Homofónica |
| Armonía o referencia tonal | Fa mayor con breves tránsitos a Re menor y Si menor. | Fa mayor | Fa mayor con breves tránsitos a Re menor y Si menor. |
| Compases | 1–27 | 28–71 | 72–113 |

Esta tercera pieza es una forma ternaria donde las secciones externas consisten en una realización coral a cuatro voces, predominantemente homorrítmicas. En la sección *A'* son notorios los efectos de *color* por el uso de bloques de acordes en medio del tema coral:

Ejemplo no. 32. Cuarta serie. 3. *Plegaria*

Musical score for Example 32, measures 72-77. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords and arpeggios, while the left hand plays a simple harmonic accompaniment. The piece concludes with a final chord in measure 77.

La sección central, en cambio, es la más estrechamente relacionada con el estilo impresionista, pues el despliegue de arpeggios en intervallos amplios y el uso del pedal son un indicio claro de la intención colorística:

Ejemplo no. 33. Cuarta serie. 3. *Plegaria*

Musical score for Example 33, measures 28-34. The score is in 2/4 time and B-flat major. It is marked *Andante* and *mf*. The right hand plays a series of chords and arpeggios, while the left hand plays a simple harmonic accompaniment. The piece concludes with a final chord in measure 34.

Impresiones. Quinta Serie

1. *Madrigal*

| | | | |
|----------------------------|------------|-----------------------------------|-------------|
| Tempo | Lento | Poco più | Tempo primo |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A'</i> |
| Textura | Homofónica | Homofónica con rasgos polifónicos | Homofónica |
| Armonía o referencia tonal | Sol mayor | Sol mayor | Sol mayor |
| Compases | 1–26 | 27–46 | 47–84 |

Esta serie es, quizá, la que mayor influencia del neoclasicismo exhibe, por la simplificación de la textura y un discreto abandono del dramatismo posromanticista —excepto en la pieza central, que sigue presentando el mismo estilo y carácter, a diferencia de las otras dos piezas—.

Esta primera pieza en particular plantea un dilema serio en cuanto a su edición, ya que en los primeros dos compases presenta un *ostinato*, pero en el primer compás muestra alteraciones que no se encuentran más adelante. Esto produce incertidumbre sobre si deberían tocarse dichas alteraciones a lo largo del *ostinato*, o si sólo son para el primer compás (Ver ejemplo No. 15, cc. 1–8).

La sección central presenta un tema nuevo y contrasta con el anterior en la textura, el diseño del acompañamiento y el carácter. Por última vez, Vásquez recurre a su habitual recurso de la saturación de la melodía con la textura en acordes compactos, algunos de tríadas comunes, otros con notas agregadas y sin clara función tonal. Llama la atención que no realizó una textura a tres capas, frecuente en las primeras series, y que no es preciso ejecutar una nota pedal o un bordón manteniéndolo con el pedal: la “escritura ilusoria” a la que se referían Uryaopín y Castillo. Tal vez Vásquez estaba recibiendo cierta influencia del estilo neoclásico y enfatizando la técnica del contrapunto —que, dicho sea de paso, nunca desdeñó—:

Ejemplo no. 34. Quinta serie. 1. *Madrigal*

27 **Poco più**
mf 3 3 3 3 3 3 *cresc.*

33 *rall.* *a tempo* *p* 3 3 3 3 *cresc.*

2. *Serenata*

| | | | |
|----------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| Tempo | Allegretto | | |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | A | B | A' |
| Textura | Homofónica con rasgos polifónicos | Homofónica con rasgos polifónicos | Homofónica con rasgos polifónicos |
| Armonía o referencia tonal | Do menor | Do menor | Do menor |
| Compases | 1–21 | 22–51 | 52–77 |

Por el compás de 3/4 en que está escrita, esta pieza tiene un marcado aire de danza, particularmente de vals, pero de un carácter dramático. Tal vez sea la pieza que más acusa influencia del pianismo de Ricardo Castro.

Es predominantemente tonal y destaca sobre todo la elaboración polifónica de la melodía, elaboración que también tiene un sentido colorístico. (Ver ejemplo No. 19)

Otros elementos de *color* son los acordes con apoyaturas que preceden al tema, al inicio de la pieza, y el ascenso por grado conjunto en la *coda*, al final:

Ejemplo no. 35. Quinta serie. 2. *Serenata*

3. *Intermezzo*

| | | | |
|----------------------------|------------|-------------------------------------|-----------------------------------|
| Tempo | Andante | Lento | Tempo primo |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A'</i> |
| Textura | Polifónica | Predominantemente homofónica | Homofónica con rasgos polifónicos |
| Armonía o referencia tonal | La menor | La menor (con secciones modulantes) | La menor |
| Compases | 1–30 | 31–88 | 89–125 |

Esta pieza es sumamente ecléctica en su factura, pues tiene cambios constantes en la figuración rítmica del acompañamiento, así como de la textura.

En *B* se observa una sección extensa con acompañamiento de intervalos de 2da, de clara intención colorística, como se muestra en el siguiente ejemplo:

Ejemplo no. 36. Quinta serie. 3. *Intermezzo*

Lento

31 *pp*

37

En el ejemplo de arriba también se puede observar que permanecen dos trazos esenciales: el de la capa superior que realiza movimientos ondulatorios amplios en registro por el salto de octava, y el de la melodía inferior.

Hemos mencionado antes que es probable que, en esta última serie, Vásquez haya recibido cierta influencia del neoclasicismo, dado el notorio abandono de la “escritura ilusoria” en la que el pedal contribuía a la creación de tres capas sonoras. La escritura se ha vuelto un tanto más escueta y los efectos de color por saturación de la textura ya casi no se observan, salvo en breves ocasiones en las secciones externas, como en el siguiente ejemplo, en cc. 17–20:

Ejemplo no. 37. Quinta serie. 3. *Intermezzo*

En el caso de las *Impresiones* de Vásquez, los elaborados procesos modulatorios de la *tonalidad extendida* se emplean con notoria escasez. En cambio, su modulación pertenece generalmente, a los procedimientos de la *tonalidad modificada*. También es notoria la influencia de los preceptos de Gariel sobre la composición de temas y líneas melódicas, pues Vásquez pone especial cuidado en la presencia de los temas, además de no haber abandonado nunca el sistema tonal. Así pues, se constata un notorio eclecticismo en las *Impresiones* en las que Vásquez busca un equilibrio: al mismo tiempo que persigue la innovación en los recursos y en los materiales musicales, mantiene un cuidadoso tratamiento formal propio de los valores académicos que estimaba. Este eclecticismo, sin embargo, también se originaba con una clara actitud experimental en cuanto a los recursos armónicos, al diseño de las texturas y al uso del *color*.

A lo largo de los cinco años en que realizó sus series de *Impresiones*, Vásquez atravesó ligeros cambios estilísticos. Parte de estos cambios se observan un poco más en la quinta serie, en la que parecen explorarse ciertos principios de estilo del *neoclasicismo vanguardista*. Por momentos desaparece un poco la expresión dramática románticista, se reduce la escritura a trazos más escuetos; la “modulación vertical” y el cambio de *color* armónico del impresionismo, sin embargo, ya habían dejado una profunda huella en su pensamiento musical.

Conclusiones

Al formular el planteamiento del problema de por qué la música de un compositor prolífico, como José F. Vásquez, que además había tenido una importante actividad como director de orquesta en la primera mitad del siglo XX, era prácticamente desconocida entre músicos e investigadores, surgió la necesidad de averiguar cuáles eran las razones de dicho desconocimiento. Por ello, esta investigación se enfocó en reconocer cuáles eran las implicaciones estéticas e ideológicas que representaba la composición de unas piezas como las *Impresiones* de Vásquez. El reconocimiento de la existencia de una notable diversidad de propuestas estilísticas, —entre ellas, una de las más originales como lo fue la de Julián Carrillo y su *Sonido 13*—, durante la década de 1920–1930, era indicio de la presencia de múltiples tendencias estético-ideológicas resultado de la agitación política, social y cultural del momento. En el ámbito internacional había terminado la Primera Guerra Mundial, que cambió los rasgos geopolíticos de Occidente, y en el ámbito nacional, acababa de finalizar la Revolución Mexicana, movimiento armado que dio origen al régimen político actual y que definió ideológicamente el perfil cultural del país durante casi todo el siglo XX.

La propuesta que es objeto de este estudio, las cinco series de piezas para piano solo llamadas *Impresiones*, fueron una propuesta estilística, entre otras, que, como *producto* de la corriente artística del modernismo literario, han podido caracterizarse como ejemplos de un *primer* impresionismo musical en México. En estas series existen los elementos suficientes para reconocer la influencia del estilo y las técnicas impresionistas en dichas obras.

El modernismo literario fue una corriente presente en México y otros países de América Latina, que se caracterizó por el esfuerzo de los poetas y en literatos por integrar y sintetizar una variedad de estilos y corrientes literarias provenientes de Francia, mientras cultivaban al mismo tiempo la tradición literaria de la lengua castellana. Esta actitud es el reflejo del proceso de integración cultural a Occidente, que muestra, sin embargo, un intento por definir una identidad artística propia. Esto se observa en el intento por renovar las técnicas artísticas y los recursos expresivos, lo cual respondía al proceso de integración cultural a Occidente, y por otro lado, la resistencia a abandonar lo ya aprendido, que es la defensa a una identidad artística ya adquirida —porque en realidad eran valores que

legitimaban un proceso de integración cultural que de antaño se venía dando—. Ambos elementos requerían una negociación cuyo resultado se manifestara en un arte sincretista y *ecléctico*, característico del modernismo literario.

Con base en la experiencia del modernismo literario en el establecimiento de un diálogo internacionalista renovando las técnicas de creación artística de acuerdo a los procedimientos usuales en Europa en ese momento, y la defensa de valores culturales, vestigios de una identidad ya formada, parece plausible una reinterpretación por parte de algunos compositores, del impresionismo musical originado en Francia.

El impresionismo debussyano tiene características muy particulares que eran una expresión concreta de ideales artísticos comunes en el ambiente cultural de la época. Nos referimos a las búsquedas de los poetas parnasianistas y simbolistas en Francia, por mencionar algunos. Otras búsquedas estéticas eran comunes tanto en Francia como en América Latina, por ejemplo, la intención de expandir la experiencia estética a través de los procesos de sinestesia, las teorizaciones sobre las relaciones perceptuales entre las artes, donde la “musicalidad” de las palabras, las características “cromáticas” del sonido, las cualidades “sonoras” de las imágenes, etc., eran una búsqueda común entre los artistas del último tercio del siglo XIX. Y por lo tanto, las propuestas de solución a estas problematizaciones estéticas tuvieron resultados distintos.

Aunado a ello, existían diferentes factores determinantes entre culturas centrales y periféricas que afectaban a su vez, las diversas propuestas surgidas en cada país. Por lo tanto, se puede considerar que las *Impresiones* de Vásquez se caracterizan como obras de influencia impresionista, con una solución particular sobre este estilo, de sello *ecléctico*, determinado por los postulados artísticos e ideológicos del modernismo literario.

Las *Impresiones* eran una expresión musical que manifestaba un intento de diálogo con tendencias internacionalistas, modernas o de avanzada, con concepciones propias sobre los valores artísticos en una cultura que trataba de autodefinirse negociando la renovación y el formalismo.

Es importante señalar, por otro lado, que las *Impresiones* tampoco son un producto terminado de expresión impresionista. Son más bien un ensayo, una exploración que antecedió a los productos más logrados del estilo impresionista que el compositor alcanzó

con obras más tardías como son las *Tres acuarelas para grande orquesta* (1929) o el ballet *La ofrenda* (1931).

Por otro lado, algunos aspectos de la ideología modernista permanecían en el perfil artístico del compositor, mientras que otros tuvieron que ser negociados debido al discurso ideológico y político de la década del veinte. Por ejemplo, el renunciar a la ideología elitista del modernismo literario, de no “vulgarizar” al arte acercándolo a las masas, y que los artistas crearan para otros artistas sin buscar precisamente comunicarse con la generalidad de la población, y luego, aceptar la necesidad de acercar la cultura al pueblo, que era uno de los reclamos sustanciales de la lucha armada, como parte del discurso legitimador de un movimiento de raíz popular. Sin embargo, Vásquez mantenía su renuncia a utilizar temas populares o folclóricos en su música durante los años más radicales del nacionalismo musical mexicano, lo que convertía en un músico *disidente* de la estética oficialista. Como consecuencia, y a pesar de haber sido una de las figuras más destacadas y activas en el escenario musical de la primera mitad del siglo XX, ello pudo haber propiciado cierto desinterés por parte de los discursos historiográficos de la música en México durante buena parte del siglo XX.

Asimismo, el estudio del modernismo literario y su influencia en el pensamiento musical de Vásquez, nos sirvió para construir un panorama de la relación que el arte ha sostenido con el poder político y de los mecanismos y discursos ideológicos para mantenerse en una posición privilegiada en dicha relación. Tal había sido el caso de la disputa entre las llamadas corrientes francesista e italianista. Ambas habían sido producto del proceso de integración cultural a Occidente, sin embargo, aparentemente una, la italianista, había cerrado una etapa y no había podido reactualizar su discurso para mantenerse vigente. El francesismo, en cambio, con un discurso reactualizado respecto a la necesidad de renovación de las técnicas artísticas, se posicionaba mejor para ser el movimiento que llevaría a cabo el proceso de integración cultural a una nueva etapa.

Este ciclo de disputas y reposicionamientos entre corrientes estaba siendo cumplido incluso con la propuesta de la *canCIÓN mexicana*, hecha por Ponce en 1913, pues tomar materiales populares o folclóricos para reelaborarlos en la música académica, era ya una práctica común en la música dentro del mismo continente europeo. Sin embargo, la irrupción de la lucha armada de 1910, conceptualizada como un movimiento popular,

apuntaba a una legitimación de la propuesta musical de Ponce. Así pues, la *canCIÓN mexicana*, logró una vigencia ideológica al marcar el fin de la ideología *elitista* y *cosmopolita* del modernismo literario, y empatarse así con una parte de la ideología del régimen posrevolucionario, el cual más tarde entraría a otra etapa con la reinterpretación del elemento *indígena*.

Por otro lado, una de las implicaciones ideológicas de proponer una música *mexicana* utilizando recursos impresionistas con la influencia de los postulados artísticos e ideológicos del modernismo literario, como el caso de las *Impresiones*, tenía que ver con los valores culturales de carácter geopolítico que representaba el modernismo literario. Este movimiento que se dio en el mundo de las letras fue el primero en América Latina y significaba una respuesta ante el avance de la cultura anglosajona, particularmente para denunciar el avance de Estados Unidos sobre el resto del continente americano. Sin embargo, el estallido de la Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial propiciaron un cambio en la configuración cultural, política e ideológica de nuestro país y de Occidente en general. El primer evento histórico renunciaría a la idea de elitismo artístico reivindicando la idea de un arte popular, por y para las masas, porque la generación de artistas que dieron forma al perfil más conocido de la ideología posrevolucionaria y del Estado mexicano, ya no compartían los valores de la ideología cultural del modernismo literario. Y el segundo evento histórico, porque marcó la pauta para que Estados Unidos fuera el nuevo agente de enunciación sobre América Latina, como antes lo habían sido los literatos del modernismo, según sostiene el concepto de *latinoamericanismo*, como la primera consciencia sobre América Latina como ente geopolítico a finales del siglo XIX y principios del XX.

Al término de la Primera Guerra Mundial, Francia había dejado de ser el paradigma de “civilidad” para las naciones de América Latina y había comenzado una segunda fase de “occidentalización” que proyectaba a Estados Unidos como modelo central. Los efectos de la guerra produjeron que Europa misma iniciara un nuevo discurso de modernidad, basado esta vez en la construcción de una “objetividad” ideológica y artística expresada en el *neoclasicismo vanguardista*. Mientras tanto, los valores “no objetivos” del modernismo, derivados del romanticismo, fueron relegados y tomados con desconfianza por los artistas de la *vanguardia neoclásica*.

Mientras este proceso ocurría en el plano internacional, ya en el régimen posrevolucionario comenzaron a operar algunas acciones de política cultural entre México y Estados Unidos en la llamada “diplomacia artística”. Mientras México buscaba resolver conflictos políticos con Estados Unidos mostrando su capital cultural a través del arte nacional y prehispánico, los artistas e intelectuales del norte veían en este arte el ideal de “pureza” civilizatoria que aparentemente deseaban para el suyo. Aquello era una resonancia de la dialéctica entre lo urbano y lo rural. De esta forma, artistas e intelectuales de México y Estados Unidos participaron en un intercambio que contribuía a crear una idea de América que, en su conjunto, se basaba en las características más definitorias de la dialéctica entre lo urbano/rural. El mundo científicista, tecnológico y progresista que representaba la nueva potencia veía con buenos ojos un ideal de pureza civilizatoria en los pueblos latinos. Parecía, sin embargo, que Estados Unidos buscaba limitar la influencia de Europa sobre el continente y así consolidar su proyecto geopolítico *panamericanista*.

Los países de América Latina, y México en particular, trataron de resolver el problema de su *identidad nacional* de manera que pudieran negociar, en un equilibrio adecuado, los aspectos de su doble herencia cultural, europea e indígena.

En este proceso de construcción, grupos de intelectuales y artistas de la sociedad mexicana discutían y negociaban acerca de cuáles eran los valores culturales que podrían generar la mayor eficacia cohesionadora para la sociedad. Las expresiones musicales de la década de 1920–1930 representaron así un variado abanico de propuestas sobre la música mexicana.

A través de dicho proceso se elaboró una idea de *mexicanidad* que se fundaba primero, en el concepto de *mestizaje*, el cual pretendía darle mayor representatividad a la nación, pero, sobre todo, se trataba de redimir el jerárquico sistema de castas de los tiempos del virreinato. Después, a través de los conceptos sobre lo *indígena*, y replicando los estereotipos de la dialéctica entre lo urbano y lo rural, se consiguió esencializar la idea de *mexicanidad* en la cultura y las artes. En otras palabras, ideas atribuidas a la población indígena y su historia, habían supuestamente aportado rasgos característicos en la sociedad mexicana.

El proceso de “esencializar” la *mexicanidad*, tenía el propósito de dar profundidad al Estado mexicano, hundiendo sus raíces en el pasado prehispánico. Pero, al mismo

tiempo, con esta determinación pretendidamente “objetiva”, cuestionaba todo intento de “asimilar” pautas de comportamiento extranjeras, y por lo tanto, cuestionaba los intentos de diálogo internacionalistas, especialmente los que tuvieran que ver con Europa.

En este punto, las *Impresiones* de Vásquez eran una propuesta de música mexicana que no empataba con los nuevos valores ideológicos derivados de la búsqueda de “objetividad” artística e ideológica, surgida a raíz de la Primera Guerra Mundial. El carácter *sensualista* y *subjetivo* del movimiento en el que tuvieron origen —modernista, impresionista— convertía a estas piezas en obras que contradecían la “objetividad” pretendida, no sólo por el nuevo modelo ideológico artístico occidental representado por el *neoclasicismo vanguardista*, sino también por el mismo régimen posrevolucionario.

Referencias

Aguirre, María Esther. Coord. *Memoria en el tiempo: La Escuela Nacional de Música de la UNAM. (ca.. 1929-1945)*. [CD] México: UNAM, 2006.

_____. “Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926, 1928)”, 2016, en <https://bit.ly/2OYUnDD>. Página visitada el 12 de octubre de 2017.

Aillón, Esther. “La política cultural de Francia en la génesis y difusión del concepto de *l’Amérique latine*, 1860–1930” en *Construcción de las identidades latinoamericanas. Ensayos de historia intelectual siglos XIX y XX*. A. Granados y C. Marichal (comps.). México: El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 2004. pp. 71–105.

Álamo Alvarado, Daniel. “Desarrollo de normas editoriales y su aplicación al «ballet azteca» *La Ofrenda* o *La Leyenda del Peñón* de José F. Vásquez (1896–1961).” Tesis de Maestría. México: UNAM, 2016.

Alegre Martínez, Miguel Ángel. *La música francesa entre los siglos XIX y XX. El Impresionismo. Especial referencia al repertorio pianístico, 2007–2008*, en <https://bit.ly/2RKP1L3> Página visitada el 9 de marzo de 2016.

Almazán, Joel. “Aproximaciones al lenguaje armónico de Ricardo Castro”, en *Heterofonía*, Sumario, enero–diciembre. México: INBA/ CENIDIM, 2007.

Álvarez Meneses, Rogelio. “La presencia de México en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 22, julio–diciembre, 2011. pp. 123–150.

Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y poder*. México: El Colegio de Michoacán/FCE, 2005.

Baleta Guillén, Alejandro. *El impresionismo pictórico y el impresionismo musical: análisis comparativo*. Zaragoza: Edit. A. Baleta, 2003.

Baquerio Foster, Jerónimo. *Historia de la música en México. Vol. 3. La música en el periodo independiente*. México: SEP/INBA, 1964.

- Barajas Martínez, Luis Fernando. “Una plutocracia literaria: Crónica, crítica y poder en el modernismo mexicano”. Tesis de Maestría. México: UNAM, 2014.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. México: Edit. Grijalbo, 1996.
- Benavente, José María. *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1983.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann, ed. Luis Fernández Castañeda, *et al.*, trad. Madrid: Ed. Akal, 2005.
- Bérard, Carol. “La música francesa actual”, en *Revista musical de México*, Tomo 1, No.2. México: CENIDIM, 1991. pp. 10–13. Edición facsimilar.
- Bermejo, Manuel M. *Prolegómenos de la música*. Puebla: [SPI], 1927.
- _____. “Plática sobre música mexicana” en *Carnet Musical*. México, Suplemento no. 1, 1949. pp. 288–289, 297, 312.
- Bernal Muñoz, José Luis. “El color en la literatura del modernismo”, en *Anales de literatura española*. Valencia: Secretariado de Publicaciones–Universidad de Alicante, 2002, pp. 171–191.
- Bioletto, Natalia. *Globalización e identidad nacional en la música académica mexicana en la actualidad*. Tesis de Maestría. México: UNAM, 2008.
- Blanes Arques, Luis. “Impresionismo y serialismo: dos métodos que revolucionaron la composición del siglo XX”, en *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 2002.
- Bonfiglio, Florencia. “Religaciones hispano–americanas en torno del 98: los usos de *La Tempestad* en el Modernismo (Darío y Rodó)”, en *Olivar*, 2010, pp. 71–91.
- Botstein, Leon. “The Modernist Invention of Mexico: Carlos Chávez, the Mexican Revolution and the Cultural Politics of Music”, en *Carlos Chávez and His World*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2015. p. 306-337.

- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Tucumán: Edit. Montessor, 2002.
- Bozal, Valeriano, ed. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la medusa, 2002. 3ra. ed.
- Burke, Peter. “La República de las Letras como sistema de comunicación (1500–2000)”, en <https://bit.ly/2Qgqtrc> Página visitada el 14 de junio de 2017.
- Busoni, Ferruccio (Comp. Jorge Velazco). *Pensamiento musical*. México: UNAM, 2004.
- Caballero, Carlo. *Fauré and French Musical Aesthetics*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2001.
- Campa, Gustavo E. *Críticas musicales*. México: CONACULTA–CENIDIM, 1992. Edición facsimilar de la original de París, Librería Paul Olendorff, 1911.
- Campos, Rubén M. “Las fuentes del folklore mexicano”, en *Revista musical de México*, Tomo 1, No. 1. México: CENIDIM, 1991. pp. 18–23. Edición facsimilar.
- Carmona, Gloria. “Los artículos periodísticos de Ricardo Castro”, en *Heterofonía*, Sumario, enero–diciembre. México: INBA/ CENIDIM, 2007.
- Carredano, Consuelo. *Felipe Villanueva: 1862–1893*. México: CENIDIM, 1992.
- Carrillo, Julián. *Tratado sintético de armonía*. Nueva York: G. Schirmer, 1915.
- Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce* (ensayo). Revisión de Paolo Mello. México: UNAM, 1982.
- Castillo, Homero. *Estudios Críticos sobre el Modernismo*. Madrid: Gredos, 1968.
- Castillo Ponce, Gonzalo de J. y Lidia Usyaopín. *Trazos concertísticos para piano: Una realidad mexicana*. México: Plaza y Valdés, 2007.
- Chávez, Carlos. *El pensamiento musical*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- _____. *Tres discursos*. México: Ediciones de la Secretaría de la Presidencia, 1952.

_____. *El arte eleva. Discurso pronunciado por el maestro Carlos Chávez el día 12 de junio de 1968 en la ceremonia de inauguración de la Academia de Artes de México.* México: El Colegio Nacional, 1969.

Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística.* Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Christoforidis, Michael. “Invasion of the Barbarians: Spanish Composers and Challenges to Exoticism in Belle-époque Paris”, in *Context Journal of Music Research*, n° 29/30, 2005. pp. 111–117. <https://bit.ly/2ym9HRI>

Corrado, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920–1940.* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010.

Curiel, Fernando. *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906–1929).* México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999.

Darío, Rubén. *El Modernismo y otros ensayos.* Iris M. Zavala edit. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

Delgado, Eugenio. “La obra musical como fuente de investigación musicológica: indigencia del pensamiento musical ante la experiencia de la música”, en *Heterofonía*, Sumario, enero–diciembre México: INBA/ CENIDIM, 2007.

Días-Polanco, Héctor. “Evolución y progreso en el positivismo”, en *Boletín de Antropología Americana*, No. 6 (diciembre, 1982). pp. 25-35.

Díaz Cervantes, Emilio y Dolly R. de Díaz. *Ricardo Castro. Genio de México.* Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2009. 2da. ed.

Dueñas Checa, Luz Angélica. “Elementos para el análisis contemporáneo de la tensión entre lo urbano y lo rural”, en *Revista Virtual.* Universidad Católica del Norte, no. 51. pp. 272-291. <https://bit.ly/2AbV44g> Página visitada el 27 de septiembre de 2018.

Eder, Rita. “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en *El arte en México: Autores, temas, problemas.*

- Rita Eder (coord.) México: CONACULTA/Lotería Nacional para la Asistencia Pública/Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Fernández, Teodosio. “El pensamiento positivista y sus consecuencias”, en *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. Madrid: Taurus, 1992. pp. 56-68. También en <https://bit.ly/2OYebXY> Página visitada el 28 de septiembre de 2018.
- Frazier, James E. *Maurice Duruflé: The Man and His Music*. New York: The University of Rochester Press, 2007.
- Fulcher, Jane F. *French Cultural Politics and music. From Dreyfus Affair to the First World War*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Funes, Patricia. *Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Edit. Prometeo, 2006.
- Galindo, Miguel. *Historia de la música mejicana*. México: CENIDIM, 1992. Edición facsimilar.
- Gariel, Eduardo. *Nuevo sistema de armonía basado en cuatro acordes fundamentales*. Nueva York: G. Schirmer, 1916.
- _____ *Chopin*. México: F. Díaz de León Sucs., Sociedad Anónima, 1894.
- _____ “La música y los colores”, en *Revista musical de México*, México, 1919: pp. 17–19.
- García Alcantarilla, Andrea. “Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus Tríos para violín, violonchelo y piano”. Tesis de Maestría. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2013.
- García de Alcaraz Caicedo, Julián. “Las estrategias de la escritura pianística: Hacia una pragmática de los textos musicales”. Tesis de Doctorado. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
- Gaytan, Luis “An introduction to the piano music of Manuel M. Ponce”. Tesis de Doctorado en Musical Arts, Louisiana State University, 2009, en <https://bit.ly/2CiBwN9> Página visitada el 3 de junio de 2016.

- Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover, 1972.
- Gomezanda, Antonio. “Bases técnicas de la música moderna”, en *Revista musical de México*, Tomo 1, No. 3. México: CENIDIM, 1991. pp. 7–10. Edición facsimilar.
- Grier, James. *The critical editing of music. History, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Guadarrama Navarro, Ernesto. “El Ateneo de la Juventud. Sus propuestas y su papel como educadores”, en *Estudios* 106, vol. xi, otoño 2013, en <https://bit.ly/2NFdaPS> Página visitada el 23 de mayo de 2016.
- Gullón, Ricardo (edit.). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Edit. Guadarrama, 1980.
- Heine, Christiane: “El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930)”, en *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC*, 1997.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del Modernismo*: México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- _____ et al. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México: UNAM, 2000.
- Hernández Calderón, Juan Gabriel. “El uso de los instrumentos de percusión de origen indígena y prehispánico en *Toxiuhmolpía—El fuego nuevo, ballet azteca*, de Carlos Chávez”. Tesis de Maestría. México: UNAM, 2016.
- Hernández Luna, Juan (comp.) *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México: UNAM, 2000.
- Hernández Salgar, Óscar. “Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930–1960.” Requisito parcial para obtener el grado de Doctor en Ciencias Sociales. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2014.
- Herrera y Ogazón, Alba. *Puntos de vista*. México: Sría de Gobernación, Dir. De Talleres Gráficos, 1920. Edición facsimilar, CENIDIM, 2012.

- Hess, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- Hsiu Lin, Tomy. “Myth and Appropriation: Fryderyk Chopin in the Context of Russian and Polish Literatura and Culture”, en <https://bit.ly/2ymSgJw> Página visitada el 2 de octubre de 2018.
- Hirakouji, Sachi Patricia. “The «Piano without Hammers»: Reconsidering Debussy’s Pianism”. Washington: University of Washington, 2008.
- Iglesias, Antonio. *Federico Mompou. Su obra para piano*. Madrid: Edit. Alpuerto, 1976.
- Jarquín Ortega, Ma. Teresa. *Isidro Fabela. Pensador, político y humanista*. México: Instituto Mexiquense de Cultura/El Colegio Mexiquense, A. C., 1996.
- Jiménez Casillas, Bernardo. *Obra para piano de Arnulfo Miramontes (1881–1960): Repertorio, estética y recursos*. Tesis de Maestría. México: UNAM, 2018.
- Lara, Arcelia. “El Ateneo de la juventud: una *episteme* barroquizante”. México: *Eutopía*, jul.–dic. 2012, en <https://bit.ly/2Cj9fWX> Página visitada el 25 de mayo de 2016.
- Legrás, Horacio. “La voluntad revolucionaria. Sobre las memorias de José Vasconcelos”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXXIII, No. 6. Lima–Hanover, 2007. pp. 53–76.
- Litvak, Lilly. *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1975.
- López Manzanedo, Faustino M. *La imaginación crítica del fin de siglo. (Aproximación a las ideas estéticas del modernismo)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.
- Madrid, Alejandro L. *Los sonidos de la nación moderna*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.
- _____ “Los sonidos de la nación moderna. El Primer Congreso Nacional de Música en México”, en *Boletín Música*, num. 18, 2007, pp. 18–31.

_____ *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. New York: Oxford University Press, 2015.

_____ *Sounds of Modern Nation*. Philadelphia: Temple University Press, 2009.

_____ “Transculturación, performatividad e identidad en la *Sinfonía No. 1* de Julián Carrillo”, en *Estudios*, 2003. pp. 61–86.

Malmström, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Manger, William. *El panamericanismo y las conferencias panamericanas*. Washington, D. C.: Unión Panamericana, [s. d.], en <https://bit.ly/2OYLREQ> Página visitada el 30 de septiembre de 2018.

Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1941. Ed. facsimilar, CENIDIM, 1996.

Mendieta, Eduardo. “Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward W. Said y el Latinoamericanismo”, 2006, en <https://bit.ly/2IZWT7x> Página visitada el 15 de octubre de 2018.

Mendoza, Vicente T. “Cromatismos: de principio y de concepto”, en *Música. Revista mexicana*. Vol. 1 No. 5 México: *Música. Revista mexicana*, S. A., 1930. pp. 3–10.

_____ “Panorama de la armonía”, en *Música. Revista mexicana de música*, Vol. 1 No. 3. México: *Música. Revista Mexicana*, S. A., 1930. pp. 5–12.

_____ “Panorama de la melodía”, en *Música. Revista mexicana de música*, Vol. 1 No. 2. México: *Música. Revista Mexicana*, S. A., 1930. pp. 3–10.

Mignolo Walter D. *La idea de América Latina*. Barcelona: Edit. Gedisa, 2007.

Miranda, Ricardo. *El sonido de lo propio: José Rolón y su música*. México: CONACULTA, 2007.

_____ *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra.* México: CONACULTA, 1998.
(Teoría y Práctica del Arte)

_____ “Música de raro encantamiento: los vales de Ricardo Castro”, en *Heterofonía*,
Sumario, enero–diciembre. México: INBA/ CENIDIM, 2007.

Morales Manzur, Juan Carlos. “La unidad continental: desde las concepciones geopolíticas
hasta los nuevos modelos alternativos de integración”, en <https://bit.ly/1Dp6SeP> Página
visitada el 30 de septiembre de 2018.

Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de
interpretación.* Fondo de Cultura Económica. México, 1989.

Muñoz Hénonin, Maby. “José Pomar y su música para piano: Una aproximación a la obra y
al compositor”. Tesis de Maestría. México: UNAM, 2016.

Murillo Fuentes, Eugenio. “El exotismo en el arte”, en *Revista Káñina*, Vol. XXIX, No. 1,
2005. pp. 197–207.

Nommick, Yvan. “Los años de formación en la Schola Cantorum (1906–1913)”, en
Scherzo: Revista de música, Vol. 15, No. 140, 1999. pp. 140–143.

Ortemberg, Pablo. “Panamericanismo, hispanoamericanismo y nacionalismo en los festejos
identitarios de América Latina, 1880–1920. Performances y encrucijadas de diplomáticos
e intelectuales.”, en <https://bit.ly/2Osqn3Q> Página visitada el 30 de septiembre de 2018.

Pacheco, José Emilio. *Antología del Modernismo.* México: UNAM, 1999.

Palacios, Guillermo. “Relaciones académicas entre México y Estados Unidos, 1937–1945”,
en *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios en el México posrevolucionario,
1910–1945.* Alicia Azuela y Guillermo Palacios (coords.). México: UNAM/El Colegio de
México, A. C., 2009. pp. 205–214.

Palmer, Christopher. *Impressionism in music.* Nueva York: Charles Scribner’s, 1973.

Pareyón, Gabriel. *José F. Vásquez: Una voz que a los oídos llega.* Guadalajara: Secretaría
de Cultura del Estado de Jalisco, 1996.

_____ *Benigno de la Torre (1856–1912). El maestro de la Academia de Guadalajara y los orígenes del modernismo musical en el Occidente de México*, México: CENIDIM–INBA, 2018. 2 vol.

_____ *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007. Dos volúmenes.

_____ “La *revolución de la luz* (1850–1935): fuente del Modernismo musical” en *Resonancias desde el abismo como nación*. México: Facultad de Música/UNAM, 2018.

Parker, Robert. *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*. México: CONACULTA, 2002.

_____ *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez*. México: CONACULTA, 2009.

Pasler, Jann. “Impressionism”, Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12. London: MacMillan Publishers, 2001. pp. 90–93.

Pérez Monfort, Ricardo. *Cotidianidades imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850–1950*. México: CIESAS/Publicaciones de la Casa Chata, 2008.

_____ *Estampas de nacionalismo popular mexicano*. Cuernavaca: CIESAS/CIDHEM, 2003.

_____ “Representación e historiografía en México, 1930-1950. «Lo mexicano» ante la propia mirada y la extranjera”, en *Historia Mexicana*, vol. LXII, no. 4, 2013. México: El Colegio de México, A. C., 2013. pp. 1651-1694.

_____ “«Down Mexico Way» Estereotipos y turismo estadounidense en el México de 1920 a 1940”, en *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios en el México posrevolucionario, 1910–1945*. Alicia Azuela y Guillermo Palacios (coords.). México: UNAM/El Colegio de México, A. C., 2009. pp. 153–178.

Pérez Siller, Javier (coord.). *México Francia. Memoria de una sensibilidad común siglos XIX y XX*. México: BUAP/El Colegio de San Luis, A. C., 1998.

_____ *México Francia. Memoria de una sensibilidad común siglos XIX y XX*. México: BUAP /CEMCA/El Colegio de Michoacán, A. C., 2004.

_____ “La sensibilidad: Una herramienta y un observatorio”, [s. p. d. i.], 2004. Versión electrónica en <https://bit.ly/2NIYnDR> Página visitada el 15 de octubre de 2018.

Picún, Olga y Consuelo Carredano. “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios”, 2012, en <https://bit.ly/2pVFlAu> Página visitada el 9 de marzo de 2016.

Pineda Franco, Adela E. “El afrancesamiento modernista de la *Revista Azul* (1894–1896): ¿Un arte decadente o una apología del progreso positivista?”, en Pérez Siller, Javier (coord.) *México Francia. Memoria de una sensibilidad común siglos XIX y XX*. México: BUAP/El Colegio de San Luis, A. C., 1998. pp. 395–417.

Piquer, Ruth. “El neoclasicismo musical francés según la *Revue Musicale*: un modelo para Adolfo Salazar y la crítica española”, en <https://bit.ly/2pWk1Ln> Página visitada el 14 de septiembre de 2018.

Pollack, Howard. “Más que buenos vecinos: la amistad de Aaron Copland con Carlos Chávez y Silvestre Revueltas”, en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. Yael Bitrán y Ricardo Miranda (ed.). México: CONACULTA, 2002. pp. 149–158.

Pomar, José. “Escalas y modos”, en *Música. Revista mexicana de música*, Vol. 1 No. 1. México: *Música. Revista Mexicana*, S. A., 1930. pp. 27–35.

Pomeroy, Boyd. “Debussy’s tonality: formal perspective”, en *The Cambridge Companion to Debussy*, Simon Trezise, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Ponce, Manuel M. Paolo Mello (ed.) *Doce canciones mexicanas*. México: UNAM, 2008.

_____ “Un precursor de Debussy”, en *Revista musical de México*, Tomo 1, No. 8. México: CENIDIM, 1991. pp. 5–8. Edición facsimilar.

_____ “Arturo Rubinstein”, en *Revista musical de México*, Tomo 1, No.3. México: CENIDIM, 1991. pp. 15–17. Edición facsimilar.

_____ “El Folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, en *Revista musical de México*, Tomo 1, No. 5. México: CENIDIM, 1991. pp. 5–9. Edición facsimilar.

_____ “La enseñanza actual en la técnica pianística es deficiente”, en *Revista musical de México*, Tomo 1, No.11. México: CENIDIM, 1991. pp. 5–6. Edición facsimilar.

Posada Carbó, Eduardo (Coord. del vol.). *Historia general de América Latina. Vol. VII. Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación, 1870–1930*. París: Edit. UNESCO/Trotta, 2008.

Rimsky-Korsakov, Nicolai. “Algunas palabras sobre la orquestación”, en *Revista musical de México*, Tomo 1, No.3. México: CENIDIM, 1991. pp. 11–14. Edición facsimilar.

Rius Caso, Luis. *Las palabras del cómplice. José Juan Tablada en la construcción del arte moderno en México (1891–1927)*. México: CONACULTA/INBA, 2013.

Rodó, José Enrique. *Ariel*. México: SEP/UNAM, 1982. (Clásicos americanos)

Rodríguez Mortellaro, Itzel A. “El eterno indígena. Actualidad y presencia del pasado prehispánico en la representación del México revolucionario”, en *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios en el México posrevolucionario, 1910–1945*. Alicia Azuela y Guillermo Palacios (coords.). México: UNAM/El Colegio de México, A. C., 2009. pp. 137–152.

Rolland, Romain. “*Pelleas et Melisande* de Claude Debussy”, en *Revista musical de México*, Tomo 1, No. 4. Trad. Manuel Toussaint. México: CENIDIM, 1991. pp. 13–18. Edición facsimilar.

Rolón, José. “El porvenir de la música latinoamericana”, en *Música. Revista Mexicana*, Vol. 1 No. 2. México: Música. Revista Mexicana, S. A., 1930. pp. 31–34.

Romero, Jesús C. *Chopin en México*. México: Imprenta Universitaria, 1950.

_____ “El Francesismo en la Evolución Musical de México”, en *Carnet Musical*, Suplemento núm. 1, julio de 1949.

Romero, José Luis. “Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías”, en *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

Saavedra, Leonora. “Carlos Chávez’s Polysemic Style: Constructing the National, Seeking the Cosmopolitan” en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 68, No. 1, 2015: pp 99–149.

_____ “Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica”, en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. Yael Bitrán y Ricardo Miranda (ed.). México: CONACULTA, 2002. pp. 125–136.

_____ “Un nuevo paradigma para el estudio del nacionalismo en México”. Cátedra Jesús C. Romero, CENIDIM, 24 octubre de 2016.

Said, Edward W. *Orientalismo*. Madrid: Edit. Quibla, 1990.

Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*. México: Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.

_____ “Los tres directores del Ciclo Musical”, en *Universidad. Mensual de cultura popular*. T. IV, No. 20. México: UNAM, 1937. pp. 32-34.

Saminski, Lazare. “La antigua y la joven escuela musical rusa”, en *Revista musical de México*, Tomo 1, No.9. México: CENIDIM, 1991. pp. 9–11. Edición facsimilar.

Samson, Jim. *Music in transition: A study of tonal expansion and atonality, 1900–1920*. London: J. M. Dent, 1993.

_____ “Ubicar a Chopin” Notas al programa del ciclo de recitales “Chopin y la posteridad” de la fundación Juan March, enero–febrero de 2016, en <https://bit.ly/2ykQrUx> Página visitada el 27 de septiembre de 2018.

- Sandi, Luis. “El nuevo y el viejo estilo” en, *Música. Música. Revista Mexicana*, Vol. 1 No. 5. México: Música. Revista Mexicana, S. A., 1930. pp. 11–15.
- Schulman, Iván. *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*. México: Siglo XX, 2002.
- Soria, Antonio. *Joaquín Turina (1882–1949). Aportaciones al Modernismo musical Español. Su obra para piano*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2004.
- Suárez Miramón, Ana. *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*. Madrid: Edit. Laberinto, 2006. (Arcadia de las letras)
- Subirá, José. “La obra de Ricardo Wagner I”, en *Revista musical de México*, Tomo 1, No.2. México: CENIDIM, 1991. pp. 24–26. Edición facsimilar.
- Taylor Gibson, Christina. “The Music of Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, and Carlos Chávez in New York, 1925–1932”, en <https://bit.ly/2IXzLpX> Página visitada el 30 de septiembre de 2018.
- Tello, Aurelio. “Los vínculos, o no vínculos, de Revueltas y Chávez con América Latina: premisas para futuras investigaciones”, en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. Yael Bitrán y Ricardo Miranda (ed.). México: CONACULTA, 2002. pp. 193–213.
- Tello, Aurelio y Ricardo Miranda. (Mercedes de Vega, coord.). *La música en Latinoamérica*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011. Vol. 4.
- Toledo Guzmán, Liliana. “El programa de música de las Misiones Culturales: su inscripción en las políticas integracionistas posrevolucionarias y en la construcción del nacionalismo musical mexicano (1921–1932).” Tesis de Maestría. Morelos: El Colegio de Morelos, 2017.
- Turina, Joaquín. *Tratado de composición musical*. Madrid: Unión Musical Española, 1977. Vol. I.

- Ugalde, Alejandro. “Las exposiciones de arte mexicano y las campañas pro-México en Estados Unidos, 1922–1940”, en *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios en el México posrevolucionario, 1910–1945*. Alicia Azuela y Guillermo Palacios (coords.). México: UNAM/El Colegio de México, A. C., 2009. pp. 267–292.
- Ugarte, Manuel. “El Francesismo de los Hispanoamericanos”, en *Revista Moderna*, Edición Facsimilar. México: UNAM, 1987.
- Vázquez Montano, Miriam. “«Suspiros de luz musical»: Un marco modernista para la literatura pianística de Castro, Elorduy y Villanueva”, en *Heterofonía*, no. 145. Sumario, julio–diciembre. México: INBA/ CENIDIM, 2011. pp. 7–36.
- _____. “La música mexicana en la época del Modernismo”, en *Heterofonía*, no. 130–131. Sumario, enero–diciembre. México: INBA/ CENIDIM, 2004. pp. 41–68.
- _____. *El modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva*. Tesis de Posgrado, Maestría en Música: Musicología, Universidad Veracruzana, Facultad de Música, 2006, en <https://bit.ly/2PBf7P9> Página visitada el 30 de septiembre de 2018.
- Vázquez Toledano, Jocelyn Paola. “Aproximaciones a un concepto de identidad y campo social en algunos ejemplos de música patriótica antes y durante el porfiriato (1876–1910)”. Tesis de Maestría. México: UNAM, 2016.
- Vela, Arqueles. *El Modernismo*. México: Editorial Porrúa, 1987.
- Velasco Puffleau, Luis. “Nacionalismo, autoritarismo y construcción cultural: Carlos Chávez y la creación musical en México (1921–1952)”, en Roberto Illiano y Massimiliano Sala, ed. *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Italia: Edit. Brepols, 2009, pp.707–730.
- Velazco, Jorge. “El pianismo mexicano del siglo XIX”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, no. 50, 1982. pp. 205–239.
- Vento, Arnoldo Carlos. *Mestizo: The History, Culture, and Politics of the Mexican and the Chicano*. Lanham: University Press of America, 1998.

Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. “La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866–1996)”. Tesis de Doctorado. México: UNAM, 1997.

Zea, Leopoldo. *Descubrimiento e identidad latinoamericana*. México: UNAM, 1990.

Zermeño, Guillermo. “La historiografía en México: Un balance (1940–2010)”, en *Historia Mexicana*, vol.LXII, no.4, 2013. México: El Colegio de México, A. C., 2013. pp: 1695–1742.

Zúñiga Solís, Emilio. “Nacimiento, apogeo y decadencia de una elite intelectual. El grupo científico, 1868–1904”. Tesis de Licenciatura. Universidad Autónoma de Querétaro, [s. d.], en <https://bit.ly/2pVcdJy> Página visitada el 29 de septiembre de 2018.

Zusman, Perla y María Cristina Hevilla. “Panamericanismo y arbitraje en conflictos de límites: la participación de Estados Unidos en la definición de la frontera argentino–chilena en la Puna de Atacama (1899)”, en *Cuadernos de Geografía. Revista Colombiana de Geografía*, Vol. 23, No. 2. 2014. pp. 95–106.

Sitios web

“Pianistas mexicanos del siglo XIX”, en <https://bit.ly/2AbAfpO> Página visitada el 10 de octubre de 2018.

“¿Qué es el Poscolonialismo?”, en <https://bit.ly/2AbPKOI> Página visitada el 1 de septiembre de 2018.

ANEXO I

**Imágenes de la colección de documentos pertenecientes al
Acervo de la Escuela Libre de Música**



Imagen 1. Diploma del Segundo Lugar del Concurso de Piano (Grado Inicial) de 1910, firmado por el presidente de la República, Porfirio Díaz, otorgado a José F. Vásquez.

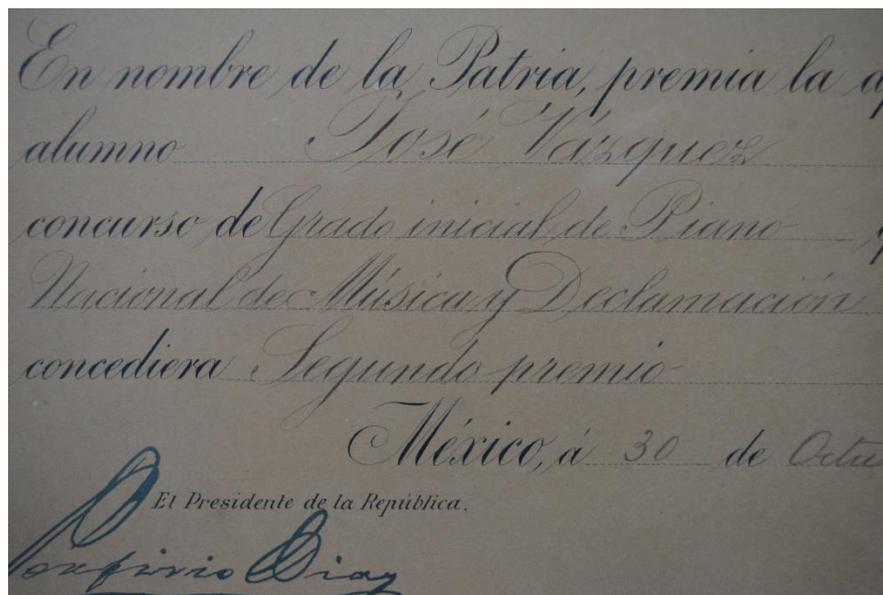


Imagen 2. Detalle donde se aprecia el nombre de Vásquez, el lugar obtenido y la firma de Porfirio Díaz.

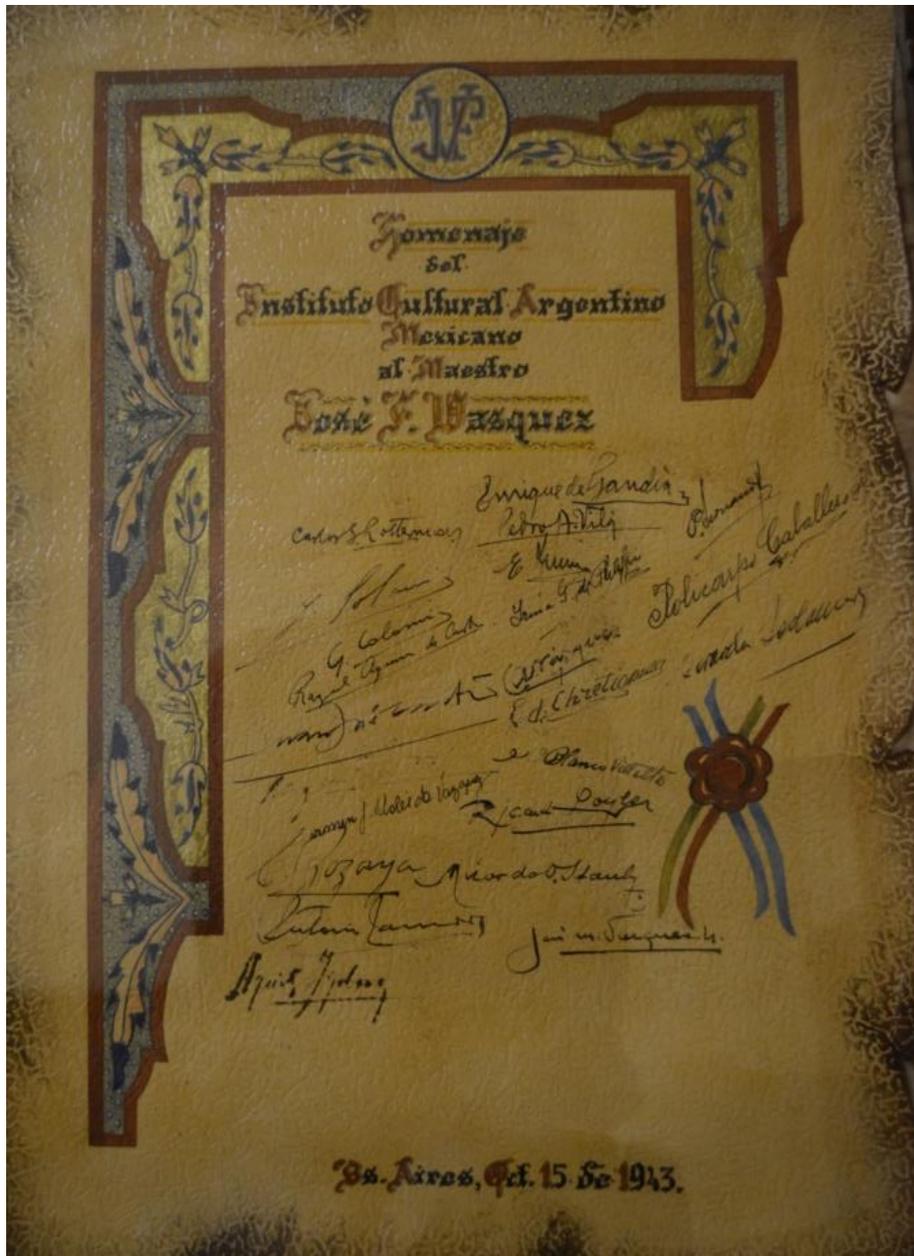


Imagen 5. Reconocimiento del Instituto Cultural Argentino en 1943.

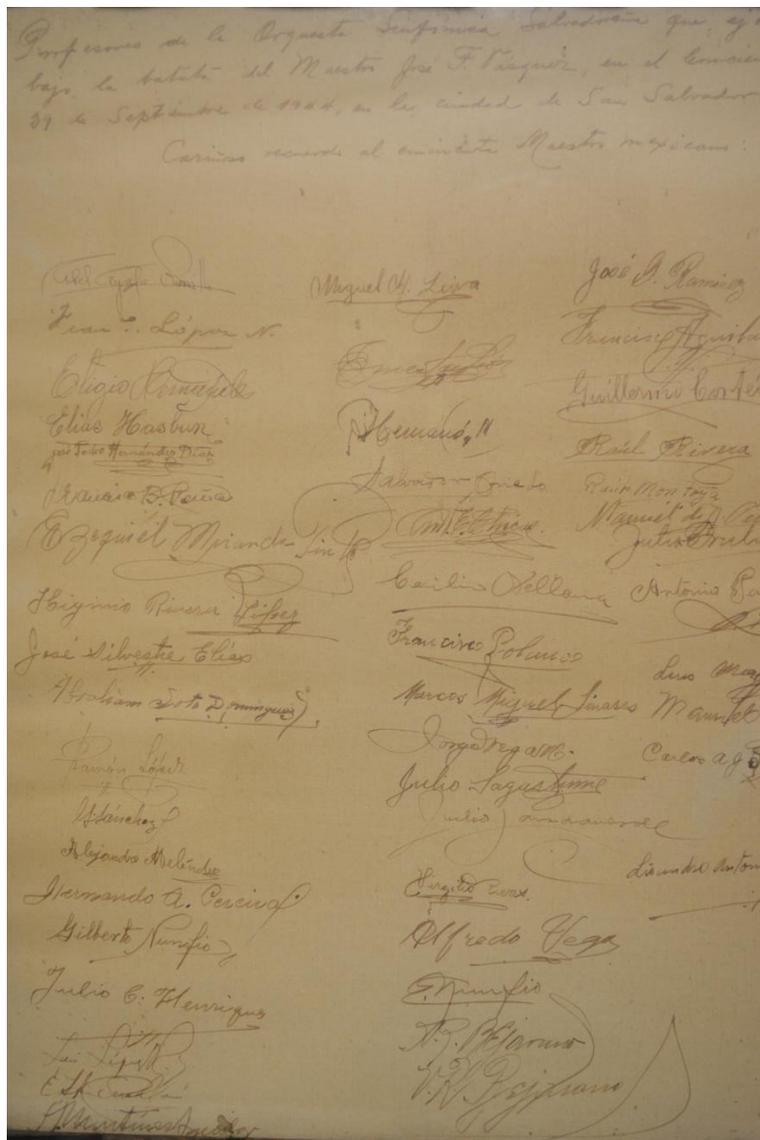


Imagen 6. Reconocimiento por los integrantes de la Orquesta Sinfónica Salvadoreña durante su gira por Latinoamérica en 1944.

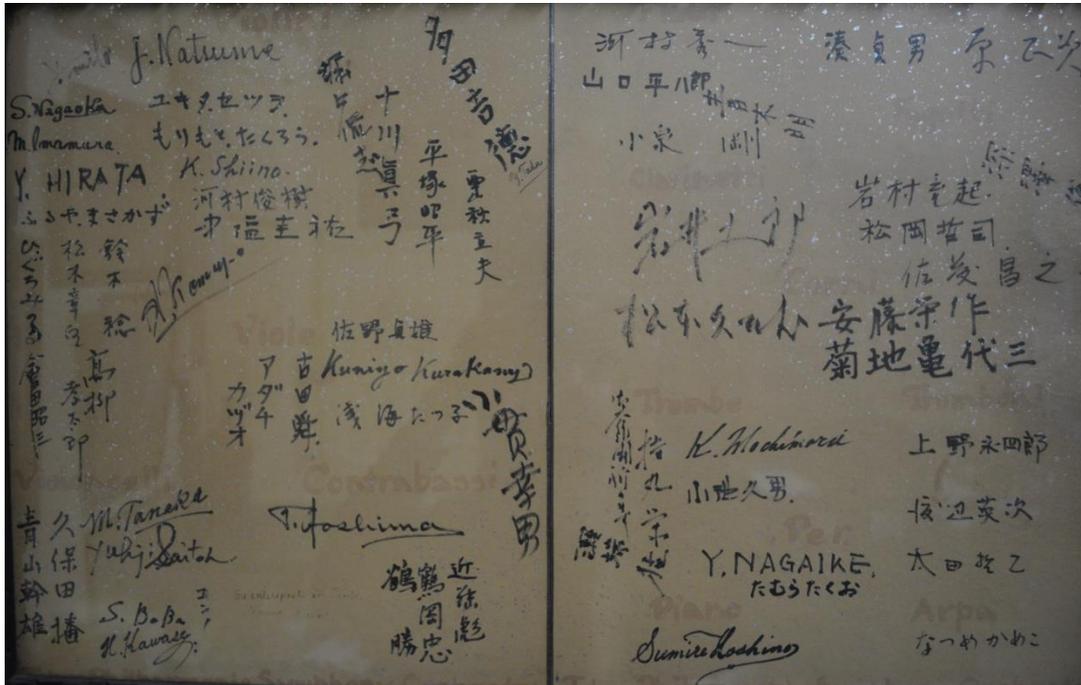


Imagen 7. Reconocimiento otorgado por los integrantes de la Orquesta Sinfónica de Tokyo durante su gira en Japón en 1959.

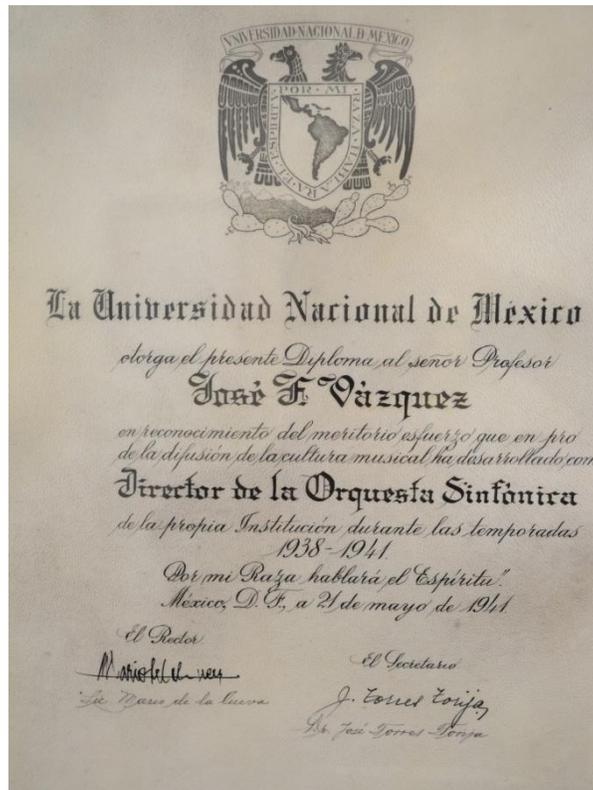


Imagen 8. Diploma de reconocimiento por la labor de Vázquez como director al frente de la Orquesta Sinfónica de la UNAM (1938–1941).



Imagen 9. Diploma conmemorativo otorgado por la Comisión Permanente del Primer Congreso Nacional de Música en el concurso de composición convocado por éste.

Otros reconocimientos otorgados a José F. Vázquez

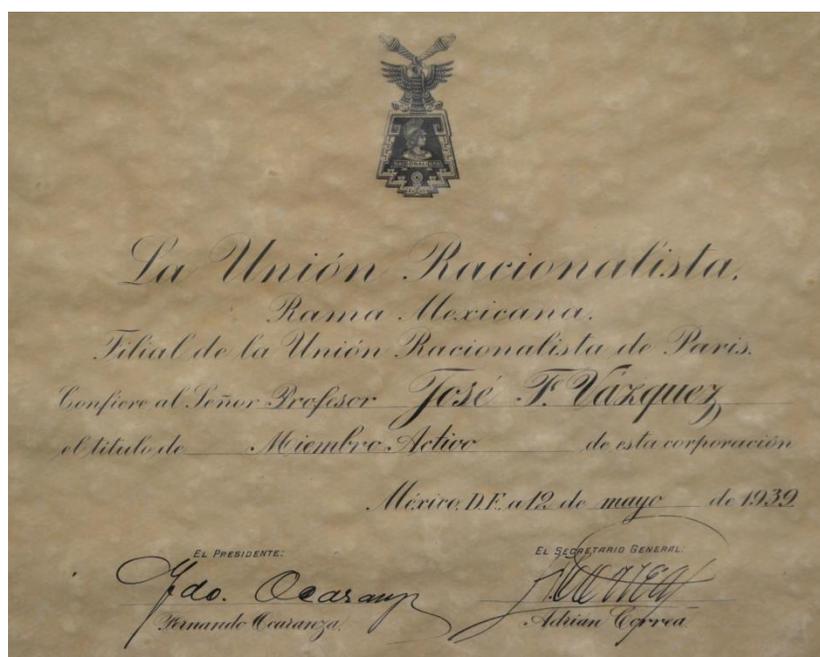


Imagen 10. Constancia de miembro activo de la Unión Racionalista de México, filial de la de París, otorgada a Vázquez en 1939.

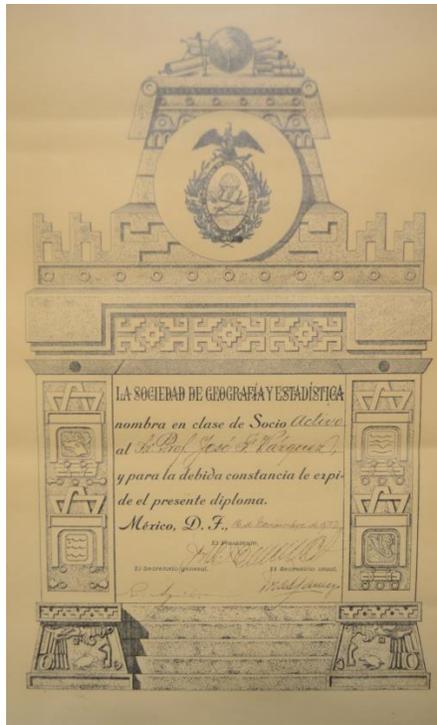


Imagen 11. Diploma otorgado por la Sociedad de Geografía y Estadística en 1937.



Imagen 12. Título de miembro distinguido de la Sociedad de Ciencias y Artes en 1940.

ANEXO II

Impresiones

Cinco series de piezas

para piano solo

IMPRESIONES

3 trozos para piano

(1a. serie)

José F. Vásquez

1. Romanza

2. Barcarola

3. Melodía

Impresiones

Primera Serie

José F. Vázquez (1896-1961)

No. 1

Andante

Piano

7

13

18

p

mf

José F. Vázquez
Impresiones. Primera serie

23

Musical score for measures 23-27. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

28

Musical score for measures 28-32. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. A fermata is placed over the first measure of the right hand. The instruction *f rall.* is written above the right hand in the final measure.

33

a tempo

Musical score for measures 33-37. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The instruction *mf* is written above the right hand in the first measure.

38

Musical score for measures 38-42. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

43

Musical score for measures 43-47. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The instruction *cresc.* is written above the right hand in the third measure, and *y accell.* is written above the right hand in the fourth measure.

48

Musical score for measures 48-52. Treble clef, bass clef. Measure 48 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a series of eighth notes in the treble and a bass line with eighth notes and rests. Brackets group the notes in pairs across measures 48-52.

53 *a tempo*

Musical score for measures 53-57. Treble clef, bass clef. Measure 53 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a series of eighth notes in the treble and a bass line with eighth notes and rests. Brackets group the notes in pairs across measures 53-57. A dynamic marking *f* is present in measure 53.

58 *Poco più*

Musical score for measures 58-61. Treble clef, bass clef. Measure 58 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a series of eighth notes in the treble and a bass line with eighth notes and rests. Brackets group the notes in pairs across measures 58-61. A dynamic marking *f* is present in measure 58.

62

Musical score for measures 62-65. Treble clef, bass clef. Measure 62 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a series of eighth notes in the treble and a bass line with eighth notes and rests. Brackets group the notes in pairs across measures 62-65.

66

Musical score for measures 66-70. Treble clef, bass clef. Measure 66 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a series of eighth notes in the treble and a bass line with eighth notes and rests. Brackets group the notes in pairs across measures 66-70. Dynamic markings *f* and *ff* are present. A *rall.* marking is present in measure 70.

José F. Vásquez
Impresiones. Primera serie

71 *Tempo primo*

p

This system contains measures 71 through 74. The music is written for piano in a two-staff system. The right hand features a melodic line with a long, sweeping slur over four measures, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *p* is placed at the beginning of the first measure.

75

This system contains measures 75 through 78. The melodic line in the right hand continues with a similar pattern of eighth notes and a long slur, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

79

This system contains measures 79 through 82. The musical texture remains consistent with the previous systems, featuring a melodic line in the right hand and an eighth-note accompaniment in the left hand.

83

mf

This system contains measures 83 through 87. The melodic line in the right hand shows some chromatic movement, including a sharp sign. The left hand continues with eighth notes. The dynamic marking *mf* is introduced at the start of measure 85.

88

This system contains measures 88 through 92. The right hand features a more active melodic line with some chords and eighth notes, while the left hand continues with eighth-note accompaniment.

José F. Vásquez
Impresiones. Primera serie

93

Musical score for measures 93-97. The piece is in G major and 6/8 time. The right hand features a melody of eighth notes and chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. The key signature has one sharp (F#).

98

Musical score for measures 98-102. The right hand continues the melodic line with some chords. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A *rall.* (ritardando) marking is present in measure 102.

103 *a tempo*

Musical score for measures 103-108. The right hand has a series of chords, with a *pp* (pianissimo) dynamic marking in measure 103. The left hand continues with eighth-note accompaniment. An *8va* (octave) marking is shown above the right hand in measure 106, with a dashed line indicating the octave shift.

109

Musical score for measures 109-113. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand has a more complex accompaniment with slurs and ties. A *dim. ppp* (diminuendo pianissimo) marking is present in measure 111.

No. 2

Andante

pp [simile]

6 *p* *rall.* *a tempo*

10 *cresc.*

14 *ff*

18

p

[7]

This system contains measures 18 through 21. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning. A bracketed number [7] is located in the right hand between measures 19 and 20.

22

cresc.

This system contains measures 22 through 25. The melodic line in the right hand continues with more complex chordal textures. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed in the right hand between measures 24 and 25.

26

rall.

This system contains measures 26 through 29. The tempo is marked *rall.* (rallentando). The right hand has a more sustained melodic line, and the left hand features a rhythmic accompaniment with some triplets. A fermata is placed over the final chord of measure 29.

30

f

This system contains measures 30 through 33. The music begins with a dynamic marking of *f* (forte). The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The system concludes with a key signature change to a more minor key, indicated by a flat sign over the final chord.

José F. Vásquez
Impresiones. Primera serie

32

Musical score for measures 32-33. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 32 features a long, sustained chord in the right hand, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 33 continues with similar textures, including a long note in the right hand.

34

Musical score for measures 34-35. Measure 34 has a long note in the right hand and a rhythmic left hand. Measure 35 shows a change in the right hand's texture, with a more active melodic line, while the left hand continues its rhythmic pattern.

36

cresc.

Musical score for measures 36-37. Measure 36 features a long note in the right hand and a rhythmic left hand. Measure 37 includes a *cresc.* marking and features a more active melodic line in the right hand and a rhythmic left hand.

38

Musical score for measures 38-39. Measure 38 has a long note in the right hand and a rhythmic left hand. Measure 39 continues with similar textures, including a long note in the right hand and a rhythmic left hand.

40

Musical score for measures 40-41. The piece is in a minor key. Measure 40 features a long, sustained chord in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 41 continues with similar textures, including a five-measure rest in the right hand.

42

Musical score for measures 42-43. Measure 42 has a long sustained chord in the right hand. Measure 43 features a *fff* dynamic marking and a five-measure rest in the right hand, with a complex rhythmic pattern in the left hand.

44

Musical score for measure 44. The measure is marked *ff* and contains a dense, complex texture with many notes in both hands, creating a rich harmonic and rhythmic effect.

45

Musical score for measures 45-48. Measure 45 is marked *p*. Measure 46 is marked *rall.* and features a five-measure rest in the right hand. Measures 47 and 48 continue with a sparse texture and a five-measure rest in the right hand.

Tempo 1°

49

rall. *p*

53

57

61

cresc.

* En el original la#

65

Musical score for measures 65-68. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 65 features a treble clef with a [b] dynamic marking and a bass clef with a [b] dynamic marking. The music consists of chords and moving lines in both hands.

69

Musical score for measures 69-72. Measure 69 includes a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 71 includes a *f* (forte) dynamic marking. The score continues with complex harmonic textures in both staves.

73

Musical score for measures 73-76. Measure 75 includes a *p* (piano) dynamic marking. The music features a prominent melodic line in the right hand and a more active bass line in the left hand.

77

Musical score for measures 77-80. Measure 77 includes an *8va* (octave) marking above the staff. The score concludes with sustained chords and melodic fragments in both hands.

81

rall. y dim. *ppp*

No. 3

Andante

p

8

cresc.

15

f *p* *dim.*

22

poco rall.

a tempo

3

3

27

31

mf *e* *cresc.*

35

José F. Vázquez
Impresiones. Primera serie

39

Musical score for measures 39-42. The piece is in 3/4 time. The right hand (RH) features a melodic line with a descending eighth-note pattern in measures 39 and 40, followed by a series of chords in measure 41 and a final chord in measure 42. The left hand (LH) plays a steady eighth-note accompaniment with a bass line that includes a half-note chord in measure 40 and another in measure 42.

43

8va

ff

Musical score for measures 43-47. The piece is in 3/4 time. The right hand (RH) has a melodic line with a descending eighth-note pattern in measure 43, followed by chords in measures 44, 45, 46, and 47. The left hand (LH) plays a steady eighth-note accompaniment with a bass line that includes a half-note chord in measure 43 and another in measure 47. A dynamic marking of *ff* is present in measure 43. An 8va line is indicated above the RH staff.

48 (8)

Musical score for measures 48-52. The piece is in 3/4 time. The right hand (RH) has a melodic line with a descending eighth-note pattern in measure 48, followed by chords in measures 49, 50, 51, and 52. The left hand (LH) plays a steady eighth-note accompaniment with a bass line that includes a half-note chord in measure 48 and another in measure 52. A circled number 8 is written above the RH staff in measure 48.

53

fff pesante

Musical score for measures 53-56. The piece is in 3/4 time. The right hand (RH) has a melodic line with a descending eighth-note pattern in measure 53, followed by chords in measures 54, 55, and 56. The left hand (LH) plays a steady eighth-note accompaniment with a bass line that includes a half-note chord in measure 53 and another in measure 56. A dynamic marking of *fff pesante* is present in measure 53. Accents are placed over the notes in measures 54 and 55.

57

ppp

61

65

69

* En el ms. original dice *piano*.

José F. Vásquez
Impresiones. Primera serie

73

77

81

85 *a tempo*

rall. *p*

** En el ms. original dice *cell.*

91

ppp

This system contains measures 91 through 97. The right hand features a melodic line with slurs and a *ppp* dynamic marking. The left hand consists of a continuous pattern of triplets of eighth notes.

98

3

This system contains measures 98 through 104. The right hand continues the melodic line with slurs and includes a triplet of eighth notes. The left hand continues the triplet pattern. The system concludes with a double bar line.

J. F. Vásquez. Rúbrica.

IMPRESIONES

3 trozos para piano

(2a. serie)

José F. Vásquez

1. Nocturno

2. La oración de la tarde

3. Elegía

Impresiones

Segunda Serie

José F. Vásquez (1896-1961)

No. 1

Lento

Piano

pp

tr

This system contains the first four measures of the piece. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment in the bass clef, while the right hand has a melodic line in the treble clef. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'pp'. A trill is indicated in the final measure of the system.

5

tr

This system contains measures 5 through 8. The musical texture continues with the eighth-note accompaniment and the melodic line in the right hand. A trill is marked in measure 8.

9

a tempo

rall. *mf*

tr

This system contains measures 9 through 12. The tempo changes to 'a tempo'. The dynamics shift from 'pp' to 'mf'. A 'rall.' (rallentando) marking is present in measure 9. A trill is marked in measure 12.

José F. Vásquez
Impresiones. Segunda serie

13

cresc. *poco* *a* *poco*

trill

17

f *pp* *rall.*

*corto**

21

a tempo *mf* *cresc.*

25

* Indicación en el manuscrito.

29 *8va*

f

sempre cresc.

33 *8va*

8va

36 *8*

ff

p

8

1er. tempo

40

rall.

p

tr

* En el original, la extensión de la línea de octava alta en los cc. 37 y 38 fue hecha por mano ajena. Probablemente de Carlos Vázquez, quien hizo algunas correcciones y añadidos a esta serie.

José F. Vásquez
Impresiones. Segunda serie

45

trill

49

dim.

53

8va

perdiéndose

ppp rall. molto

Andante religioso **No. 2**

pp lontano

José F. Vásquez
Impresiones. Segunda serie

7

p

Musical score for measures 7-13. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the right hand begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line is mostly rests, with a few notes appearing in later measures.

14

Musical score for measures 14-19. The right hand features a series of chords and dyads, including a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass line continues with a rhythmic pattern of quarter notes.

20

Musical score for measures 20-26. The right hand has a melodic line with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass line features a series of chords and dyads, including a half note G4, a half note A4, and a half note B4.

27

f

Musical score for measures 27-32. The piece becomes louder, marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass line features a series of chords and dyads, including a half note G4, a half note A4, and a half note B4.

José F. Vázquez
Impresiones. Segunda serie

33

p

39

Mistico

rall.

mf

47

*

57

* En el original hay un añadido de dos corcheas en sol y mi índices 5, perteneciente a Carlos Vazquez.

61 a tempo

rall.

66

70

rall.

74

8^{va}

[*loco*]
pp

José F. Vásquez
Impresiones. Segunda serie

79

Musical score for measures 79-85. The piece is in a minor key (three flats) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

86

Musical score for measures 86-91. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a steady accompaniment of eighth notes.

92

Musical score for measures 92-97. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand features a melodic line with eighth notes and chords.

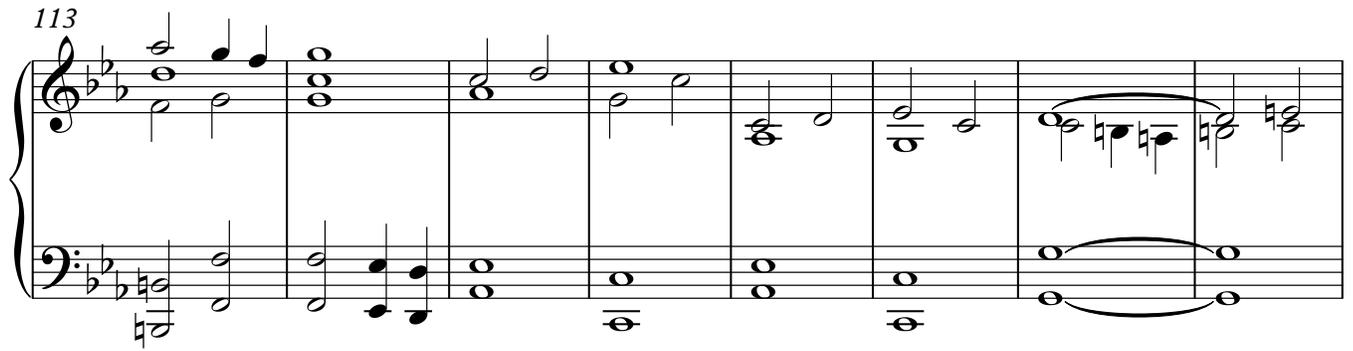
98

Musical score for measures 98-105. This section includes a key signature change to a major key (two sharps) and a time signature change to 2/4. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand features a melodic line with eighth notes and chords.

106

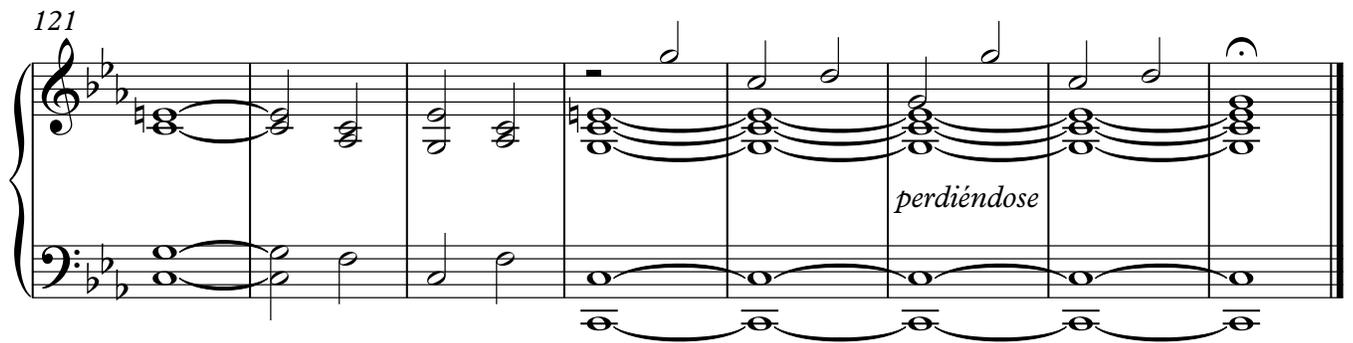
Musical score for measures 106-111. The piece returns to the original key signature (three flats) and 4/4 time. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand features a melodic line with eighth notes and chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

113



121

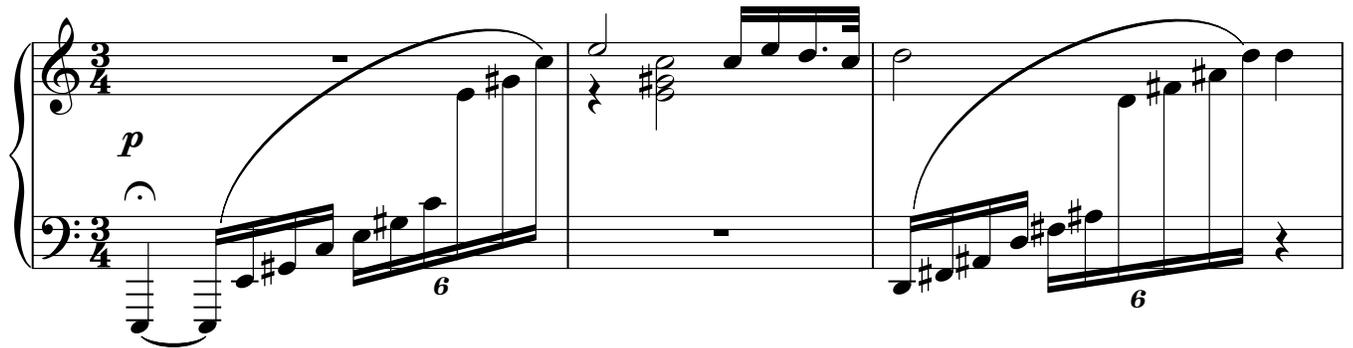
perdiéndose



Adagio

No. 3

p



4



7

6

6

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The key signature has two sharps (F# and C#). The bass clef part features a melodic line with a slur and a fermata over measures 7 and 8, with a '6' marking below the notes. The treble clef part has block chords in measure 7 and a single chord in measure 8.

9

A tempo

rall.

pp

Detailed description: This system contains measures 9, 10, 11, and 12. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 9 has a melodic line with a slur and a fermata, marked 'rall.'. Measure 10 has a piano accompaniment marked 'pp'. Measures 11 and 12 continue the piano accompaniment with block chords.

13

mf

cresc.

8va

Detailed description: This system contains measures 13, 14, 15, and 16. The key signature has three sharps. Measure 13 has a piano accompaniment marked 'mf'. Measure 14 has a piano accompaniment marked 'cresc.'. Measure 15 has a piano accompaniment marked 'cresc.' and a treble clef part with a slur and a fermata, marked '8va'. Measure 16 has a piano accompaniment marked 'cresc.' and a treble clef part with a slur and a fermata.

(8)

17

ff

Detailed description: This system contains measures 17, 18, 19, and 20. The key signature has three sharps. Measure 17 has a piano accompaniment marked 'ff' and a treble clef part with a slur and a fermata. Measure 18 has a piano accompaniment marked 'ff' and a treble clef part with a slur and a fermata. Measure 19 has a piano accompaniment marked 'ff' and a treble clef part with a slur and a fermata. Measure 20 has a piano accompaniment marked 'ff' and a treble clef part with a slur and a fermata.

20 ⁽⁸⁾

p

24 ⁵

cantando

28 ^v

cresc.

31 ^{8va-}

f

José F. Vásquez
Impresiones. Segunda serie

34 (8)

37

A tempo

rall.

pp

40

sempre dim. y rall.

44

8va

ppp

IMPRESIONES

3 trozos para piano

(3a. serie)

José F. Vásquez

1. Reverie

2. Impromptu

3. Berceuse

Impresiones

Tercera Serie

José F. Vázquez (1896-1961)

No. 1

Melancólico

Piano

The first system of the musical score is in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'Melancólico'. The first measure contains a 7-measure rest in the treble and a chord in the bass. The second measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The third measure features a long melodic line in the treble starting with a half note, followed by eighth notes. The fourth measure continues this line. The fifth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The sixth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The seventh measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The eighth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The ninth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The tenth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The eleventh measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The twelfth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The thirteenth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fourteenth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fifteenth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The sixteenth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

The second system of the musical score begins with a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a 7-measure rest in the treble and a chord in the bass. The second measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The third measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fourth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fifth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The sixth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The seventh measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The eighth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The ninth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The tenth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The eleventh measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The twelfth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The thirteenth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fourteenth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The dynamic markings *f* and *pp* are present in the fifth and tenth measures, respectively. There are also triplets in the sixth and seventh measures.

The third system of the musical score begins with a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a 12-measure rest in the treble and a chord in the bass. The second measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The third measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fourth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fifth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The sixth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The seventh measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The eighth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The ninth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The tenth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The eleventh measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The twelfth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The thirteenth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fourteenth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The dynamic marking *f* is present in the fifth measure.

★ Todas las notas entre corchetes, ya sea una sola o varias, han sido deducidas o reconstruidas.
Asimismo las alteraciones.

José F. Vázquez
Impresiones. Tercera serie

16

Musical score for measures 16-19. The piece is in G major (one sharp). The right hand plays chords and dyads, while the left hand plays a continuous eighth-note pattern. Performance markings include *cresc.* and *y*.

20

Musical score for measures 20-23. The right hand continues with chords and dyads. The left hand's eighth-note pattern continues. Performance marking includes *accel.*

24

8va

Musical score for measures 24-27. The right hand features chords and dyads. The left hand has a more complex eighth-note pattern with some rests. Performance marking includes *ff*. A dashed line above the staff indicates an octave shift.

28

8

Musical score for measures 28-31. The right hand plays chords and dyads. The left hand continues with eighth-note patterns. Performance marking includes a circled *8*.

José F. Vásquez
Impresiones. Tercera serie

⑧

46

Musical score for measures 46-47. Measure 46 features a treble clef with a block chord and a bass clef with a melodic line. Measure 47 continues the bass line with a large slur. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

⑧

48

Musical score for measures 48-49. Measure 48 has a treble clef with a block chord and a bass clef with a melodic line. Measure 49 continues the bass line with a large slur. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

50

rall.

Musical score for measures 50-51. Measure 50 has a treble clef with a block chord and a bass clef with a melodic line. Measure 51 continues the bass line with a large slur and a *rall.* marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

52 **Lento**

casi recitado

3

Musical score for measures 52-57. Measure 52 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a block chord. Measures 53-54 feature a treble clef with a triplet melodic line and a bass clef with a block chord. Measures 55-56 feature a treble clef with a melodic line and a bass clef with a block chord. Measure 57 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a block chord. The tempo is marked **Lento** and the style is *casi recitado*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

59

ppp como eco

65

72

★ A partir de este compás y hasta el final, la escritura de algunas notas es titubeante y pudieran ser añadidas por mano ajena.

No. 2

Andante

The first system of the musical score is in 2/4 time and B-flat major. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and chords, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords. The system concludes with a fortissimo (*f*) dynamic marking.

The second system starts at measure 11. It continues the melodic and harmonic development. A dynamic marking of *y* (crescendo) is present, leading to a *dolce* (softly) section. A sharp sign (#) is placed above the bass line in the final measure of this system.

The third system begins at measure 19. It features a prominent eighth-note accompaniment in the left hand. The right hand has chords and some melodic fragments. An *8va* (octave) marking is placed above the right-hand staff in the fourth measure.

The fourth system starts at measure 25. It contains a circled number 8 (8) above the first measure. The piece concludes with a final chord in the right hand and a melodic flourish in the left hand.

31

8^{va}

8

36

cresc. *y* *accel.*

8

40

ff

8^{vb}

8

44

rall. *fff*

8

Casi allegro

49

marcado el canto

This system contains measures 49 through 53. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a bass line with chords and moving lines. A dynamic marking 'marcado el canto' is present in the first measure of this system.

54

This system contains measures 54 through 58. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a more active bass line with some triplets and slurs.

59

This system contains measures 59 through 63. The right hand has a complex melodic line with many accidentals. The left hand features a bass line with slurs and accents.

64

8va-----|

This system contains measures 64 through 68. The right hand has a dense melodic texture with many accidentals. The left hand has a bass line with slurs. An 8va marking is present at the end of the system.

8^{va}

69

cresc. y accel.

8

74

rall.

6

Tempo 1°

79

fff

8^{va}

8

85

p

91 8va-----

Musical score for measures 91-95. The piece is in B-flat major. The right hand features a series of chords, some with long slurs, and a final chord marked "8va". The left hand has a melodic line with eighth notes and a half note rest.

(8)

96 *f*

Musical score for measures 96-100. The right hand has chords with slurs, and the left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking "f" is present.

100 *cresc.* *molto*

3

Musical score for measures 100-104. The right hand has chords with slurs and a triplet. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings "cresc." and "molto" are present.

104

3

Musical score for measures 104-108. The right hand has chords with slurs and triplets. The left hand has a melodic line with eighth notes.

108 *a tempo*

rall. *ff* *accel.* 8va

No. 3

Melancólico

pp

5

8

11

4

cresc. un

This system contains measures 11, 12, and 13. The right-hand part features a melodic line with a slur over measures 11 and 12, and a dynamic marking of *cresc. un* at the start of measure 13. The left-hand part consists of a continuous eighth-note accompaniment. A '4' is written below the right-hand staff in measure 12.

14

poco

This system contains measures 14, 15, and 16. The right-hand part has a melodic line with a slur over measures 14 and 15. The left-hand part continues with the eighth-note accompaniment. The dynamic marking *poco* is placed at the beginning of measure 14.

17

pp

This system contains measures 17, 18, and 19. The right-hand part features a melodic line with a slur over measures 17 and 18. The left-hand part continues with the eighth-note accompaniment. The dynamic marking *pp* is placed at the beginning of measure 19.

20

4

This system contains measures 20, 21, and 22. The right-hand part has a melodic line with a slur over measures 20 and 21. The left-hand part continues with the eighth-note accompaniment. A '4' is written below the right-hand staff in measure 21. The system concludes with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#) in measure 22.

23

mf

*

26

4

29

4

32

f

* En los cc. 24-25 y 27-39 hay notas a intervalos de 4ta y 5ta, añadidas probablemente, por mano ajena.

34

p

This system contains measures 34, 35, and 36. The right hand features a melodic line with slurs and various accidentals (sharps, naturals, flats). The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and accidentals. A dynamic marking of *p* is present.

37

This system contains measures 37, 38, and 39. The right hand continues the melodic line with slurs and accidentals. The left hand accompaniment includes slurs and accidentals.

40

Tempo 1°

rall.

pp

This system contains measures 40, 41, and 42. Measure 40 includes a *rall.* marking and a dynamic marking of *pp*. A first ending bracket with a '2' is shown above the left hand. The right hand has a long slur. The left hand has a slur and a dynamic marking of *pp*. The tempo marking **Tempo 1°** is centered above the system.

43

This system contains measures 43, 44, and 45. The right hand features a melodic line with a slur and a '4' marking. The left hand has a complex accompaniment with slurs and accidentals.

46

Musical score for measures 46-48. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 46-48. A '4' is written below the first measure of the slur. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a slur over measures 46-48. The key signature has one flat (B-flat).

49

Musical score for measures 49-51. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 49-51. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a slur over measures 49-51. The key signature has one flat (B-flat).

52

Musical score for measures 52-54. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 52-54. A '4' is written below the first measure of the slur. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a slur over measures 52-54. The key signature has one flat (B-flat).

55

Musical score for measures 55-58. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 55-58. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a slur over measures 55-58. The key signature has one flat (B-flat).

59

4

63

ppp

4

68

4

rall. pppp

8va

* La alteración \flat está en el ms.

IMPRESIONES

3 trozos para piano

(4a. serie)

José F. Vásquez

1. Preludio

2. Hoja de álbum

3. Plegaria

Impresiones

Cuarta Serie

José F. Vázquez (1896-1961)

No. 1 Preludio

Lento

Piano

pp

Ped.

7

14

José F. Vásquez
Impresiones. Cuarta serie

Vivo

20

pp ppp rall. fp f

This system contains measures 20 through 26. The music is in a minor key. Measures 20-22 feature piano accompaniment with dynamics *pp*, *ppp*, and *rall.*. Measures 23-26 show a more active texture with dynamics *fp* and *f*. A fermata is present over the final measure of this system.

27

This system contains measures 27 through 30. The music continues with a similar texture to the previous system, featuring piano accompaniment and melodic lines in both hands.

31

31

cresc.

This system contains measures 31 through 34. The music shows a clear crescendo, indicated by the *cresc.* marking. The texture becomes more complex with overlapping melodic lines.

35

35

8va

ff

This system contains measures 35 through 38. The music features a dynamic shift to *ff* (fortissimo). A dashed line labeled *8va* indicates an octave transposition for the right hand in the final two measures.

39

Musical score for measures 39-42. The piece is in a minor key (two flats). Measure 39 features a complex chordal texture with sixteenth-note patterns in both hands. A long slur spans from measure 39 to measure 42, encompassing the right-hand melody. Measure 42 ends with a fermata over a chord.

43

Musical score for measures 43-46. The right hand has a melodic line with accents (>) on every note. The left hand provides a harmonic accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the right hand in measure 46.

47

Musical score for measures 47-50. The right hand continues with a melodic line featuring accents (>) and dynamic markings: *poco* in measure 48, *a* (forte) in measure 49, and *poco* in measure 50. The left hand has a steady accompaniment.

51

Musical score for measures 51-54. The right hand features a melodic line with accents (>) and a dynamic marking of *poco* in measure 52. The left hand has a steady accompaniment. The piece concludes with a fermata in measure 54.

José F. Vásquez
Impresiones. Cuarta serie

54

58

ff

8va

rall.

Tempo primo

62

fff

68

José F. Vásquez
Impresiones. Cuarta serie

73

Musical score for measures 73-77. The piece is in a minor key (one flat). The right hand features a melodic line with some grace notes and a final half-note. The left hand has a steady eighth-note accompaniment with some chords. A large slur covers the left hand from measure 74 to 77.

78

ppp

Musical score for measures 78-84. The right hand has a series of chords and a melodic phrase. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A large slur covers the left hand from measure 78 to 84.

85

dim.

pppp

Musical score for measures 85-89. The right hand has a series of chords, with a final measure containing a half-note chord. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A large slur covers the left hand from measure 85 to 89.

No. 2 Hoja de Álbum

Andantino

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 2/8 time with a key signature of three flats. The first system includes dynamic markings *mf* and *f*.

Musical notation for measures 8-14. The second system includes dynamic markings *mf*, *cresc.*, *poco*, and *a*.

Musical notation for measures 15-20. The third system includes dynamic markings *poco*, *ff*, and *dim.*

Musical notation for measures 21-24. The fourth system includes dynamic markings *rall.* and *p marcando el canto*. The tempo marking *a tempo* is positioned above the system.

26

Musical score for measures 26-27. The piece is in a minor key with a key signature of three flats. Measure 26 features a complex, multi-voice texture in the right hand with many sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line. Measure 27 continues this texture with some rests in the right hand.

28

Musical score for measures 28-29. Measure 28 shows a continuation of the multi-voice texture in the right hand. Measure 29 features a more active bass line in the left hand.

30

Musical score for measures 30-31. Measure 30 continues the multi-voice texture in the right hand. Measure 31 features a more active bass line in the left hand.

32

Musical score for measures 32-35. Measure 32 begins with a *cresc.* marking and features a more active bass line in the left hand. Measure 33 includes a *ff* marking and a [7] chord symbol. Measures 34 and 35 continue the multi-voice texture in the right hand.

José F. Vásquez
Impresiones. Cuarta serie

36

7

[7]

40

fff e poco rall.

44

a tempo

p

rall.

m. d.

48

8va

como eco

No. 3 Plegaria

Religioso

Musical score for measures 1-7. The piece is in 2/2 time and B-flat major. The tempo is marked 'Religioso'. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The score features a mix of chords and moving lines in both hands, with some ledger lines in the bass clef. A hairpin crescendo is shown in the first four measures.

Musical score for measures 8-13. The score begins at measure 8. The dynamics are marked *mf*, *cresc.*, *poco*, and *accel.*. The music continues with harmonic development and a slight increase in tempo.

Musical score for measures 14-19. The score begins at measure 14. The dynamics are marked *f* and *p*. The music features a strong melodic line in the right hand and a supporting bass line.

Musical score for measures 20-25. The score begins at measure 20. The dynamics are marked *p*. The music concludes with a final chord and a melodic flourish in the right hand.

26 **Andante**

rall. *mf*

33

41

49

cresc. *f*

56

tr

dim.

This system contains measures 56 through 61. It features a treble and bass clef. Measure 56 has a tremolo marking over a chord. The piece includes various rhythmic patterns and dynamics, with a *dim.* marking in measure 59.

62

calando

rall.

sf

This system contains measures 62 through 68. It features a treble and bass clef. Measure 62 has a *calando* marking. Measure 64 has a *rall.* marking. The system concludes with a *sf* (sforzando) marking in measure 68.

69

Tempo primo

sf

p

This system contains measures 69 through 74. It features a treble and bass clef. Measure 69 has a *sf* marking. Measure 70 has a *p* marking. The system includes a double bar line and a *Tempo primo* instruction. The music features complex textures with many notes in the treble clef.

75

This system contains measures 75 through 79. It features a treble and bass clef. The music continues with complex textures and various dynamics.

81

cresc.

This system contains measures 81 through 85. The right hand features a melodic line with a trill in measure 84 and a crescendo marking. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes.

86

poco *a* *poco*

This system contains measures 86 through 90. It includes dynamic markings: *poco* at the start, *a* (forte) in measure 88, and *poco* again in measure 90. The right hand has a melodic line with a trill in measure 87, and the left hand has a sustained bass line.

91

This system contains measures 91 through 95. The right hand has a melodic line with a trill in measure 95, and the left hand has a sustained bass line.

96

This system contains measures 96 through 100. The right hand features a melodic line with a trill in measure 96, and the left hand has a sustained bass line.

102

p *dim.* *poco* *a*

Musical score for measures 102-107. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 102 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand features a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass line consists of a half note G3. Measure 103 has a half note G4 in the right hand and a half note G3 in the bass. Measure 104 has a half note A4 in the right hand and a half note G3 in the bass. Measure 105 has a half note B4 in the right hand and a half note G3 in the bass. Measure 106 has a half note G4 in the right hand and a half note G3 in the bass. Measure 107 has a half note A4 in the right hand and a half note G3 in the bass. Dynamics include *p*, *dim.*, *poco*, and *a*.

108

poco *e* *rall.* *ppp*

Musical score for measures 108-113. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 108 has a half note G4 in the right hand and a half note G3 in the bass. Measure 109 has a half note A4 in the right hand and a half note G3 in the bass. Measure 110 has a half note B4 in the right hand and a half note G3 in the bass. Measure 111 has a half note G4 in the right hand and a half note G3 in the bass. Measure 112 has a half note A4 in the right hand and a half note G3 in the bass. Measure 113 has a half note B4 in the right hand and a half note G3 in the bass. Dynamics include *poco*, *e*, *rall.*, and *ppp*.

Otoño de 192¿?
J. F. Vásquez. Rúbrica.

IMPRESIONES

3 trozos para piano

(5a. serie)

José F. Vásquez

1. Madrigal

2. Serenata

3. Intermezzo

Impresiones

Quinta Serie

José F. Vázquez (1896-1961)

No. 1

Piano

Lento

ppp

a tempo

8

poco rall.

mf

15

poco rall.

21 *a tempo*

rall. e dim.

27 **Poco più**

mf 3 3 3

31

cresc. 3 3 3 *rall.*

35 *a tempo*

p 3 3 *cresc.*

39 *8va*

f 3 3 *dim.* *e rall.*

43 *a tempo*

2/4

47 **Tempo 1°**

ppp

53

2/4

60 *a tempo*

mf

José F. Vásquez
Impresiones. Quinta serie

65

Musical notation for measures 65-70. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a 7-measure rest at the end. The lower staff is in bass clef and contains a complex accompaniment of chords and arpeggiated figures.

71

p

Musical notation for measures 71-76. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano (*p*) dynamic marking and contains a melodic line with various articulations. The lower staff is in bass clef and contains a complex accompaniment of chords and arpeggiated figures.

77

Musical notation for measures 77-82. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 80. The lower staff is in bass clef and contains a complex accompaniment of chords and arpeggiated figures. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

Allegretto **No. 2**

mf

[similie]

6 *m. g.*

10 *m. g.*

14 *cresc.*

[b]

José F. Vásquez
Impresiones. Quinta serie

8^{va}

18

ff

poco rall.

22

a tempo

mf

27

31

cresc.

poco

35

[simile] a poco

40

p e cresc.

43

mf

47

dim. poco rall.

José F. Vásquez
Impresiones. Quinta serie

a tempo

52 *p* *m. g.*

57 *m. g.*

61 *cresc.*

64 *8va* *f* *dim.*

68

p

v

This system contains measures 68 through 72. The music is in a minor key with a 4/4 time signature. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. A piano (*p*) dynamic is indicated. There are several slurs and accents (*v*) throughout the passage.

73

pp

m. g.

This system contains measures 73 through 77. The music continues with a piano-piano (*pp*) dynamic. A mezzo-forte (*m. g.*) dynamic is also present. The texture remains dense with many slurs and accents.

No. 3

Andante

p

3

This system contains measures 1 through 6. The music is in 3/4 time and starts with a piano (*p*) dynamic. It features a prominent triplet in the treble staff and a long, sweeping slur across the bass staff.

7

mf

3

This system contains measures 7 through 10. The music continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a triplet in the treble staff and a long slur in the bass staff.

José F. Vásquez
Impresiones. Quinta serie

11

3

cresc.

3

3

3

16

3

fp

3

3

3

20

cresc.

26

8va

ff

pp

Lento

33

Musical score for measures 33-38. The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand has a sparse accompaniment with a long slur over measures 34-35.

39

Musical score for measures 39-44. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a long slur over measures 40-41 and a final note in measure 44.

45

Musical score for measures 45-50. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a long slur over measures 46-47 and a final note in measure 50.

51

Musical score for measures 51-56. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a long slur over measures 52-53 and a final note in measure 56.

José F. Vásquez
Impresiones. Quinta serie

58

Musical score for measures 58-63. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few accidentals (sharps and flats). The lower staff (bass clef) features a bass line with a long, sweeping slur across measures 59-62, and some eighth notes. Measure 63 shows a return to a more active bass line.

64

Musical score for measures 64-69. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with a long slur over measures 64-65, followed by a few notes and rests. The lower staff (bass clef) has a more active bass line with eighth notes and some accidentals. A dynamic marking of *mf* is present in measure 65.

70

Musical score for measures 70-76. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes, some beamed together, and several triplets. The lower staff (bass clef) has a bass line with some notes and rests. Dynamic markings of *mf* are present in measures 70 and 71.

77

Musical score for measures 77-82. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) is dominated by a series of triplets in the right hand. The lower staff (bass clef) has a bass line with a long slur over measures 77-81, and a few notes. The system concludes with a double bar line and a treble clef sign at the end of the lower staff.

82

Musical score for measures 82-86. The right hand features a series of triplet chords and eighth notes. The left hand has a simple bass line with some rests.

87

poco rall.

A tempo

Musical score for measures 87-90. Measure 87 is marked *poco rall.* and measure 88 is marked **A tempo**. The right hand has triplet chords and a half note. The left hand has a descending eighth-note line.

91

Musical score for measures 91-93. The right hand has chords and eighth notes. The left hand has a continuous eighth-note line.

94

rall.

Musical score for measures 94-96. Measure 94 is marked *rall.*. The right hand has chords and eighth notes. The left hand has a continuous eighth-note line.

José F. Vásquez
Impresiones. Quinta serie

97 *a tempo*

3

100

p

3

104

3

108

p *e* *cresc.*

3

Musical score for measures 114-119. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measure 114 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody features eighth-note patterns with slurs and ties. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 119. A first ending bracket labeled *8va* spans measures 114 through 119. A fermata is placed over the final chord in measure 119.

Musical score for measures 120-124. The piece continues in B-flat major and 3/4 time. Measure 120 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody includes a triplet of eighth notes in measure 120 and a triplet of eighth notes in measure 122. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is present in measure 121. The piece concludes with a double bar line in measure 124.

Invierno de 1927
J. F. Vásquez. Rúbrica.