



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA**

**LA SONATA PARA PIANO DE JOSÉ POMAR:
CONTEXTO Y ANÁLISIS**

Tesis

que para obtener el título de
Licenciado en Música-Piano

presenta

RODRIGO ACEVEDO TRABA

Asesor:

Dr. Joel Almazán Orihuela

Ciudad de México, marzo del 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A la memoria de mi madre

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi maestro de piano, Carlos Montes de Oca, por toda una década de aprendizaje, de paciencia, de compartir conocimientos y sabiduría conmigo; porque es él la primera causa directa para que yo haya elegido como tema de esta tesis la música para piano de José Pomar, debido a que desde la primer clase ya me había puesto a trabajar *El exconvento de San Francisco en Pachuca* y la *Sonatina para piano*. A mi otrora maestro de piano, Francisco Beyer, por seis años trascendentales en mi formación, allá a principios del siglo. A los maestros Sergio Cárdenas y Leonardo Coral, cuyas provechosas clases marcaron en mí una honda huella durante mi paso por la Facultad. Al Dr. Joel Almazán, por todos sus consejos y observaciones en torno a esta tesis, por su amabilidad y su gran ayuda en estos que son mis inicios en la investigación. A la Mtra. Krisztina Deli, por sus clases y su buena disposición para comentar esta tesis. Al Mtro. Paolo Mello, por su gentileza a la hora de compartirme su gran sabiduría en torno a Ponce, a la edición de partituras y a la enseñanza del piano. A la Mtra. Tere Frenk, a quien admiro y cuyo apoyo para este y otros proyectos en mi carrera agradezco enormemente. A todos los demás maestros de la Facultad cuyo entusiasmo y saber me marcó durante todos estos años... y hablando de maestros, a mi abuelo Timoteo Traba, la razón por la que soy músico.

Gracias a la Facultad de Música de la UNAM, mi segunda casa desde 2001, en donde he vivido casi toda mi formación y de la cual me siento orgulloso de pertenecer. A la Fondation Turquoise, por dos maravillosos años de aventuras en el Principado de Mónaco. A la Académie Rainier III, por la oportunidad de estudiar y tocar con grandísimos músicos. A Laurent Alonso y Mark Solé-Leris, mis increíbles maestros de piano. A Monsieur Clerissi y a Florence, por su inmensa generosidad.

Gracias a la familia Pomar, cuyo apoyo se ha hecho sentir desde aquél primer recital en 2014 al que me honraron con su presencia, y con quienes he entablado una relación muy agradable. También a todos aquellos quienes, con su trabajo, sacaron de las sombras a José Pomar: sin su labor, esta tesis no sería posible, en especial, a Maby Muñoz, por su magnífica labor en torno a la figura Pomar y su innegable espíritu de ayuda para conmigo a lo largo de estos últimos años.

Gracias al Dr. Julio Estrada, fundador del Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y a todo el personal que labora en él, por las facilidades otorgadas para acceder a este y poder tener una copia digitalizada de la música para piano de José Pomar.

Gracias al FONCA, por las dos becas que gocé durante 2018 y 2019, con las cuales pude realizar una gira por el país —conociendo ciudades y lugares que, sin este apoyo, no sé si algún día hubiera llegado a visitar— y llevar a cabo el sueño de poder grabar y publicar un álbum. Agradezco también enormemente al Mtro. Alberto Cruzprieto, por aceptar la “ingratísima labor” de ser el productor musical del álbum y por mostrarme un acercamiento al piano muy fino y lleno de sutilezas. A Xavier Villalpando, el alma del equipo y que hizo la doble tarea de ser co-productor e ingeniero de sonido. A Ranulfo Mandujano, que soportó las miles de ediciones que sufrió el librito del disco y cuya paciencia y dedicación permite que *Tempus Clásico* mantenga el status y la alta calidad que sus trabajos poseen. A Francisco Aguilera y al equipo del Estudio 13, por la insuperable experiencia de grabar en sus instalaciones y en aquel precioso Bösendorfer 290 Imperial. A todos aquellos que participaron en estos proyectos y que, con su trabajo, me apoyaron para llevarlos a buen término. También, a Eduardo Contreras Soto, entusiasta de la música de Pomar.

Gracias a todos aquellos que se dedican al rescate de nuestra música mexicana de concierto, labor que considero importantísima y primordial en nuestro quehacer cultural. A Rodolfo Ritter y Bernardo Jiménez, autores ambos de sendos proyectos de rescate de música mexicana de concierto que inspiraron en mí unas tremendas ganas de promover un repertorio injustamente relegado como es el de Pomar.

Gracias a mis amigos, por las risas, las vivencias y las aventuras.

Gracias a Miriam, mi pareja, por su total apoyo y su amor incondicional e inagotable.

Gracias a mi familia, que me ha dado más de lo que necesito desde siempre...

ÍNDICE

Lista de tablas	viii
Lista de ilustraciones	viii
Lista de figuras	ix
Introducción	xv
Capítulo 1. José Pomar: biografía y obra para piano	
1.1 Antecedentes biográficos	1
1.2 Breve biografía de José Pomar	2
1.3 La obra para piano de José Pomar	20
Capítulo 2. La <i>Sonata para piano</i> de José Pomar	
2.1 Aspectos generales de la obra	35
2.1.1 <i>¿El presago o El presagio?</i>	40
2.2 Contexto de la <i>Sonata</i> en la producción para piano de Pomar	41
2.3 La <i>Sonata</i> de Pomar en el medio musical mexicano	41
2.3.1 Primeros acercamientos al género de la sonata por los compositores mexicanos	46
2.4 La <i>Sonata para piano</i> de Pomar en medio de la escena musical internacional	47
2.5 Ponce y el nacionalismo en la obra de Pomar	55
2.5.1 La relación entre el <i>Concierto para piano</i> de Ponce y la <i>Sonata para piano</i> de Pomar	59
Capítulo 3: Análisis general de la <i>Sonata para piano</i>	
3.1 Introducción y bases del análisis	62
3.2 Análisis armónico-estructural	63
3.2.1 Allegro. El presago	63
3.2.2 Moderato. Su mirada en la noche	73

3.2.3 Lento. Su silueta ante el crepúsculo	79
3.2.4 Leggiero. Un sueño	85
3.2.5 Allegro. El presago cumplido	91
3.3 Resultados del análisis armónico-estructural	99

Capítulo 4. Análisis motivico de la *Sonata para piano*

4.1 Antecedentes de tratamiento cíclico en la obra de Pomar	101
4.1.1 El caso particular de la <i>Sonata</i>	104
4.2 Procedimiento y bases del análisis motivico	104
4.3 Análisis del primer movimiento	106
4.3.1 Construcción de la primera frase	106
4.3.2 Construcción del resto de la sección del primer tema	109
4.3.3 Construcción del puente al segundo tema	111
4.3.4 Construcción del segundo tema	114
4.3.5 La construcción del desarrollo	118
4.3.6 Construcción del final del primer movimiento	122
4.4 Temas de los demás movimientos de la <i>Sonata</i>	123
4.5 Comparación motivica	125
4.5.1 Segundo movimiento	126
4.5.2 Tercer movimiento	127
4.5.3 Cuarto movimiento	128
4.5.4 Quinto movimiento	133
4.8 Resultados del análisis motivico	135

Capítulo 5. Transformación motivica en la *Sonata para piano*

5.1 Seguimiento de los motivos principales a lo largo de la obra	138
5.1.1 Motivo <i>a</i>	139
5.1.2 Motivo <i>d</i>	140
5.1.3 Motivo <i>e</i>	142
5.1.4 Motivo <i>g</i>	143
5.1.5 Motivo <i>x</i>	144

5.2 Tablas de motivos	146
5.2.1 Motivo <i>a</i>	146
5.2.2 Motivo <i>d</i>	150
5.2.3 Motivo <i>e</i>	169
5.2.4 Motivo <i>g</i>	174
5.2.5 Motivo <i>x</i>	180
5.3 El concepto de <i>variación desarrollada</i>	187
5.4 Resultados del seguimiento motivico	188
Conclusiones	191
Bibliografía	196
Anexos	
1 Edición comentada de la <i>Sonata para piano</i>	201
Notas críticas sobre la edición de la <i>Sonata para piano</i>	221
2 Comentarios didácticos sobre algunas obras para piano de José Pomar	224
El juglar	224
Cuatro mazurkas	226
Tres interludios “Al arrimo de su cariño”	230
El exconvento de San Francisco en Pachuca	232
Sonatina	236
Sonata para piano	238
3 Cronología breve de la vida de José Pomar	242
4 Programa y notas del recital de titulación	244
Notas al programa	245

Lista de tablas

<i>Tabla 1.</i> Listado y selección de piezas originales para piano de José Pomar, según el contenido del AMDM.	21-26
<i>Tabla 2.</i> Propuesta de clasificación de la música para piano de José Pomar.	33
<i>Tabla 3.</i> Comparación de la producción de obras y sonatas de Pomar con aquella realizada en México y el mundo.	49-54
<i>Tabla 4.</i> Resultados de las apariciones de los motivos principales a lo largo de la <i>Sonata para piano</i> de Pomar.	138
<i>Tabla 5.</i> Transformación motivica del motivo <i>a</i> .	146-149
<i>Tabla 6.</i> Transformación motivica del motivo <i>d</i> .	150-168
<i>Tabla 7.</i> Transformación motivica del motivo <i>e</i> .	169-173
<i>Tabla 8.</i> Transformación motivica del motivo <i>g</i> .	174-179
<i>Tabla 9.</i> Transformación motivica del motivo <i>x</i> .	180-186

Lista de ilustraciones

<i>Ilustración 1.</i> José Pomar. <i>Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.</i>	xx
<i>Ilustración 2.</i> José Pomar en su juventud. <i>Archivo personal de Julio Pomar.</i>	4
<i>Ilustración 3.</i> La familia Pomar, ca. 1925. <i>Archivo personal de Julio Pomar.</i>	6
<i>Ilustración 4.</i> José Pomar, sentado. <i>Archivo personal de Julio Pomar.</i>	11
<i>Ilustración 5.</i> José Pomar. <i>Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.</i>	13
<i>Ilustración 6.</i> José Pomar, jugando con su nieto Julio. <i>Archivo personal de Julio Pomar.</i>	17
<i>Ilustración 7.</i> José Pomar, joven, al piano. <i>Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.</i>	34
<i>Ilustración 8.</i> Portada del primer autógrafo de la <i>Sonata para Piano</i> . <i>Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.</i>	36
<i>Ilustración 9.</i> Portada del manuscrito definitivo de la <i>Sonata para Piano</i> . <i>Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.</i>	37

<i>Ilustración 10. José Pomar. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.</i>	61
<i>Ilustración 11. José Pomar. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.</i>	100
<i>Ilustración 12. José Pomar. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.</i>	137
<i>Ilustración 13. Caricatura de José Pomar. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.</i>	190
<i>Ilustración 14. José Pomar. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.</i>	195

Lista de figuras

<i>Figura 1. Distribución de la obra de Pomar a través del tiempo.</i>	30
<i>Figura 2. Comienzo de los scherzi de las sonatas para piano de Pomar y Brahms.</i>	38
<i>Figura 3. Motivo compartido entre el Concierto para piano de Ponce (cc. 1-2, 1^{er} mov) y la Sonata para piano de Pomar (c. 85, 5^{to} mov).</i>	60
<i>Figura 4. Sexta alemana en los cc. 2 y 3 de El presago.</i>	64
<i>Figura 5. Exposición del primer tema en tres frases (cc. 1-8).</i>	64
<i>Figura 6. Puente al segundo tema enunciado en tres etapas de transformación temática (cc. 9-20).</i>	66
<i>Figura 7. Acomodo de las frases en la sección del segundo tema (cc. 21-36).</i>	67
<i>Figura 8. Primera sección del desarrollo, presentada por frases (cc. 39-47).</i>	68
<i>Figura 9. Segunda sección del desarrollo, presentada por frases (cc. 48-56).</i>	69
<i>Figura 10. Tercera sección del desarrollo, presentada por frases (cc. 57-70).</i>	70
<i>Figura 11. Progresión al segundo tema en la re-exposición (cc. 83-88).</i>	71
<i>Figura 12. Enunciación por frases del segundo tema de la re-exposición (cc. 89-106).</i>	72
<i>Figura 13. Coda del primer movimiento (cc. 107-117).</i>	73
<i>Figura 14. Transición del primer al segundo movimiento (cc. 114-117 del 1^{er} mov y 1-4 del 2^{do} mov).</i>	74

<i>Figura 15.</i> Primeros tres compases de cada sección de la pieza (cc. 1-3, 19-21, 31-33 y 47-49).	75
<i>Figura 16.</i> Distribución de frases de la primera sección (cc. 1-18).	76
<i>Figura 17.</i> Distribución de frases de la segunda sección (cc. 19-30).	77
<i>Figura 18.</i> Distribución de frases de la tercera sección (cc. 31-46).	78
<i>Figura 19.</i> Distribución de frases de la sección final (cc. 47-58).	79
<i>Figura 20.</i> Uso de uno de los motivos de la danza de salón en otras obras para piano de Pomar.	81
<i>Figura 21.</i> Similitudes entre el inicio del <i>Primer concierto para piano</i> de Tchaikovsky y el tercer movimiento de la <i>Sonata</i> de Pomar.	81
<i>Figura 22.</i> Primera sección del tercer movimiento (cc. 1-9).	82
<i>Figura 23.</i> Segunda sección del tercer movimiento (cc. 10-19).	83
<i>Figura 24.</i> Última sección del tercer movimiento (cc. 20-26).	84
<i>Figura 25.</i> Sección a y a_1 de la parte A (cc. 1-10 y 21-30).	86
<i>Figura 26.</i> Sección b de la parte A (cc. 11-20).	87
<i>Figura 27.</i> Sección c de la parte B (cc. 31-37).	88
<i>Figura 28.</i> Sección c_1 de la parte B (cc. 38-46).	89
<i>Figura 29.</i> Sección a_2 en la re-exposición de A (cc. 47-61).	90
<i>Figura 30.</i> Última frase del cuarto movimiento e inicio del quinto (cc. 77-83).	91
<i>Figura 31.</i> Presentación de a y a_1 en la exposición (cc. 1-4 y 12-15).	92
<i>Figura 32.</i> Sección b y b_1 en la exposición (cc. 5-11 y 16-24).	93
<i>Figura 33.</i> Enunciación del segundo tema en la exposición (cc. 25-32).	94
<i>Figura 34.</i> Primera sección del desarrollo, dividida por frases (cc. 33-40).	95
<i>Figura 35.</i> Segunda sección del desarrollo, dividida por frases (cc. 41-48).	95
<i>Figura 36.</i> Segunda enunciación del primer tema en la reexposición: secciones a_2 y b_2 (cc. 60-71).	96
<i>Figura 37.</i> Prolongación del segunda tema en la re-exposición (cc. 76-82).	97
<i>Figura 38.</i> Puente hacia la <i>coda</i> , recordando el momento climático del segundo movimiento (cc. 83-86).	97
<i>Figura 39.</i> La <i>coda</i> final (cc. 87-98).	98

<i>Figura 40.</i> Motivo de <i>Realidad</i> (c. 1) y su aparición transformada en <i>Entierro</i> (c. 28).	101
<i>Figura 41.</i> Algunas enunciaciones del motivo principal de <i>El exconvento</i> .	102
<i>Figura 42.</i> Motivo de <i>El Patio</i> en m.i. y otras enunciaciones derivadas de este.	102
<i>Figura 43.</i> Sujeto de la fuga de <i>Los Muros</i> y otras apariciones de este.	103
<i>Figura 44.</i> Motivo inicial de <i>El envite</i> en la suite <i>Bosquejos de escenas infantiles</i> y sus apariciones al inicio de otros movimientos.	103
<i>Figura 45.</i> Motivos básicos (cc. 1-2).	106
<i>Figura 46.</i> Composición del motivo <i>a</i> .	108
<i>Figura 47.</i> Motivo <i>d</i> (c. 2).	108
<i>Figura 48.</i> Motivo <i>e</i> (c. 2).	109
<i>Figura 49.</i> Frase de tres compases en la exposición (cc. 3-5).	109
<i>Figura 50.</i> De izq. a der.: versión definitiva y primera versión del c. 3.	110
<i>Figura 51.</i> Construcción motivica de la segunda y tercer frase del primer tema (cc. 3-8).	110
<i>Figura 52.</i> Construcción motivica de la primera frase del puente al segundo tema, 1er movimiento (cc. 9-12).	111
<i>Figura 53.</i> Compresión de elementos motivicos entre la primera sección (cc. 3-4) y la primera etapa de la segunda (c. 11).	112
<i>Figura 54.</i> Transformación de los tiempos iniciales entre la primera y segunda etapa del puente.	113
<i>Figura 55.</i> Procedimientos empleados en la tercera etapa del puente (cc. 17-20).	114
<i>Figura 56.</i> Derivación motivica en los dos temas del primer movimiento de la <i>Appassionata</i> (cc. 1-2 y 36-37).	114
<i>Figura 57.</i> Transformación del primer tema al segundo en la <i>Tercera sonata para piano</i> de Brahms.	115
<i>Figura 58.</i> Construcción del segundo tema (cc. 21-22), basado en los motivos <i>a</i> y <i>e</i> del primer tema.	115
<i>Figura 59.</i> Motivo <i>g</i> .	116
<i>Figura 60.</i> Análisis de la sección del segundo tema (cc. 21-38).	117

<i>Figura 61.</i> Construcción del motivo x a partir de b y b^i .	118
<i>Figura 62.</i> Análisis de la primera sección del desarrollo (cc. 39-47).	119
<i>Figura 63.</i> Dos bloques motivicos: f sobre x , a sobre b (cc. 48-51).	120
<i>Figura 64.</i> Progresión construida con la superposición del motivo g sobre el motivo a (cc. 52-54).	120
<i>Figura 65.</i> Motivo f (c. 48) cuya inversión constituye un nuevo motivo: h (c. 55).	121
<i>Figura 66.</i> Evolución del motivo g en la m.d. y origen del acompañamiento de la m.i. (cc. 48-49).	121
<i>Figura 67.</i> Superposición de motivos e y g en la mano derecha (c. 68).	121
<i>Figura 68.</i> Superposición de motivos g y e en la m.i y del motivo a en la m.d. (cc. 98-101).	122
<i>Figura 69.</i> Transformación de los motivos a y e en la m.d. (cc. 102-105).	122
<i>Figura 70.</i> Análisis motivico de la coda, construida a partir del motivo e (cc. 107-117).	123
<i>Figura 71.</i> Temas del segundo (cc. 3-6) y tercer movimiento (cc. 1-4).	124
<i>Figura 72.</i> Temas del cuarto movimiento (cc. 1-4, 11-12 y 31-32).	124
<i>Figura 73.</i> Temas del quinto movimiento (cc. 1-11 y 25-26).	125
<i>Figura 74.</i> Comparación entre la figuración del c. 55, 1 ^{er} mov. y la del tema del 2 ^{do} mov.	126
<i>Figura 75.</i> Posible origen de las primeras dos notas del tema del 2 ^{do} mov (cc. 1-3) en el 1 ^{ero} (cc. 1-2).	127
<i>Figura 76.</i> Conformación del tercer motivo: tresillos y corcheas (cc. 1-4).	128
<i>Figura 77.</i> Transformación temática en los inicios del 1 ^{er} y 3 ^{er} movs. de la <i>Fantasia "The Wanderer"</i> de Schubert.	130
<i>Figura 78.</i> Construcción del tema A del cuarto movimiento (cc. 1-5) a partir del motivo f en el primer movimiento (c. 13).	130
<i>Figura 79.</i> Motivo del 1er mov. (c. 45) que se transforma en el inicio del tema b del 4to mov. (c. 11).	131
<i>Figura 80.</i> Primer tema (c. 1) y segunda parte del segundo tema (c. 12) del 4to mov.	132

<i>Figura 81.</i> Evolución de motivos hacia el tresillo descendente (cc. 31, 32 y 35-36).	132
<i>Figura 82.</i> Arriba, figuración básica del contracanto (c. 31). Abajo, origen de estas en el 1 ^{er} mov. (cc. 46 y 13).	133
<i>Figura 83.</i> Inicio de la coda del 1er mov. (cc. 107-108) e inicio del 5to mov. (cc. 1-2).	133
<i>Figura 84.</i> Simplificación rítmica del motivo <i>e</i> en la segunda figuración del quinto movimiento (cc. 6-8).	134
<i>Figura 85.</i> Construcción del segunda tema del 5 ^{to} mov. (cc. 25-26) y origen de su figuración en el 2 ^{do} mov. (cc. 5-7)	134
<i>Figura 86.</i> Superposición del tercer tema del 4 ^{to} mov. y del primer tema del 1 ^{er} mov. (cc. 33-36, 5 ^{to} mov).	134
<i>Figura 87.</i> Motivo <i>a</i> y sus variantes.	139
<i>Figura 88.</i> Motivo <i>d</i> y sus variantes.	141
<i>Figura 89.</i> Motivo <i>e</i> y ejemplos de sus variantes.	142
<i>Figura 90.</i> Motivo <i>g</i> y ejemplos de sus variantes.	143
<i>Figura 91.</i> Digitación para el pasaje principal de <i>El juglar</i> (cc. 9-12).	225
<i>Figura 92.</i> Digitación para el pasaje <i>agitato</i> de la segunda sección de <i>El juglar</i> (cc. 42-45).	225
<i>Figura 93.</i> Digitaciones y articulación para la segunda sección de la <i>Mazurka en la menor</i> (cc. 9-16).	226
<i>Figura 94.</i> Propuesta para trabajar los pasajes con una figuración base de octavo con punto y dieciseisavo.	227
<i>Figura 95.</i> Notas de la melodía principal de la <i>Mazurka en fa sostenido menor</i> (cc. 1-3).	228
<i>Figura 96.</i> Fraseo y digitación en la segunda sección de la <i>Mazurka en</i> <i>fa sostenido menor</i> (cc. 17-24).	229
<i>Figura 97.</i> Digitaciones para las secciones segunda de la <i>Mazurka</i> <i>en re menor</i> (cc. 17-24).	229
<i>Figura 98.</i> Digitaciones para las cuarta sección de la <i>Mazurka en re menor</i> (cc. 41-50).	230

<i>Figura 99.</i> Digitaciones para la sección inicial del interludio <i>Fúlgido como la tarde</i> (cc. 3-14).	231
<i>Figura 100.</i> Digitaciones y articulación para la primera sección de <i>Enigmático como la noche</i> (cc. 1-7).	232
<i>Figura 101.</i> Propuesta rítmica para trabajar el arpeggio del c. 30 en <i>El pozo</i> .	233
<i>Figura 102.</i> Un ejemplo de uno de los pasajes “extraños” que irrumpen el discurso de la fuga en <i>Los muros</i> (cc. 7-9).	235
<i>Figura 103.</i> Forma de trabajar pasajes con saltos en <i>Las celdas</i> (cc. 75-76).	236
<i>Figura 104.</i> Ejemplos de secuencias dinámicas, donde se constata el uso de <i>mp</i> como <i>molto piano</i> en <i>Con aire de danzón</i> (cc. 18-26).	237
<i>Figura 105.</i> Propuesta para timbrar voces en el pasaje de cc. 29-31 de <i>Con aire de danzón</i> .	238
<i>Figura 106.</i> Propuesta dinámica para el pasaje inicial de <i>El presago</i> (cc. 1-8).	239
<i>Figura 107.</i> Resolución del problema de la m.i. en las figuraciones de los cc. 14-18 de <i>Su silueta ante el crepúsculo</i> .	240

INTRODUCCIÓN

En 2016, la Mtra. Maby Muñoz presentó una tesis titulada “José Pomar y su música para piano: una aproximación a la obra y al compositor”, trabajo que compila prácticamente toda la información hasta ahora conocida sobre la vida de este autor. Al final, en la sección de conclusiones, la investigadora manifiesta el enfoque que eligió para su trabajo después de haberse enfrentado a un sinnúmero de documentos y fuentes en torno a José Pomar:

En la realidad práctica de la tesis esto planteó una disyuntiva: profundidad o amplitud. Pocas obras y documentos minuciosamente analizados, o muchos documentos y una panorámica de las obras para delinear el contorno de una vida musical. Se optó por la amplitud. Dar a conocer una buena cantidad de documentos pareció más encaminado a cumplir el objetivo de esta investigación que se proponía plantear una narración histórica que interpretara documentos y contextualizara la música de Pomar, además de aportar elementos para extender el conocimiento general de la vida y obra de nuestro compositor.¹

La elección de la Mtra. Muñoz para realizar este primer trabajo de investigación de gran formato en torno a José Pomar resulta muy afortunado, ya que al presentar un panorama general de su vida y obra, brinda una base de información bien documentada para fundamentar las investigaciones sucesivas sobre temas particulares relacionados con este autor. La presente tesis aborda un aspecto muy específico de la producción de José Pomar: su *Sonata para piano*.

Escrita en 1913 y dedicada a su alumna estrella, María C. Arias Villegas, la *Sonata* es una obra que se sale de lo común no solo en el marco de su contexto geográfico y temporal —porque, ¿quién espera encontrar que una obra de este tipo se haya escrito en Pachuca durante una de las épocas más agitadas de la Revolución Mexicana?—, sino también en el ya de por sí heterogéneo catálogo para piano de Pomar. A muchos les asombra que conste de cinco movimientos, cifra poco común incluso en los trabajos homólogos de los grandes maestros de la música occidental; otros acusan una notoria similitud con el lenguaje de Scriabin,² quien todavía vivía por aquellos años componiendo,

¹ Maby Muñoz, “José Pomar y su música para piano. Una aproximación a la obra y al compositor” (tesis de maestría, Facultad de Música de la UNAM, 2016), 169.

² Es el caso de José Antonio Alcaraz quien comenta lo siguiente: “La tonalidad escogida, así como el carácter de los movimientos primero y final, apuntan hacia una dirección muy clara: el universo sonoro de Scriabin

justamente, sus últimas sonatas; finalmente, se ha señalado también el virtuosismo requerido para tocarla, bastante mayor al de sus otras piezas para piano. Sin embargo, llama la atención que prácticamente no se haya hablado de una de sus características más importantes (si no es que la más importante): su construcción temática.

Una primera lectura de la partitura permite notar que, efectivamente, Pomar escribió su *Sonata* en el marco de lo que llamamos "forma cíclica", práctica que consiste en utilizar un mismo material musical en dos o más movimientos de una obra.³ Sin embargo, al realizar un análisis más detallado, nos damos cuenta que algunos motivos aparecen a lo largo de toda la *Sonata*, especialmente en el primero y el último —titulados apropiadamente *El presago* y *El presago cumplido*, respectivamente—.

Este hecho, ligado a que uno de estos motivos aparezca también en el *Concierto para piano* de Manuel M. Ponce —amigo muy cercano a Pomar durante esta época—, compuesto tan solo unos años antes de la *Sonata*, brindan motivos suficientes para emprender un trabajo de investigación cuyo principal objetivo sea realizar un análisis de esta obra. El mismo será de mucha ayuda para contextualizarla no solamente dentro del catálogo del autor, sino también en el ámbito musical alrededor del cual fue creada. Todo esto coadyuvará a formarnos una imagen de Pomar más justa en cuanto al valor de su propuesta musical.

Resultó muy oportuna la afortunada posibilidad de contar como asesor de esta tesis con el Dr. Joel Almazán, pianista, maestro de la Facultad de Música de la UNAM e investigador del CENIDIM, quien precisamente publicara en 1998 un artículo en la revista *Heterofonía*, titulado “Integración temática en el Concierto para piano de Manuel M. Ponce”. En dicho texto, el Dr. Almazán elabora un minucioso análisis motivico de este concierto basándose en las ideas de Arnold Schoenberg —especialmente en su concepto de la *variación desarrollada*— y se vale de una perspectiva fundamentada sobre el análisis *shenkeriano*. Su lectura arrojó otro posible símil con la *Sonata*: los temas principales del

(1872-1915); autor (prácticamente) contemporáneo de Pomar, cuando éste emprende la redacción de su partitura”. José Antonio Alcaraz, “José Pomar: Concreción e incisividad en paralelo”, *Proceso*, n.º 1271 (2001), 80.

³ Hugh Macdonald, “Cyclic form”, en *Grove Music Online* (2001). Consultado el 5 de febrero del 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007001?rskey=6VgkfO>

concierto de Ponce parten todos de un grupúsculo de motivos ubicados en los primeros compases de la obra. ¿Será posible que ese sea el caso de la *Sonata* de Pomar?

Esta es una de las preguntas clave de la presente tesis, cuyo objetivo principal es obtener una mejor comprensión de la construcción de esta obra por medio de un análisis estructural-armónico y otro motivico. Las cuestiones que se plantean son las siguientes:

- ¿Qué técnicas compositivas utilizó José Pomar para componer su *Sonata para piano*?
- ¿Qué motivo(s) generan el material temático de cada uno de los movimientos de la sonata?
- ¿En qué lugares aparecen estos motivos y cómo evolucionan a lo largo de la obra?

Con la finalidad de poner en contexto al lector e informarlo sobre la vida y obra de José Pomar, en el primer capítulo se ofrece, a manera de recopilación, un texto biográfico resumido de todo lo que hasta ahora se sabe de él, basado principalmente en los escritos de la Dra. Olga Picún y de la Mtra. Maby Muñoz, las principales investigadoras de su figura y producción musical, así como de los contados textos que se refieren a él en diccionarios, libros y enciclopedias. Oportunamente, se añaden algunos datos inéditos que vale la pena tomar en cuenta. Posteriormente se ofrece la lista de obras que conforman su catálogo para piano y a continuación se formula una propuesta para clasificarlo y dividirlo en diferentes épocas o periodos creativos. Esto es importante, ya que al delimitar su producción para piano, podemos comprender a la *Sonata* desde el ámbito más cercano al que pertenece, además de tener la posibilidad, a partir de ahora, de hablar de un corpus bien definido —en este caso, aquél conformado por la música original para piano de Pomar— con total conocimiento de causa.⁴

⁴ Anteriormente, solamente existía una lista elaborada por la Mtra. Muñoz en su tesis de maestría con varias de las obras que Pomar escribió y en las que el piano estaba presente, enumerando el contenido del Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos. Sin embargo, hacía falta llevar a cabo un trabajo de selección, ya que algunas páginas resultaron ser bocetos, ejercicios o, incluso, versiones tempranas de otras piezas. Realizar esta labor fue posible en el marco del proyecto que tuvo como resultado la grabación del álbum doble *La obra integral para piano de José Pomar*, realizado gracias a una beca del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (Convocatoria 2018) del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y publicado por Tempus Clásico en noviembre del 2019.

Tomando como base esto, en el segundo capítulo se busca contestar las diferentes facetas de esta interrogante:

- ¿Qué papel tiene la *Sonata para piano* de Pomar dentro de la producción pianística de Pomar (1898-1934) y en el marco de la creación musical de aquellos años, tanto en México como en el mundo?

Para lograr esto, se ofrece una tabla comparativa año por año de las obras principales y las sonatas que fueron escritas para piano en México y en el mundo, presentadas frente a las que escribió Pomar, esto con la finalidad de apreciar de mejor manera el sitio que tuvo su obra tanto a nivel nacional e internacional como dentro de su propio catálogo.

El tercer capítulo está dedicado al análisis de la *Sonata para piano* de Pomar desde un punto de vista general, estructural y armónico. Aborda los procedimientos empleados para construirla así como algunos de los recursos de los que se valió para generar su discurso musical. De esta manera, el lector podrá familiarizarse con las partes que conforman la obra y su contenido. Algunos conceptos y puntos de vista utilizados en el trabajo parten de los preceptos teóricos y analíticos de Arnold Schoenberg que aparecen en su método *Fundamentals of Musical Composition* (1967).

El cuarto capítulo presenta un análisis motivico del primer movimiento de la *Sonata para piano* así como de los temas que aparecen en los demás movimientos de esta obra. Al igual que el trabajo del Dr. Almazán, este análisis se basa en algunas de las ideas del libro *Brahms and the Principle of Developing Variation* (1984), escrito por el investigador norteamericano Walter Frisch. El objetivo de este capítulo es trazar la relación motivico-temática de cada uno de los movimientos con respecto al primero y descubrir si efectivamente tienen su raíz en este.

Finalmente, en el quinto capítulo se hará un seguimiento de los principales motivos de la *Sonata*, con lo cual será posible apreciar su evolución a lo largo de la obra y poder determinar si fueron sometidos a un proceso de *variación desarrollada* o simplemente, sufrieron una serie de transformaciones menores a lo largo de sus constantes apariciones en los diferentes movimientos de la obra.

En los anexos aparece una versión revisada de la *Sonata para piano*, basada en los dos manuscritos localizados en el “Acervo José Pomar” del Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, así como una serie de comentarios didácticos sobre cómo abordar esta y otras de las principales piezas de José Pomar.⁵ Al final, se incluye una breve línea de tiempo que ofrece de forma resumida algunos datos importantes de su vida y obra.

⁵ La piezas escogidas conforman el programa de mi recital de titulación de la Licenciatura en Música-Piano.

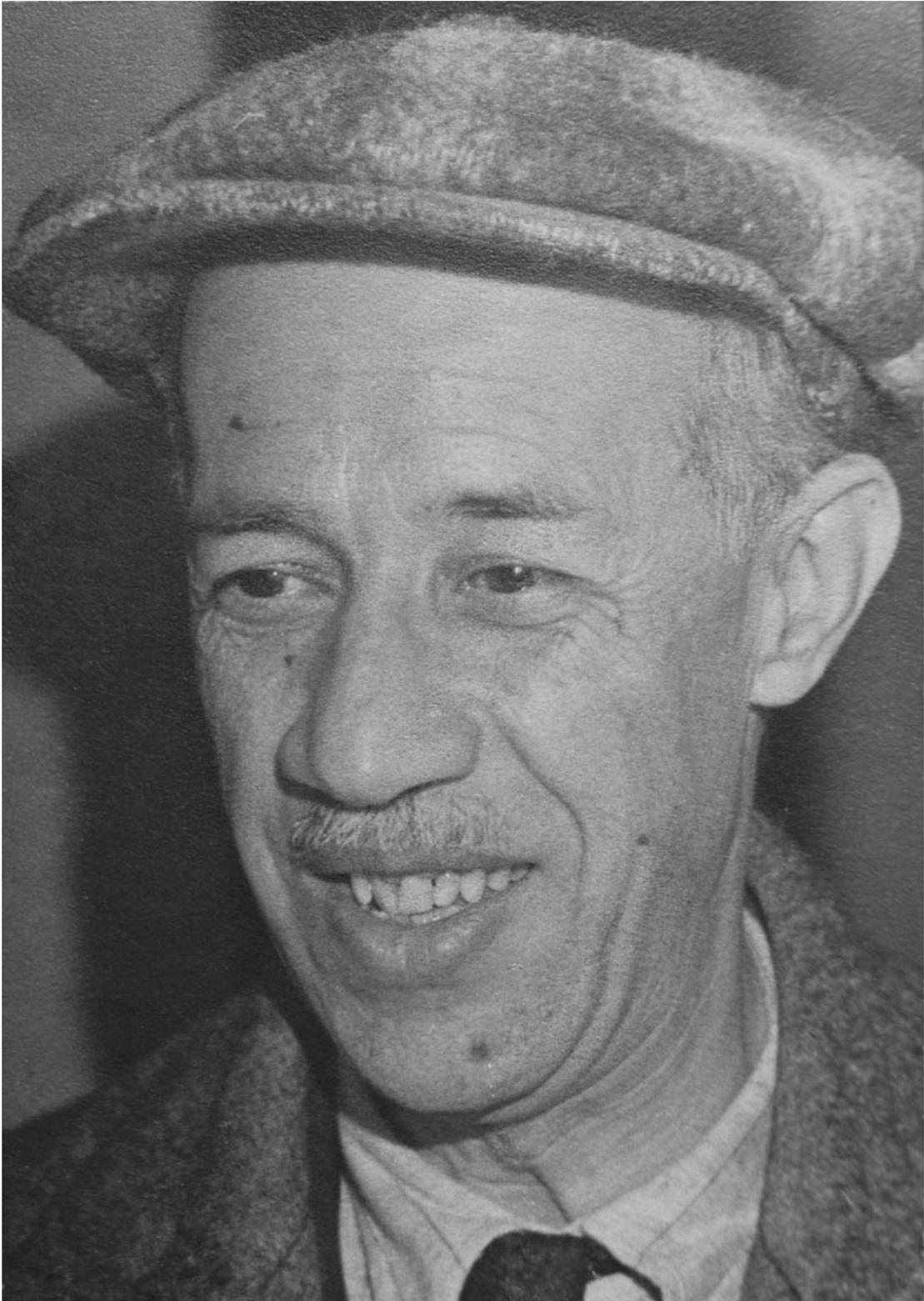


Ilustración 1. José Pomar. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.

CAPÍTULO I

JOSÉ POMAR: BIOGRAFÍA Y OBRA PARA PIANO

1.1. Antecedentes biográficos

Durante el siglo XX existieron muy pocos textos biográficos sobre la vida de José Pomar.¹ Probablemente el primero de ellos sea la entrada que apareció hacia 1929 en el *Diccionario de la Música Ilustrado*, escrita por el Dr. Jesús C. Romero.² Posteriormente, el siguiente texto del que tenemos noticia salió publicado en una nota de periódico en 1974 titulado “El Maestro José Pomar”, del cual se desconoce su autor y el origen de algunas de sus fuentes de información;³ dicho texto aparece reproducido —con algunas variantes de redacción— en el librito del disco *Presagio*, de Daniel Noli.⁴ Para la década de los 80's, aparece una entrada biográfica escrita por el Dr. Julio Estrada en la *Enciclopedia de México* que añade información valiosa sobre algunas de sus principales obras.⁵ El aporte definitivo a la divulgación de la vida de Pomar llegaría con la aparición de los ensayos que publicó la Dra. Olga Picún durante la primera década del presente siglo⁶ y la tesis de maestría que Maby Muñoz escribió en 2016, sin duda las fuentes más completas y confiables de información biográfica sobre José Pomar. Dichos textos se caracterizan por estar elaborados con base en un par de escritos autobiográficos del propio Pomar —localizados ambos en el Archivo de

¹ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 1-10. Muñoz inicia su tesis de maestría proporcionando un interesante recuento de menciones del nombre de José Pomar en la literatura historiográfica. Para la siguiente lista, se han tomado en cuenta únicamente aquellas fuentes que contemplan una biografía de Pomar y se añadió aquella del *Diccionario de la Música Ilustrado*.

² En la propia entrada en el diccionario de Jesús C. Romero, se aclara que “todas las biografías de músicos mexicanos y demás notas musicales referentes a México, que aparecen en esta obra, son originales del Dr. Romero”. [Jesús C. Romero], “Romero, (Dr. Jesús C.)”, en *Diccionario de la Música Ilustrado* (Apéndice), (Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, [1929]), 12.

³ Algunos datos de este texto deben tomarse con cierta reserva. Como ejemplo, en él se menciona que Pomar logró, en su breve gestión en la Dirección General de Bellas Artes, que Manuel M. Ponce fuera nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, en una fecha en que este último ya había partido a Cuba. Ponce sería director del Conservatorio entre 1933 y 1934. Jorge Barrón Corvera, *Manuel María Ponce: a bibliography* (Westport: Praeger, 2004), 17.

⁴ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 40.

⁵ El Dr. Estrada desarrolló de manera más amplia sus ideas en torno a la música vanguardista de Pomar en la enciclopedia *La música de México*, de la cual fue editor. En ella, concluye: “José Pomar es sin duda un innovador importante en la música mexicana”. Julio Estrada, “Técnicas compositivas en la música mexicana de 1910 a 1949”, en Julio Estrada, ed., *La música de México*, tomo 1: *Historia*, vol. 4: *Periodo Nacionalista (1910 a 1958)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), 129.

⁶ De los tres ensayos que la Dra. Picún escribió y publicó al respecto —“José Pomar” (2001), “José Pomar: su trayectoria y su música” (2005) y “José Pomar: una labor musical desde la exclusión” (2009)— este último es el más completo y, por lo tanto, la única fuente de su autoría que he decidido utilizar.

Músicos Disidentes Mexicanos⁷ del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM— y por contar con una forma discursiva y una estructura mucho más libre y versátil que el de las biografías previas. Por tanto, con la intención de condensar toda esta información en un solo formato biográfico, se ha redactado el siguiente texto que intenta incorporar, de manera resumida y cronológica, los datos que se conocen hasta el momento sobre la vida de José Pomar. Se incluyen algunos aportes inéditos, en especial, información sobre su nacimiento y genealogía, así como su participación tanto en la *Sociedad Manuel Gutiérrez Nájera*, como en la revista mexicana *Savia moderna*, de la cual fue redactor. Lo anterior confirma una ya sugerida amistad con varios personajes, miembros del Ateneo de la Juventud.

1.2 Breve biografía de José Pomar

José Pomar Arriaga (Cd. de México, 1880 - Cd. de México, 1961)

José María Ciriaco Luis G. Federico Ignacio de la Santísima Trinidad Pomar y Arriaga, mejor conocido como José Pomar Arriaga, nació el 18 de junio de 1880 a las 5 de la tarde en la casa n.º 11 de la calle de la Buenamuerte (hoy calle San Jerónimo), en el centro de la Ciudad de México.⁸ Su padre Luis Pomar Perea (Cd. de México, n. 1827)⁹ había contraído segundas nupcias¹⁰ en 1878 con Dolores Arriaga Uranga (Tecamachalco, 1847-Ciudad de México, 1907);¹¹ José Pomar fue el único hijo de este matrimonio. Don Luis era un comerciante de rebozos provenientes de Tulancingo, pero además se dedicaba a dar clases

⁷ A partir de ahora, nos referiremos a este archivo con sus iniciales AMDM.

⁸ Todos los datos sobre su nacimiento y matrimonio, así como los nombres y fechas de nacimiento y defunción de sus familiares fueron encontradas en sus respectivas actas digitalizadas, consultadas desde el buscador familysearch.com.

⁹ Se tiene registro de las actas de nacimiento de dos hermanos llamados ambos Luis Pomar, uno nacido en 1825 y otro en 1827. Considerando que el padre de Pomar tenía un hermano mayor al que llamaban "Luis Grande" (de acuerdo a Muñoz, "José Pomar y su música para piano", p. 34), es factible pensar que el acta de 1827 sea la suya. Sin embargo, llama la atención las edades que este proporcionó en las actas de sus dos matrimonios: en 1871 dijo tener 40 años y en 1878 declaró tener 42. Toda esta información deberá investigarse más a fondo, así como encontrar su fecha de defunción (probablemente entre 1903 y 1907).

¹⁰ Su primer esposa, de quien enviudó, se llamaba Soledad Ordoñez (n. 1843) con quien se había casado en 1871 y con quien tuvo cuatro hijas: María (1872-1944), Julia (1873-1950), Rosa (1875-1958) y Soledad (n. 1877).

¹¹ Dolores Arriaga era pariente de Jesús Arriaga, mejor conocido como "Chucho El Roto", un conocido bandido del siglo XIX. Olga Picún, "José Pomar: Una labor musical desde la exclusión", *Correo del Maestro* n.º 160 (2009), 46.

de guitarra y recibía encargos para copiar partituras, actividad que pronto el pequeño José aprendió también, lo cual significó su primer contacto con la música.¹²

Sus primeras clases de piano las recibió de su propia madre Dolores, quien sabía tocar el piano. Agotando pronto lo que podía aprender de ella, Pomar prosiguió sus estudios con su tía la Sra. Josefa Barbieri de Pomar y mientras tanto, cursó la primaria en el colegio del Padre Villagrán.¹³ Contando con apenas 12 años de edad, comenzó a tomar clases de armonía con Félix M. Alcérreca (compositor y director de coros) y de órgano con el padre José Guadalupe Velázquez (organista, maestro y también director de coros),¹⁴ al tiempo que buscó recibir clases de piano de parte de Carlos J. Meneses, el maestro más reputado del momento; sin embargo, este lo canalizó hacia Tomás Alarcón.¹⁵ Dichas clases duraron solo un año, ya que el padre de Pomar no pudo continuar pagándolas.¹⁶

Además de aquél primer contacto con la música, Pomar sintió una gran atracción por la mecánica, cuyos estudios inició pero abandonó posteriormente, al igual que los de bachillerato;¹⁷ su ingreso como obrero a un taller educacional terminó de la misma forma.¹⁸ Razones económicas y el desarrollo de una gran inquietud por la música, le llevaron a interrumpir sus estudios de mecánica y a regresar a su primera vocación.¹⁹ No obstante, su admiración por los trenes le llevó a desarrollar desde entonces, en un segundo plano, el cultivo de una pasión que duraría toda su vida: el ferromodelismo.²⁰

Pomar probó nuevamente ingresar a la cátedra de Carlos J. Meneses y esta vez, gracias a que contó con una recomendación de su amigo Carlos del Castillo, lo consiguió.²¹ También entró en contacto con Gustavo E. Campa y se sabe que estudió armonía, contrapunto y composición con él²² en la Academia que tuvo sede en la entonces flamante

¹² Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 32-34.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ [Romero], “José Pomar”, 36.

¹⁵ Alumno de Meneses que preparaba a los jóvenes pianistas que querían estudiar con dicho maestro.

¹⁶ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 33-36.

¹⁷ Posiblemente, fue en el bachillerato donde Pomar llevó a cabo sus estudios en mecánica.

¹⁸ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 46.

¹⁹ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 33.

²⁰ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 56.

²¹ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 34-35.

²² Daniel Noli, *Presagio: música para piano de José Pomar*, librito del CD (México: Urtext Classics, 2000), 5.

Sala Wagner (hoy, Repertorio Wagner),²³ por lo menos entre 1898 y 1902.²⁴ La figura de estos dos maestros, Campa y Meneses, es considerada por Pomar como “un continuo estímulo de trabajo, fe y entusiasmo en el arte”.²⁵ En 1898, Pomar compuso su primera obra: *El Juglar*,²⁶ pieza de carácter para piano, la cual logró publicar hacia 1904 por la casa editora A. Wagner & Levien, gracias a la insistencia de uno de sus mejores amigos, Luis Moctezuma.²⁷ Por concepto de la misma, recibió unos cuantos pesos²⁸ y cinco ejemplares impresos. Al pedir uno adicional, se lo cobraron.²⁹

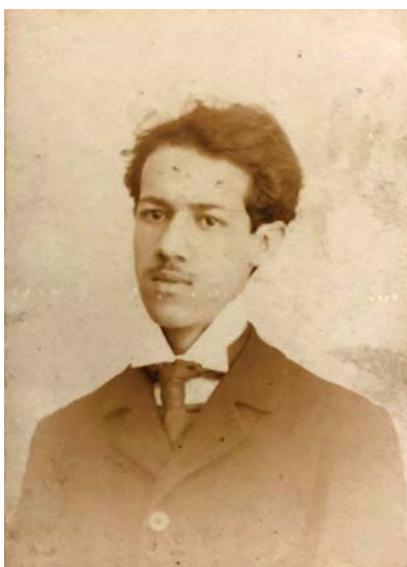


Ilustración 2. José Pomar en su juventud. Archivo personal de Julio Pomar.

²³ Inaugurada en 1896, con un magno concierto de Ricardo Castro. Laura Suárez, *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural, siglo XIX* (México D.F.: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014), 163.

²⁴ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 39-40. No se sabe con exactitud la fecha de su ingreso y egreso a dicha academia.

²⁵ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 46.

²⁶ Picún resume acertadamente el programa sobre el cual Pomar escribió la pieza: “Se trata de un juglar que llega a una feria a hacer su espectáculo de malabares, para ganarse algo de dinero. Al no poder abstraerse de sus pesares, la miseria en que vive, el estómago vacío, su actuación alterna momentos de profunda angustia con otros de euforia, hasta que finalmente cae muerto, ante el asombro y el desconcierto de los espectadores, que no saben si lo que están viendo es real o parte de la representación.” *Ibid*, 47.

²⁷ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 40.

²⁸ Cinco o diez, según los textos autobiográficos. Compárese las anécdotas en Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 40 y Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 46.

²⁹ *Ibid*. Fausto Pomar comenta que este hecho afectó a su padre de modo que “lo retrajo en cuanto a trabajar por la difusión y divulgación de su obra”, por lo que “compuso principalmente para él mismo y para los miembros de la comunidad musical”. Juan Arturo Brennan, “Percusiones y proyectos: un ensayo”, *Revista de la Universidad de México*, n.º 416 (1985): 60. Consultado el 5 de febrero del 2020. <https://www.revistadeluniversidad.mx/releases-files/af054cce-e5a4-4dcd-85f2-a284b42ff696>

Junto al susodicho Luis Moctezuma y Manuel M. Bermejo se unió a la Sociedad de ensayos literarios *Manuel Gutierrez Nájera* —de la cual también fueron socios personajes como Gustavo E. Campa o el violinista Rafael del Castillo—,³⁰ participó con ellos en la introducción de la *Técnica Leschetizky*³¹ en el país hacia 1899-1900, además de continuar con la labor, iniciada algunos años atrás por Felipe Villanueva, de incorporar la música de Bach al repertorio de la enseñanza pianística en México.³² En dicho contexto, se sabe que Pomar realizó el estreno en México de los famosos *Pequeños Preludios*.³³

Entre 1902 y 1904 dio clases de solfeo y canto coral en la Escuela Normal de México³⁴ y contrajo nupcias el 16 de enero de 1904 con Luz Aguilar Ortiz (Otumba 1881-1928), con la cual procrearía cuatro hijos: Luz (Ciudad de México, 1905-1986), Fausto (Ciudad de México, 1907-2002), Dolores (Pachuca, 1913-2009) y María Teresa (Guanajuato, 1919-2010).³⁵

Ya desde estos primeros años, Pomar rechazaba el gusto imperante por la música italiana y se mostraba más afín hacia la música germánica y la francesa,³⁶ la literatura socialista rusa, la poesía latinoamericana, el teatro y el ballet.³⁷ Durante esta época, entabló amistad con músicos, escritores, poetas, pintores y arquitectos tales como Diego Rivera,³⁸ Julio Pani, Pedro Luis Ogazón, Guillermo E. Symonds, José J. Gamboa, Jesús T. Acevedo y el Ing. Adrián M. de Parres.³⁹ Varios de estos personajes pertenecieron al Ateneo de la Juventud,⁴⁰ lo cual explica la participación de Pomar como redactor en la revista *Savia*

³⁰ “La Sociedad Manuel Gutierrez Nájera”, *El Popular*, 16 de febrero de 1904.

³¹ Theodor Leschetizky (1830-1915) fue un pianista y pedagogo polaco quien junto con Liszt, fue uno de los más grandes e influyentes maestros de su época. Entre sus alumnos, figuraron Artur Schnabel e Ignaz Paderewski. Su enfoque pedagógico se difundió por Europa y América bajo el nombre del “Método Leschetizky”, aunque irónicamente él nunca escribió ningún texto con dichas ideas. Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 42.

³² [Romero], “José Pomar”, 36.

³³ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 42-46.

³⁴ [Romero], “José Pomar”, 36.

³⁵ Ver nota 8, cap. 1.

³⁶ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 46. Muy probablemente, dichas ideas hayan sido inspiradas por su maestro Campa, quien era un gran promotor de esta música.

³⁷ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 29-30.

³⁸ Existe un retrato al pastel de Pomar realizado por Rivera.

³⁹ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 29-31.

⁴⁰ Fernando Villegas, “*Savia moderna*”. *Revista mensual de arte, marzo-julio 1906. Génesis del Ateneo de la Juventud* (tesis de licenciatura, Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, 2014), 192-195. También, como producto de su relación con miembros del Ateneo, es posible que se deba su simpatía con la filosofía monista, mencionada en uno de sus textos

moderna, fundada por Alfonso Cravioto en 1906.⁴¹ También a partir de estos años aparecen sus primeras publicaciones en periódicos, actividad a la que se dedicaría durante gran parte de su vida.⁴²



Ilustración 3. La familia Pomar, ca. 1925. Archivo personal de Julio Pomar.

En 1904, Pomar buscó irse a vivir a Querétaro ya que al parecer, iba y regresaba frecuentemente a dar clases de música a aquella ciudad. Sin embargo, dicha empresa nunca se llevó a cabo y en su lugar, comenzó a frecuentar Pachuca, gracias a la ayuda de su amigo Guillermo Symonds, ciudad a la que terminaría por mudarse con toda su familia en 1908, movido por la insistencia de este último y la poco favorable reputación que se había ganado en la Ciudad de México como anti-reeleccionista.⁴³ A partir de este año, se tiene noticia de

autobiográficos. Muñoz considera que Pomar se refiere al *monismo estético* planteado por José Vasconcelos. Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 60-61.

⁴¹ Alfonso García, *El Ateneo de México, 1906-1914, orígenes de la cultura mexicana contemporánea* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1992), 53.

⁴² Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 50.

⁴³ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 87-89. Para entender esto, hay que considerar lo dicho por Muñoz: “Pomar opinaba en voz alta sobre asuntos políticos desde su juventud, y que a partir de entonces una constante en su vida fue la denuncia”. *Ibid*, 89.

un pequeño grupo de cámara llamado *El Sexteto Pomar*,⁴⁴ conformado por los violinistas Heriberto López y Luis García Granados, el cellista Manuel Ortiz Cisneros, el contrabajista José García Granados, Jesús Padilla quien tocaba el armonio y el propio José Pomar al piano. Esta agrupación participó activamente en la vida cultural de la ciudad,⁴⁵ interpretando transcripciones que el mismo Pomar hacía tanto de obras del repertorio universal (Wagner, Saint-Saëns, Gounod, Leoncavallo, entre otros) como de sus propias obras.⁴⁶ También en 1908, Pomar menciona que entró en contacto con la música de Debussy, cuyo lenguaje influiría algunas de sus obras posteriores.⁴⁷

Desde 1898 a 1908 Pomar experimentó un primer impulso creativo conformado por 26 piezas originales para piano —de las cuales cuatro son piezas sueltas y las demás pertenecen a seis ciclos de suites o colecciones— y la obra de cámara *Canción Samaritana* (1904). Compuestas en formas simples y dentro de la tradición decimonónica tonal, destaca en ellas el entonces incipiente y muy personal lenguaje armónico y contrapuntístico, mismo que desarrollará a lo largo de este periodo y llegará a caracterizar toda su obra, así como la concepción programática presente en algunas de estas piezas. También, “la estética del salón mexicano del siglo XIX” está muy presente en muchos de sus trabajos.⁴⁸ Como ya se comentó, también hizo arreglos para ensamble (quinteto y sexteto) tanto de obras propias como de otros autores.⁴⁹

Ya instalado en Pachuca, Pomar consiguió estabilidad económica, dedicándose a dar clases particulares.⁵⁰ La culminación de sus esfuerzos llegó en junio de 1911, cuando fue nombrado profesor de música en el Instituto Científico y Literario de Pachuca, institución en la que enseñó composición y solfeo.⁵¹ Al mismo tiempo, entró a trabajar como redactor en el diario *El Independiente*.⁵² Este hecho marcó el inicio de una fructífera etapa en su vida que se extendería hasta 1915, dentro de la cual ejerció una notable actividad en la

⁴⁴ Es probable que este ensamble se haya formado hacia 1904, inicialmente como quinteto, ya que en dicho año Pomar escribió su *Canción samaritana* y un arreglo de *El juglar*, ambos precisamente para tal dotación. Por tanto, lo que aconteció en 1908 pudo haber sido su consolidación como ensamble.

⁴⁵ Noli, *Presagio: música para piano*, 5 y Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 47-48.

⁴⁶ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 91-92.

⁴⁷ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 50.

⁴⁸ *Ibid.*, 49. Pomar compuso en esta época danzas, hojas de álbum y mazurkas.

⁴⁹ *Ibid.*, 46-47, 49.

⁵⁰ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 89-90.

⁵¹ Noli, *Presagio: música para piano*, 5.

⁵² Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 89.

docencia, la difusión cultural y la creación musical.⁵³ Las obras compuestas en dicha ciudad eran estimadas por el mismo Pomar debido a su concepción en el marco de un “europeísmo reinante” así como a la libertad de su factura.⁵⁴ Su producción pianística evolucionó hacia formas más grandes y ambiciosas que aquellas creadas en la Ciudad de México. Destacan el *Concierto para piano con acompañamiento de orquesta* (1912),⁵⁵ el cual es, después de aquellos de Castro y Ponce, una de las primeras obras concertantes escritas en el país; la *Sonata para piano* (1913), compuesta en el mismo año que la obra homónima de Manuel M. Ponce, y que junto con ella conforman, probablemente, los primeros ejemplos de sonata para piano en el país durante el siglo XX;⁵⁶ las suites *El exconvento de San Francisco en Pachuca* (1912-1919) y *Bosquejos de Escenas Infantiles* (1912-1928), cuya composición había iniciado por aquellos años y fueron construidas con algunos elementos que remiten a la música de Debussy;⁵⁷ y sus *Tres interludios “Al arrimo de su cariño”*, que son la obra más vanguardista de esta época en términos de armonía.

También durante este tiempo, Pomar comenzó a llevar a cabo una idea que había tenido unos años atrás: transcribir cantos autóctonos de México.⁵⁸ De manera paralela a Manuel M. Ponce, se dedicó a realizar una serie de arreglos para piano solo de melodías mexicanas populares, escritos la mayoría entre 1913 y 1915.⁵⁹ Dicha empresa culminó con la composición de su *Balada de Noche Buena* (1915), obra hermana de la famosa *Balada Mexicana* de Ponce la cual, a pesar de estar construida con dos famosos temas de las Posadas y que hoy día están más presentes en el imaginario colectivo que aquellos utilizados en la pieza de Ponce, no ha podido gozar ni siquiera de un ápice de la fama que ha tenido esta última. Por otra parte, creó algunas obras de cámara, como *México-España* (1910) y *Sonetino* (1911), ambas para voz y piano, así como su interesante *Sonata para dos*

⁵³ *Ibid*, 90.

⁵⁴ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 51.

⁵⁵ De este concierto, Pomar realizó tres versiones: la primera —una versión reducida para quinteto— y la segunda fueron escritas a finales de 1912, mientras que escribió una tercera versión hacia 1924 en Guanajuato. Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 47.

⁵⁶ Ver cap. 2.3

⁵⁷ *Ibid*, 50.

⁵⁸ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 30-31. De acuerdo a su texto autobiográfico, esto se le ocurrió cuando “contaba cerca de cinco lustros” (es decir, alrededor de 1905).

⁵⁹ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 54.

violines y piano (1914-1916)⁶⁰ dedicada a su amigo, el reconocido violinista Luis G. Saloma con quien la tocó en su estreno, al lado del también violinista Ezequiel Sierra.⁶¹

Hacia 1914, la agitación que vivía el país comenzó a manifestarse en Pachuca, ciudad donde hasta entonces no había habido problemas relacionados con la Revolución gracias a la permanencia del gobierno constitucionalista. Con la llegada del bando enemigo al poder, Pachuca sufrió una temporada de inestabilidad política producto de las peleas entre constitucionalistas y revolucionarios,⁶² en la cual al parecer, Pomar fue removido y recontratado de su puesto como maestro en más de una ocasión.⁶³ Seguramente debido a esta situación es que Pomar se enlistó durante unos meses⁶⁴ en el ejército de Pablo González,⁶⁵ animado por Alfonso Cravioto. Desgraciadamente para él, pronto tuvo que abandonar la lucha debido a un problema de disentería y a un balazo que recibió en la rodilla.⁶⁶ Pomar consideraría años más tarde que a raíz de este hecho, sus ideas políticas se trastornaron debido a que “las combatió la dura realidad”.⁶⁷

En septiembre de 1915, Alfonso Cravioto ocupaba ya el puesto de Director General de Bellas Artes y ofreció a su amigo Pomar el puesto de *Oficial segundo* en dicha instancia.⁶⁸ De este modo, Pomar regresó solo a la Ciudad de México, sin posibilidades económicas de mudarse con toda su familia, y aceptó el nombramiento en septiembre de ese año.⁶⁹ Durante su breve gestión, propuso una serie de reformas al Conservatorio Nacional con el afán de reorganizarlo, entre las que se encontraba un nuevo plan de estudios, y gestionó la fundación de los conservatorios de Guanajuato y Puebla.⁷⁰ Sin

⁶⁰ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 92-93.

⁶¹ José Pomar, *Sonata para dos violines y piano: Dedicada al maestro Luis G. Saloma*, manuscrito autógrafa (Ciudad de México: Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM).

⁶² Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 103.

⁶³ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 49.

⁶⁴ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 57-58. No se sabe con seguridad por cuánto tiempo. Julio Pomar, nieto del autor, asegura que fue durante un año y medio. Asimismo, existen dudas sobre la fecha en que Pomar se enroló al movimiento revolucionario, siendo posible que esto haya sido en algún momento entre 1913 y 1915, aunque Fausto Pomar afirmaba que dicho acontecimiento tuvo lugar en 1911. Brennan, “Percusiones y proyectos”, 59.

⁶⁵ Noli, *Presagio: música para piano*, 5.

⁶⁶ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 57.

⁶⁷ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 51.

⁶⁸ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 103-104 y Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 49.

⁶⁹ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 104-105.

⁷⁰ *Ibid.*, 104-105, 107 y [Romero], “José Pomar”, 36.

embargo, la salud de su esposa decayó de tal modo que tuvo que pedir un aumento de salario para poder traer a su familia a la Ciudad de México. Sus constantes demandas no tuvieron éxito hasta que solicitó la renuncia de su puesto en enero de 1916, tras la cuál consiguió finalmente el ascenso a *Oficial primero*. Sin embargo, tan solo unos meses después, en junio, Pomar fue removido de su cargo sin explicación alguna.⁷¹ Como último recurso, mandó al presidente la propuesta de un proyecto que había ideado diez años atrás y que consistía en una beca con duración de un año⁷² para recorrer todos los estados de la República, recogiendo en cada uno los cantos de diferentes pueblos y ofreciendo a cambio el arreglo de por lo menos una docena de ellos.⁷³ Por desgracia, dicho proyecto nunca se llevó a cabo.⁷⁴

Desempleado, consiguió impartir la clase de armonía en el Conservatorio Nacional entre 1916 y 1918;⁷⁵ sin embargo, al no proporcionarle dicha actividad de un salario suficiente, Pomar ingresó a la Secretaría de Industria y Comercio en mayo de 1917, institución en la cual laboraría durante once años.⁷⁶ Inicialmente, logró ascender de ayudante a oficial primero en la Sección de Correspondencia y Archivo y luego fue transferido al Departamento de Pesas y Medidas en 1918, por lo que tuvo que mudarse con su familia a Guanajuato.⁷⁷ En esta ciudad y gracias a su simpatía con las ideas constitucionalistas, había tenido la experiencia el 30 de abril del año anterior (1917) de haber sido invitado a participar en una velada literario-musical, precedida por personajes

⁷¹ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 105-107 y Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 49.

⁷² Cuando Pomar ideó este proyecto varios años antes, concebía la beca con un ritmo de trabajo más tranquilo: duraría cuatro años, en los cuales durante los primeros tres recorrería cada mes un estado de la República, y pasaría un último año viajando por Europa con la intención de “pulir en general mi concepto artístico”. Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 30-31 y 149-150.

⁷³ *Ibid.*, 156-60. Tal como lo dice Álvarez, “Una de las máximas aspiraciones de los compositores e intérpretes de la época, era el contar con el apoyo gubernamental para realizar un viaje más o menos largo por Europa y dedicarse tanto al perfeccionamiento artístico como al estudio de los sistemas de enseñanza y pedagogía musical aplicados en los conservatorios del Viejo Mundo”. En este contexto, sorprende la intención del proyecto de Pomar, cuya enfoque se centra en conocer mejor la música autóctona del país y entregar a cambio un grupo de piezas construidas con dicho material, antecedente del sistema utilizado por los actuales fondos de apoyo a artistas en el país. Rogelio Álvarez, “La presencia de México en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22 (2011), 131. Consultado el 5 de febrero del 2020. https://www.academia.edu/16206398/La_presencia_de_México_en_la_revista_Ilustración_Musical_Hispanoamericana_a_través_de_la_corresponsal%C3%ADa_de_Gustavo_E._Campa

⁷⁴ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 107

⁷⁵ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 108, n. 180.

⁷⁶ *Ibid.*, 108.

⁷⁷ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 49.

como Venustiano Carranza y Álvaro Obregón, en memoria de los caídos durante la usurpación huertista y la disidencia villista,⁷⁸ en la cual interpretó al piano tres de sus arreglos de canciones populares: *Ven, ven*, *La china mexicana* y *Los lirios*.⁷⁹

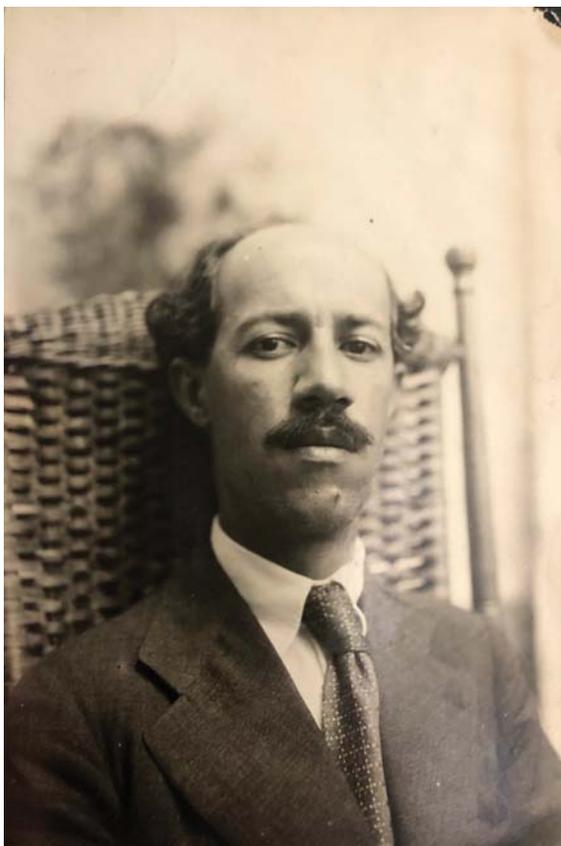


Ilustración 4. José Pomar, sentado. Archivo personal de Julio Pomar.

Su estancia en Guanajuato le privó casi por completo de su actividad creativa, limitándose a concluir algunos trabajos previos y a hacer algunos arreglos tanto de obras propias como de otros autores.⁸⁰ No obstante, desarrolló una considerable actividad como promotor de la cultura: integró la Comisión Organizadora del Primer Ciclo de Difusión Cultural en 1924 (en cuya temporada de conciertos se interpretó su *Concierto para piano y orquesta* y la *Balada de Navidad*)⁸¹ y posteriormente fundó y dirigió la Orquesta Sinfónica del Estado de

⁷⁸ Noli, *Presagio: música para piano*, 5-6.

⁷⁹ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 58, n. 120.

⁸⁰ *Ibid.*, 108.

⁸¹ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 48, 50.

Guanajuato, así como el Conjunto Sinfónico, actual Orquesta Sinfónica de León⁸² —ciudad a la que se mudó al parecer en aquel año—,⁸³ las cuales interpretaron obras suyas durante 1925 y 1926 para las que Pomar redactaría algunas notas al programa.⁸⁴

Pomar se estableció en Guadalajara durante dos años⁸⁵ buscando regresar de lleno a sus actividades del medio musical, en donde le prometían dar clases de armonía y composición en una academia de piano y fundar la Facultad de Música del estado.⁸⁶ Durante este lapso, se relacionó con José Rolón, Ramón Serratos y Jesús Estrada, participó activamente como crítico y divulgador en periódicos tales como *El Informador*,⁸⁷ y reinició su actividad creativa al piano, como lo confirma el inicio de una nueva obra: la suite *Oblación a los Compositores Populares*.⁸⁸

Durante el año de 1928, la vida de Pomar se convulsionó agresivamente. En medio de una creciente actividad musical, su esposa Dolores falleció el 23 de mayo.⁸⁹ Por otro lado, algunos problemas laborales en la Secretaria de Industria y Comercio lo llevaron a renunciar a mediados del año.⁹⁰ Pese a ello, Pomar siempre se mostró agradecido hacia esta institución, especialmente por haberle permitido cumplir el deseo de su juventud: viajar por el país y conocer las manifestaciones musicales del pueblo mexicano.⁹¹ En octubre se organizaron una serie de recitales con la obra para piano de Pomar interpretados por él mismo, probablemente los más grandes que se hicieron durante su vida.⁹² Sin embargo, después de esperar infructuosamente las promesas de trabajo y habiendo contemplado la

⁸² Noli, *Presagio: música para piano*, 6.

⁸³ Fausto Pomar comenta que, efectivamente, la familia se mudó a León, pero no aclara en qué años vivieron ahí. El texto en el disco de Noli dice que la mudanza ocurrió en 1924. Brennan, “Percusiones y proyectos”, 59 y Noli, *Presagio: música para piano*, 6.

⁸⁴ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 50.

⁸⁵ *Ibid.*, 49. Mientras que Picún ubica a Pomar en Guadalajara desde 1927, uno de sus textos biográficos dice que la mudanza sucedió en 1926. Simón Tapia Colman, “Pomar, José”, en *Música y músicos en México* (México: Panorama Editorial, 1991), 46.

⁸⁶ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 118-119.

⁸⁷ Noli, *Presagio: música para piano*, 6.

⁸⁸ [Julio Estrada], “Pomar, José”, en *Enciclopedia de México*, tomo XI (Ciudad de México: 1993), 6531. En el texto, la obra es llamada *Mazurka, vals y danza*, títulos que corresponden a los primeros tres movimientos de la suite.

⁸⁹ Ver nota 6, cap. 1.

⁹⁰ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 115-118. De acuerdo a una carta escrita por Pomar, al parecer denunció a unos trabajadores, miembros de la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana) y como medida, sus jefes lo querían mandar a La Paz, Baja California; por tanto, su renuncia fue para evitar dicho castigo.

⁹¹ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 49.

⁹² *Ibid.*, 51.

opción de regresar a Pachuca, finalmente las puertas se abrieron para Pomar en la Ciudad de México hacia diciembre de 1928 —donde se instalaría definitivamente hasta su muerte—. Carlos Chávez, quien acababa de iniciar su gestión como director del Conservatorio Nacional de Música luego de haber vivido un par de años en Nueva York, le ofreció la oportunidad de dar clases en el Conservatorio,⁹³ hecho que daría inicio a una amistad que beneficiaría positivamente a Pomar en aquella época, pero que posteriormente se enfriaría.⁹⁴ Ahí, llegó a impartir las clases de Teoría Superior, Análisis Musical y Solfeo.⁹⁵



Ilustración 5. José Pomar. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.

Los primeros dos años en la capital fueron muy duros, ya que debido a que sus hijos permanecían en Guadalajara,⁹⁶ Pomar tenía que gestionar sus ganancias para garantizar su propia subsistencia, la de su familia, cubrir deudas y ahorrar para la eventual mudanza que,

⁹³ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 119-120.

⁹⁴ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 51-53. Sobre el distanciamiento entre Pomar y Chávez, posiblemente tuvieron que ver sus ideas políticas, que aunque inicialmente cercanas, luego se fueron separando durante esa década. Fausto Pomar comenta que fue el apoyo que su padre manifestó a la Escuela Nocturna para Trabajadores cuando esta se separó del Conservatorio a finales de los años treinta lo que lo enemistó con Chávez. Brennan, “Percusiones y proyectos”, 60.

⁹⁵ Noli, *Presagio: música para piano*, 6.

⁹⁶ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 121-126. Muñoz aborda con detalle esta difícil etapa de la vida de Pomar.

finalmente y después de muchas dificultades, llegó a finales de 1930.⁹⁷ A partir de entonces, su obra y pensamiento tomarían nuevos rumbos. Entrar al Conservatorio le permitió relacionarse con el grupo de autores cercano a Chávez: Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, José Rolón, Vicente T. Mendoza, Gerónimo Baqueiro Foster, David Saloma y Daniel Castañeda.⁹⁸ Además de la docencia, Chávez ofreció a Pomar la oportunidad de realizar recitales, dictar conferencias, lo invitó a formar parte del Comité editorial de la *Revista Música*,⁹⁹ le encargó nuevas obras y dirigió los estrenos de sus trabajos orquestales —al igual que Silvestre Revueltas— con la flamante Orquesta Sinfónica de México.¹⁰⁰

En estos años, Pomar vivió una etapa de plenitud creativa y laboral, similar a aquella que había vivido en Pachuca veinte años atrás. Las obras orquestales que escribió en estos años son: *Cuarto cuadro para orquesta* (1930), la cual formaba parte de un proyecto encargado por el mismo Chávez¹⁰¹ para componer y escenificar una obra dividida en 5 movimientos que abarcara la Historia de México. A Pomar le había sido asignado el cuarto movimiento, que hablaba del Porfirismo. Al parecer, esta obra nunca se estrenó;¹⁰² *Huapango para orquesta* (1931) que antecede una década a aquél de Moncayo¹⁰³ y es una de las obras nacionalistas de Pomar creadas en esta nueva etapa de su vida;¹⁰⁴ el ballet *Ocho Horas* (1931) donde simula el ruido de una imprenta con una instrumentación atípica que incluye entre otras cosas un motor, cadenas, láminas, un silbato, un timbre y una sirena, concepción que lo vincula al futurismo;¹⁰⁵ y el *Preludio y fuga rítmicos* (1932) obra pionera en el uso de las percusiones en México, contemporánea de las famosas *Rítmicas* de Roldan

⁹⁷ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 51.

⁹⁸ Noli, *Presagio: música para piano*, 6.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 52, 54-55.

¹⁰¹ Fausto Pomar comenta que el encargo fue hecho por Diego Rivera. Brennan, “Percusiones y proyectos”, 59.

¹⁰² Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 52-53.

¹⁰³ Luis Sandi equivoca este dato, diciendo que fue “compuesto diecisiete años antes que el de Moncayo”. En realidad, el Huapango de Moncayo fue estrenado en 1941. Luis Sandi, “Compositores mexicanos de 1910 a 1958”, en Julio Estrada, ed., *La música de México*, tomo 1: *Historia*, vol. 4: *Periodo Nacionalista (1910 a 1958)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), 43.

¹⁰⁴ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 54.

¹⁰⁵ Julio Estrada, “Técnicas composicionales en la música mexicana”, 129 y Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 53.

e *Ionisation* de Varèse.¹⁰⁶ Antes de esto, Pomar solamente había incursionado al género orquestal con su *Concierto para piano* (1912) y un arreglo de la *Balada de Navidad* (1918).¹⁰⁷ También escribió obras para conjuntos instrumentales como *Los gatos (sombras chinescas)* (1933), *La murga* (1933) y en 1934 compone su última obra para piano,¹⁰⁸ la *Sonatina*, cuyo segundo movimiento contiene elementos del danzón.¹⁰⁹

Durante esta época, se afilió al Frente Popular Antiimperialista, al Partido Comunista Mexicano (PCM) y fue uno de los fundadores de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).¹¹⁰ Su postura y sus ideas le valieron una entrañable amistad con Jacobo Kostakowsky y Silvestre Revueltas,¹¹¹ con quienes compartía credo político.¹¹² Producto de ello, el pensamiento de Pomar en torno a la razón de ser del arte y la creación se radicalizó al grado de concebir una nueva ideología: la música debía hacerse, según él, por y para las masas, con un sentido social de apoyo al pueblo y utilizando el texto como arma para combatir en la lucha de clases.¹¹³ Como consecuencia, Pomar comenzó a trabajar en la creación de un *corpus* de obras corales con textos políticos de corte socialista,

¹⁰⁶ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 54. Tanto *Ocho Horas* como el *Preludio y fuga rítmicos* están construidas con ideas muy adelantadas a lo que se hacía en el país. La interpretación de estas, al igual que la de una serie de piezas para piano que ejecutó en un concierto en el Ateneo musical —presumiblemente, la *Oblación a los compositores populares*— rápidamente posicionaron a Pomar como un compositor vanguardista. Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 121-126.

¹⁰⁷ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 47-48, 50. Cabe aclarar que Pomar nombra a la versión para piano —concluida originalmente en 1915— como *Balada de Noche Buena* y a la versión orquestal —concluida en 1918— como *Balada de Navidad*. Existe también una versión para dos pianos y otra para quinteto.

¹⁰⁸ Se desconocen las razones exactas por las que Pomar concluyó de manera tan prematura su producción de música original para piano. Solamente podemos especular sobre los factores que pudieron haber pesado para que Pomar tomara esta decisión: la escasa proyección y malas experiencias que hasta entonces padecieron sus obras, las ideas que Pomar cultivó durante la década de los 30’s en torno al quehacer artístico y su función en la sociedad o su creciente actividad como docente y director de coros. También, sus descendientes mencionan que fue víctima de una censura por parte de Carlos Chávez, lo cual, de ser cierto, sin duda representaría un gran desincentivo en el deseo creativo de Pomar. Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 51; Picún, “José Pomar: Una labor musical” 56 y Brennan, “Percusiones y proyectos”, 59-60.

¹⁰⁹ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 54.

¹¹⁰ Noli, *Presagio: música para piano*, 6.

¹¹¹ Julio Estrada, “Técnicas composicionales en la música mexicana”, 128. Revueltas escribió un par de textos alabando la faceta de músico militante presente en Pomar y Kostakowsky.

¹¹² Estrada señala que Carlos Chávez también tenía inicialmente una postura izquierdista, pero que, con el paso de los años, no se adaptó tan bien a los ideales socialistas como los otros tres autores, esto debido a que su posición adquirió un tinte “oficialista”. Sin embargo, creó algunas obras militantes, de entre las cuales, destaca la *Sinfonía Proletaria* (1934) para coro y orquesta. Julio Estrada, “Técnicas composicionales en la música mexicana”, 128 y Clara Meierovich, Vicente T. Mendoza: artista y primer folclorólogo musical (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 34-35.

¹¹³ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 145. Las ideas de Pomar al respecto fueron vaciadas en un texto suyo titulado “Arte musical revolucionario”.

concebidos la mayoría para ser entonados por coros populares.¹¹⁴ Con la llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia, el Partido Comunista Mexicano regresó a la legalidad en 1935,¹¹⁵ lo cual permitió que sus actividades en la militancia partidista y sindical se intensificaran durante los siguientes años.¹¹⁶ Dichas ideas se reflejaron en varios de sus escritos, apareciendo algunos de ellos en publicaciones como *Contra-ataque*, *Frente a frente* y *El Machete*.¹¹⁷

En 1936, un grupo de alumnos del Conservatorio fundó la Escuela Nocturna de Música para Trabajadores y Empleados (hoy Escuela Superior de Música), con la finalidad de proveer de una educación de calidad al proletariado. Pomar coincidía plenamente con la misión de esta institución y fue uno de los tres maestros del Conservatorio que se sumó a la planta de la Escuela Nocturna;¹¹⁸ a partir de entonces, Pomar no abandonaría esta institución hasta su muerte.¹¹⁹ Debido a sus ideas comunistas, Pomar fue expulsado del Conservatorio en marzo de 1940 junto a Julio Jaramillo y Manuel López Tapia, pero a las pocas semanas fue reasignado.¹²⁰ Sin embargo, Pomar eventualmente dejó esta institución para dedicarse de lleno a sus clases en la Nocturna de Música. A principios de la década de los cuarentas, los escritos de Pomar adquirieron un tinte ideológico menos radical e incluso, regresó a hablar de temas musicales.¹²¹ También su labor creativa se detuvo prácticamente, teniendo como excepción la escritura de su última gran obra: *América. Sinfonía en Do* (1946), la cual compuso con la finalidad de presentarla al Premio Musical Reichhold “Sinfonía de las Américas”,¹²² un concurso convocado por el millonario Henry H. Reichhold y que buscaba premiar al ganador con 25,000 dólares. Pomar obtuvo una

¹¹⁴ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 55. Sobre su producción de música vocal de contenido militante, en el librito del disco *Presagio* aparece lo siguiente: “[Pomar] produjo tanto composiciones originales como arreglos, traducciones de cantos y canciones extranjeras y simultáneamente trabajó como director de varios grupos corales de estudiantes, obreros y campesinos.” Noli, *Presagio: música para piano*, 7.

¹¹⁵ Gerardo Peláez Ramos, “Ascenso del Partido Comunista de México (1935-1937)”, *La Haine.org*, 1. Consultado el 5 de febrero del 2020. https://www.lahaine.org/b2-img11/pelaez_1935_1937.pdf

¹¹⁶ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 51-54.

¹¹⁷ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 55.

¹¹⁸ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 49-51. Al lado del Dr. Jesús C. Romero y Nabor Vázquez. Los demás maestros eran jóvenes pasantes destacados del Conservatorio.

¹¹⁹ Noli, *Presagio: música para piano*, 7.

¹²⁰ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 55, n. 48.

¹²¹ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 55.

¹²² Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 55.

mención honorífica en dicho certamen.¹²³ La obra se conforma de cuatro movimientos dedicados a cuatro países: Argentina, Perú, México y Estados Unidos. Cada uno está construido con elementos que pertenecen o aluden a cada una de las naciones y en el último movimiento reaparecen los tres primeros.¹²⁴

En 1948, Vicente Lombardo Toledano fundó el Partido Popular, al cual se afilió Pomar. Este partido, aunque de ideas marxistas y leninistas, era de corte menos radical que la LEAR o el Partido Comunista.¹²⁵ Pomar estableció una fructífera relación con Lombardo Toledano que lo conducirían a fundar y dirigir el coro de la Universidad Obrera de México, el cual interpretó algunas de sus obras militantes.¹²⁶



Ilustración 6. José Pomar, jugando con su nieto Julio. Archivo personal de Julio Pomar.

¹²³ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 55. Fasuto y Julio Pomar aseguraban que su abuelo ganó el Primer premio, pero el jurado decidió revocar la decisión y solamente entregarle la mención después de conocer las ideas políticas contenidas en la obra. Brennan, “Percusiones y proyectos”, 61.

¹²⁴ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 55.

¹²⁵ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 55.

¹²⁶ Noli, *Presagio: música para piano*, 7. La nota biográfica de Pomar en el Diccionario Enciclopédico de Música en México indica que también fue director del coro de la Escuela Nacional de Ciegos, dato que no menciona ni Picún ni Muñoz, por lo que habrá que corroborar su veracidad. Gabriel Pareyón, “Pomar, José”, en *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, tomo 2 (México: Universidad Panamericana, 2007), 839-840.

En sus últimos años,¹²⁷ Pomar se consagró a su actividad docente en la Escuela Nocturna de Música —de la cual fue nombrado subdirector en 1956— y al ferromodelismo, pasión que cultivó a la par de la música desde su juventud,¹²⁸ a tal grado que incluso fue presidente de la Asociación Nacional de Modelistas Ferrocarrileros.¹²⁹ José Pomar murió el 13 de septiembre de 1961 en la Ciudad de México.¹³⁰

Durante los siguientes 20 años posteriores a su muerte, su familia buscó espacios y oportunidades para que se realizaran audiciones de su música y se recordara su figura, destacando un par de homenajes en 1974 y en 1980, este último organizado por la Liga de Compositores Mexicanos.¹³¹ No es sino hasta 1981 que, gracias al empeño de Fausto Pomar, la Liga inició un trabajo editorial abordando una selección de las piezas para piano de José Pomar, tarea que a lo largo de doce años cosecharía la publicación de siete partituras que recorren de manera general la producción pianística de toda su vida: *El Ex-Convento de San Francisco en Pachuca* (1981), *Sonatina para piano* (1982), *Oblación a los compositores populares* (junto con *Oblación, Fiel a una memoria*) (1988), *Preludio 1 en sol mayor para piano* (junto a la *Mazurka 17 en sol mayor [sic]*)¹³² para piano de Manuel M. Ponce)¹³³ (1989), *Bosquejos de escenas infantiles. Suite para piano* (1989), y *La Quimera. Suite para piano* (1993).¹³⁴ Derivado de la publicación de estas partituras, Raúl Ladrón de Guevara realizó una grabación de *El Ex-Convento de San Francisco en Pachuca* en 1989.¹³⁵ Hacia 1984, Julio Estrada coordinó y participó en la publicación de la enciclopedia *La música de México*, en cuyo cuarto volumen, dedicado al periodo nacionalista, aparecen diferentes textos que aluden a la figura de José Pomar.¹³⁶ En los siguientes años se organizaron diferentes conciertos con obras suyas, destacando el estreno

¹²⁷ Es necesario ampliar la información y precisar muchos datos sobre la vida de Pomar en sus últimos 20 años.

¹²⁸ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 56. Además de tener un cuarto de su casa repleto de vías y trenecitos, se cuenta que mandó a concursar a los Estados Unidos un “vagón-refrigerador”, con el cual obtuvo un premio.

¹²⁹ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 33.

¹³⁰ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 46.

¹³¹ *Ibid.*, 56.

¹³² En realidad, la pieza está compuesta en *mi menor*.

¹³³ Ver cap. 2.5

¹³⁴ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 6-7.

¹³⁵ *Ibid.*, 7. Publicada en audiocasette por Tritonus. Por desgracia, esta grabación es muy difícil de conseguir hoy en día.

¹³⁶ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 56. Incluso, uno de sus volúmenes tiene como portada la partitura del *Huapango* de Pomar.

de la *Sinfonía América* en 1993 por la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la batuta de Sergio Ortiz.¹³⁷

En 1998, Elena y Julio Pomar, nietos del compositor, entregaron el archivo de su abuelo al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, el cual bajo la dirección de Julio Estrada fue incorporado al AMDM¹³⁸ —junto al Archivo Kostakowsky, entregado en 1990 y al de Higinio Ruvalcaba, entregado en 2001—. ¹³⁹ Enseguida, la Dra. Olga Picún comenzó a ordenarlo, digitalizarlo y escribir sobre él con la intención de colocarlo al alcance del público en los años siguientes. Ya para entonces, Daniel Noli llevaba algunos años interpretando la música de Pomar e investigando sobre su figura, inducido por Sergio Ortiz, actividades que cristalizaron en el año 2000 con la publicación de *Presagio: Música para piano de José Pomar*, el primer disco monográfico con obras de Pomar.¹⁴⁰ En 2001, Olga Picún coordinó una exposición que se inauguró en la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM -hoy Facultad de Música- y posteriormente se trasladó a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.¹⁴¹ Durante esta década, vieron la luz una serie de artículos escritos por ella misma y Emilio Casco Centeno y en 2010, una breve biografía aparece en el capítulo *La creación musical en México durante el siglo XX* de Aurelio Tello, del libro *La música en México: Panorama del siglo XX*.¹⁴² Finalmente, Maby Muñoz, entonces alumna de la Facultad de Música de la UNAM, presentó un capítulo de sus *Notas al programa* dedicado a *El Ex-Convento de San Francisco en Pachuca* en 2012, texto que la llevaría a realizar la primer tesis de maestría dedicada a Pomar en 2016, titulada *José Pomar y su música para piano: Una aproximación a la obra y al compositor*.

¹³⁷ *Ibid.*, 55.

¹³⁸ *Ibid.*, 57.

¹³⁹ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 8.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 57.

¹⁴² Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 9-10.

1.3 La obra para piano de José Pomar

La Dra. Olga Picún (2003) propuso dividir la obra musical de Pomar en dos grandes periodos: el primero (1898-1928), que abarca sus años de juventud en la Ciudad de México y su posterior peregrinaje por los diferentes estados en donde residió (Hidalgo, Guanajuato y Jalisco) y se caracteriza por tener como centro creativo la obra para piano; el segundo (1929-1946), que toma como punto de partida su regreso definitivo a la Ciudad de México y se centra esta vez en la creación tanto de obras para gran ensamble (orquestal y de cámara) así como música vocal de contenido militante.¹⁴³ Sin embargo, según Vena Arvey (1936), el propio Pomar consideraba que este segundo periodo creativo era en realidad una tercera etapa en su vida compositiva, y concebía los años en que vivió en Guanajuato (1917-1928) como una etapa de transición.¹⁴⁴ En todo caso, ambas visiones nos permiten entender mejor sus tendencias creativas en cuanto hablamos de toda su producción musical, pero no así al referirnos exclusivamente a la música para piano, por lo que resulta conveniente elaborar una nueva categorización que tenga como premisa la agrupación de este corpus bajo otros preceptos.

Para poder llevar a cabo esta tarea, primer es necesario elaborar una lista definitiva de las obras que conforman su catálogo para piano basándonos en el contenido de su acervo musical, localizado en el Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Luego, habrá que depurar la lista de piezas resultante ya que, como veremos a continuación, algunos de los trabajos enlistados son más bien borradores, ejercicios de escritura o a veces, no pueden considerarse obras formales. Sucede también que existen varias versiones de una misma obra, incluso con títulos diferentes. Después, propongo realizar algunos ajustes en los títulos y agrupar algunas piezas en una sola, para lo cual considero conveniente, por cuestiones prácticas, reunir las obras numeradas con una misma forma (ej. las cuatro *Hojas de álbum*). Finalmente,

¹⁴³ Olga Picún, “José Pomar: Su trayectoria y su música”, *Latinoamérica Música* (2005). Consultado el 5 de febrero del 2020. <https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/pomar/picun-portrait.html>. En este texto, Picún nombra a sus dos subtítulos “Los comienzos: las obras y la época del primer periodo creativo” y “La época del segundo periodo creativo”.

¹⁴⁴ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 17. Si bien, durante esta etapa de transición (anterior a 1929) Pomar compuso muy poca música, el lenguaje que manejó en las obras para piano escritas en esta época, en mi opinión, se erigen como las más complejas desde el punto de vista armónico (*El Pozo* y la *Oblación a los compositores populares*).

ocurrirá que en un par de casos de obras sin título, podremos referirlas con un nombre que describa mejor su contenido para efectos prácticos.

En la siguiente tabla, se presentan tres columnas: a la izquierda aparece la lista cronológica de piezas contenidas en el apartado de música para piano de José Pomar del AMDM (contenidas todas en una caja denominada P1);¹⁴⁵ en la columna central se explican los cambios que se realizarán de acuerdo a los criterios antes mencionados; finalmente, a la derecha aparecen únicamente las obras que se considerarán en la lista final de piezas una vez realizados los cambios propuestos. Es muy importante subrayar que este catálogo comprende únicamente la obra original para piano y deja fuera tanto los arreglos de música mexicana que realizó en Pachuca, como las reducciones y transcripciones de algunas de sus obras orquestales, las cuales de hecho se localizan en otras cajas dentro del mismo archivo.

Obras del AMDM del IIE-UNAM	Cambio	Lista final de obras
El Juglar (1898)	La escritura correcta del sustantivo debe ser sin mayúsculas.	El juglar (1898)
-Pieza sin título- (1901)	Se trata de dos pequeñas danzas para piano. Se propone llamarlas de este modo.	Dos danzas (1901)
Preludio-interludio-postludio (mayo 1899 - agosto 1902) <ul style="list-style-type: none"> • Preludio. Para Estela Chavero. Lento (mayo 1899) • Para Guillermo E. Symonds. Bien calmado (mayo 1899) • Para Antonio H. Altamirano. Movido (junio 1899) • Interludio. Para Rubén M. Campos. Tranquilo (marzo 1900) • Para Edmundo Castillo y Vivas. Moderado (julio 1902) • Para Juan J. Gamboa. Allegro (agosto 1902) • Postludio. Para Manuel M. Bermejo. Poco allegro (agosto 1902) 	Como podrá notarse, esta es una primera versión de <i>La Quimera</i> , antes de que Pomar le asignara ese título a la obra y a sus diferentes piezas. Los cambios que realizó en la escritura son mínimos.	

¹⁴⁵ En la lista se omiten las piezas que están catalogadas en el apartado que contiene obras inconclusas.

Obras del AMDM del IIE-UNAM	Cambio	Lista final de obras
<p>La Quimera (México, mayo 1899 - México, agosto 1902)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Visión. Lento (México, mayo 1899) • Moderato (México, junio 1899) • Realidad. Allegro (México, junio 1899) • Tranquilo (México, marzo 1900) • Post Mortem. Più lento (México, julio 1902) • Entierro. Allegretto (México, agosto 1902) • Envío. Allegro tranquilo (México, agosto 1902) 	<p>La escritura correcta del sustantivo debe ser sin mayúsculas.</p>	<p>La quimera (México, mayo 1899 - México, agosto 1902)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Visión. Lento (México, mayo 1899) • Moderato (México, junio 1899) • Realidad. Allegro (México, junio 1899) • Tranquilo (México, marzo 1900) • Post Mortem. Più lento (México, julio 1902) • Entierro. Allegretto (México, agosto 1902) • Envío. Allegro tranquilo (México, agosto 1902)
<p>Hoja de álbum 1 (Tiempo de Vals). Più moto (México, septiembre 1902)</p>	<p>Se propone agrupar todas las Hojas de álbum como una misma colección de piezas, añadiendo la indicación de <i>Tiempo de vals</i> que aparece en todas. También, se propone ubicar cada pieza por su tonalidad.</p>	<p>Cuatro hojas de álbum en tiempo de vals (México, septiembre 1902 - México, mayo 1904)</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1. En <i>sol mayor</i>. Più moto (México, septiembre 1902) • 2. En <i>do mayor</i>. Con moto (México, enero 1903) • 3. En <i>re mayor</i>. Con moto (México, marzo 1904) • 4. En <i>sol mayor</i>. Tempo giusto (México, mayo 1904)
<p>Serenata (México, septiembre 1902)</p>		<p>Serenata (México, septiembre 1902)</p>
<p>Hoja de álbum 2 (Tiempo de Vals). Con moto (México, enero 1903)</p>	<p>Ver "Hoja de álbum 1"</p>	
<p>Mazurka "burlesca" (México, septiembre 1903)</p>	<p>Esta mazurka es exactamente la primera del ciclo de Cuatro Mazurkas, pero fue nombrada originalmente de esta forma.</p>	
<p>Hoja de álbum 3 (Tiempo de Vals). Con moto (México, marzo 1904)</p>	<p>Ver "Hoja de álbum 1"</p>	
<p>Hoja de álbum 4 (Tiempo de Vals). Tempo giusto (México, mayo 1904)</p>	<p>Ver "Hoja de álbum 1"</p>	
<p>Pieza sin título en <i>la bemol mayor</i> (junio 1907)</p>	<p>Estas dos piezas, compuestas durante la misma época, son dos fugas para piano originales de Pomar. Se propone llamarlas de este modo.</p>	<p>Dos fugas (junio 1907)</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1. En <i>la bemol mayor</i> • 2. En <i>do menor</i>
<p>Pieza sin título en <i>do menor</i> (junio 1907)</p>		
<p>Oblación. Fiel a una memoria (México, octubre 1907)</p>	<p>Esta pieza es una versión temprana del Interludio en <i>sol bemol</i>.</p>	

Obras del AMDM del IIE-UNAM	Cambio	Lista final de obras
<p>4 Mazurkas (México, septiembre 1903 - Pachuca, diciembre 1908)</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1ª Mazurka. Vivo (México, septiembre 1903) • 2ª Mazurka. Tempo giusto. A Ernesto Elorduy (México, enero 1905) • 3ª Mazurka. Allegro tranquilo (Pachuca, mayo 1908) • 4ª Mazurka. Allegro (Pachuca, diciembre 1908) 	Se sugiere escribir el número del título con letras y dejar como título de cada una la tonalidad y el tempo.	<p>Cuatro mazurkas (México, septiembre 1903 - Pachuca, diciembre 1908)</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1. En <i>la menor</i>. Vivo (México, septiembre 1903) • 2. En <i>si menor</i>. Tempo giusto. A Ernesto Elorduy (México, enero 1905) • 3. En <i>fa sostenido menor</i>. Allegro tranquilo (Pachuca, mayo 1908) • 4. En <i>re menor</i>. Allegro (Pachuca, diciembre 1908)
-Fragmento final de una pieza- (febrero 1909)	Aunque en esta lista se omitieron piezas que aparezcan incompletas o inconclusas, interesa en este caso decir que se trata de un primer manuscrito del Interludio en <i>la mayor</i> .	
1 (julio 1910)	Esta pieza es un primer manuscrito del Interludio en <i>sol mayor</i> .	
?..... (Pachuca 1910)	Estas dos piezas son manuscritos tempranos del Interludio	
-Pieza sin título- (Pachuca, diciembre 1910)	“Enigmático como la noche”	
Pieza sin título en <i>sol bemol mayor</i> . Più tosto lento (Pachuca, febrero 1911)	Se propone eliminar la acepción <i>sin título</i> del título de la obra	Pieza en <i>sol bemol mayor</i> . Più tosto lento (Pachuca, febrero 1911)
<p>Sonata para piano. <i>Fa sostenido menor</i>. A María C. Arias Villegas (Pachuca, 2 de febrero de 1913 - 29 de octubre de 1913)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Allegro - El presago (6 de marzo de 1913) • Moderato - Su mirada en la noche (5 de febrero de 1913) • Lento - Su silueta ante el crepúsculo (2 de enero de 1913) • Leggiero - Un sueño (27 de octubre de 1913) • Allegro - El presago cumplido (18 de agosto de 1913) 		<p>Sonata para piano en <i>fa sostenido menor</i>. A María C. Arias Villegas (Pachuca, 2 de febrero de 1913 - 29 de octubre de 1913)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Allegro - El presago (6 de marzo de 1913) • Moderato - Su mirada en la noche (5 de febrero de 1913) • Lento - Su silueta ante el crepúsculo (2 de enero de 1913) • Leggiero - Un sueño (27 de octubre de 1913) • Allegro - El presago cumplido (18 de agosto de 1913)
Balada de Noche Buena (Pachuca, junio 1915)		Balada de Noche Buena (Pachuca, junio 1915)

Obras del AMDM del IIE-UNAM	Cambio	Lista final de obras
Alma mía de mi grandota (Pachuca, noviembre de 1915)	Esta obra pertenece más bien a los arreglos de canciones populares que Pomar realizó entre 1913 y 1915.	
3 preludios - 3 interludios (Amecameca, septiembre 1906 - México, enero 1916) <ul style="list-style-type: none"> I. Preludio en <i>sol mayor</i>. A Manuel M. Ponce. Rubato (México, diciembre 1907) II. Preludio en <i>la mayor</i>. Lento (México, octubre 1906) III. Preludio en <i>mi bemol mayor</i>. A Julio Pani. Rubato (Amecameca, septiembre 1906) Interludio en <i>sol bemol</i>. Rubato (México, diciembre 1907) Tres interludios “Al arrimo de su cariño” <ul style="list-style-type: none"> I. Interludio en <i>la mayor</i>. Renaciente como la aurora. Lento (Pachuca, agosto 1912) II. Interludio en <i>sol mayor</i>. Fúlgido como la tarde. Sostenuto (Pachuca, octubre 1915) III. Enigmático como la noche (México, enero 1916) 	Para empezar, se propone escribir los números en los títulos con letras. También se propone dividir esta gran suite en tres obras diferentes: una que comprenda los tres preludios, dejar el Interludio en <i>sol bemol</i> como una obra independiente y luego, otra que comprenda los tres interludios restantes.	Tres preludios (Amecameca, septiembre 1906 - México, diciembre 1907) <ul style="list-style-type: none"> I. Preludio en <i>sol mayor</i>. A Manuel M. Ponce. Rubato (México, diciembre 1907) II. Preludio en <i>la mayor</i>. Lento (México, octubre 1906) III. Preludio en <i>mi bemol mayor</i>. A Julio Pani. Rubato (Amecameca, septiembre 1906)
		Interludio en <i>sol bemol</i> . Rubato (México, diciembre 1907)
		Tres interludios “Al arrimo de su cariño” (Pachuca, agosto 1912 - México, enero 1916) <ul style="list-style-type: none"> I. Interludio en <i>la mayor</i>. Renaciente como la aurora. Lento (Pachuca, agosto 1912) II. Interludio en <i>sol mayor</i>. Fúlgido como la tarde. Sostenuto (Pachuca, octubre 1915) III. Enigmático como la noche (México, enero 1916)
Pieza sin título en <i>mi mayor</i> (México, enero 1917)	Se propone eliminar la acepción <i>sin título</i> del título de la obra	Pieza en <i>mi mayor</i> (México, enero 1917)
El Ex-Convento de San Francisco en Pachuca (Pachuca, junio 1912 - Guanajuato, diciembre 1919) <ul style="list-style-type: none"> El Pozo. Allegretto (Guanajuato, diciembre 1919) El Patio. Lento ma non troppo (Pachuca, junio 1912) Las escaleras. Allegro giusto (Pachuca, junio 1912) Los muros. Moderato (Pachuca, junio 1912) Las celdas (Pachuca, junio 1912) 	La escritura correcta de la palabra <i>exconvento</i> es sin guión y toda junta.	El exconvento de San Francisco en Pachuca (Pachuca, junio 1912 - Guanajuato, diciembre 1919) <ul style="list-style-type: none"> El Pozo. Allegretto (Guanajuato, diciembre 1919) El Patio. Lento ma non troppo (Pachuca, junio 1912) Las escaleras. Allegro giusto (Pachuca, junio 1912) Los muros. Moderato (Pachuca, junio 1912) Las celdas (Pachuca, junio 1912)

Obras del AMDM del IIE-UNAM	Cambio	Lista final de obras
<p>Bosquejos de escenas infantiles, suite para piano (1912-1928)</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1. Minué. El envite • 2. Polka. La cajita de música • 3. Barcarola. El columpio va y viene • 4. Marcha. ¡Armas, apunten, fuego, púm! • 5. Tarantela. El trompo • 6. Gavota. Cómo es la muñeca • 7. Danza. La muñeca se duerme en la cuna • 8. Mazurka. La pelota bota y rebota • 9. Scherzo. El escondite • 10. Cake-walk. Del gato • 11. Vals. Al fin dormidos..... 		<p>Bosquejos de escenas infantiles, suite para piano (1912-1928)</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1. Minué. El envite • 2. Polka. La cajita de música • 3. Barcarola. El columpio va y viene • 4. Marcha. ¡Armas, apunten, fuego, púm! • 5. Tarantela. El trompo • 6. Gavota. Cómo es la muñeca • 7. Danza. La muñeca se duerme en la cuna • 8. Mazurka. La pelota bota y rebota • 9. Scherzo. El escondite • 10. Cake-walk. Del gato • 11. Vals. Al fin dormidos.....
<p>Oblación a los compositores populares (Guadalajara, 25 de noviembre de 1927 - México, 7 de marzo de 1929)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tiempo de mazurka. A la memoria de J. de Jesús Martínez (Guadalajara, Jalisco, 25 de noviembre de 1927) • Tiempo de vals. A la memoria de Salvador Pérez (Guadalajara, Jalisco, 12 de noviembre de 1928) • Tiempo de danza. A la memoria de Teófilo Pomar (Guadalajara, Jalisco, noviembre de 1927) • Tiempo de Schottis (México, 7 de marzo de 1929) 		<p>Oblación a los compositores populares (Guadalajara, 25 de noviembre de 1927 - México, 7 de marzo de 1929)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tiempo de mazurka. A la memoria de J. de Jesús Martínez (Guadalajara, Jalisco, 25 de noviembre de 1927) • Tiempo de vals. A la memoria de Salvador Pérez (Guadalajara, Jalisco, 12 de noviembre de 1928) • Tiempo de danza. A la memoria de Teófilo Pomar (Guadalajara, Jalisco, noviembre de 1927) • Tiempo de Schottis (México, 7 de marzo de 1929)
<p>Aire de mariachi (1 - 6 de julio de 1929)</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1 (1 de julio de 1929) • -sin título- (6 de julio de 1929) 	<p>Esta pieza no puede considerarse una obra concluida de Pomar. Da la impresión que es un boceto sobre una obra instrumental que nunca desarrolló.</p>	
<p>Sonatina para piano (México, 17 de marzo de 1934 - México, 23 de marzo de 1934)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bien rimado (México, 17 de marzo de 1934) • (Con aire de danzón) (México, 23 de marzo de 1934) 		<p>Sonatina para piano (México, 17 de marzo de 1934 - México, 23 de marzo de 1934)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bien rimado (México, 17 de marzo de 1934) • (Con aire de danzón) (México, 23 de marzo de 1934)
<p>Contrastes (24 de junio de 1936)</p>	<p>Esta obra es solamente la idea básica de una pieza.</p>	

Obras del AMDM del IIE-UNAM	Cambio	Lista final de obras
-Pieza sin título en <i>mi menor</i> - (15 de mayo de 1945 - 18 de septiembre de 1945)	Esta pieza es la transcripción del tercer movimiento de su Sinfonía América	
Tiempo de vals (30 de mayo de 1946)	Esta pieza es solamente un breve bosquejo.	
Tiempo de Marcha (31 de mayo 1946)	Esta pieza es solamente un breve bosquejo.	
Intermedio (s.f.)	Esta obra es solamente la idea básica de una pieza.	
Pieza para piano en <i>si menor</i> (s/f)	Esta pieza es más bien una especie de ejercicio de armonía	
Pieza para piano en <i>mi mayor</i> . Allegretto (s/f)	Esta pieza es más bien una especie de ejercicio de armonía	
Pieza para piano en <i>sol mayor</i> (s/f)	Esta pieza es la parte de piano de un arreglo para violín y piano del cuarto movimiento de <i>La Quimera</i> .	

Tabla 1. Listado y selección de piezas originales para piano de José Pomar, según el contenido del AMDM.

Una vez hechas todas las aclaraciones pertinentes sobre los títulos de las obras y el porqué de su elección, a continuación se presenta la lista oficial de la música original para piano de José Pomar:¹⁴⁶

¹⁴⁶ Esta vez, se han suprimido todas las indicaciones exactas de fechas y lugares de composición, dejando solamente los años de composición en el título principal de la obra

1. El juglar (1898)
2. Dos danzas (1901)
3. La quimera (1899-1902)
 - I. Visión. Lento
 - II. Moderato
 - III. Realidad. Allegro
 - IV. Tranquilo
 - V. Post mortem. Più lento
 - VI. Entierro. Allegretto
 - VII. Envío. Allegro tranquilo
4. Serenata (1902)
5. Cuatro hojas de álbum en tiempo de vals (1902-1904)
 - I. En *sol mayor*. Più moto
 - II. En *do mayor*. Con moto
 - III. En *re mayor*. Con moto
 - IV. En *sol mayor*. Tempo giusto
6. Dos fugas (1907)
 - I. En *la bemol mayor*
 - II. En *do menor*
7. Tres preludios (1906-1907)
 - I. Preludio en *sol mayor*. A Manuel M. Ponce. Rubato
 - II. Preludio en *la mayor*. Lento
 - III. Preludio en *mi bemol mayor*. A Julio Pani. Rubato
8. Interludio en *sol bemol*. Rubato (1907)
9. Cuatro mazurkas (1903-1908)
 - I. En *la menor*. Vivo
 - II. En *si menor*. Tempo giusto. A Ernesto Elorduy
 - III. En *fa sostenido menor*. Allegro tranquilo
 - IV. En *re menor*. Allegro
10. Pieza en *sol bemol mayor*. Più tosto lento (1911)
11. Sonata para piano en *fa sostenido menor*. A María C. Arias Villegas (1913)
 - I. Allegro. El presago
 - II. Moderato. Su mirada en la noche
 - III. Lento. Su silueta ante el crepúsculo
 - IV. Leggiero. Un sueño
 - V. Allegro. El presago cumplido
12. Balada de Noche Buena (1915)
13. Tres interludios “Al arrimo de su cariño” (1912-1916)
 - I. Interludio en *la mayor*. Renaciente como la aurora. Lento
 - II. Interludio en *sol mayor*. Fúlgido como la tarde. Sostenuto
 - III. Enigmático como la noche
14. Pieza en *mi mayor* (1917)
15. El exconvento de San Francisco en Pachuca (1912-1919)
 - I. El pozo
 - II. El patio
 - III. Las escaleras
 - IV. Los muros
 - V. Las celdas
16. Bosquejos de escenas infantiles, suite para piano (1912-1928)
 - I. Minué. El envite
 - II. Polka. La cajita de música
 - III. Barcarola. El columpio va y viene
 - IV. Marcha. ¡Armas, apunten, fuego, púm!
 - V. Tarantela. El trompo
 - VI. Gavota. Cómo es la muñeca
 - VII. Danza. La muñeca se duerme en la cuna
 - VIII. Mazurka. La pelota bota y rebota
 - IX. Scherzo. El escondite
 - X. Cake-walk. Del gato
 - XI. Vals. Al fin dormidos.....
17. Oblación a los compositores populares (1927-1929)
 - I. Tiempo de mazurka. A la memoria de J. de Jesús Martínez
 - II. Tiempo de vals. A la memoria de Salvador Pérez
 - III. Tiempo de danza. A la memoria de Teófilo Pomar
 - IV. Tiempo de schottis
18. Sonatina para piano (1934)
 - I. Bien rimado
 - II. (Con aire de danzón)

Como resultado de las aclaraciones realizadas al listado de las obras contenidas en el Archivo del IIE UNAM, se redujo el número de piezas y colecciones de 38 a 18, las cuales comprenden un periodo de escritura de 36 años que abarca a partir del año 1898 hasta 1934. Esta clasificación coincide en gran medida por aquella ofrecida en el *Diccionario Ilustrado de la Música*:

El juglar, trozo característico para piano; *Suite de la Quimera*, 4 hojas de álbum en forma de vals y una *Serenata Romántica*, que corresponden a la primera época; 4 Mazurcas para piano; *Escenas infantiles*; *Suite: El Convento de San Francisco*; *Balada de Navidad*, para orquesta; 12 *Canciones mexicanas*; Un *Concierto*, para piano y org.; 3 *preludios*, para piano; *Sonata* para 2 violines y piano; *segunda Sonata*, para piano; 4 *Interludios* y 4 *Impresiones* sobre formas populares de bailables arcaicos, etc.¹⁴⁷

Resulta curioso notar algunos puntos de esta lista:

- Los nombres diferentes que el autor de la nota le otorga a varias de las obras, en especial a la *Oblación a los compositores populares* que aquí aparece con el extravagante mote de *4 Impresiones sobre formas populares de bailables arcaicos*.
- La ubicación temporal de una "primera época" que concluye con la *Serenata* y las *Cuatro hojas de álbum*.
- El hecho de identificar a la *Balada de Noche Buena* como una obra para orquesta y omitir que existe una versión inicial para piano.
- La mención de sus arreglos de piezas populares mexicanas, llamadas aquí *12 canciones mexicanas*.
- El error que existe en la descripción del *Concierto*, diciendo que es "para piano y org.", cuando muy probablemente quiso decir que era "para piano y orq." (orquesta).
- El decir que la *Sonata para piano* es la segunda sonata de Pomar, lo cual hace parecer que su fecha de composición es posterior a la de dos violines y piano (lo cual es falso, puesto que esta última está fechada en marzo de 1916).

¹⁴⁷ [Romero], "José Pomar", 36.

Las únicas obras que no aparecen en esta lista son *Dos danzas*, *Dos fugas* y las dos *Piezas para piano*, trabajos pequeños que seguramente Pomar nunca consideró como parte de su catálogo oficial. La omisión de la *Sonatina para piano* se debe a que la nota fue escrita alrededor de 1929, cinco años antes de su composición. Por lo demás, todas las otras obras coinciden con nuestro catálogo.

Otra lista de sus obras para piano se encuentra en el artículo que aparece en la *Enciclopedia de México*, escrita por el Dr. Julio Estrada:

El juglar (1898), Tres interludios, Tres preludios y Postludio (1899-1904), La quimera (suite, 1899-1902), Cuatro mazurkas (1903-1908), Tres interludios y Tres preludios (1906-1915), Oblación (1907), Mazurka en Si menor (1909), Bosquejos de escenas infantiles (1912-1928), Trece arreglos (1913-1915), Balada de Navidad (1913-1919), Sonata en Fa# menor, Tres arreglos (1915), Sonatina (1924), Oblación a los compositores populares mexicanos: mazurka a José de J. Martínez, vals a Salvador Pérez y danza a Teófilo Pomar (1926-1928) y Sinfonía América (reducción al piano, 1946).¹⁴⁸

Sobre esta lista, hay que comentar que:

- Nombra la primera versión de *La quimera (Tres interludios, tres preludios y postludio)* como una obra aparte. También sucede lo mismo con la *Mazurka en si menor*, que en realidad se trata del arreglo que Pomar hizo para su sexteto (de ahí que la fecha sea 1909).
- Menciona los arreglos de piezas populares mexicanas, esta vez, como dos trabajos diferentes: *Trece arreglos* (1913-1915) y *Tres arreglos* (1915)
- La *Balada de Navidad* tiene la fecha de creación de 1913-1919. Probablemente el dato correcto sea 1915-1919, haciendo alusión a la fecha en que finalizó la primera versión —para piano— y la última —transcrita para quinteto—.
- La *Sonata* no tiene fecha de escritura.
- Hay una errata en la fecha de composición de la *Sonatina*, la cual debería ser 1934.
- Incluye en la lista una reducción al piano de la *Sinfonía América*.

¹⁴⁸ [Estrada], “Pomar, José”, 6531-6532.

Una vez habiendo comparado la lista elaborada con otras previas y teniendo claro las dimensiones de la obra para piano de Pomar, a continuación se presenta una gráfica que muestra la ubicación temporal de cada pieza (fig. 1): en el eje x, están los años en que Pomar estuvo activo como creador al piano; en el eje y, están enumeradas cronológicamente del 1 al 18 las obras que conforman su corpus, siendo el número 1 *El juglar* y el número 18 la *Sonatina*.

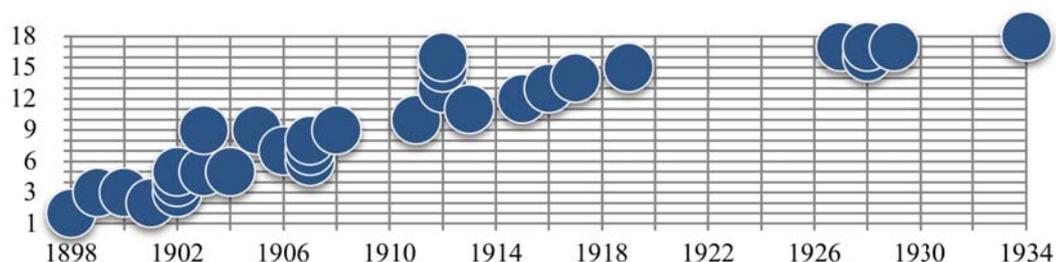


Figura 1. Distribución de la obra de Pomar a través del tiempo.

Esta gráfica presenta, de manera clara, cómo las piezas para piano compuestas por Pomar se agrupan a lo largo de su producción. Lo primero que podemos ver es que tenemos cuatro grupos diferentes: los primeros dos son bastante más largos y nutridos que los últimos dos (ya que estos solo representan la escritura de la *Oblación a los compositores populares* y de la *Sonatina*, respectivamente). De cada grupo, vamos a revisar su contenido y a analizar las obras que los conforman, para determinar, entonces, si podríamos considerar cada uno como una etapa creativa bien delimitada.

Nuestro primer grupo de obras abarca el periodo 1898-1908 y las obras que comprende van desde *El juglar* hasta la finalización del ciclo de *Cuatro mazurkas*. Cabe notar que, justamente, las dos últimas mazurkas fueron concluidas justo cuando Pomar se había ido a vivir a Pachuca; esto contribuye a considerar todo este lapso como un primer impulso creativo, ya que ubica a todas estas obras en un momento bien definido de su vida, y concluye recién había tenido lugar la mudanza a otra ciudad.

Las piezas de esta etapa se caracterizan por la búsqueda de un lenguaje y estilo propios, ensayados en piezas y ciclos cuya escritura no siempre fue exitosa.¹⁴⁹ Su lenguaje está completamente enmarcado en la tradición tonal¹⁵⁰ y las formas que utiliza —todas ellas simples— provienen del romanticismo europeo, la música de salón o incluso, de la práctica del contrapunto. Todo esto nos lleva a considerar que este fue un periodo que podríamos denominar "de juventud".

Después de la *Cuarta mazurka*, tenemos un periodo de tres años durante el cual, si bien Pomar no dejó de escribir música para piano, no concluyó la escritura definitiva de ninguna obra.¹⁵¹ Esto nos sirve como pretexto para localizar un segundo grupo de obras posterior al primero, que abarca desde 1911 hasta 1919 y en donde se hallan casi todas las obras de gran formato y de mayor complejidad (y dificultad técnica) que Pomar compusiera durante su vida: la *Sonata*, la *Balada*, los *Interludios*, *El exconvento* y los *Bosquejos*. Cabe mencionar que en 1912, Pomar escribió su *Concierto para piano con acompañamiento para orquesta*, obra capital en su producción musical la cual, aunque no entra en los terrenos de esta investigación, es importante no perder de vista.¹⁵² Todas las piezas de este segundo grupo se compusieron en Pachuca, a excepción solamente del tercer interludio *Enigmático como la noche*,¹⁵³ la *Pieza en mi mayor* —concluidas en la Ciudad de México— y *El pozo*, primer movimiento de la suite *El exconvento* —escrita en

¹⁴⁹ Como ejemplo, la suite *La Quimera* presenta un extraño ordenamiento que ofrece poco contraste al escucha en las primeras cinco piezas; otro caso es el de la *Serenata*, que presenta una textura cargada que se contradice con las calladas dinámicas que pide, especialmente en la sección final.

¹⁵⁰ Aunque en el *Interludio en sol bemol* Pomar ya utiliza una lógica diferente a la que había usado hasta entonces para resolver los enlaces armónicos, el pensamiento tonal todavía está muy presente en esta obra.

¹⁵¹ En la tabla anterior, incluimos los bosquejos que Pomar escribió entre 1909 y 1910 de los *Tres interludios*. Aunque el contenido de varios de ellos ya está muy cerca de ser el definitivo, no sería sino hasta el periodo de 1912-1916 que Pomar realizó la versión definitiva de estas piezas.

¹⁵² Al igual que en la *Sonata para piano*, Pomar dedicó su *Concierto para piano* y algunos arreglos de música popular mexicana a María C. Arias Villegas, probablemente la alumna más destacada de su cátedra para piano. María Concepción Arias y Ruiz de Villegas (Zacatecas, 1899-Hidalgo, 1979) fue una pianista, pedagoga y promotora cultural mexicana. Además de estudiar con Pomar y estrenar su *Concierto para piano con acompañamiento de orquesta* en 1912, también tuvo por maestro a Pedro Luis Ogazón y, posteriormente, a César del Castillo en el Conservatorio Nacional, graduándose con Mención Honorífica en 1920. Esto le permitió salir del país para hacer estudios de pedagogía musical en la International School of Music en San Francisco, California. Desde 1923 y hasta su muerte, se estableció en Torreón, Coahuila, ciudad en la que fundó su Academia de piano y desempeñó un importante papel en la promoción cultural de la ciudad. José León Robles de la Torre, "Laguneros de origen zacatecano: María Concepción Arias Ruiz de Villegas, gran maestra de piano", *El Siglo de Torreón* (2 de diciembre del 2014). Consultado el 5 de febrero del 2020. <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1063495.personajes-en-la-historia-de-mexico.html>

¹⁵³ Como ya vimos en la n. 151, este interludio sí fue concebido en Pachuca y solamente su versión final fue firmada por Pomar ya en la Ciudad de México.

Guanajuato—. Nuevamente, como sucedió en el primer periodo, las últimas obras consideradas dentro de un mismo grupo pertenecen a una nueva etapa de la vida de Pomar que se desarrolla en otra ciudad. Además de que en Pachuca escribió sus obras más importantes y ambiciosas hasta entonces, el lenguaje utilizado dio un giro hacia una dirección diferente, especialmente en los *Tres interludios* y *El exconvento de San Francisco en Pachuca*, trabajos que apuntan hacia un universo cromático mucho más intenso que aquel del primer periodo. Por tal razón, esta segunda etapa puede entenderse como un periodo medio, donde Pomar afianzó las ideas creativas que generó en su etapa de juventud, las trasladó a formas de mayor envergadura y consiguió, esta vez, mejores resultados donde antes no los obtuvo.¹⁵⁴

El caso particular de *El Pozo*, primer movimiento de la suite *El exconvento de San Francisco en Pachuca*, merece especial atención. Compuesto en Guanajuato hacia 1919, cronológicamente se encuentra ya un poco separado de las principales obras del segundo periodo y, a su vez, su lenguaje moderno presenta una gran cercanía tanto con la *Oblación a los compositores populares* como con la *Sonatina para piano*; pese a ello y por cuestiones prácticas, será considerada como parte del segundo periodo creativo de Pomar.

Finalmente, la *Oblación* y la *Sonatina* conforman un tercer y último grupo de obras, un poco diferente a los primeros dos por varias razones: para empezar, ambas fueron escritas en ciudades distintas —Guadalajara y la Ciudad de México— y en momentos diferentes, ya que hay un hueco de cinco años entre una y otra. Pese a ello, su rasgo común radica en la utilización de una concepción armónica que busca evitar cualquier uso convencional de la tonalidad, característica que las distingue de la mayoría de las obras compuestas en Pachuca y la cual nos permite considerarlas como pertenecientes a una sola etapa que bien podríamos concebir como un periodo tardío en la vida creativa de Pomar, donde se muestra el dominio que llegó a tener de la forma, el contrapunto y de diferentes lenguajes armónicos.

¹⁵⁴ El problema de equilibrio y contraste sobre *La quimera* —que comentamos en la n. 149— fue superado en esta época, como puede apreciarse claramente en la suite *Bosquejos de escenas infantiles*, poseedora de una gran variedad rítmica, tímbrica e incluso, estilística. En una de las presentaciones del álbum *La obra integral para piano de José Pomar*, el Mtro. Alberto Cruzprietto la llamó “la obra inspirada en el mundo de la infancia más importante del repertorio pianístico mexicano”.

Basado en esto, presento a continuación la siguiente tabla, clasificando las diferentes piezas según el periodo en el que fueron compuestas:

Periodo de juventud	Periodo medio	Periodo tardío
El juglar	Pieza en <i>sol bemol mayor</i>	Oblación a los compositores populares
Dos danzas	El exconvento de San Francisco en Pachuca	Sonatina para piano
La quimera	Bosquejos de escenas infantiles	
Serenata	Sonata para piano	
Cuatro hojas de álbum en tiempo de vals	Balada de Noche Buena	
Dos fugas	Tres interludios “Al arrimo de su cariño”	
Tres preludios	Pieza en <i>mi mayor</i>	
Interludio en <i>sol bemol</i>		
Cuatro mazurkas		

Tabla 2. Propuesta de clasificación de la música para piano de José Pomar.



Ilustración 7. José Pomar, joven, al piano. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.

CAPÍTULO II

LA SONATA PARA PIANO DE JOSÉ POMAR

2.1 Aspectos generales de la obra

Quizás, la primer característica que resalta al conocer la *Sonata para piano* de Pomar sea el número de movimientos que la conforman. Recordemos que el formato clásico consistía habitualmente en tres movimientos (el primero constituido por una forma de *allegro de sonata*,¹ el segundo de carácter expresivo y con un tempo moderado o lento, el tercero ligero y generalmente un rondó) pero que a partir de la obra de Beethoven y durante todo el periodo Romántico, imperó el de cuatro (con el mismo formato que en la época clásica, pero con un *scherzo* colocado como segundo o tercer movimiento).² Aunque menos comunes, también es factible encontrar sonatas de dos movimientos (Beethoven, Schubert, Janáček) e incluso de uno solo (Liszt, Prokofiev, Scriabin).³ Sin embargo, existen realmente pocas sonatas de músicos famosos escritas antes de 1913 que contengan cinco movimientos. Quizás una de las primeras sea la *Tercera sonata Op. 3* (1853) de Brahms, obra que probablemente Pomar llegó a conocer en su juventud; mucho más cercanas en tiempo son la *Sonata n.º. 1* (1909) de Charles Ives y la extensa *Sonata en mi menor* (1911) de Leopold Godowsky,⁴ las cuales, en contraparte, es poco probable que Pomar haya conocido para cuando empezó a escribir la suya. Por otro lado, la estructura de cinco

¹ También llamada *forma sonata* o *forma de primer movimiento*, se trata de una estructura comúnmente conformada por dos temas de carácter contrastante expuestos en tonalidades diferentes y, luego de una sección de desarrollo temático, re-expuestos ambos en la tonalidad inicial. Puede llevar una introducción y/o una *coda*. James Webster, “Sonata form”, en *Grove Music Online* (2001). Consultado el 5 de febrero del 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026197?rskey=1mtWaj>

² Sandra Mangsen *et al*, “Sonata”, en *Grove Music Online* (2001). Consultado el 5 de febrero del 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191?rskey=3Wm1Vm>

³ Cabe señalar que algunas de las sonatas de un movimiento (como es el caso de la *Sonata en si menor* de Liszt) presentan una estructura que también puede describirse como el de una obra de dos o más movimientos ininterrumpidos. Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller y Alan Walker, “Liszt, Franz”, en *Grove Music Online* (2001). Consultado el 5 de febrero del 2020.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265?rskey=mtGjnJ&result=2>

⁴ Aunque con toda seguridad, Pomar no supo de la existencia de esta sonata para cuando hizo la suya, llama la atención la similitud que guarda con la obra de Godowsky: un primer movimiento con forma *allegro de sonata*; un par de movimientos lentos, uno de carácter lírico y el otro, derivado de una forma bailable (la danza habanera en el caso de Pomar, el vals vienés en el caso de Godowsky); un *scherzo* y un último movimiento que recapitula el material utilizado a lo largo de la obra.

movimientos también está presente en obras sinfónicas que pudieron haberse interpretado en México a finales del siglo XIX:⁵ la famosa *Sexta Sinfonía “Pastoral”* (1808) de Beethoven y la *Sinfonía Fantástica* (1830) de Berlioz; tampoco hay que dejar de mencionar las sinfonías de Mahler —en especial la segunda (1894) y la quinta (1902)—, ya que Pomar comenta en uno de sus textos autobiográficos que hacia 1908 comenzaba a escuchar de la existencia de las obras de este autor.⁶ Con todos estos datos, lo que se intenta demostrar es que para Pomar, una obra de cinco movimientos no era una extravagancia, sino que muy probablemente estaba documentado de la existencia de esta posibilidad, por muy pocos ejemplos que hayan llegado a sus manos u oídos.

Al respecto, vale la pena notar la manera en que la distribución de los movimientos de la sonata de Pomar aparece escrita en la portada del primer manuscrito de la pieza:⁷

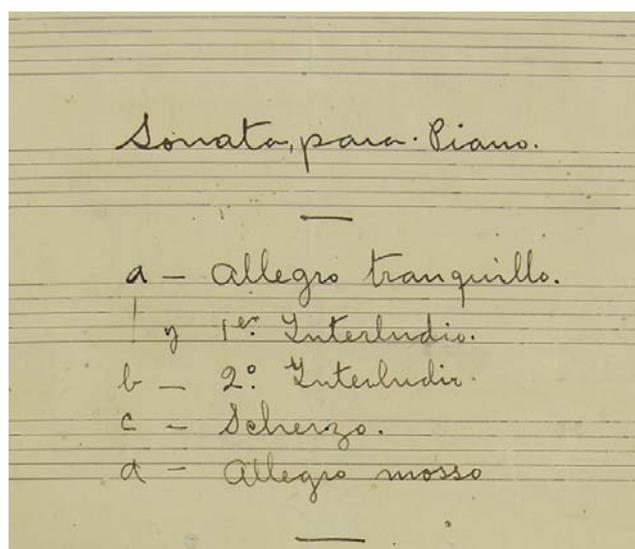


Ilustración 8. Portada del primer autógrafo de la Sonata para Piano. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.

Los cinco títulos de cada movimiento nos dicen que Pomar identificó cinco movimientos bien definidos, cada uno con una forma diferente; sin embargo, hay que notar que el

⁵ Sería bueno ampliar la investigación de obras conformadas por cinco movimientos también al terreno de la música de cámara en otro trabajo posterior.

⁶ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 50.

⁷ Como puede verse en la ilustración 8, el último movimiento, la notación de la letra colocada al principio no es muy clara y aunque en primera instancia, parecería ser una “d”, podría también tratarse de una “a”, quizás haciendo alusión al carácter re-expositivo de este movimiento con respecto al primero.

segundo movimiento no tiene la letra *b*, sino una línea que perpetúa la letra *a* del primero, lo cual podría significar que concibió como una misma primera parte tanto al *Allegro tranquillo* como al 1^{er} interludio. Quizás en el fondo, su idea era la de crear una sonata bajo el modelo *beethoveniano* de cuatro movimientos. No obstante, en el segundo y definitivo manuscrito de la obra, Pomar ya no hace esta aclaración en la portada, al tiempo de que aclara el carácter de cada pieza y les añade un título:⁸

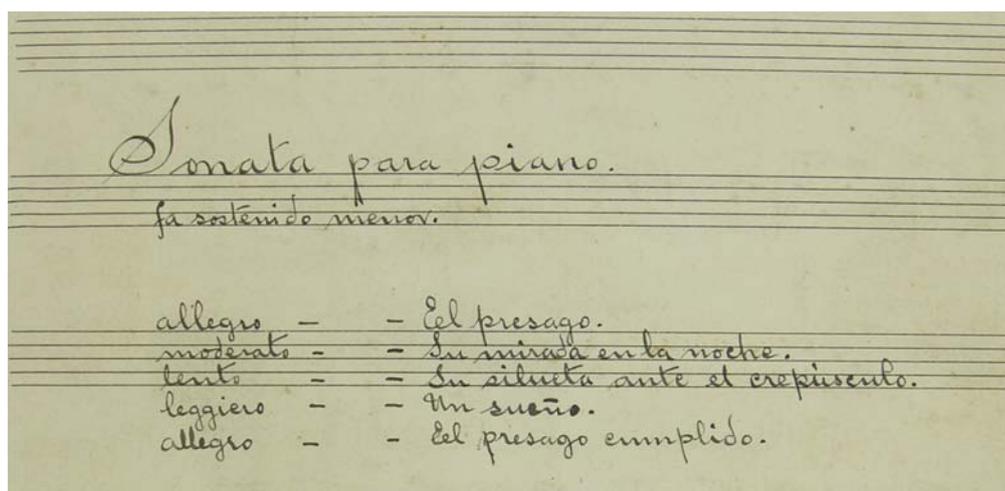


Ilustración 9. Portada del manuscrito definitivo de la *Sonata para Piano*. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.

Aquí resalta una primer similitud entre la *Tercer sonata* de Brahms y la de Pomar: ambas están construidas con movimientos de estructura o carácter similar: dos *allegros de sonata* con *coda* a los extremos ciñen dos movimientos lentos (de los cuales, Brahms nombra uno como *Intermezzo*, equivalente del término *Interludio*⁹ utilizado por Pomar) y un *scherzo*, los cuales, por cierto, arrancan con una figura muy similar aunque con un carácter muy diferente entre sí (fig. 2).

⁸ La *Sonata* tiene el mismo problema que adolece su obra temprana *La quimera*: no existe ningún escrito de su autor que explique la razón de los intrigantes títulos de cada uno de sus movimientos. De cualquier manera, en ambos casos estos títulos fueron colocados posteriormente a la escritura de las obras, por lo que es improbable que haya habido un programa o escrito previo al cual Pomar se haya apegado a la hora de componer dichas obras.

⁹ Michael Tilmouth, "Interlude", en *Grove Music Online* (2001). Consultado el 5 de febrero del 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013828?rskey=kiJPah&result=6>



Figura 2. Comienzo de los *scherzi* de las sonatas para piano de Pomar y Brahms.

Sin embargo, mientras que Brahms coloca sus movimientos lentos flanqueando al *scherzo*, Pomar los ubica juntos antes de este. Tal decisión probablemente obedezca más que nada a la tonalidad en la que está escrito cada movimiento, los cuales abarcan solamente dos grados de *fa sostenido menor* —la tonalidad principal de la obra—: el I y el V. Sin embargo, debido a que cada una de estas tonalidades se presentan tanto en modo mayor y menor, Pomar recurre al uso de la enarmonía en los dos interludios, cuya concepción es más adecuada en bemoles, puesto que evita un uso exagerado de sostenidos y de este modo, ofrece una transición menos violenta¹⁰ y más lógica hacia el *scherzo* y el *Allegro* final, concebidos ambos en tonalidades con sostenidos, “visitando las lejanías permitidas por la enarmonía, las constantes inflexiones y el cromatismo”.¹¹

I. Allegro: <i>fa sostenido menor</i>	Modulación por enarmonía al homónimo mayor
II. Moderato: <i>sol bemol mayor</i>	Modulación al V grado
III. Lento: <i>re bemol mayor</i>	Modulación por enarmonía al homónimo menor
IV. Leggiero: <i>do sostenido menor</i>	Modulación V-I (el <i>scherzo</i> acaba en <i>do sostenido mayor</i>)
V. Allegro: <i>fa sostenido menor</i>	

¹⁰ Basta imaginar la poco favorable sucesión que ocurriría en los movimientos centrales si el *scherzo* estuviera acomodado en medio: *sol bemol mayor-do sostenido menor-re bemol mayor*.

¹¹ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 100.

En este punto, es importante hablar brevemente sobre la tonalidad elegida por Pomar para elaborar su sonata. Resulta interesante que, aunque realmente son pocas las grandes obras escritas en *fa sostenido menor* durante el siglo XIX, encontremos varias sonatas compuestas por autores cuya música Pomar conocía muy seguramente: la primera sonata de Schumann, la segunda sonata de Brahms y la tercera sonata de Scriabin¹² —cuyo *Concierto para piano op. 20* también fue escrito en dicha tonalidad—. Más interesante aún resulta que el *Concierto para piano* de Manuel M. Ponce también esté escrito en *fa sostenido menor*; esta obra, como veremos más adelante, comparte muchas características con la *Sonata* de Pomar.¹³

Un último aspecto importante es que, a pesar de contar con cinco movimientos, la sonata de Pomar no supera los 20 minutos de ejecución, caso muy diferente a cualquiera de las sonatas anteriormente mencionadas que rondan los 35 minutos (la de Godowsky llega incluso a los tres cuartos de hora). Esto resalta dos aspectos de dicha obra: que las formas utilizadas por Pomar en los movimientos centrales son sencillas y que las ideas musicales contenidas en toda la obra son compactas. Como ejemplo, mientras que Brahms utiliza una extensa forma ABA'C con varios materiales melódicos en el segundo movimiento de su tercera sonata, Pomar escribe su primer interludio en una forma monotemática AA'A''A''''. También, el último movimiento *El presago cumplido* resulta ser particularmente pequeño considerando que está construido con una *forma sonata*. En realidad, todo esto refleja algunas de las características básicas de la escritura de Pomar presentes a lo largo de su producción musical: la economía de medios (razón por la que encontraremos la reutilización de material temático), un desarrollo de ideas mesurado, bien definido y la inclinación por el uso de estructuras básicas y formas de corta duración.¹⁴

¹² José Antonio Alcaraz arroja en su texto una posible hipótesis sobre el cómo Pomar pudo haber conocido en aquellos años la obra de Scriabin, ya que para entonces la editora Nagel ya había publicado en México un álbum con dos piezas del autor ruso. Alcaraz, “José Pomar: Concreción e incisividad”, 80.

¹³ Ver cap. 2.5.1.

¹⁴ Sería interesante estudiar este tipo de aspectos en las obras de los creadores mexicanos nacidos en la segunda mitad del siglo XIX y, de este modo, averiguar si el hecho de que Pomar hubiera reproducido estos patrones en su obra representó una propuesta inusual en el contexto geográfico y temporal en el que vivió o si, en efecto, fue resultado de la enseñanza tradicional que se llevaba a cabo en el país. En mi opinión, basado en algunos ejemplos que conozco, me parecería que la economía en el uso de elementos musicales a la hora de componer fue una característica que impregnó la producción de varios autores de aquella generación.

2.1.1 ¿El presago o El presagio?

En el año 2000, el pianista uruguayo Daniel Noli grabó un álbum con varias de las principales piezas de Pomar, el cual tituló *Presagio: Música para Piano de José Pomar*. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, la palabra *presagio* proviene del latín *præsagium*, sustantivo que alude a una “señal que indica, previene y anuncia un suceso” o una “especie de adivinación o conocimiento de las cosas futuras por medio de señales que se han visto o de intuiciones y sensaciones”.¹⁵ Resulta curioso notar que Noli nombrara de esta forma el disco y también los títulos del primer y último movimientos —a los que llamó *El presagio* y *El presagio cumplido*— ya que, como puede verse en la fig. 10, esta no es la palabra que Pomar utilizó en su obra. En realidad, empleó un vocablo que ya para 1913 era antiguo y que actualmente está en desuso: *presago*, adjetivo proveniente del latín *præsāgus*, que hace referencia a algo o alguien “que anuncia, adivina o presiente algo”.¹⁶ Corominas y Pascual explican que el término es un “latinismo crudo, algo empleado en el S. XIX, que hoy tiende a olvidarse”.¹⁷ Mientras que en el diccionario de la RAE, el término se escribe con acento en la primer sílaba (*présago*), Corominas y Pascual comentan que “la acentuación bárbara *présago* la rechazaba todavía la Acad. en 1843, aunque hoy extrañamente la prefiere” y reiteran que la acentuación correcta cae en la segunda sílaba.¹⁸ Lo anterior confirma que *presago* es una palabra escrita correctamente, aunque actualmente esté en desuso. No obstante, cabe preguntarse si la utilización que hace Pomar de este término es adecuada ya que, como se dijo, se trata de un adjetivo y el uso que él le da es de sustantivo. Resulta difícil concebir que Pomar haya cometido un error de tal magnitud al nombrar su obra más ambiciosa escrita hasta entonces. En ese caso, cabe la posibilidad de que popularmente haya sido empleada como sustantivo, a pesar de lo que los diccionarios señalen sobre su correcto uso.

¹⁵ RAE, Diccionario de la lengua española, s.v. “presagio”, consultado el 5 de febrero del 2020. <https://dle.rae.es/presagio>.

¹⁶ *Ibid.*, s.v. “présago”, consultado el 5 de febrero del 2020. <https://dle.rae.es/présago>.

¹⁷ Joan Corominas y José A. Pascual, “Presago”, *Diccionario crítico etimológico del castellano e hispánico*, 1ª ed., tomo 4 (Madrid: Gredos, 1981), 643.

¹⁸ *Ibid.*

2.2 Contexto de la *Sonata* en la producción para piano de Pomar

Como ya vimos en el capítulo anterior, Pomar se mudó a Pachuca en 1908, ciudad en la que vivió la mayor parte de su segundo periodo al piano, especialmente entre los años 1912 y 1915. En uno de sus textos autobiográficos, escribe lo siguiente:

Fue en mi decepción pasajera, la época en la que escribí (1913) las obras que más estimo dentro del europeísmo reinante y también dentro de las mayores libertades que, solo, como buen autodidacta¹⁹ (...) pude conseguir.²⁰

Para entonces, Pomar ya era profesor de música en el Instituto Científico y Literario de Pachuca (hoy Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo) y es precisamente en ese año de 1913 en el que escribió su *Sonata para piano*, justo después de haber terminado y estrenado su *Concierto para piano con acompañamiento de orquesta* y de haber iniciado la composición de algunas de sus principales obras, como lo son *El Ex-Convento de San Francisco en Pachuca* (1912-1919), el ciclo de los *Tres interludios "Al arrimo de su cariño"* (1912-1916) o la suite *Bosquejos de escenas infantiles* (1912-1928). También es durante este año en el que, al parecer, participó de forma activa en el conflicto armado de la Revolución.

2.3 La *Sonata* de Pomar en el medio musical mexicano

Daniel Noli comenta sobre esta obra que “se trata de una de las primeras sonatas mexicanas para piano del siglo”.²¹ Este dato resulta interesante de analizar ya que, con fecha anterior al año de 1913, se tiene poca información respecto a ejemplos de sonatas para piano compuestas en México.

En su tesis de licenciatura, Ma. del Carmen Carrasco comenta un dato interesante sobre la situación del género de la sonata en el ámbito musical mexicano:

¹⁹ Resulta curioso que Pomar se refiera a si mismo como un autodidacta, siendo que estudió durante algunos años con dos de los más reputados maestros de todo México (Campa y Meneses). Sin embargo, es muy probable que, una vez aprendidas las bases del arte musical, su formación la hubiera continuado por sus propios medios. El espíritu autodidacta de Pomar le permitió acceder a un conocimiento al que jamás hubiera llegado si hubiera esperado a que alguien más se lo compartiera y, por supuesto, fue una actitud que influyó de manera decisiva en la creación de su muy personal lenguaje musical.

²⁰ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 51.

²¹ Noli, *Presagio: música para piano*, 9.

Pero el carácter del mexicano encontró muy de su gusto las piezas de salón y vales que estuvieron tan en boga el siglo pasado y principios del actual. Mas la sonata, que requiere un estudio tan cuidadoso de la forma, ha sido accesible o aceptada por unos pocos (...).²²

A continuación, da algunos ejemplos de autores que escribieron sonatas para piano: Carlos Chávez, Fausto Gaytán, Miguel C. Meza, Jesús Haro y Tamariz y Manuel M. Ponce, de las cuales añade que "por no estar impresas nos es difícil conocerlas".²³ Será importante notar que, a excepción de Ponce, ninguno de los otros autores compuso sonatas para piano en un año anterior a 1913: Chávez compuso sus primeras dos sonatas en 1917 y 1919 respectivamente;²⁴ la *Sonata Romántica* de Fausto Gaitán²⁵ está fechada en 1927;²⁶ por su parte, Miguel C. Meza escribió dos sonatinas: la primera *sobre el tema juchiteco "Tortugueta"* (1939) y la segunda *sobre un tema popular mexicano* (1940);²⁷ finalmente, Haro y Tamariz escribió *Seis sonatinas para piano* hacia 1940;²⁸

Sobre el caso de Ponce, es importante tomar en cuenta que el compositor zacatecano escribió dos sonatas para piano. La segunda data de 1916 y es una obra que, si bien no es uno de sus trabajos más conocidos, ha sido interpretada por pianistas de la talla de Héctor Rojas o Mauricio Náder. En ella incorpora algunos temas mexicanos: *El sombrero ancho*, *Las mañanitas* y el son *Pica, pica, perico*.²⁹ Por el contrario, de la primera sonata hay muy poca información y no existe ninguna grabación comercial de ella. La explicación de esto la podemos encontrar en el catálogo sobre la obra de Ponce realizado por el investigador

²² Ma. del Carmen Carrasco, "La importancia de la sonata como parte integrante del repertorio del pianista" (tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Música de la UNAM, 1963), 23.

²³ Esta situación no es ajena en el caso de Pomar, quien en toda su vida solamente vio publicada una pieza de todo su catálogo para piano (experiencia que, como recordaremos, terminó siendo muy desagradable y poco estimulante para él) y la primera edición de algunos de sus trabajos no llegaría sino hasta pasados veinte años de su muerte.

²⁴ Rodolfo Halffter, *Carlos Chávez: catálogo completo de sus obras* (México: Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1971), 29, 32.

²⁵ Calificada por Carrasco como una obra "célebre", también aparece mencionada en: Raquel Bustos, "La Sonata" (tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Música de la UNAM, 1943), 129-132.

²⁶ Fausto Gaitán, *Sonata Romántica* (1927).

²⁷ María de Lourdes Rebollo García, "Bibliografía de música mexicana para piano en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música" (tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Música de la UNAM, 1987), 124-125.

²⁸ Jesús Haro y T., *Seis sonatinas mexicanas para piano* (1940).

²⁹ Pablo Castellanos, *Manuel M. Ponce (Ensayo)*, recopilación y revisión por Paolo Mello (México, Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, 1984), 32.

Jorge Barrón. Ahí, menciona la existencia de una *Sonata I* compuesta hacia 1913, cuyo manuscrito registra como perdido. Poseía tres movimientos, nombrados de la siguiente forma: 1. *La vida tumultuosa*; 2. *Reposo de amor*; 3. *En el esplendor de la alegría*, y añade que también se le conocía como *Sonata mexicana* y estaba dedicada a Arthur Rubinstein.³⁰ Sin embargo, el dato más importante —y que no siempre aparece en otros catálogos—³¹ es el de las interpretaciones de las que se tiene registro, todas ellas con Ponce al piano. De acuerdo con una nota publicada por *El Diario* el 26 de mayo de 1913, la noche anterior había tenido lugar en la Sala Wagner de la Ciudad de México un recital de piano ofrecido por Manuel M. Ponce, en donde entre otras piezas, tocó su *Sonata I* y que, junto al *Cántico a la memoria de un artista*, constituyeron "dos obras, de una solemne seriedad (...) que proclaman la resuelta evolución de Ponce".³² Si miramos la tabla de obras para piano de Pomar en el capítulo anterior, veremos que su *Sonata* fue concluida a finales del mes de octubre de 1913, dato que nos permitiría, ya de entrada, desmentir aquella afirmación que la coloca como la primer sonata para piano del siglo XX en México³³ pues, de acuerdo con esta información, la de Ponce habría sido concluida unos meses antes.

Dicho lo anterior, surge entonces la siguiente pregunta: ¿existen sonatas mexicanas para piano anteriores a estas dos obras de Pomar y Ponce. Revisando el catálogo o las listas de obras conocidas de algunos de los principales compositores mexicanos nacidos en fechas anteriores a Pomar (Tomás León, Ernesto Elorduy, Julio Ituarte, Melesio Morales, Ricardo Castro, Gustavo E. Campa, Julián Carrillo, José Rolón) no se encontró ninguna referencia a sonatas para piano que hubieran escrito, a excepción de una pequeña obra de

³⁰ Ampliando lo que dice Barrón con respecto al manuscrito perdido de la *Sonata I* de Ponce, el Mtro. Paolo Mello comenta (de acuerdo a una consulta personal) que en el Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la FaM existen unas cuantas hojas manuscritas del primer movimiento de esta obra. Desgraciadamente, del segundo y tercer movimientos no se tiene ningún texto facsimilar localizado, aunque se sabe que este último movimiento era una versión desarrollada del *Segundo capricho para piano*, obra escrita hacia 1906 (esto, de acuerdo a un registro sonoro donde Ponce interpreta al piano esta obra y gracias al cual fue posible notar la similitud entre ambas piezas).

³¹ Algunos no ofrecen datos precisos sobre la creación de la obra y otros incluso sitúan la composición de la obra en fechas posteriores.

³² Yanko [seud.], "Manuel M. Ponce en su recital de ayer", *El Diario* (Ciudad de México), 26 de mayo de 1913, 6.

³³ Picún comenta que esta afirmación proviene de Noli; sin embargo, esto es falso, ya que Noli solamente apunta que la sonata de Pomar "se trata de una de las primeras sonatas mexicanas para piano del siglo" (las cursivas son mías), con lo cual deja en claro la posibilidad de que existan obras previas de otros autores. Picún, en cambio, la llama "la primera sonata mexicana para piano del siglo XX". Picún, "José Pomar: Una labor musical", 51 y Noli, *Presagio: música para piano*, 9.

Melesio Morales titulada *Lola. Sonatina fácil*.³⁴ Sin embargo, al cotejar la partitura, resulta ser que su autor no utilizó la forma de *allegro de sonata*, sino se trata más bien de una forma ABA'.³⁵

El único texto consultado que arrojó algunos datos más al respecto fue el ensayo de Pablo Castellanos sobre Manuel M. Ponce (recopilado precisamente por el Mtro. Paolo Mello). En él es posible encontrar el siguiente párrafo:

Ponce no fue el primer músico en el país que escribió una sonata para piano, pero es necesario subrayar que sí fue el primero que introdujo temas mexicanos en dicha estructura musical. Por lo tanto, dentro de nuestra literatura pianística encontramos las siguientes sonatas anteriores a las del maestro: *Anónimas del Códice Mayner* (1804), *Sonatina* de Melesio Morales (1883), *Sonata* de Aurelio López (1902) y *Suite* de Castro (1904), con el último movimiento en forma de sonata; pero la *Balada mexicana* de Ponce (1915) y su *Sonata n.º 2* (1916), son las primeras escritas sobre temas mexicanos.³⁶

Será bueno investigar un poco sobre estas obras que el Mtro. Castellanos enlista. Para empezar, hay que descartar la *Sonatina* de Morales³⁷ y el tercer movimiento de la *Suite Op. 18* (1904) de Ricardo Castro, este último debido a que, si bien es cierto que se desarrolla en el marco de una forma de *allegro de sonata*, la obra en conjunto no pertenece al género de la sonata.

En su tesis de maestría dedicada al *Quaderno Mayner*, Jesús Herrera habla detalladamente sobre el contenido de este valioso documento. En el apartado donde aborda la sección que contiene las sonatas, revela un importante descubrimiento hecho por el clavecinista Jacques Ogg: de las diez sonatas que hasta entonces se habían considerado anónimas, las últimas cuatro pertenecen al catálogo del compositor italiano Luigi Boccherini, en específico, a su *Opus 5*, que corresponde a una serie de sonatas para

³⁴ De esta pequeña obra hay otra versión con cambios mínimos titulada *Lola, melodía sentimental*. Jesús Herrera, "Cuatro piezas infantiles para piano de Melesio Morales", *Heterofonía*, n.º 140 (enero-junio de 2009), 148.

³⁵ *Ibid*, 159-162. El hecho de que, efectivamente haya dos materiales temáticos en diferentes tonalidades en la obra, no la convierte en una forma sonata: faltaría que, por lo menos, tuviera un desarrollo y que el segundo tema apareciera re-espuesto en la tonalidad del primero.

³⁶ Castellanos, *Manuel M. Ponce (Ensayo)*, 32.

³⁷ Se da por hecho que la sonatina que menciona Castellanos es la misma que ya comentamos anteriormente: *Lola. Sonatina fácil*

clavecín (o fortépiano) y violín. Esto coincide con las observaciones hechas previamente por Karl Bellinghausen de que, en efecto, se trataba de obras concebidas para violín y piano y que el *Quaderno* contiene solamente la parte del teclado. El caso de las primeras seis sonatas de la lista parece ser el mismo, aunque sigue pendiente ubicar a su autor.³⁸

Descartada la posibilidad de incorporar estas piezas en nuestra lista de sonatas mexicanas para piano escritas antes de 1913, ya nada más nos queda considerar la *Sonata* (1902) de Aurelio López; desgraciadamente y a pesar de los esfuerzos realizados, ni siquiera fue posible encontrar algo de información sobre el autor. Sorprende la convicción con la que el Mtro. Castellanos afirma que la sonata de Ponce no es la primer sonata para piano escrita en México. Sin embargo, si esta afirmación esta basada en los ejemplos que da, realmente la única obra que podríamos considerar seriamente como predecesora a las sonatas de Ponce y Pomar es aquella de Aurelio López, siempre y cuando exista información de otra fuente que la mencione o que nos ayude a dar con su paradero.

Adicionalmente, se llegó a considerar la revisión de la *Sonata para pianoforte “Prisión de Hidalgo, Allende, Aldama, y demás insurgentes, por las tropas del rey”*, obra escrita en México hacia 1811 por Manuel Antonio del Corral. Sin embargo, debido a que este compositor nació en Logroño, España,³⁹ su obra queda descartada para esta búsqueda por tratarse de un compositor extranjero formado en Europa.

En conclusión, aunque aún está pendiente continuar con esta investigación sobre sonatas compuestas antes de 1913 por algún compositor mexicano, la información consultada arrojó, por el momento, que las primeras sonatas para piano mexicanas son de Manuel M. Ponce y José Pomar y que la de este último es, si acaso, la más antigua que se conserva. La intención de todo esto no es buscar una obra en particular para otorgarle el banal título de “la primera sonata mexicana”; si acaso, la idea es conocer si hubo ejemplos previos de autores nacionales que hayan sentado un precedente en la composición de sonatas para piano en el país y que, de esta forma, hubieran probablemente influido a Ponce y Pomar para escribir las suyas; o si, por el contrario, la escritura de estas dos sonatas obedeció a un impulso genuino y pionero en el país que atrajo la mirada hacia este género

³⁸ Jesús Herrera, “El Quaderno Mayner” (tesis de maestría, Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, 2007), 112-113.

³⁹ Hispana Música, “Manuel Antonio del Corral (1790-¿?)”, en *Hispana Música*. Consultado el 5 de febrero del 2020. <https://hispanamusica.wordpress.com/manuel-antonio-del-corrall-1790/>

por parte de otros de nuestros músicos. A continuación, veremos que la situación que plantea este segundo escenario parece ser la más probable.

2.3.1 Primeros acercamientos al género de la sonata por los compositores mexicanos

En contraste con la búsqueda de sonatas anteriores a 1913, al investigar sobre aquellas compuestas a partir de esta fecha se encontraron rápidamente muchos más datos al respecto. A continuación presentamos una lista en orden cronológico de algunas sonatas escritas durante la segunda década del siglo XX:

Manuel M. Ponce: Sonata I (Antes de mayo de 1913)

1. La vida tumultuosa
2. Reposo de amor
3. Esplendor de alegría

José Pomar: Sonata para piano en *fa sostenido menor* (29 de octubre de 1913)

1. Allegro. El presago
2. Moderato. Su mirada en la noche
3. Lento. Su silueta ante el crepúsculo
4. Leggiero. Un sueño
5. Allegro. El presago cumplido

Arnulfo Miramontes: Sonata en *do menor* (1914)

1. Allegro tragico
2. Andante sostenuto
3. Presto
4. Rondo (Final). Allegro Spiritoso

Manuel M. Ponce: Sonata II (1916)

1. Allegro
2. Allegro Scherzo

Carlos Chávez: Sonata Fantasía (1917)

1. Obertura
2. Scherzo
3. Romanza
4. Allegro

Carlos Chávez: Deuxième sonate pour piano (1919)

1. Allegro Doloroso
2. Andante
3. Molto inquieto

Vicente T. Mendoza: Sonata (1919)

1. Adagio-Allegro. Súplica
2. Adagio con espressione. Promesa
3. Allegro-Rondó. Realización

Ahora bien, revisando los catálogos de Manuel M. Ponce y José Pomar, salta a la vista de inmediato un dato muy peculiar: la escritura de sus sonatas vino de manera posterior a la de sus conciertos para piano. Esto resulta un tanto extraño ya que, normalmente, el acercamiento lógico a un género tan complejo como lo es el de la sonata resultaría menos problemático al hacerlo con una obra para instrumento solo —o en todo caso, de cámara— y no con una obra orquestal en el que, además de todo, hay que tener conocimientos de instrumentación y orquestación.⁴⁰

2.4 La *Sonata para piano* de Pomar en medio de la escena musical internacional

En la entrevista en la que Juan Arturo Brennan abordó a Fausto Pomar, también entrevistó al director Luis Herrera de la Fuente, en el marco de la interpretación del *Preludio y fuga rítmicos* de Pomar, quien hizo varios comentarios en torno a esta obra. A continuación reproducimos uno de ellos:

La música en este continente [el americano] siempre ha ido rezagada. Cuando en Europa ya habían pasado las audacias, cuando la audacia se había convertido casi en rutina, en América era el tiempo de las audacias. Si las primeras obras dodecafónicas se escribieron en Europa a principios de siglo, la dodecafonía llega a México 50 años después.⁴¹

Esta afirmación deja entrever una gran verdad que hay que considerar a la hora de comparar la *Sonata* de Pomar frente al vasto mar de la creación musical en el mundo occidental. No podemos ponerla a la misma altura ni utilizar los mismo parámetros que aquellos que aplicaríamos para hablar de la música de los grandes maestros de la música de concierto, ya que pertenecen a dos contextos muy diferentes. Por esta razón, Herrera de la Fuente remata su comentario anterior:

⁴⁰ Al parecer, la situación se repite con autores de generaciones previas, especialmente aquellos que incursionaron en el género sinfónico y de cámara sin escribir, ni antes ni después, una sonata instrumental. Esta es una peculiaridad dentro del medio musical mexicano de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX que debe mencionarse y cuya respuesta debería buscarse en otro trabajo de investigación. Probablemente, factores como la entonces incipiente conformación de las instituciones de educación musical o el gusto imperante por la ópera italiana y las formas de salón hayan tenido que ver en esto.

⁴¹ Brennan, “Percusiones y proyectos”, 60.

Pero dentro de nuestro propio tiempo, la música del maestro Pomar era muy audaz. Él nunca le tuvo miedo a la disonancia y a lo que la gente llamaba *cacofonía* por no estar acostumbrada a este tipo de choques armónicos y disonancias no resueltas. José Pomar se atrevió a todo en este terreno (...) y al escuchar su música, pienso que fue el más audaz de todos los compositores nacionalistas mexicanos.⁴²

Como veremos en la tabla que a continuación presentamos, en donde comparamos la producción para piano de Pomar (1898-1934) con las obras compuestas tanto en México como en el mundo durante aquellos años, podemos percatarnos de varias cosas:

- A principios del siglo XX, el medio musical mexicano se encontraba todavía inmerso en un ambiente decimonónico, donde la música romántica afrancesada y salonesca imperaban: eran los años del Porfiriato.
- Al momento de fallecer Ricardo Castro (1907), Melesio Morales (1908) y Ernesto Elorduy (1913), la introducción de las ideas nacionalistas que Ponce llevó a cabo en su música⁴³ dieron como resultado una nueva tendencia que impregnó la creación de música en México durante la siguiente década.
- En la década de los veinte y en la de los treinta, comienzan a surgir nuevos nombres que ingresan al medio musical mexicano desde la práctica nacionalista, pero también, en algunos casos, partiendo desde una tendencia modernista.
- Mientras que el medio musical mexicano se encontraba saliendo de sus prácticas románticas y de la música de salón, en Europa, Rusia y Estados Unidos ya estaban activos compositores modernos como Debussy, Ravel, Stravinski o Scriabin. Posteriormente, cuando en la escena mexicana aparece Chávez y otros autores posteriores a Pomar, en Europa, las vanguardias ya se habían establecido y florecía la música de creadores como Schoenberg, Shostakovich, Prokofiev e incluso Messiaen, cuyas aportaciones al mundo de la música de concierto serían para el devenir musical del siglo XX.

⁴² *Ibid*, 60-61.

⁴³ Paolo Mello, "El nacionalismo musical de Ponce (primera parte)", *Boletín*, n.º 26 (mayo-junio del 2000), 10-13.

Año	Selección de obras mexicanas para piano	Selección de sonatas mexicanas para piano	Obra para piano de Pomar	Selección de sonatas internacionales para piano	Selección de obras internacionales para piano
1898	Carrasco: ¡Adiós...! Castro: Scherzino, Op. 6		El juglar	Čiurlionis: Sonata Respighi: Sonata Scriabin: Sonata #3, Op. 23	Lyapunov: Nocturne, Op. 8 Macdowell: Sea pieces, Op. 55 Moszkowski: Trois mazurcas, Op. 60 Roussel: Des heures passent, Op. 1
1899	Elorduy: María Luisa Ponce: Estudio de concierto #6 “Alma en primavera”		La quimera: I-III	Macdowell: Sonata #3 <i>Norse</i>	Cervantes: Seis danzas cubanas Saint-Saëns: Six études, Op. 111 Ravel: Pavane pour une infante défunte
1900	Castro: Intermezzo y Potpourri de <i>Atzimba</i> Ponce: Malgré tout Tello: Tarantela		La quimera: IV	Dukas: Sonata en <i>mi bemol mayor</i> Macdowell: Sonata #4 <i>Keltic</i>	Balakirev: Dumka Glazunov: Theme et variations, Op. 72 Reger: Six intermezzi
1901	Ponce: Gavota Tello: Madrigal		Dos danzas	Glazunov: Sonata #1, Op. 74; Sonata #2, Op. 75	Debussy: Pour le piano Rachmaninov: Preludio Op. 23 #5 Ravel: Jeux d'eau
1902	Carrasco: Scherzo-vals Castro: Deux morceaux, Op. 9	López: Sonata (¿?)	La Quimera: V-VII; Serenata; Hojas de álbum: I		Balakirev: Islamey (2 ^{da} versión); Toccata Massenet: Musique pour bercer les petits enfants
1903	Carrasco: Nocturno #1 Carrillo: Suite mignonette Castro: Valse Bluettes, Op. 12-2; Six préludes, Op. 15 Elorduy: Tres danzas tropicales		Hojas de álbum: II Mazurkas: I	Scriabin: Sonata #4, Op. 30	Balakirev: Humoresque; Phantasiestück; Rêverie Debussy: Estampes; D'un chaïer d'esquisses Rachmaninov: Variaciones sobre un tema de Chopin
1904	Campa: Berceuse de l'enfant Jésus Castro: Suite Op. 18, Deux études de concert, Op. 20		Hojas de álbum: III-IV		Debussy: L'isle joyeuse; Masques Respighi: Notturmo Reger: Variations and fugue

					on a Theme of J. S. Bach Szymanowski: Variations on a Polish Folk Theme
1905	Castro: Deux morceaux de concert, Op. 24 Ponce: Tres preludios <i>Muere Julio Ituarte</i>		Mazurkas: II	Balakirev: Sonata Griffes: Sonata Szymanowski: Sonata #1	Debussy: Images, 1ª serie Lyapunov: Douze études d'exécution transcendante Ravel: Sonatine; Miroirs Respighi: Sei pezzi <i>Muere Ignacio Cervantes</i>
1906	Castro: Cuatro danzas; Improvisaciones, Op. 29 Ponce: Cuatro pequeñas fugas		Tres preludios: II-III	Janáček: Sonata 1.X.1905	Albéniz: Iberia, libros 1 y 2
1907	Carrillo: Mazurka Miramontes: Estudio artístico para la mano izquierda, Op. 10 <i>Muere Ricardo Castro</i>		Dos fugas; Oblación. Fiel a una memoria/Interludio en <i>sol bemol</i> Tres Preludios: I	Rachmaninov: Sonata #1, Op. 28 Scriabin: Sonata #5, Op. 53	Albéniz: Iberia, libro 3 Debussy: Images, 2ª serie Massenet: Deux pièces Moszkowski: Dix pièces mignonnes, Op. 77 <i>Muere Edvard Grieg</i>
1908	Carrasco: Estudio para piano en forma de vals Miramontes: Estudio de terceras Rolón: Valse intime <i>Muere Melesio Morales</i>		Mazurkas: III-IV	Berg: Sonata, Op. 1 Lyapunov: Sonata, Op. 27	Albéniz: Iberia, libro 4 Debussy: Children's corner Ravel: Gaspard de la Nuit <i>Muere Edward Macdowell</i>
1909	Campa: Pour la poupée Castillo: Carrillón en la selva negra Ponce: Scherzino mexicano; Arrulladora mexicana Rolón: Bosquejos, tres danzas para piano			Ives: Sonata #1 Pasternak: Sonata Prokofiev: Sonata #1, Op. 1 Turina: Sonata romántica, Op. 3	Dukas: Preludio elegiaco sobre un tema de Haydn Falla: Cuatro piezas españolas Schoenberg: Tres piezas para piano, Op. 11 Turina: Sevilla, Op. 2 <i>Muere Isaac Albéniz</i>
1910	Carrillo: Minué, Plegaria y Rêverie Rolón: Cinq petits morceaux, Op. 3			Bax: Sonata #1 Griffes: Sonata Myaskovsky: Sonata #1, Op. 6 Szymanowski: Sonata #2	Albéniz/Granados: Azulejos Busoni: Fantasia contrapuntística Fauré: Nueve preludios Debussy: Préludes, libro 1; La plus que lente

					Roussel: Suite, Op. 14 <i>Muere Mily Balakirev</i>
1911	Miramontes: Pierrot, estudio-staccato, Op. 100 Ponce: Rapsodia mexicana #1, Trozos románticos Rolón: Cinco piezas, op. 12		Pieza para piano en <i>sol bemol mayor</i>	Godowsky: Sonata Griffes: Sonata	Bartók: Allegro barbaro Granados: Goyescas Rachmaninov: Études-tableaux, Op. 33 Ravel: Valses nobles et sentimentales Schoenberg: Seis piezas para piano, Op. 19
1912	Ponce: Estudio de concierto #10 “Jarabe”; Intermezzo #1; Scherzino a Debussy		El Ex-convento de San Francisco en Pachuca: II-V; Bosquejos de Escenas Infantiles; Tres interludios: I	Griffes: Sonata Prokofiev: Sonata #2, Op. 14 Scriabin: Sonata #6, Op. 62 y Sonata #7, Op. 64 Stanchinski: Sonata #1; Sonata #2	Granados: Escenas poéticas Janáček: In the mists Prokofiev: Cuatro piezas, Op. 4, Toccata, Op. 11 Turina: Tres danzas andaluzas, Op. 8 <i>Muere Jules Massenet</i>
1913	Ponce: Cántico a la memoria de un artista; Estudio de concierto #12 “La vida sonríe” <i>Muere Ernesto Elorduy</i>	Ponce: Sonata #1	SONATA PARA PIANO	Rachmaninov: Sonata #2, Op. 36 Scriabin: Sonata #8, Op. 66, Sonata #9, Op. 68 y Sonata #10, Op. 70	Debussy: Préludes, libro 2 Milhaud: Suite, Op. 8 Stachinsky: Twelve sketches, Op. 1
1914	Miramontes: Diez variaciones para piano sobre un tema mexicano; Nocturno #1, Op. 44 Ponce: Balada mexicana; Rapsodia mexicana #2	Miramontes: Sonata		Alexandrov: Sonata #1, Op. 4 <i>Sonata Skazka</i>	Busoni: Indianische Fantasie Debussy: Six épigraphes antiques Godowsky: Estudios sobre los <i>Estudios de Chopin</i> Prokofiev: Sarcasmos, Op. 17 Satie: Sports et divertissements Scriabin: Vers la flamme
1915	Miramontes: Barcarola <i>Xochimilco</i> , Op. 99; Fntasia tapatía, Op. 72 Ponce: Barcarola mexicana <i>Xochimilco</i> ; Rapsodia cubana #1		Balada de Noche Buena; Tres interludios: II	Feinberg: Sonata #1, Op. 1 Ives: Sonata #2 (Concord, Mass., 1840-60)	Bartók: Sonatine Bridge: Lament Debussy: Études Szymanowski: Métopes; 12 études <i>Muere Aleksander Scriabin</i>

1916	Ponce: Guateque; Rapsodias cubanas #2 y 3; Suite cubana; Preludio y fuga sobre un tema de Haendel	Ponce: Sonata No. 2	Tres interludios: III	Feinberg: Sonata #2, Op. 2 Milhaud: Sonata #1	Bartók: Suite Op. 14 Honegger: Toccata et variations Szymanowski: Masques, Op. 34 <i>Muere Enrique Granados</i> <i>Muere Max Reger</i>
1917	Ponce: Serenata arcaica	Chávez: Sonata Fantasía	Pieza para piano en Mi mayor	Feinberg: Sonata #3, Op. 3 Prokofiev: Sonata# 3, Op. 28; Sonata# 4, Op. 29 Sorabji: Sonata #0, Op. 7 Szymanowski: Sonata #3	Feinberg: Fantasie #1, Op. 5 Rachmaninov: Études-tableaux, Op. 39 Ravel: Le tombeau de Couperin Schmitt: Ombres, Op. 64
1918	Carrasco: Segundo nocturno Chávez: Meditación Rolón: Les papillons blancs			Alexandrov: Sonata #2, Op. 12 Feinberg: Sonata #4, Op. 4 Griffes: Sonata Ornstein: Sonata #4	Bridge: Three improvisations for the left hand Villalobos: A prole do bebê <i>Muere Claude Debussy</i>
1919	Ponce: Scherzino maya Rolón: Valse caprice pour le piano d'après "Sur les vagues" de Juventino Rosas	Chávez: Deuxième sonate Mendoza: Sonata	El Ex-convento de San Francisco en Pachuca: I	Bax: Sonata #2 Sorabji: Sonata #1	Griffes: Three preludes Falla: Fantasía bética Feinberg: Fantasie #2, Op. 9 Honegger: Trois pieces Sibelius: Six pieces Sorabji: Fantaisie espagnole
1920				Hindemith: Sonate, Op. 17 Sorabji: Sonata seconda	Busoni: Toccata: Preludio-Fantasía-Ciaccona Milhaud: Saudades do Brasil, Op. 67 Poulenc: Suite Ravel: La Valse <i>Muere Charles T. Griffes</i>
1921	Carrasco: Rapsodia mexicana Chávez: Cuatro estudios Miramontes: Preludios 1-3 Ponce: Evocaciones			Antheil: Airplane Sonata Copland: Sonata Feinberg: Sonata #5, Op. 10	Saint-Saëns: Hoja de álbum Schmitt: Mirages, Op. 70 Stravinski: Trois mouvements de Petrouchka Vaughan Williams: Six short pieces <i>Muere Saint-Saëns</i>
1922	Miramontes: Estudio			Antheil: Sonata sauvage; Jazz	Busoni: Perpetuum Mobile

	(glissando), Op. 75 Rolón: Madrigal tapatio			sonata Eiges: Sonata-Poema #1, Op. 15 Kosenko: Sonata #1 Sorabji: Sonata III Turina: Sanlucar de Barrameda, sonata pintoresca, Op. 24	Cowell: Thre Irish Legends Hindemith: Suite 1922, Op. 26 Sorabji: Three pastiches
1923	Sandi: Danza y gavota			Antheil: Death of Machines; Woman Sonata Feinberg: Sonata #6, Op. 13 Prokofiev: Sonata #5, Op. 38	Cowell: Aeolian harp Ireland: Equinox Schoenberg: Cinco piezas, Op. 23; Suite, Op. 25 Sorabji: Le jardin parfumé
1924	Chávez: Sonatina Revueltas: Tierra pa' las macetas; Tragedia en forma de rábano			Bridge: Sonata Kosenko: Sonata #2 Stravinski: Sonata	Webern: Kinderstück <i>Muere Ferruccio Busoni</i> <i>Muere Gabriel Fauré</i> <i>Muere Serge Lyapunov</i>
1925	De Elías: Sonatina Miramontes: Preludios #4-#6 Mendoza: Danza ritual			Feinberg: Sonata #7, Op. 21	Cowell: The Banshee Godowsky: Java suite Szymanowski: Veinte mazurcas <i>Muere Erik Satie</i> <i>Muere Moritz Moszkowski</i>
1926	Moncada: Prelude		Oblación a los compositores populares: I	Bartók: Sonata Bax: Sonata #3 Shostakovich: Sonata #1, Op. 12	Bartók: Al aire libre Gershwin: Tres preludios Villalobos: Rudepoema
1927	Ponce: Preludios encadenados Vázquez: Impresiones		Oblación a los compositores populares: II		Godowsky: Passacaglia
1928	Carrillo: Seis preludios Rolón: Tres danzas indígenas mexicanas (jaliscienses)	Chávez: Tercera sonata	Oblación a los compositores populares: III	Halffter: Dos sonatas de <i>El Escorial</i> , Op. 2	Lecuona: Andalucía (suite española) Godowsky: Passacaglia Sorabji: Toccata #1 <i>Muere Leoš Janáček</i>
1929	Mendoza: Suite pentáfona: Árboles de ornato Ponce: Cuatro piezas para piano (suite bitonal)		Oblación a los compositores populares: IV	Kosenko: Sonata #3 Lambert: Sonata Sorabji: Sonata IV	Lecuona: En tres por cuatro Messiaen: Ocho preludios

1930	Chávez: Seven pieces for piano Rolón: Dos estudios para piano			Eiges: Sonata-Poema #2, Op. 28 Sessions: Sonata #1 Turina: Sonata fantasía, Op. 59	Copland: Variations Lecuona: Danza lucumí Sorabji: Opus clavicembalisticum
1931	De Elías: Elegía Moncayo: Impresiones de un bosque				Rachmaninov: Variaciones sobre un tema de Corelli
1932	Ayala: Radiograma; Un viaje breve De Elías: Barcarola Ponce: Sonatina			Bax: Sonata #4	Elgar: Serenade Halffter: Preludio y fuga, Op. 4 Khachaturian: Toccata Roussel: Prelude et fugue, Op. 46
1933	De Elías: Dos miniaturas; Adivinanza				Roussel: Trois pièces, Op. 49 Shostakovich: 24 preludios
1934	Moncada: Álbum del corazón Sandi: Sonata para piano Rolón: Loli baila <i>Muere Gustavo E. Campa</i>		Sonatina para piano		Ginastera: Piezas infantiles Sorabji: Toccata seconda Szymanowski: Dos mazurcas <i>Muere Sir Edward Elgar</i>

Tabla 3. Comparación de la producción de obras y sonatas de Pomar con aquella realizada en México y el mundo.

2.5 Ponce y el nacionalismo en la obra de Pomar

Hasta ahora, el único dato que se ha mencionado para hablar sobre la amistad que existió entre José Pomar y su contemporáneo Manuel M. Ponce (1882-1948) ha sido el de las obras que se dedicaron mutuamente: Pomar compuso en 1907 su *Preludio en sol mayor*, cargado de un estilo que recuerda indudablemente al compositor zacatecano, y lo dedica a él. Ponce responde en 1913 dicho gesto y al final de su *Mazurka n.º. 17 en mi menor*, escribe la siguiente nota: "a mi hermano José Pomar, con admiración y cariño invariable".⁴⁴ Ya desde aquí, se hace patente que la relación que existía entre ambos músicos no era solo la de una amistad recíproca, sino que se trataba de un lazo de "hermandad", como la calificó Ponce en su dedicatoria.

Esta teoría la viene a confirmar Fausto Pomar:

[Mi padre] Fue amigo íntimo de Manuel M. Ponce, y los dos crearon paralelamente música con temas mexicanos, poniendo un buen ropaje musical a las composiciones populares: *La Adelita*, *La Valentina*, *El Butaquito* y tantas otras canciones que fueron parte de la explosión musical de la Revolución. Alguna vez alguien dijo que Ponce y mi padre, con sus arreglos musicales, *le ponían frac a los inditos*. Ante esto, mi padre respondió: "Hubo alguna vez un indito que vistió frac. Se llamaba Benito Juárez y nos dio una nacionalidad". Mi padre estaba íntimamente convencido de que la música nueva debía desarrollarse en un ámbito plenamente nacionalista, y trabajó por ese camino.⁴⁵

Esta aseveración de Don Fausto arroja luz sobre un tema del que hasta ahora se ha hablado muy poco fuera del círculo de investigación sobre José Pomar: que la labor de Ponce en torno a la inclusión de temas populares en la música de concierto no fue la única en su tiempo y que en su generación no fue el único autor con ideas similares.⁴⁶

De acuerdo al Mtro. Mello, quien cita a Pablo Castellanos y al mismo Ponce en su trabajo, la canción mexicana venía de vivir una época de gran desventaja frente a la música extranjera y afrancesada, situación que se había gestado por las ideas que ingresaron al país

⁴⁴ Muñoz, "José Pomar y su música para piano", 84-85.

⁴⁵ Brennan, "Percusiones y proyectos", 59.

⁴⁶ Pomar fue muy afín al círculo de intelectuales del Ateneo de la Juventud, al cual pertenecía Ponce, y no resulta difícil pensar que ambos hubieran compartido sus ideas sobre el quehacer de la música de concierto mexicana.

durante el Porfiriato. En contraparte, Ponce había entrado en contacto desde su niñez con la música vernácula que se escuchaba “en las ferias de la época, en los cantos del pueblo que se escuchan en los gallos y en las partidas de juego de las fiestas de pueblecitos y de ranchos” y aunque comentaba en 1913 que apenas tenía dos años de dedicarse a la recolección y estilización de música popular mexicana, al parecer ya había realizado algunos arreglos de piezas populares desde antes de su primer viaje a Europa (que ocurrió en diciembre de 1904). Incluso, se menciona que los encuentros en el jardín de San Marcos con Saturnino Herrán y Ramón López Velarde habían estimulado en él la idea de crear en la música “una expresión nacional de la riqueza artística de México”.⁴⁷

Por su parte, Pomar comenta en su texto autobiográfico:

Respecto a tendencia nacionalista, a título de veras consigno el dato siguiente: contaba cerca de 5 lustros cuando, en Toluca, tropecé con un amigo, hijo de un literato entonces ministro de E. P. y, en la conversación rodé el tópico música mexicana y a propuesta de mentirijillas de mi amigo que me habló de una pensión a Europa respondí que prefería que, dentro de los 4 años que el Gob. subvencionaba a sus pensionados, en vez de pasarlos en Paris, Berlín o Viena, durante 3 de ellos recorrería la Rep. M. hasta sus últimos rincones para saturarme conociendo hondamente la canción de nuestro pueblo, ofreciendo a cambio (deuda de otra especie que ningún pensionado pensó en pagar ni el Gob. jamás en cobrar) anualmente cuando menos 12 cantos de los mejores recogidos en diversas regiones y, al 4º año ir a Europa, no a un Conservatorio, ni a la clase de X o Z, sino a pulir en general mi concepto artístico.

Mi amigo se entusiasmó con mi idea y ofreció platicarla a su padre ¿lo cumplió, lo olvidó, no fue aceptada? jamás supe una palabra.⁴⁸

Si Pomar estaba seguro de haber tenido menos de 25 años de edad cuando dicho suceso ocurrió, esto nos lleva a localizar este momento entre los años 1904 y 1905, justamente la época en que Ponce escribiría sus primeros arreglos de música popular.

Sorprende que este último se topara con la misma indiferencia por parte del medio político para recibir un apoyo y poder llevar un plan muy parecido al ideado por Pomar, lo cual manifestó posteriormente en una entrevista realizada en 1913 para *El Mundo Ilustrado*:

⁴⁷ Mello, “El nacionalismo musical de Ponce”, 10-11.

⁴⁸ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 30-31.

Hace dos años que me dedico particularmente a recoger y estilizar las canciones populares mexicanas. He tenido dificultades por la falta de apoyo oficial y no he emprendido un viaje de estudio a través de toda la República. ¡Ese ha sido mi deseo!⁴⁹

En todo caso, Ponce retomó su producción de arreglos de música mexicana hacia 1911, como lo comenta en otra entrevista, esta vez para *El Diario Ilustrado* en 1933:

“Con el tiempo, por el año de 1911, me propuse ennoblecer la canción mexicana tratando de colocarla en un plano de salón y de conciertos; quise hacer algo parecido a lo que hizo Liszt con las melodías de Schubert, es decir, componerlas únicamente para ser tocadas en el piano. La letra figuraba en la parte del instrumento y nada más.”⁵⁰

Lo mismo sucede con los arreglos de piezas populares mexicanas de Pomar, los cuales también fueron concebidos para ser interpretadas al piano, obviando su faceta vocal al grado de —en este caso— ni siquiera colocar la letra en la partitura. En el AMDM, estos se encuentran repartidos en dos colecciones, la primera fechada entre enero de 1913 y mayo de 1915 y conformada por doce piezas que aparecen ordenadas de la siguiente forma:

El payo (Pachuca, enero de 1913)
La paloma (Pachuca, enero de 1914)
La fresca rosa (Pachuca, febrero de 1913)
Los lirios (Pachuca de 1913)
La hoja seca (Pachuca, agosto de 1913)
* * * (Pachuca, enero de 1914)
A la aurora... (Mañanitas Zacatecas) (Pachuca, noviembre de 1914) para Candelario Rivas
La Valentina (Pachuca, diciembre de 1914) a mi discípula María C. Arias
¡Ingrata...! (Pachuca, febrero de 1915)
¡Dicen que tienes...! (Pachuca, mayo de 1915) a mi discípula, Srita. María C. Arias
El tecolote (Pachuca, mayo de 1916)⁵¹
El canto del cisne (Pachuca, noviembre de 1913)

⁴⁹ Paolo Mello, comp., “La canción mexicana en Manuel M. Ponce (extracto)”, s.f.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Originalmente estaba escrito 1915, pero tal fecha posteriormente fue cambiada con lápiz a 1916.

Luego tenemos una segunda colección de piezas que fue iniciada por Pomar en mayo de 1915, compuesta esta vez solo por tres piezas:

Cielito lindo (Pachuca, mayo de 1915) a María Arias

Ven y ven (Pachuca, junio de 1915) a mi esposa Luz

La china mexicana (Pachuca, junio 28 de 1915) a P. L. Ogazón

Además de estas dos colecciones, habría que mencionar el caso de la pieza *Alma mía de mi grandota*, que aunque aparece al lado del manuscrito de la *Balada de Noche Buena*, se trata de un arreglo que pertenece a la época de la segunda serie de piezas populares, ya que está fechado en noviembre de 1915. También hay algunos bosquejos y borradores de otros arreglos sin título y una segunda versión de *Los Lirios*, fechada en Guanajuato el 24 de septiembre de 1920.

Castellanos comenta que la realización de arreglos de música popular mexicana corresponden a la primera de tres facetas dentro del quehacer nacionalista; la inclusión de algunos temas y melodías en obras construidas con formas de concierto corresponderían a la segunda fase; finalmente, “como resultado de su profunda asimilación del elemento folklórico”, el creador escribiría obras originales con un innegable aire mexicano, lo cual corresponde a la tercera y última faceta.⁵²

Mientras que Ponce comenzó a escribir sus rapsodias, baladas y sonatas a partir de 1911, Pomar escribió su *Balada de Noche Buena* en 1915, obra que se encuadra en la segunda faceta nacionalista, puesto que cumple con el requisito de incorporar melodías tradicionales (en este caso, el tema de las famosas piezas *¡Tiren confites!* y la *Arrulladora del Niño Jesús*) enmarcadas dentro de una forma tradicional europea. Esto la empalma con la *Balada Mexicana* (1915) de Ponce,⁵³ muy probablemente el referente que tuvo Pomar a la hora de elaborar la suya.

De este modo, constatamos nuevamente tanto en los arreglos antes mencionados como en dicha balada, la misma situación que sucedió con las respectivas sonatas de estos

⁵² Castellanos, *Manuel M. Ponce (Ensayo)*, 28.

⁵³ Barrón, *Manuel María Ponce*, 6. Aunque la *Balada Mexicana* fue concluida en 1915, mismo año en que Pomar escribiera la *Balada de Noche Buena*, al parecer, Ponce ya había incorporado los temas de la suya en su ópera perdida *El patio florido* (ca. 1912-1914), concluida unos meses antes. Esto, según una consulta personal al Mtro. Paolo Mello.

dos creadores, en cuanto a que ambas obras fueron creadas en una fecha similar pero que, en todo caso, la primera siempre fue la de Manuel M. Ponce. No obstante, mayor sorpresa tendremos al comparar sus catálogos de obras para piano y notar que esta situación se extiende a varias piezas más, a excepción quizás de las *Hojas de Álbum*, que —al parecer— fueron iniciadas antes por Pomar:

Manuel M. Ponce

Cinco hojas de álbum (ca. 1903)
 Cinco mazurcas (1901-1903)
 Tres preludios (1905)
 Cuatro pequeñas fugas (1906)
 Concierto para piano (1910)
 Treinta canciones populares (1912)
 Sonata para piano (mayo de 1913)
 Balada mexicana (1914)
 Sonatina (1932)

José Pomar

Cuatro hojas de álbum (1902-1904)
 Cuatro mazurcas (1903-1908)
 Tres preludios (1906-1907)
 Dos fugas para piano (1907)
 Concierto para piano (1912)
 Dieciséis canciones populares (1913-1916)
 Sonata para piano (noviembre de 1913)
 Balada de Noche Buena (1915)
 Sonatina (1934)

Es difícil pensar que esta cercanía en las fechas y los títulos de las obras sean objeto de la casualidad; más bien, sugiere que existía una admiración de parte de Pomar hacia su amigo Ponce, manifestada en este afán por seguir los pasos del zacatecano. Sin embargo y a pesar de esta singular relación entre los títulos de algunas de las obras de estos autores, es importante aclarar que su contenido musical es completamente diferente entre sí y difícilmente se pueden encontrar similitudes más allá de los nombres y las formas utilizadas.

2.5.1 La relación entre el *Concierto para piano* de Ponce y la *Sonata para piano* de Pomar

De entre las obras del catálogo de Ponce y el de Pomar cuya fecha de composición es bastante cercana, destacan especialmente la creación de sus respectivos conciertos para piano, que resultan ser los más antiguos que se conocen en toda América Latina, después de aquél escrito por Ricardo Castro en 1904. Sin embargo, lo que nos interesa a continuación no es la relación que existe entre ambos conciertos (si es que hay una además de sus fechas de creación), sino la que hay entre el *Concierto para piano* de Ponce, que se

estrenó el 7 de julio de 1912 en la Ciudad de México,⁵⁴ y la *Sonata para piano* de Pomar, cuya escritura fuera emprendida tan solo unos meses después. Para ello, será bueno resaltar que existen tres características muy significativas entre ambas obras que llaman mucho la atención: la primera es que ambas están escritas en la misma tonalidad: *fa sostenido menor*; la segunda es que los temas de sus movimientos también se generan a partir de una serie de motivos básicos; la tercera y más notable es que el motivo principal del *Concierto* a partir del cual se generan los temas principales de sus movimientos aparece en la *Sonata* (fig. 3). Todo esto sugiere la posibilidad de que Pomar, o bien presencié el estreno del concierto o tal vez tuvo acceso a la partitura del concierto.

The image displays two musical staves. The top staff is for M. M. Ponce's 'Concierto para piano', I. Allegro appassionato, measures 1-2. It features a piano (p) dynamic and a melodic line in the right hand with a 'Motivo' bracketed above it. The bottom staff is for J. Pomar's 'Sonata para piano', V. Allegro, 'El presago cumplido', measures 85-86. It features a fortissimo (ff) dynamic in the right hand and a piano (p) dynamic in the left hand, with a 'Motivo' bracketed below it. Both staves are in the key of F# minor and 2/4 time.

Figura 3. Motivo compartido entre el *Concierto para piano* de Ponce (cc. 1-2, 1^{er} mov) y la *Sonata para piano* de Pomar (c. 85, 5^{to} mov).

Convendrá que esta relación entre Ponce y Pomar sea investigada más a fondo en un futuro. Como podemos ver, ambos autores compartieron ideas en torno al quehacer de la música mexicana y llevaron a cabo, cada uno en su propio estilo y conforme a su pensamiento, una serie de obras de corte nacionalista que tenían como finalidad principal incorporar algunas melodías de piezas populares mexicanas a la música de concierto; pero también, sus ideas compartidas se extendieron al ámbito de su música no nacionalista, como es el caso del *Concierto para piano* de Ponce y la *Sonata* de Pomar.

⁵⁴ Barrón, *Manuel María Ponce*, 7, n. 34.



Ilustración 10. José Pomar. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS GENERAL DE LA *SONATA PARA PIANO*

3.1 Introducción y bases del análisis

Una vez expuestos los principios generales en los que está concebida esta sonata, valdrá la pena realizar un análisis que comprenda dos aspectos básicos de la obra: su estructura y su armonía. Lo primero nos permitirá conocer no solo la forma utilizada, sino también algunos elementos más precisos sobre su enunciación como pueden ser las secciones, frases y temas con los que está construida; se intentará no abordar con detalle el tópico de los motivos utilizados por Pomar, ya que esto formará parte del análisis que se realizará más adelante. Por su parte, el análisis armónico buscará solamente resaltar algunas características generales de la pieza que nos puedan ayudar a entender mejor su discurso pero sin entrar en grandes detalles.

Para realizar este análisis se ha tomado en consideración algunas ideas básicas del compositor y teórico Arnold Schoenberg, quien en su libro *Fundamentos de la Composición Musical* presenta una interesante propuesta analítica muy útil para el estudiante serio de música, basada completamente en su experiencia docente en los Estados Unidos.¹ Al respecto, vale la pena hacer algunas aclaraciones respecto a los conceptos que se tomaron de dicho libro para realizar el siguiente análisis:

- Sobre el concepto de *frase musical*, Schoenberg dice en su libro lo siguiente:²

La unidad estructural más pequeña es la *frase*, una especie de molécula musical que consiste en una serie de eventos musicales integrados, posee una cierta completitud³ y se adapta bien a ser combinada con otras unidades similares (...). Su final sugiere una puntuación similar a la coma (...). En música homofónica-armónica, el contenido esencial se concentra en una voz, la voz principal, que implica una armonía inherente.⁴

¹ Schoenberg dio clases de análisis y de composición en la Universidad del Sur de California y en la Universidad de California, en Los Angeles. El también compositor Gerald Strang concluyó la tarea de finalizar el libro basado en los escritos de Schoenberg, ya que este falleció en 1951. Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. de Gerald Strang y Leonard Stein (Londres: Faber and faber, 1967), xiii-xiv.

² Todas las traducciones del texto de Schoenberg son mías.

³ O sea, que en sí misma está completa

⁴ Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, 3.

- Sobre la duración de las frases, Schoenberg presenta un criterio flexible que depende especialmente del compás y el tempo utilizados:

En compases compuestos una extensión de dos compases podría considerarse lo común; en compases simples la extensión de cuatro compases es lo normal. Pero en tempos muy lentos, la frase podría reducirse a medio compás; mientras que en tempos muy rápidos, una frase podría estar constituida por ocho compases o más.⁵

- Finalmente, sobre el concepto de *motivo*, dice:

Los elementos de un motivo son intervalos y ritmos, combinados para producir una forma o contorno memorable que normalmente implica una armonía inherente (...). Un motivo básico normalmente se considera el germen de una idea [musical].⁶

3.2 Análisis armónico-estructural

3.2.1. Allegro. El presagio

En su disco *Presagio*, Daniel Noli realiza una serie de comentarios muy atinados respecto a cada uno de los movimientos que conforman la *Sonata*. Sobre este, señala:

El primer movimiento, El presagio (Allegro) responde al esquema tradicional de la forma sonata, está imbuido de una atmósfera que produce una sensación de inestabilidad que anuncia peligros desconocidos, su cromatismo vacilante en la mano izquierda, contrasta con el segundo tema de carácter íntimo y apacible.⁷

Efectivamente, en este primer movimiento encontramos una utilización profusa de cromatismos —especialmente en la m.i.— en medio de un contexto plenamente tonal, práctica que enriquece las armonías de la obra y ofrece interesantes inflexiones hacia tonalidades que no siempre son cercanas. Esto puede apreciarse ya desde el inicio del movimiento, en donde la primer frase, escrita en *fa sostenido menor*, modula a *si bemol mayor*, gracias al uso de un acorde de sexta aumentada alemana (fig. 4). Precisamente son

⁵ *Ibid*, 3-4.

⁶ *Ibid*, 8.

⁷ Noli, *Presagio, música para piano*, 9.

estos cromatismos “vacilantes” y estas modulaciones a tonalidades lejanas las que provocan esa sensación de inestabilidad que Noli alude en su texto.



Figura 4. Sexta alemana en los cc. 2 y 3 de *El presago*.

Siguiendo el formato del *allegro de sonata*, este movimiento está construido con dos temas contrastantes —cuyo material temático es, por cierto, el mismo—, una coda al final y no tiene introducción. Tenemos una primera sección (cc. 1-8) donde aparece el primer tema enunciado tres veces, cada uno en tonalidades diferentes: *fa sostenido menor*, *si bemol mayor* y *sol menor*.⁸ Llama la atención la distribución de las frases que, a pesar de sumar un total de 8 compases, no están distribuidas de 4 en 4 (como sucede más adelante) sino en un esquema 2+3+3 (fig. 5).

Figura 5. Exposición del primer tema en tres frases (cc. 1-8).

⁸ Cabe destacar que esta última enunciación ataca constantemente el quinto grado de sol menor, pero nunca resuelve hacia la tónica.

Al respecto, sería bueno notar que la primera frase es diferente a las otras dos no solamente en cuanto a su extensión, sino también en su concepción armónica —la primera permanece en la tonalidad en la que inicia casi hasta el final de la frase, mientras que las otras modulan a lo largo de ella— y a la figuración de la m.d. cuya segunda parte ahora es diferente. Durante toda esta sección, la m.i. ofrece una base firme mediante un trémolo constante; una de sus voces, se mueve en movimiento cromático, lo que provee al pasaje de una armonía inestable y compleja.

Posteriormente, se presenta una sección de transición de 12 compases (cc. 9-20) que constituye el puente hacia el segundo tema (fig. 6). Aquí, el material motivico del primer tema sufre un proceso de transformación en tres etapas (símil de la sección anterior enunciada en tres frases), cada una conformada por cuatro compases:

- En la primera etapa, el material temático de las frases anteriores es comprimido a uno solo, para lo cual participan procedimientos de discriminación y reducción (ver Cap. 4). Esto, aunado a la transformación armónica del arpegio en disminuido y un crescendo constante, generan en conjunto una sensación de agitación que suele provocar en la interpretación un *accelerando*.
- A continuación se presenta una nueva figuración en el marco de una progresión armónica que, aunque frena un poco la agitación del pasaje anterior -debido a una nota grave que aparece en el bajo al principio de cada compás-, continúa inmersa en el crescendo cuyo clímax se localiza justo al inicio de la siguiente sección. No solamente hay un aumento en la dinámica del pasaje, sino también en la separación entre el registro de cada mano.
- Esta tercer etapa inicia con el clímax de toda la sección y a partir de ahí da comienzo un diminuendo que diluye toda la intensidad generada en los ocho compases previos, ya que se dirige hacia el segundo tema, una sección que se mueve en total calma y serenidad. La frase inicia con una gran tensión armónica, producto del uso de un acorde de oncena y a la gran separación de los registros entre ambas manos; las corcheas del motivo inician un descenso hacia el registro medio y preparan la dominante del relativo mayor, tonalidad en la que estará expuesto el segundo tema.

Figura 6. Puente al segundo tema enunciado en tres etapas de transformación temática (cc. 9-20).

Enseguida aparece el segundo tema —en *la mayor*— (cc. 21-38), cuya llegada significa un momento de contrastante tranquilidad ante el carácter inestable e impaciente de la sección anterior. Irónicamente, está construido con el motivo inicial del primer tema pero ahora tiene por principal característica una cualidad lírica que le permite cantar de manera plena su melodía. José Antonio Alcaraz comenta sobre la *Sonata* que “sorprende ante todo su capacidad de canto”.⁹ Para ello, Pomar recurre esta vez al recurso de la aumentación por lo que ahora, la figura principal del pasaje es el octavo, lo que provoca que la sensación de movimiento disminuya. Contribuye a esto también la textura, que adquiere un enfoque contrapuntístico y se mueve en 3 o 4 voces, otorgando un mayor peso a la estructura. En contraparte, la utilización de los cromatismos disminuye y el discurso ahora se mueve en un concepto más diatónico.

Esta sección tiene 16 compases (fig. 7) acomodados en un esquema irregular 4-5-3-4, en donde la primera frase se mueve siempre dentro de *la mayor* —el bajo reitera la tonalidad principal todo el tiempo—; la segunda modula y se aleja de la tónica, hasta que en el c. 29, Pomar nuevamente utiliza una sexta aumentada, para regresar a la región de *la mayor*; la tercera frase prepara una cadencia mediante el uso del cadencial, la subdominante

⁹ Alcaraz, “José Pomar: Concreción e incisividad”, 80.

y la dominante; y finalmente la cuarta reexpone el segundo tema en *la mayor* y se encamina ya sea al comienzo de la obra o bien, hacia el *desarrollo* (dependiendo de las casillas de repetición).

Figura 7. Acomodo de las frases en la sección del segundo tema (cc. 21-36).

El desarrollo (cc. 39-70) es la sección más dinámica y ágil de la obra, constituida por elementos aislados de los temas que aparecieron en la exposición, los cuales ahora son enunciados ya sea de manera sucesiva uno después del otro, o bien, yuxtapuestos verticalmente;¹⁰ en todo caso, es notorio que hay un tratamiento contrapuntístico aún más marcado que el de la sección anterior.

Podemos ubicar tres secciones principales: las primeras dos están construidas con grupos irregulares de frases (2+4+3 y 4+3+2) mientras que la tercera presenta una enunciación mucho más estable (4+4+2+4). Dicho contraste entre tales secciones (irregularidad-estabilidad) también se manifiesta en su tratamiento armónico y motivico: las primeras dos se encuadran en el marco de una búsqueda —dotada de un notorio

¹⁰ Este recurso también es utilizado por Pomar en el último movimiento de la obra

cromatismo— que nunca está conforme y que anhela llegar a un punto de reposo, lo cual explica el constante flujo de ideas y modulaciones, mientras que la tercera sección, si bien no abandona su misión por hallar la calma prometida, consigue que la presentación de los motivos transcurra de una forma más ordenada y ecuánime —además de ser menos cromática y más diatónica—, dejando atrás eventualmente la atmósfera de agitación, con miras a retomar la re-exposición del primer tema con una renovada actitud. Al igual que en la *Tercera sonata* de Brahms, Pomar desarrolla los temas de la exposición en el mismo orden en que los presentó antes.¹¹



Figura 8. Primera sección del desarrollo, presentada por frases (cc. 39-47).

En la primer sección (cc. 39-47), Pomar trabaja con el primer tema de la sonata (fig. 8), presentando un *stretto*¹² alternado en ambas manos:

- La primer frase —de dos compases— expone el tema en su forma básica, el cual se extiende en la mano derecha a lo largo de la frase, mientras que en la izquierda aparece una versión reducida de este comprimida en un solo compás.
- La segunda frase presenta una ampliación de la segunda parte del tema que se caracteriza por repetirlo insistentemente dos veces más, hasta que por fin resuelve a

¹¹ Frisch, *Brahms and the developing variation*, 38.

¹² Esto significa que antes de terminar la enunciación de un fragmento, ya dio inicio otra.

sol bemol mayor, mientras que en la mano izquierda el motivo principal sufre una serie de transformaciones que alteran su dibujo melódico.

- La tercera frase continúa con la reiteración de la segunda parte del tema, llevándolo ahora a la repetición obsesiva solamente de la cabeza del motivo¹³ que desemboca en un gran arpeggio disminuido ascendente que conduce a la siguiente sección.

Durante toda esta sección, las distintas apariciones del tema poseen cada una diferentes tonalidades, muchas veces lejanas una de la otra —*la mayor, si menor, si mayor, la bemol mayor* con séptima, *re mayor* con séptima (en realidad, nuevamente es una sexta aumentada) y *sol bemol mayor*—, pero gracias a un inteligente uso de los cromatismos, Pomar logra enlaces exitosos que permiten aliviar las bruscas modulaciones, aunque eso sí, sin evitar generar una notoria sensación de agitación.

Figura 9. Segunda sección del desarrollo, presentada por frases (cc. 48-56).

En la segunda sección (cc. 48-56) aparecen extractos del segundo tema conviviendo con otros fragmentos del primero (fig. 9). La tensión crece debido no solamente al aumento de

¹³ Este procedimiento, que ya había aparecido en el puente al segundo tema, es utilizado por Pomar con la finalidad de crear tensión.

la dinámica o al ascenso del registro, sino también por las distintas figuraciones que aparecen una tras otra (o a veces, una encima de la otra), dotadas de una armonía propia que se impone en cada nueva aparición, y al uso constante de acordes disminuidos y dominantes con séptima y —en su clímax, en el c. 54— novena. Durante esta sección, el desarrollo de los motivos y sus transformaciones generan nuevas figuraciones que serán utilizadas por Pomar en otros movimientos (ver cap. 4.3.5).

Finalmente, tenemos la tercera sección (cc. 57-70), que continúa la búsqueda -hasta ahora infructuosa- por encontrar una tonalidad cómoda que posibilite el regreso a *fa sostenido menor* (fig. 10). Esta vez, la m.i. retoma la figuración de semicorcheas del principio de la obra, intentando conciliar el regreso a la re-exposición. Las primeras dos frases constituyen una serie de progresiones armónicas ascendentes y descendentes que desembocan en la sección conclusiva, donde por primera vez se percibe la inminente llegada del reposo en medio de un oleaje de *crescendos* y *diminuendos*: el movimiento en la m.i. comienza a interrumpirse a partir del c. 65 y poco a poco dichos cortes se hacen más frecuentes hasta que finalmente, la marcha se detiene en el c. 70, con la pacífica llegada de la anhelada dominante.

Figura 10. Tercera sección del desarrollo, presentada por frases (cc. 57-70).

Por su parte, la *re-exposición* (cc. 71-106) conserva su contenido y dimensiones durante toda la sección del primer tema, excepto por unos cuantos pasajes:

- En el c. 78, la m.d. presenta en el primer tiempo del compás un *sol* en lugar de un *la*.
- La progresión que se encamina hacia el segundo tema —que inicia ahora en el c.83— cuenta con una nueva dirección armónica, cuya meta apunta esta vez hacia el homónimo *fa sostenido mayor* (fig. 11).
- La última frase del puente al segundo tema ha sido comprimida a solo dos compases.



Figura 11. Progresión al segundo tema en la re-exposición (cc. 83-88).

En la exposición, el segundo tema se conformaba por cuatro frases, en donde la primera se mantenía en la tonalidad inicial, la segunda se alejaba, la tercera realizaba un cadencia y la cuarta regresaba a la tónica. En la re-exposición (cc. 89-106), aunque la primera frase es idéntica a aquella de la exposición, hacia la segunda comienzan a manifestarse algunos cambios en la figuración que apuntan hacia un desenlace armónico diferente: efectivamente, Pomar ahora escribe el principio de la tercer frase en *mi menor*, pero su contenido armónico irá cambiando en cada compás, lo cual genera un desequilibrio donde previamente no lo había. Una cuarta frase inédita, de cinco compases, funge como puente hacia la *coda*. Construida con los mismos elementos motivicos de la última parte del desarrollo y también con la misión de llegar a la dominante, consiste en una serie de insistentes intentos por consolidar la llegada a *do sostenido mayor*, cada uno formulado con

una propuesta armónica diferente —ya sea por medio de una serie de dominantes, cadencias rotas o una progresión de acordes disminuidos y modulaciones—. Los cuatro primeros intentos fracasan en su intento por “domar” a la dominante -pareciera que se debe a que la figuración en corcheas y el bajo no logran ponerse de acuerdo- pero al final, en la quinta oportunidad lo consiguen (fig. 12).

Figura 12. Enunciación por frases del segundo tema de la *re-exposición* (cc. 89-106).

La *coda* (cc. 107-117) es la sección más tensa y dramática de todo el movimiento. La indicación *Più mosso*, así como a la figuración en tresillos y el empleo siempre puntual de movimientos cromáticos consiguen generar una gran agitación sin precedentes. Prolongando el uso del motivo de la sección inmediatamente anterior y empezando su discurso ya dentro del ámbito de *fa sostenido menor*, la melodía emprende un par de intentos por ascender y consagrar la resolución a la tónica (fig. 13). La primera vez (cc. 107-110) se queda cerca de conseguirlo, por lo que tiene que descender nuevamente para intentarlo una vez más. La segunda vez (cc. 111-113) emplea solamente tres compases para

lograr su cometido, el cual una vez alcanzado, estalla en una serie de majestuosos acordes en *triple fortissimo* (cc. 114-117) que reiteran la triunfal llegada a la tónica y anuncian el terrible final del presago.



Figura 13. Coda del primer movimiento (cc. 107-117).

3.2.2. Moderato. Su mirada en la noche

Tanto el segundo como el tercer movimiento de la *Sonata para piano* aparecen nombrados en el primer manuscrito de la obra como *Interludios*. Para entonces, Pomar ya había escrito tres obras dentro de esta forma: el cuarto movimiento de la suite de *La Quimera* (1900), uno en *sol bemol mayor* (1907) y otro en *la mayor* (1912), y tenía ya bosquejados otros dos, con los cuales conformaría su colección de *Tres interludios "Al arrimo de su cariño"*, concluida posteriormente hacia 1916. En esta obra, Pomar alude poéticamente a dicho cariño que profesaba hacia su esposa Luz, comparando tres de sus características con tres momentos cronológicos del día: 1. *Renaciente como la aurora*, 2. *Fúlgido como la tarde* y 3. *Enigmático como la noche*. Resulta curioso notar que Pomar emplea la misma fórmula para titular los dos interludios de la *Sonata*: *Su mirada en la noche* y *Su silueta ante el crepúsculo*. Su inspiración, indudablemente romántica, representa un necesario contraste frente a la atmósfera de seriedad e inestabilidad que impera en los demás números de la obra. Dicho contraste es notorio desde el final del primer movimiento, cuyo último acorde

permanece sonando y funciona como enlace al segundo movimiento. El ostinato en la mano izquierda no inicia hasta que la tensión sonora del acorde se ha diluido hasta alcanzar un *mezzo-piano* (fig. 14). Cabe recordar también que los dos interludios de la sonata están compuestos en tonalidades mayores, a diferencia de los demás movimientos que fueron concebidos en tonalidades menores.



Figura 14. Transición del primer al segundo movimiento (cc. 114-117 del 1^{er} mov y 1-4 del 2^{do} mov).

En el primer interludio *Su mirada en la noche*, Pomar deja a un lado todas las complejas modulaciones y las elaboraciones contrapuntísticas, y propone en su lugar una melodía simple acompañada de una figura que —rítmicamente— está muy cerca de ser un ostinato ininterrumpido: de entre sus 58 compases, Pomar solamente rompe su dibujo en seis compases —cuatro en la sección climática y dos en el cierre de la obra—. A esta constante en el discurso musical se suma el hecho de que, a diferencia del movimiento anterior, la extensión de sus frases es regular y mide casi siempre cuatro compases. Por su parte, el lenguaje armónico es mucho menos intrincado que en el movimiento anterior (aunque tampoco puede decirse que sea simple o convencional) y pese a que las armonías van cambiando en cada compás, siempre hay un regreso hacia la tónica. Todo esto, aunado a un tempo *Moderato*, busca apaciguar el espíritu ansioso con el que el primer movimiento cierra su marcha. Noli no la habría podido definir mejor: “Es un hermoso remanso de paz y belleza melódica”.¹⁴

Siendo que se trata de un movimiento monotemático, su estructura es A-A₁-A₂-A₃,

¹⁴ Noli, *Presagio, música para piano*, p. 9.

cuya distribución es de 18+12+16+12 compases. Cada sección empieza con dos compases exactamente iguales en *sol bemol mayor*, la tonalidad principal de la obra. Sin embargo, a partir del tercer compás, da inicio un recorrido que se dirige en cada ocasión a regiones armónicas diferentes (fig. 15) pero que siempre, como ya se ha dicho, termina por regresar al mismo pasaje inicial. De manera similar a lo que sucede en el desarrollo del primer movimiento, podría decirse que esta pieza consiste en una serie de intentos por alcanzar el reposo otorgado por la tónica.

Primera sección

expres.

3 simile

Segunda sección

p

3

Tercera sección

3

Cuarta sección

Tempo

3

Figura 15. Primeros tres compases de cada sección de la pieza (cc. 1-3, 19-21, 31-33 y 47-49).

La primera sección (cc. 1-18) es la más larga, debido a los dos compases de introducción donde Pomar presenta el ostinato solo. A partir del c. 3, se distribuye en cuatro frases (fig. 16) que podrían explicarse de la siguiente forma:

- Frases 1 y 2: **Ascenso.** El tema se presenta en la primera frase, que se mueve en la tónica y la dominante. La segunda frase repite la figuración, pero comenzando una tercera arriba y dirigiéndose hacia *re bemol mayor*, la dominante.
- Frase 3: **Clímax.** De manera inesperada, una cadencia rota aleja momentáneamente

el centro tonal, pero solamente va de paso y pronto regresa a buscar *re bemol mayor*. Mientras tanto, en la m.d., el dibujo del motivo principal es alterado y su inversión en el c. 13, representa el punto álgido de la sección.

- Frase 4: **Descenso.** Si bien, melódicamente es más evidente la caída ubicada en el último compás de la frase anterior, el descenso también se manifiesta en el movimiento del bajo —que regresa a la dominante principal— y en el *diminuendo* que busca reestablecer la dinámica a su estado original.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *espress.*, *cresc.*, *f*, and *dim.*, along with performance instructions like *simile*. The notation features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and uses a variety of articulation marks like slurs and accents.

Figura 16. Distribución de frases de la primera sección (cc. 1-18).

Este esquema se repite en las siguientes dos secciones de manera similar, solamente que su distribución es diferente. La segunda sección (cc. 19-30) se conforma solamente por tres frases (fig. 17), más o menos con la misma intención que la sección anterior, pero con mayor variedad en el dibujo. La armonía se mueve a través de una serie de dominantes que no siempre resuelven a sus tónicas, por lo que nuevamente, las modulaciones que ocurren nunca se establecen de forma definitiva en una nueva tonalidad. En cuanto a la dinámica, en el c. 23 inicia un *crescendo* que se trunca inexplicablemente hacia el c. 26 por un

diminuendo, luego de haber conseguido un momento de plenitud sonora; sin embargo, la tercer frase recupera la intensidad perdida iniciando súbitamente en un *forte* y una cadencia rota a partir de los cuales, ahora sí, dará comienzo un *decrecendo* que regresará a la atmósfera inicial. Al compararla con la sección anterior, da la impresión de que esta frase fue fallida y su discurso aconteció de manera desorganizada.



Figura 17. Distribución de frases de la segunda sección (cc. 19-30).

La tercera sección (cc. 31-46) nuevamente contiene cuatro frases que buscan crear una agitación inédita en la pieza (fig. 18). La primera frase se dirige a la dominante de *la bemol mayor*, tonalidad a la que sí resuelve al comienzo de la segunda frase —aunque en segunda inversión—, donde inicia un *crescendo* acompañado de un *accelerando* que generan una tensión sin precedentes; además, el cuarto compás (c. 38) repite la figuración del anterior, con lo cual Pomar comienza a enajenar el discurso con miras a alcanzar el clímax de la obra ubicado en medio de la siguiente frase, que inicia con la repetición de la cabeza del motivo principal y un acompañamiento repetitivo, creando una gran tensión rítmica y armónica. El segundo compás transforma el motivo de tres a cuatro notas mientras se genera una sexta aumentada en la m.i., el tempo comienza a frenar su acelerada marcha y finalmente, toda la inestabilidad generada estalla en un intenso grito, donde la melodía es doblada en octavas en medio del único *fortissimo* de toda la pieza (c. 41). Pomar sujeta el flujo de notas con la indicación *ten.* y como resultado, el tempo se alenta considerablemente. La cuarta frase,

debilitada por el frenesí previo, inicia con el eco del clímax una octava abajo y así, con las pocas fuerzas que le quedan, una vez más regresa a la dominante que conduce a la cuarta y última parte.

The image displays a musical score for a piano and violin. It consists of four systems of music. The piano part is written in the left hand, and the violin part is in the right hand. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (mf, ff, cresc., accel., rall., poco rall.), and performance instructions (ten, e, mosso). The key signature is three flats, and the time signature is 3/4. The score is arranged in four systems, each with a piano and violin part.

Figura 18. Distribución de frases de la tercera sección (cc. 31-46).

En esta sección final de tres frases (cc. 47-58), la música vislumbra por fin una fórmula que le permitirá a llegar a un punto de estabilidad armónica —anhelado en los anteriores intentos—, que consiste en modular hacia la subdominante y desde ahí, regresar a la tónica (fig. 19). La figuración en semicorcheas que había aparecido justo antes del clímax, vuelve en la segunda frase, esta vez rodeada de una aura de calma y tranquilidad que se acentúa por el reposo armónico que ofrece el primer grado. Debido a esto, Pomar extiende en dos compases esta segunda frase y utiliza la última solamente para cerrar la obra con cuatro acordes cadenciales. Dos compases bastaron para iniciar la obra y dos para concluirla.¹⁵

¹⁵ Habrá quien considere que estas últimas dos frases fueron concebidas como 4+4 y no como 6+2. En este análisis se ha priorizado la figuración utilizada por Pomar y la sensación de “completitud” que Schoenberg alude en su texto (ver cap. 3.1).



Figura 19. Distribución de frases de la sección final (cc. 47-58).

3.2.3. Lento. Su silueta ante el crepúsculo

A pesar de que el segundo interludio, intitulado *Su silueta ante el crepúsculo*, está escrito en una tonalidad mayor y posee un carácter romántico, al igual que el primero *Su mirada en la noche*, Pomar puede aún así colocarlos uno después del otro gracias al contraste entre ambas piezas. Mientras que *Su mirada* es una obra íntima y ligera, *Su silueta* se decanta por una sonoridad mucho más extrovertida y expresiva, así como una textura más pesada, lo cual nunca representa un obstáculo para su ininterrumpida intención melódica sino más bien, le aporta un marcado dramatismo. Nuevamente, Noli atina al decir que:

El tercer movimiento, *Su silueta ante el crepúsculo* (Lento), fue escrito empleando un opulento lenguaje armónico, tiene un marcado contraste con el movimiento anterior y resume el romanticismo de toda la sonata en cuanto a sonoridad y expresión.¹⁶

Asimismo, José Antonio Alcaraz comenta que este tercer movimiento "da cuerpo a una meditación efusiva que se desarrolla con fluidez, cuya índole oscilatoria fusiona modernidad y entraña ancestral de modo impecable."¹⁷

¹⁶ Noli, *Presagio, música para piano*, 9.

¹⁷ Alcaraz, "José Pomar: concreción e incisividad", 80.

Extraña un poco el hecho de que Pomar haya invertido el orden cronológico de ambos interludios, colocando aquel que habla de la noche previamente al del crepúsculo y no al revés. Sin embargo, es muy posible que esto se deba a la ya mencionada intención de generar contraste, ya que también el cuarto movimiento —*Un sueño*— hace alusión a la noche y así, el movimiento central se yergue como un punto de luz crepuscular en medio de la oscuridad nocturna.

Su silueta ante el crepúsculo se caracteriza principalmente por dos elementos: el primero es la permanente figuración en octavas de la melodía presente en la mano derecha durante toda la pieza, complementada armónicamente por la inclusión de acordes que aparecen casi exclusivamente en los tiempos fuertes del compás. Al mismo tiempo, la mano izquierda cumple diversas funciones: duplica la voz principal del tema central; agrega nuevas líneas melódicas al contrapunto de la pieza —que en cierto momento llega a tener cuatro partes diferentes repartidas en las dos manos— y por supuesto, proporciona el bajo armónico de cada pasaje. No es la primera vez que Pomar concibe una obra con una constante figuración en octavas: en 1903 escribió su *Serenata* y posteriormente, en 1907, compuso el *Preludio en sol mayor*, trabajos que comparten este aspecto que permea gran parte de su discurso.

La segunda característica es la utilización de uno de los motivos rítmicos básicos de la danza de salón,¹⁸ conformado por dos elementos: un tresillo de cuarto y dos octavos, y explorado a fondo durante esta pieza mediante su fragmentación, inversión y yuxtaposición. Probablemente a esto se debe el comentario de Alcaraz respecto a que la obra posee “entraña ancestral”.¹⁹ Previamente, Pomar ya había compuesto algunas danzas (*Dos danzas* en 1901 y *Danza "La muñeca se duerme en la cuna"* de la suite *Bosquejos de escenas infantiles* en 1912) y posteriormente compondría otras, como la *Danza a la memoria de Teófilo Pomar* de la *Oblación a los compositores populares* (1926-1929). En todas estas, el susodicho motivo rítmico aparece constantemente (fig. 20).

¹⁸ En su tesis de doctorado, Almazán concluye que este patrón rítmico es el segundo más utilizado a lo largo de las 200 danzas habaneras que analiza en su trabajo —escritas todas entre 1870 y 1920—, cuyas apariciones abarcan casi la décima parte del total de compases que conforman este *corpus* musical. Joel Almazán, “La danza habanera en México (1870-1920)” (tesis de doctorado, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2010), 154.

¹⁹ Alcaraz, “José Pomar: Concreción e incisividad”, 80.

Dos danzas (1901)

Bosquejos de escenas infantiles (1912-1928)
VII. La muñeca se duerme en la cuna

Oblación a los compositores populares (1927-1929)
III. Tiempo de danza. En memoria de Teófilo Pomar

Figura 20. Uso de uno de los motivos de la danza de salón en otras obras para piano de Pomar.

Además, los cuatro acordes que inauguran esta obra, remiten de inmediato al comienzo del *Primer concierto para piano* de Piotr Illytch Tchaikovsky, no solamente por la figuración empleada sino también debido al hecho de que ambos pasajes están escritos en *re bemol mayor* (fig. 21).

P. Tchaikovsky: Concierto para piano No. 1, Op. 23
I. Andante non troppo et molto maestoso

J. Pomar: Sonata para piano
III. Su silueta ante el crepúsculo

Figura 21. Similitudes entre el inicio del *Primer concierto para piano* de Tchaikovsky y el tercer movimiento de la *Sonata para piano* de Pomar.

De las múltiples combinaciones entre el tresillo de corchea y las dos corcheas —que constituyen un elemento ternario y otro binario, respectivamente—, se desprende una considerable riqueza melódica, rítmica e incluso tímbrica (ver cap. 4.6). La pieza posee una estructura que bien podría escribirse como ABA_1 ya que la parte central contrasta con

respecto a las dos que la flanquean, especialmente en cuanto a armonía y dinámica se refiere. Sin embargo, Pomar utiliza siempre un solo material temático, por lo que su estructura debería expresarse más bien como AA₁A₂. La extensión de las secciones es asimétrica y se distribuyen en 9+10+7 compases.

La primera sección (cc. 1-9) se compone por un compás de introducción —el pasaje de los acordes en *re bemol mayor*— y cuatro frases de dos compases (fig. 22).²⁰ En las primeras dos aparece expuesto el tema completo, armonizado con una sencilla progresión que concluye en una semicadencia sobre la dominante. Por su parte, la tercer y cuarta frase utilizan los mismos elementos que la segunda, pero crean una variación con un nuevo dibujo melódico más anguloso y una armonía un poco más elaborada que, al final de cuentas, sigue moviéndose dentro de los límites de la tonalidad principal.

Figura 22. Primera sección del tercer movimiento (cc. 1-9).

²⁰ La división por frases de este movimiento puede no ser muy clara a la hora de analizarla. Según Schoenberg, las frases en tempo lento pueden acortar sus dimensiones y es muy probable que bajo esta óptica, terminemos por decir que hay una frase por cada compás; se consideró también concebirlas de cuatro compases, basados en que esa es la duración del tema completo; al final, se optó por el enfoque de dos compases por frase. Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, 3-4.

The musical score for the second section of the third movement (measures 10-19) is presented in four systems. It is written for piano and features a complex texture with numerous triplets. The tempo is marked 'Più Lento' at the beginning. The dynamics are varied, starting with 'molto' and 'pp' (pianissimo), then moving to 'f' (forte) and 'fff' (fortissimo). The score includes markings for 'cresc.' (crescendo), 'dim.' (diminuendo), 'sempre' (sempre), 'poco' (poco), 'accel.' (accelerando), and 'rall.' (rallentando). The key signature is three flats (B-flat major/C minor).

Figura 23. Segunda sección del tercer movimiento (cc. 10-19).

La segunda sección (cc. 10-19) inicia de la misma forma que la anterior, pero en su segundo compás da un súbito giro armónico hacia *la mayor* (fig. 23). El movimiento de pronto se frena y la pieza ahora se mueve en un inesperado *Più lento* y un *pianissimo*. Todo esto ayuda a crear una nueva atmósfera, delicada y completamente diferente a la propuesta hasta entonces. Sin embargo, este cambio es pasajero y para cuando la segunda frase concluye, la dinámica regresa a ser *forte* mediante un *crescendo* y da inicio una progresión armónica conformada por una serie de modulaciones no preparadas —construidas a partir de movimientos cromáticos en la melodía y en el bajo— que, como ya ha ocurrido previamente en la obra, no suelen llegar a ser confirmadas por medio de una cadencia. Esto ocurre durante toda la tercer frase, que dura tres compases, y a lo largo de la cual continúa el ascenso en la dinámica y un *accelerando*, producto de la tensión que va generando la progresión. Coincidencia o no, las tonalidades a las que se mueven las modulaciones son *mi bemol menor*, *sol bemol mayor* y *la bemol mayor*, respectivamente el ii, IV y V grado de *re*

bemol mayor, la tónica de la pieza. Finalmente, la cuarta frase rompe en un *triple forte* triunfal que celebra el regreso a *re bemol mayor* (al menos al cadencial de este), el registro en ambas manos se abre y la polifonía propuesta por Pomar es muy cargada. De este modo inicia el descenso dinámico y melódico que prepara las voces a la re-exposición del tema y que concluye nuevamente con el pasaje de los acordes en *re bemol mayor*.



Figura 24. Última sección del tercer movimiento (cc. 20-26).

La re-exposición de la pieza (cc. 20-26) presenta en la primera frase los dos compases iniciales del tema (fig. 24), mientras que la segunda frase lo formula en la subdominante. Finalmente, la tercera frase regresa a la tónica, y concluye la pieza en una apacible cadencia plagal. En cuanto a la dinámica, dos compases antes de iniciar la sección había dado inicio un *decrecendo* que tuvo como punto de partida el triple forte del clímax. Para cuando la sección comienza, la dinámica se ha estabilizado en un *mezzoforte*, pero el *decrecendo* continúa su marcha mediante la aparición de reguladores y se prolonga hasta el final de la pieza, lugar donde Pomar coloca la indicación *morendo*. Este gesto podría ser la razón del título de la obra, que sitúa la escena durante el crepúsculo, aquel último breve momento de iluminación en el cielo justo después de la puesta de Sol, donde la luz (y en este caso, el sonido) mueren lentamente y terminan por extinguirse para dar paso a la noche.

3.2.4. Leggiero. Un sueño

El presagio se puede manifestar de muchas formas, siendo una de las más comunes la que sucede durante el sueño. Con este título, regresamos a la atmósfera de misterio e intriga iniciada en el primer movimiento, empezando con el hecho de que la tonalidad vuelve a ser menor, lo cual le otorga un aura de mayor seriedad. Siguiendo la tradición romántica popularizada por Beethoven,²¹ Pomar escribió un *scherzo* construido sobre una estructura *ABA*, en donde las secciones A poseen a su vez dos temas, distribuidos también en un formato *aba*, que replica la estructura de la pieza entera. Debido al tempo rápido y al carácter sigiloso de la primera sección, así como a la compleja figuración polifónica presente en la sección B, este movimiento se posiciona como uno de los más exigentes de toda su producción para piano. Noli lo confirma:

El cuarto movimiento Un sueño (Leggiero), es un Scherzo con un carácter inconfundible de danza y una sonoridad etérea. Una visión lograda a través de rápidos arpeggios y una dinámica callada que nunca llega a un forte. El trío central contrasta por su gran expresividad y un espíritu apasionado.²²

La inestabilidad, característica primordial del primer movimiento, vuelve a manifestarse en esta pieza principalmente en torno a un aspecto particular: el ritmo. Para empezar, el primer tema de *A* posee una construcción de frase de cinco compases, donde los primeros tres están en 6/8 y los últimos dos en 4/8, lo cual rompe con la regularidad del compás ternario. Mucha mayor asimetría rítmica se presenta en B, sección escrita audazmente en un compás de siete tiempos y cuya armonía, al igual que el segundo tema de *A*, posee una serie de interesantes progresiones que muchas veces permiten rápidas modulaciones entre dos tonalidades lejanas, lo cual implica una considerable tensión que contrasta aún más con la simplicidad armónica del primer tema. La brusquedad de estos cambios genera una sensación de incertidumbre.

²¹ Macdonald comenta al respecto: “Fue Beethoven quien estableció al *scherzo* como una alternativa al minuetto”, pues aunque fue Haydn quien lo incorporó como movimiento en sus *Cuartetos* op. 33, sus *scherzi* mantuvieron el mismo carácter del minuetto. Tilden A. Russell y Hugh Macdonald, “Scherzo”, en *Grove Music Online*, 2001. Consultado el 5 de febrero del 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024827?rskey=Y0Qm3K&result=1>

²² Noli, *Presagio, música para piano*, 9.

Como se señaló previamente, la sección *A* (cc. 1-30) se divide a su vez en tres pequeñas secciones que nombraremos *a*, *b* y *a*₁. Las secciones *a* y *a*₁ (cc. 1-10 y 21-30) se componen cada una de dos frases de cinco compases (que bien podrían considerarse solamente cuatro, ya que no sería descabellado concebir los dos compases que están escritos en 4/8 como un solo compás grande de 8/8).²³ Las únicas diferencias entre dichas secciones son la figuración de la m.d en el c. 23 —que sucede en contratiempo con respecto a la del c. 3— y la resolución cadencial de los últimos tres compases de cada una —ya que la primera se dirige al relativo mayor y la otra realiza una cadencia auténtica en la tónica, *do sostenido menor* (fig. 25)—. Su tema principal ocupa toda una frase y tiene como protagonista un veloz arpeggio que asciende tres octavas rápidamente con un movimiento elegante y *legato*, contrastando con las notas subsecuentes en *staccato*. Se trata de una sección que abarca buena parte del espectro del piano, pero que se mueve principalmente en el registro agudo.

Figura 25. Sección *a* y *a*₁ de la parte *A* (cc. 1-10 y 21-30).

²³ Considerando la frase de esta forma, el cambio de compás da la sensación de un descenso súbito en el tempo.

Por el contrario, *b* otorga predominancia al registro medio-grave. Su armonía cambiante rehuye a la confirmación de una tonalidad principal: se trata más bien de un pasaje de transición que termina desembocando —tanto en *A* como en *A'*— en la dominante de *do sostenido menor*. Tiene tres frases (fig. 26), la primera —de dos compases— introduce la figuración básica del segundo tema, la segunda —de cuatro compases— repite con insistencia el tema antes expuesto y comienza a ascender tanto dinámica como melódicamente. El movimiento cromático caracteriza al bajo y algunas disonancias aderezan la inestable armonía que va cambiando con cada pulso. Finalmente, la tercer frase —también de cuatro compases— culmina la progresión anterior con el motivo del arpeggio en la dominante de *mi mayor*, seguido de una figuración que concluye la sección, dirigiéndose nuevamente a la tónica por medio del ya socorrido acorde de sexta aumentada.



Figura 26. Sección b de la parte A (cc. 11-20).

La sección central *B* constituye un pasaje interesante. Escrito en *mi menor*, además de la singular elección de compás de siete tiempos,²⁴ Pomar nuevamente crea un tema a

²⁴ Cabe resaltar que el hecho de elegir un compás de siete tiempos, producto de la unificación entre un compás binario (4 tiempos) y otro ternario (3 tiempos), es una muestra más del juego que Pomar propone entre estos

partir de motivos previamente expuestos, lo coloca en la m.i. y mientras tanto, la mano derecha entona un contracanto en el registro medio-agudo. La armonía comienza siendo sencilla, pero al poco tiempo empiezan a aparecer progresiones que muchas veces modulan de forma atípica a tonalidades lejanas, pero siempre terminan por regresar a la tonalidad original. Esta sección se podría dividir en dos partes de contenido similar, las cuales llamaremos *c* y *c₁*, con la principal diferencia de que *c₁* presenta una textura más pesada, su melodía y bajo han sido doblados en octavas y la disposición de las otras voces se han adaptado de modo que sea posible tocar toda la polifonía sin gran esfuerzo.

En *c* (cc. 31-37) se presenta el tema completo en dos frases, cada una de dos compases, y posteriormente otras dos frases —de un compás y medio cada una— realizan una variación del tema, con una armonía dotada de cromatismos mucho más rica y, en su punto álgido (c. 36), una sensación de mayor expresión generada por el ascenso y descenso de la dinámica, y un acorde de oncenava que recuerda a aquel del primer movimiento. Eventualmente, las modulaciones retornan hacia la dominante de la tónica (fig. 27).

Figura 27. Sección c de la parte B (cc. 31-37).

dos elementos y que encontramos a lo largo de toda la *Sonata* (como el contrapunto entre tresillos de octavo y dieciseisavos (u octavos) o la alternancia de compases de 6/8 y 4/8 al inicio del presente movimiento).

Aunque no hay indicación dinámica en el c. 38, se entiende que el engrose de la textura en c_1 (c. 38-46) tendrá como consecuencia un volumen mayor que c . Las primeras dos frases transcurren sin grandes cambios con respecto a su primera enunciación; es hasta el c. 42 cuando se presenta un cambio en el rumbo del discurso: la tercera frase mantiene todavía la misma figuración que en la sección c , pero altera su armonía, para dirigirse hacia una dirección diferente. La cuarta frase trabaja con el motivo del tresillo, que es repetido en cuatro ocasiones en el marco de una progresión armónica descendente que tiene como meta llegar a la dominante de *do sostenido menor*, preparando así el enlace a la re-exposición. El contracanto de la mano derecha, que ha estado presente durante toda la pieza, termina por quedarse solo junto al acompañamiento durante la quinta y última frase de toda la sección; al ya no tener a donde más ir y tener que cargar con un decrescendo que va debilitándolo, detiene finalmente su marcha en un *sol sostenido* (dominante de *do sostenido*) (fig. 28).

Figura 28. Sección c_1 de la parte B (cc. 38-46).

Hay que mencionar también que en las dos últimas frases, a pesar de que no hay cambios en el compás, la métrica está en 3/4 debido a la distribución de la figuración en ambas manos.

La re-exposición de *A* (cc. 47-83), cuenta con la misma estructura que en la exposición, solamente que ahora llamaremos a sus partes a_2 , b_1 y a_3 . Durante el transcurso de toda la sección, se presentan solamente unos cuantos cambios:

Figura 29. Sección a_2 en la re-exposición de *A* (cc. 47-61).

- a_2 (cc. 47-61) tiene ahora tres frases, cada una expuesta en una tonalidad diferente y con una dinámica cada vez más *forte*: la primera está en *do sostenido menor*, la segunda en *mi mayor* y la tercera en *sol mayor* (fig. 29).
- b_1 (cc. 62-71) inicia una tercera menor abajo con respecto que b , pero la tercer frase retoma la misma armonía que su versión homóloga en la exposición, de modo que vuelve a concluir en la dominante.
- a_3 (cc. 72-83) presenta una última frase de mayor contundencia conclusiva (fig. 30), ampliándola a seis compases, al final de los cuales aparecen una serie de octavas rotas en la m.d, motivo que solamente había aparecido al final de las secciones b . La obra termina en *do sostenido mayor* no solo por el color que ofrece la “tercera de Picardie”, sino también porque se trata de la dominante de la tonalidad del último

movimiento, nuevamente en *fa sostenido menor* (como el primero). De esta forma, Pomar consigue preparar el inicio de *El presago cumplido*, el cual debe tocarse como *attaca*.



Figura 30. Última frase del cuarto movimiento e inicio del quinto (cc. 77-83).

3.2.5. Allegro. El presago cumplido

Resulta certero el término que José Antonio Alcaraz empleara para nombrar a este movimiento con respecto al primero: un "espejo convexo".²⁵ Y es importante referir que esto no se debe únicamente a la relación que hay con los títulos, sino que también y en primera instancia a su contenido, ya que volveremos a escuchar algunos temas de movimientos anteriores. Es este movimiento al que Noli le dedica más líneas y del cual habla con mayor detalle:

El presago cumplido (Allegro), retoma la atmósfera del Allegro inicial, recuerda el presagio, siempre presente y finalmente consumado. Reiterado y obsesivo, el movimiento final utiliza recursos del gran virtuosismo pianístico, como los pasajes en octavas, siempre expresivas. Tanto desde un punto de vista pianístico como desde la técnica de composición, este movimiento cierra magistralmente la Sonata. El manejo de las formas musicales, permite a Pomar gran unidad y la magistral Coda, con su amplia y espectacular sonoridad, corona esta verdadera obra maestra.²⁶

Sobre lo dicho respecto al virtuosismo, cabe añadir que, además de las octavas —sin duda, el recurso más recurrente en esta pieza y cuya extensión llega incluso a abarcar casi la

²⁵ Alcaraz, "José Pomar: concreción e incisividad", 80.

²⁶ Noli, *Presagio, música para piano*, 9.

totalidad del espectro del teclado— también destacan los arpeggios del primer tema, colocados de tal forma que el acomodo de las voces en el pasaje exige distribuir la melodía principal entre las dos manos. Se trata de un movimiento muy intenso, que presenta prolongados momentos de gran potencia y expresividad, y que exige del pianista una fuerza y resistencia considerables para llevar el discurso de la pieza al nivel de epicidad que demanda.

Pese a estar enmarcada dentro de una forma sonata, la duración de sus partes es breve si la comparamos con el primer movimiento. Esto resulta especialmente evidente en el desarrollo, cuya extensión de 16 compases en este último movimiento resulta pequeña al compararse con aquella de *El presago*, que duplica su proporción, con 32 compases. Exactamente lo mismo sucede con el segundo tema: en el primer movimiento se extiende por 16 compases, mientras que en *El presago cumplido* solamente dura 8, diferencia que se acentúa por la sensación de agilidad provocada por la figuración de octavas de este último y al tempo más tranquilo y calmo del primero. De tal modo, las partes de esta forma sonata quedarían repartidas de la siguiente forma:

- Exposición: tema 1 (cc. 1-24) y tema 2 (cc. 25-32).
- Desarrollo (cc. 33-48).
- Re-exposición: tema 1 (cc. 49-71), tema 2 (cc. 72-86) y coda (cc. 87-98).

Sección a Allegro $\text{♩} = 116$

Sección a₁

Figura 31. Presentación de *a* y *a*₁ en la exposición (cc. 1-4 y 12-15).

En la sección inicial (cc. 1-24) aparece el primer tema, el cual se conforma por dos partes, cada una con una figuración propia y bien definida (*a* y *b*). En esta sección, Pomar realiza dos enunciaciones del primer tema, por lo que podemos representar esto como *a-b-a₁-b₁*.

Las partes *a* (cc. 1-4) y *a*₁ (cc. 12-15) son muy similares entre sí: derivan su melodía a partir de aquella utilizada en la *coda* del primer movimiento, mientras utilizan un acompañamiento en semicorcheas que, sin duda, hace referencia a aquel utilizado a lo largo de *El presago*; se extienden por cuatro compases, son enunciadas en un solo impulso y su armonía presenta una progresión casi siempre cromática (fig. 31).

Por su cuenta, las partes *b* y *b*₁ (cc. 5-11 y 16-24 respectivamente) son más elaboradas y grandes *a* y *a*₁ (fig. 32). La textura presenta tres elementos: una serie de acordes en la m.i., un arpeggio en dieciseisavos que ascienden al registro agudo en la m.d. y una melodía en el registro medio que, lógicamente, debe estar repartida en ambas manos. El mayor punto de tensión está al principio de cada compás, con la disonancia generada en la melodía central por la apoyatura. También, la armonía es más variada y rica que en *a*, especialmente aquella de *b*₁, donde cada frase termina con una semicadencia. Finalmente, cabe notar que cada enunciación posee un punto climático bien definido hacia el que se dirigen desde el comienzo de la sección (cc. 7 y 24). El último compás de *b*₁ anticipa la figuración del segundo tema, utilizando como motivo los tresillos descendentes.

Sección *b*

Sección *b*₁

Figura 32. Sección *b* y *b*₁ en la exposición (cc. 5-11 y 16-24).

Las dos figuraciones del primer tema contrastan notablemente con el segundo (cc. 25-32), enunciado en el marco de un *fortissimo* que le otorga un carácter poderoso a sus octavas y cuyo dinamismo e intensidad van de la mano con su brevedad, que resulta adecuada considerando el esfuerzo que implica su ejecución (fig. 33). La textura se engrosa con la imitación que hace la m.i. del tema propuesto por la derecha, desfasada a un pulso de distancia, lo cual impide que haya pausas en el discurso. Su armonía es sencilla y se presenta, durante la exposición, en la subdominante *si menor*, mientras que en la re-exposición aparecerá en la tónica.



Figura 33. Enunciación del segundo tema en la exposición (cc. 25-32).

El breve desarrollo (c. 33-48) contiene dos secciones claramente definidas, cada una de ocho compases (fig. 34). La primera (cc. 33-40) toma dos temas previos (del primer y cuarto movimiento) y coloca uno en cada mano. Pomar realiza tres enunciaciones de los temas, cada vez en un registro más agudo que el anterior; para la cuarta frase y con la finalidad de generar más tensión, el autor recurre a un procedimiento utilizado en el primer movimiento: comprime el contenido musical de los temas, de modo que se extienda dos compases, ahora presenta una versión compacta de un compás.

Figure 34 shows four systems of piano music. The first system is marked *sempre f*. The second system has a *3* marking. The third system has an *8va* marking. The fourth system has a *cresc.* marking. The music is in G major and 3/4 time, featuring complex textures with triplets and slurs.

Figura 34. Primera sección del desarrollo, dividida por frases (cc. 33-40).

Figure 35 shows four systems of piano music. The first system is marked *ff*. The second system is marked *piu ff*. The third system has an *(8)* marking. The fourth system is marked *ff* and *rall*. The music is in G major and 3/4 time, featuring complex textures with triplets and slurs.

Figura 35. Segunda sección del desarrollo, dividida por frases (cc. 41-48).

Este ascenso dinámico y melódico tiene como finalidad desembocar en la segunda sección (cc. 41-48), basada en el segundo tema del movimiento, iniciando en un *fortissimo* que continua aumentando su intensidad y la apertura entre ambas manos hasta llegar, en el c. 47, a un clímax de gran sonoridad, solamente superado por aquel de la *coda* (fig. 35).

Después de este agotador ascenso, la figura principal termina por descender al registro medio-grave, preparando el regreso del primer tema, cuya primera enunciación es exactamente igual a la exposición. Sin embargo, la segunda enunciación presenta algunas novedades (fig. 36): en a_2 , Pomar altera la armonía y melodía del pasaje, aunque mantiene un contorno similar a aquél en a_1 ; en contraste, b_2 presenta nuevas figuraciones con respecto a b_1 que provocan una textura más cargada, evitando así cualquier reposo en el discurso. Esto genera, naturalmente, mayor tensión y un ascenso más precipitado al segundo tema. A partir de entonces, ya no habrá ningún descanso para el pianista, quien debe resistir el incesante discurso en octavas hasta el final, puesto que la dinámica ya no bajará del *fortissimo* a partir de este punto.

The image displays a musical score for two sections, labeled 'Sección a' and 'Sección b'. 'Sección a' is a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of chords and melodic lines. 'Sección b' is divided into two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef, both sharing the same key signature. This section is more complex, featuring triplets, slurs, and dynamic markings such as 'cresc.' and 'più'. The notation includes various rhythmic values and articulations, indicating a more intense and technically demanding passage.

Figura 36. Segunda enunciación del primer tema en la reexposición: secciones a_2 y b_2 (cc. 60-71).

Los primeros cinco compases del segundo tema transcurren de forma exacta a la exposición, pero a partir del sexto, Pomar nuevamente recurre al proceso de repetición y condensación con el cual generó tensión en pasajes previos (fig. 37):

- Primero, en el c. 77 repite el mismo dibujo del compás anterior
- Luego, en los cc. 78-80 reitera la cabeza del tema alternado en ambas manos, mientras el bajo realiza una progresión cromática ascendente.
- Finalmente, Pomar recrea el pasaje climático del segundo movimiento, repitiendo obsesivamente aquel motivo de tresillos (y también, la variación en semicorcheas al final) en los cc. 81 y 82.



Figura 37. Prolongación del segunda tema en la re-exposición (cc. 76-82).

Como resultado, la siguiente sección (cc. 83-86) —que funge como un puente a la coda— (fig. 38), comienza con la misma figuración del clímax del segundo movimiento, pero esta vez, continúa ascendiendo y su figuración se sigue desarrollando, primero como semicorchea, y luego, como quintillo (c. 85), reflejo del momento superlativo que Pomar está planteando. Debido a que en este punto ya no puede haber un aumento en la dinámica o la tensión, Pomar recurre al procedimiento opuesto que acostumbra: alenta los acordes de corcheas iniciando un majestuoso descenso hacia la *coda* final (cc. 87-98), con lo que consigue acumular una inmensa fuerza.



Figura 38. Puente hacia la *coda*, recordando el momento climático del segundo movimiento (cc. 83-86).

Pomar pide que esta vez la ejecución de la *coda* no sea *Più mosso* solamente, sino *Presto*. Aunque la figuración en la m.d. es exactamente igual a aquella en el primer movimiento, la de la m.i. ahora implica una serie de rapidísimos acordes, cuya violencia genera una tensión mayúscula en el pasaje; por tanto, cuando el discurso se acerca hacia su final definitivo, aparece la indicación *alentando* que permite darle a los últimos acordes una mayor amplitud. Pomar coloca hacia el final un compás adicional de acordes, necesario debido a la amplia sonoridad generada (fig. 39). Difícilmente podría concebirse un final más portentoso para la obra. Son pocas las piezas de Pomar que tienen conclusiones de este tipo, la mayoría se decanta por finales tranquilos, incluso si el clímax está situado justo en el pasaje inmediatamente anterior al cierre. Este es uno de los varios elementos de la *Sonata para piano* que provoca que se salga de los parámetros habituales en los que se mueve la producción para piano de Pomar. Después de escuchar esta *coda*, una cosa es segura: pese a todos los esfuerzos por impedirlo, el presago se ha cumplido.

Figura 39. La *coda* final (cc. 87-98).

3.3 Resultados del análisis armónico-estructural

Después de haber analizado cada uno de los movimientos de la *Sonata* desde un punto de vista armónico y estructural, resulta prudente hacer un recuento de algunas características que la obra posee:

- La *Sonata para piano* de Pomar utiliza una estructura heredada de la tradición romántica germánica. El primer y último movimientos están moldeados a partir de una forma de *allegro de sonata* convencional, sin introducción y con coda. El segundo y tercer movimiento son monotemáticos (este último, basado en uno de los ritmos arquetípicos de la danza habanera) y el cuarto es un *scherzo con trio*.
- Pomar se expresa en un lenguaje tonal y romántico cargado de un importante uso de cromatismos que le permiten hacer inflexiones a tonalidades lejanas (entre los que destaca el uso de la sexta aumentada y los acordes de séptima, novena y oncenava).
- Para conseguir cierta tensión en el discurso, Pomar no se vale solamente de una dinámica más amplia, un registro más extenso o un tempo más rápido, sino que también utiliza armonías disonantes o cromáticas, cambios abruptos de tonalidad y una formulación de frases irregulares.
- Por el contrario, cuando el objetivo es relajar el discurso musical, Pomar suele utilizar notas largas y armonías consonantes/diatónicas, resoluciones a la tónica, reducción de la densidad en la textura y enunciación de frases con extensión regular, todo esto además de recurrir, claro está, a un descenso en el volumen y la velocidad del pasaje.

Este tipo de herramientas aparecen de forma constante y efectiva a lo largo de la obra, de modo que lo más probable es que Pomar las haya utilizado con absoluta consciencia. Su uso denota un dominio en el oficio de la composición y revela un estudio y asimilación de conceptos musicales avanzados y de alta factura. Armónicamente, Pomar plantea un lenguaje atractivo, que aunque está completamente enmarcado en la tradición romántica, se enriquece gracias al uso imaginativo de modulaciones y resoluciones un tanto complejas que lo emparentan, inclusive, con lenguajes de moderna estampa como aquel de Scriabin.

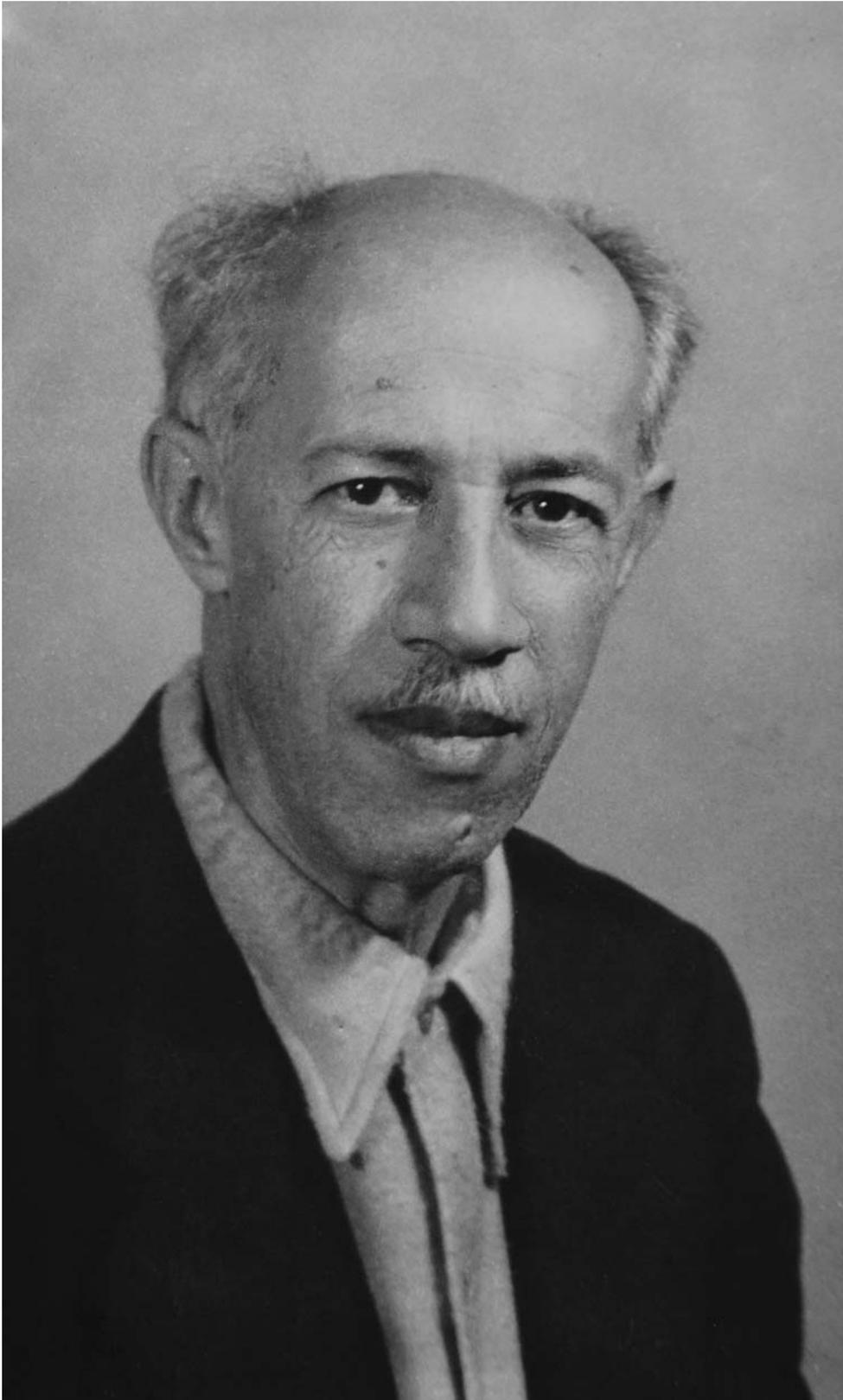


Ilustración 11. José Pomar. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS MOTÍVICO DE LA *SONATA PARA PIANO*

4.1 Antecedentes de tratamiento cíclico en la obra de Pomar

Sin lugar a duda, la característica más interesante de la *Sonata para piano* radica en el tratamiento del material temático de sus movimientos. Al mirar hacia atrás en su producción para piano, se hace evidente que Pomar ya estaba familiarizado con el concepto cíclico desde que escribió sus primeras obras. El primer ejemplo se localiza en la suite *La quimera* (1899-1902), en cuyo sexto movimiento —titulado *Entierro*—, que es sin duda el momento más intenso de toda la suite, Pomar cita el tema principal del tercer movimiento —titulado *Realidad*— pero altera el modo, transformándolo de mayor a menor (fig. 40).

The figure displays two musical excerpts. The top excerpt, labeled '2º Ed.', is from the movement 'Entierro' (c. 28). It is marked 'Allegro' with a tempo of quarter note = 72, in D major, and piano (pp). The bottom excerpt, labeled '1º Ed.', is from the movement 'Realidad' (c. 1). It is marked 'p' and in D major. Both excerpts show a three-note motif in the right hand, which is transformed in 'Entierro' by changing the mode to D minor and adding a chromatic descent in the left hand.

Figura 40. Motivo de *Realidad* (c. 1) y su aparición transformada en *Entierro* (c. 28).

Además del cambio de modo, Pomar agrega un acompañamiento con mayor movimiento y un descenso cromático en la mano izquierda; destaca también la disonancia en el centro del tema entre *si becuadro* y *si sostenido*. De esta forma, le otorga un nuevo aura diferente al original, adaptándolo a la atmósfera de agitación que impera en el pasaje. Posteriormente, Pomar escribió la suite *El exconvento de San Francisco en Pachuca*, obra capital en su producción para piano. Para empezar, tenemos el motivo principal de la suite, conformado por tres notas, el cual aparece en todos los movimientos —a excepción de *El Pozo*—, en cada uno de los cuales sufre diferentes procesos de transformación, (fig. 41).

The image displays four musical excerpts from a piano piece.
 1. **El patio**: Measures 3-5, 2/4 time, *mf*. Features a melodic line with a slur and a dynamic marking.
 2. **Las escaleras**: Measures 11-13, 6/4 time, *f legato*, *Poco meno*. Features a melodic line with a slur and a dynamic marking.
 3. **Los muros**: Measures 9-11, 2/4 time, *pp*. Features a complex rhythmic pattern with a slur and a dynamic marking.
 4. **Las celdas**: Measures 25-27, 6/8 time, *f*. Features a melodic line with a slur and a dynamic marking.

Figura 41. Algunas enunciaciones del motivo principal de *El exconvento*.

Asimismo, en cada movimiento observamos un elemento musical programático —ya sea un motivo o un tema completo— relacionado con sus títulos, cada uno alusivo a un lugar específico del exconvento (1. El pozo, 2. El patio, 3. Las escaleras, 4. Los muros, 5. Las celdas).

The image shows three musical excerpts illustrating the 'El patio' motif.
 1. **El patio**: Measures 1-3, 2/4 time, *p*. Shows the original motif in the right hand.
 2. **El pozo**: Measures 33-35, 2/4 time, *p*. Shows the motif transformed into a chordal texture.
 3. **Las celdas**: Measures 33-35, 6/8 time, *pp*. Shows the motif transformed into a rhythmic pattern in the bass line.

Figura 42. Motivo de *El Patio* en m.i. y otras enunciaciones derivadas de este.

Tenemos pues que el motivo principal de *El patio* (una figuración en semicorcheas expuesta por la m.i.) aparece, un tanto transformado, en *El pozo* y *Las celdas* (fig. 42), así como el sujeto de la fuga que conforma *Los muros*, el cual aparece también en *El patio*, *Las escaleras* y *Las celdas* (fig. 43).

Los muros

Las escaleras

Las celdas

El patio

2da ma mf

Figura 43. Sujeto de la fuga de *Los Muros* y otras apariciones de este.

También, en la suite *Bosquejos de escenas infantiles*, es notorio que la cabeza del tema del minué *El envite* es la misma de los temas tanto de *La cajita de música* como del vals *Al fin dormidos* (fig. 44).

El envite

1

La cajita de música

2

Al fin dormidos

11

pp

2do.

Figura 44. Motivo inicial de *El envite* en la suite *Bosquejos de escenas infantiles* y sus apariciones al inicio de otros movimientos.

Como podemos notar en todos los casos anteriores, cuando Pomar reutiliza material temático de un movimiento y lo expone en otro, siempre existe de por medio una transformación de este, evitando a toda costa la cita textual.

4.1.1 El caso particular de la *Sonata*

Debido a que la gestación de la obra tuvo lugar en la ciudad de Pachuca hacia 1913, en plena Revolución Mexicana, resulta un tanto insólito encontrar en dicho contexto, tanto geográfico como temporal, una sonata para piano que además de todo, esté construida a partir de este complejo procedimiento cíclico. Buscando hallar una explicación a esto, podemos encontrar una pista en uno de sus textos autobiográficos, donde Pomar menciona que en su juventud, durante los últimos años del siglo XIX, mientras en su casa “se cultivaba el más agudo italianismo” —estilo por el cual no sentía particular atracción sino todo lo contrario—, sus gustos se inclinaban por una estética diferente, casi opuesta: “Beethoven, Chopin, Grieg, Schumann y, poco más tarde Wagner”.¹ Esta declaración resulta muy reveladora ya que, justamente, es la música de varios de estos autores (especialmente los germánicos) la que alberga características similares a aquellas de la *Sonata para piano* en cuanto a la construcción de la obra.

Sobre el cómo Pomar cobró conocimiento de estos procedimientos sólo podemos especular. Si bien, pudiera ser que lo haya aprendido de alguno de sus maestros, también es probable que al interactuar con la música de Beethoven, Schumann y Wagner, haya notado —consciente o inconscientemente—² estas dos técnicas y las haya incorporado a la suya; después de todo, Pomar tenía un espíritu autodidacta³ y resulta más probable que haya entrado en contacto con dichos procesos mediante el estudio de partituras de otros autores. De ahí se desprende la especulación —desarrollada en el cap. 2.5.1— de que una de las obras que Pomar conoció a fondo, previo a la composición de su *Sonata*, fue el *Concierto para piano* de Manuel M. Ponce (1912) puesto que esta obra está concebida igualmente dentro de un marco cíclico que, en este caso, remite a la *Sonata en si menor* de Liszt.

4.2 Procedimiento y bases del análisis motivico

Una de las hipótesis de esta tesis es verificar que, efectivamente, todo el material motivico a partir del cuál están contruidos cada uno de los temas de los cinco movimientos de la *Sonata* se encuentre ya en el primero, lo cual así parece ser pero debe entonces demostrarse

¹ Picún, “José Pomar: Una labor musical”, 46.

² Frisch da algunos testimonios de Brahms y Schoenberg buscando demostrar que el inconsciente juega un papel interesante en la creación temática musical. Walter Frisch, *Brahms and the principle of developing variation* (Berkeley: University of California Press, 1984), 31-32.

³ Recordemos que Pomar menciona esta característica suya en uno de sus textos autobiográficos.

de forma clara y puntual. Para poder verificarla, habrá que emprender una serie de acciones que nos permitan entender cómo está construida la obra.

- Lo primero será realizar un análisis a detalle de la construcción motivica del primer movimiento. Al definir cada elemento de su estructura y estudiar las apariciones de estos y su evolución a lo largo de este movimiento, podremos entender de mejor manera lo que sucede en los otros cuatro.
- Posteriormente, definiremos los temas del segundo al quinto movimiento, para tener claro la forma en que están estructurados y su contenido musical.
- Después, se llevará a cabo un análisis de los motivos que conforman estos temas, señalando la participación que los motivos y elementos básicos del primer movimiento tienen en ella.

Para realizar dicho análisis, tomaremos en cuenta solamente la faceta melódica de cada motivo. A continuación, presentamos los parámetros utilizados para nombrar cada motivo:

- Se utilizarán letras del alfabeto según el orden de aparición de cada motivo. Se escribirán en minúscula y con letra cursiva.
- La primer aparición de un motivo x se denominará x_1 .
- Todos los motivos que presenten la misma relación interválica que un motivo x_1 serán denominados del mismo modo. Si alguno presenta una nueva relación interválica, se denominará x_2 , y así sucesivamente.
- Cuando un motivo posee las mismas características rítmicas que un motivo x , pero su dibujo melódico es una inversión de este, se denominará x^i .
- Si el motivo en cuestión presenta un dibujo melódico que no es ni el original ni la inversión, se denominará x' .
- Si un motivo presenta alguna variante de otra índole con respecto a x , pero sigue siendo derivado de este, se denominará x'' , categoría en la cual se agruparán los motivos que cuenten con las mismas características. Si existe una nueva variante del motivo x diferente a los motivos x' , este se denominará x''' , y así sucesivamente.

4.3 Análisis del primer movimiento

Para realizar este análisis detallado, vamos a proceder de acuerdo a las diferentes partes en las que dividimos este primer movimiento en el capítulo anterior: la exposición se conforma por tres partes: la sección del primer tema, el puente al segundo tema y la sección del segundo tema; el desarrollo posee también tres secciones diferentes, pero lo abordaremos todo en un mismo apartado; mientras tanto, para la re-exposición, bastará con revisar la sección del segundo tema, puesto que es donde se presentan algunas variaciones con respecto a la exposición; al final analizaremos la *coda*.

4.3.1 Construcción de la primera frase

La *Sonata para piano* enuncia su primer tema en la primera frase. Es muy importante analizar los diferentes elementos, motivos e ideas que en él se encuentran:

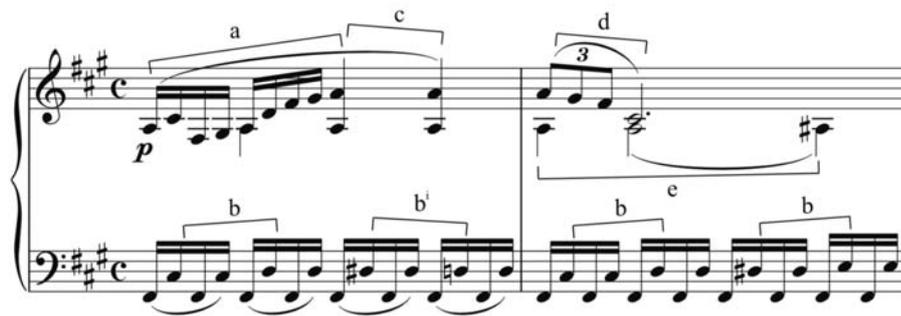


Figura 45. Motivos básicos (cc. 1-2).

De acuerdo a la fig. 45, tenemos cinco primeros motivos/elementos⁴ presentes en los dos compases inaugurales de la obra. Algunos de estos surgen a partir de tres ideas básicas:

- **Idea triádica:** Representada por el motivo *a* primeramente, que es un arpeggio semi-enrollado ascendente con una enunciación triádica, y luego el motivo *d*, que no es otra cosa que una reducción del retrógrado de *a*. Ambos arpeggios se caracterizan por contener una nota de paso entre las notas de sus triadas.

⁴ Es importante aclarar que *b* y *c* no son motivos; más bien, son elementos o partículas que, como ya veremos más adelante, son susceptibles de crear motivos al duplicarse.

- **Idea cromática:** El elemento *b*, que comprende una de las facetas melódicas del trémolo de la mano izquierda, presenta un par de notas ubicadas a una distancia de semitono. Este elemento, muy presente debido a la participación de los cromatismos a lo largo de toda la obra, funcionará también como la base interválica de varios motivos posteriores —nuevos o desarrollados—. Su presencia en la m.i. durante la primera sección es casi ininterrumpida.
- **Idea rítmica (síncopa):** Si bien es cierto que los motivos *a* y *d* poseen una estructura rítmica constante y bien definida, su importancia principal está ligada, al menos en este momento inicial, a su construcción interválica. En contraparte, el motivo *e* proviene de una idea meramente rítmica, cuyo principal elemento es la síncopa que abarca el segundo y tercer tiempo del compás.

A continuación, pasaremos a hablar de algunas de las características de los motivos *a*, *d* y *e*, con la finalidad de definirlos:⁵

Motivo *a*: Se trata de la cabeza del primer tema. Se conforma por un dibujo en dieciseisavos que se desenvuelve durante dos tiempos y que culmina en el tercer tiempo con una nota de llegada.⁶ Este motivo es el único que presenta cierta regularidad en su construcción interválica: la estructura de los dieciseisavos (fig. 46) se compone de dos arpeggios que suelen ser triádicos casi siempre: el primero es quebrado, conformado en la mayoría de los casos por una tercera ascendente y una quinta descendente; el segundo es un arpeggio ascendente que se extiende dentro del ámbito de una sexta normalmente. La armonía entre ambos arpeggios es la misma en la mayoría de los casos, aunque sí es posible que cada uno presente una armonía diferente. Adicionalmente, el motivo contiene dos notas de paso: la primera ubicada invariablemente entre el primer y el segundo arpeggio, la segunda suele estar entre el segundo arpeggio y la nota final —aunque en algunos casos

⁵ De los motivos generados a partir del elemento *b* hablaremos más adelante. Sobre el elemento *c*, podemos decir que está basado también en una idea: la reiteración de una misma nota. Aunque está presente en la conformación de algunos de los motivos del primer movimiento, posteriormente no logra mayor trascendencia en la obra.

⁶ El motivo se consideró solamente hasta la nota de llegada hacia el tercer tiempo, ya que el pasaje subsecuente presentan variantes en casi todas sus enunciaciones, lo cual de tomarse en cuenta para el presente análisis, complicaría más su categorización.

aparece dentro del segundo arpeggio—. Normalmente, ambas notas de paso yacen a una distancia de octava entre ellas.

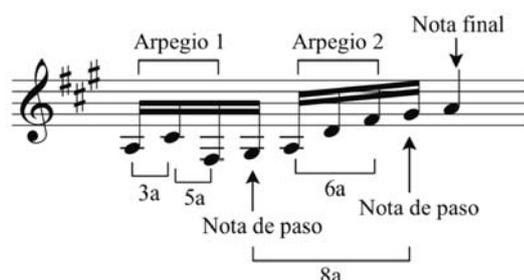


Figura 46. Composición del motivo *a*.

Motivo *d*: Constituido por cuatro notas de las cuales tres conforman un arpeggio descendente en tresillo y la cuarta es una nota de llegada de duración variable (fig. 47), posee un carácter rítmico propio, casi siempre invariable. Por el contrario, el ámbito interválico que posee es muy inestable y no tiene un patrón constante, si bien inicialmente se desprendió del carácter triádico del motivo *a*. Su dirección descendente es, si acaso, la otra característica que al menos en su forma básica permanece constante, aunque esto no impide que Pomar realice variaciones en el dibujo que alteren dicha dirección.



Figura 47. Motivo *d* (c. 2).

Motivo *e*: De cualidad rítmica, este motivo dura cuatro tiempos y se caracteriza principalmente por una síncopa que inicia en el segundo tiempo y que se prolonga hacia el tercero, expresada en su forma básica con una nota blanca (fig. 48). De entre los tres motivos básicos, este es el que presenta más variantes, aunque prácticamente ninguna de sus presentaciones se repite, excepto cuando es por razones estructurales del movimiento (por ejemplo, una re-exposición).



Figura 48. Motivo e (c. 2).

4.3.2 Construcción del resto de la sección del primer tema

Como se dijo antes, la sección del primer tema está constituida por dos partes: una de carácter expositivo conformada por tres frases, y otra de desarrollo que conforma un puente al segundo tema, donde las figuraciones alteran su conformación en tres etapas.

Puesto que ya analizamos los motivos que conforman la primera frase de la exposición, vamos a revisar las dos restantes, cada una de las cuales realiza una enunciación diferente del tema. Esta vez, duran tres compases en lugar de dos y se caracterizan por repetir la figuración rítmica del segundo compás en el tercero, aunque ahora partiendo de una nota más grave (fig. 49).



Figura 49. Frase de tres compases en la exposición (cc. 3-5).

Además de esta extensión, también notaremos otras diferencias entre la primera frase y las otras dos:

- En los cc. 3 y 8, la m.i. no presenta un dibujo cromático, siendo estos los únicos lugares en toda la sección con esta característica. En el caso del c. 3 resulta que, al revisar el primer manuscrito de la obra, Pomar había escrito una figuración del arpeggio en la que su voz inferior coincidía plenamente con el motivo e y tenía una

distancia de semitono entre su segundo y tercer sonido (fig. 50). De cualquier modo, es posible considerar la figuración del manuscrito definitivo como una representación de la idea triádica.

- La figuración de los cc. 4-5 y 7-8 conserva el motivo *d*, pero sustituye al motivo *e*, colocando en su lugar dos cuartos cuyo movimiento a veces es cromático (*b*) o repite la misma nota (*c*).



Figura 50. De izq. a der.: versión definitiva y primera versión del c. 3.

Como podemos notar en la fig. 51, podemos afirmar que estos seis compases están contruidos enteramente a partir de los motivos y elementos propuestos en la primera frase.⁷



Figura 51. Construcción motívica de la segunda y tercer frase del primer tema (cc. 3-8).

⁷ A excepción, como ya se dijo anteriormente, de la m.i. en el c. 8

4.3.3 Construcción del puente al segundo tema

Posteriormente, pasamos a la sección del puente al segundo tema donde, como ya habíamos mencionado en el análisis del cap. 3, los elementos del primer tema sufren una transformación. Podemos dividirla en tres partes o etapas, ya que en cada una se propondrá una nueva figuración que surge de la anterior.

La primera etapa (fig. 52) esta construida de la siguiente forma:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is marked with 'cresc.' and 'poco'. The first staff has dynamics 'a4', 'b1', 'b1', and 'c'. The second staff has dynamics 'b1', 'b1', 'b1', and 'b1'. The second system also consists of two staves with the same key signature and time signature. It is marked with 'a' and 'poco'. The first staff has dynamics 'a5', 'b1', 'b1', and 'c'. The second staff has dynamics 'b', 'b1', 'b1', and 'c'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 52. Construcción motívica de la primera frase del puente al segundo tema, 1er movimiento (cc. 9-12).

- Mientras que en la sección anterior Pomar construye frases de dos y tres compases, ahora comprime el material en segmentos de un solo compás de duración (fig. 53), en cuyos primeros dos tiempos mantiene el motivo *a* con su respectiva acompañamiento en semicorcheas, solamente que ahora el arpeggio que dibuja la m.d. es un acorde disminuido.
- A continuación hace su aparición un proceso de compresión, utilizado por Pomar a lo largo de toda la obra para generar agitación. Se manifiesta primero en la m.i., al duplicar la velocidad a la que se va moviendo una de las dos voces de la figuración en semicorcheas —que en la sección previa cambiaba de nota cada tiempo y ahora es cada medio—. Luego, ya en la segunda parte del compás, ocurre la misma

compresión pero ahora con el elemento *b*, que antes estaba escrito en cuartos y ahora aparece en octavos. También, en esta nueva figuración, *b* se extiende una segunda mayor, por lo que llamaremos a esta variante como *b*₁.



Figura 53. Compresión de elementos motivicos entre la primera sección (cc. 3-4) y la primera etapa de la segunda (c. 11).

En la segunda etapa, Pomar transforma completamente la figuración de los dos tiempos iniciales (fig. 54), la cual ahora se compone de tres elementos:

- Una nota grave en el tiempo fuerte, en este caso ejecutada por la m.i.
- El arpeggio —esta vez completamente ascendente— que abarca dos octavas y también ha sido sometido al proceso de compresión, por lo que ahora en lugar de desenvolverse en dos tiempos, lo hace en tres cuartos de tiempo. Esto le resta peso a la estructura, adquiriendo un valor más bien ornamental, por lo que se vuelve prescindible (en el c. 48, esta misma figuración aparecerá pero ya sin el arpeggio).
- La nota de llegada del arpeggio se prolonga —de forma simétrica a este— por tres cuartos de tiempo también y al final se añade un dieciseisavo. Estas dos notas conforman por sí mismas una figuración nueva.

Los dos tiempos restantes solo sufren pequeñas variaciones en la figuración, ya que siguen teniendo como base de su construcción a los elementos *b* y *c*. Debido a todos estos

cambios, tendremos que considerar a esta nueva figuración como un motivo diferente, el cual nombraremos *f*.



Figura 54. Transformación de los tiempos iniciales entre la primera y segunda etapa del puente.

En la tercera sección, que inicia en un clímax, Pomar realiza algunas transformaciones al motivo *f* (fig. 55):

- Los primeros dos elementos sufren pequeñas variantes: La nota del tiempo fuerte en la m.i. se transforma en un acorde y es ahora complementado por otro en la m.d.; el arpeggio esta vez ya no aparece desarrollado, sino como un acorde arpegiado, lo cual le resta aún más valor.
- El motivo concluye ahora con una figura de cuarto.
- Al final del segundo compás aparece un *stretto* del motivo *f* que interrumpe la enunciación anterior.
- El tercer compás prolonga la figuración descendente de corcheas que termina por volver a expandirse en el último compás a su duración original por medio de la aumentación.

El uso de este recurso no es accidental, ya que precisamente lo que ocurre a partir de entonces y durante el segundo tema, es que los valores del motivo principal utilizados previamente van a ser ampliados por Pomar, lo cual genera una sensación de calma. Podemos decir entonces que el autor estaba consciente de la necesidad de estresar o relajar

el movimiento musical y ya para este punto hemos notado el uso de dos herramientas para conseguir esto: un proceso de condensación o reducción, que le permitía generar tensión, y uno de expansión o ampliación, con el que consigue el efecto inverso: la distensión.

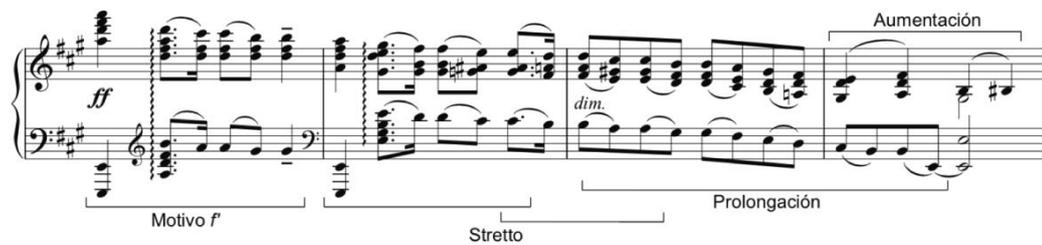


Figura 55. Procedimientos empleados en la tercera etapa del puente (cc. 17-20).

4.3.4 Construcción del segundo tema

Como ya vimos en el análisis previo, el segundo tema reutiliza material motivico del primer tema para su enunciación: Pomar toma el motivo *a* y mediante un proceso de aumentación, genera una variante (*a'*) con un carácter completamente diferente, a tal grado que en una primera escucha no resulta tan evidente su relación con el primer tema. Esta práctica ya había sido utilizada por varios autores europeos desde el siglo XVII, y hacia el siglo XIX, encontramos un símil en Beethoven, autor que Pomar admiraba y cuya música conocía muy bien. En el primer movimiento de una de sus sonatas más conocidas, la famosa n.º. 23 op. 57 *Appassionata*, el genio alemán crea un segundo tema a partir de la inversión del primer motivo del tema inicial (fig. 56).



Figura 56. Derivación motivica en los dos temas del primer movimiento de la *Appassionata* (cc. 1-2 y 36-37).

No está de más señalar que Brahms, en su *Tercera sonata para piano* (obra que como ya dijimos, comparte algunas similitudes con la de Pomar) también elabora el segundo tema de su primer movimiento basado en el tema inicial, como lo hace notar Frisch⁸ (fig. 57).

The figure displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'PRIMER TEMA', shows a treble and bass clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. It features a 'Motivo principal' and an 'Aumentación de valores (codetta)'. The second system, labeled 'SEGUNDO TEMA', shows a similar key signature and time signature, with 'Aumentación de valores' and 'Sintesis' markings. Dynamics include *f*, *p dolce*, and *f fest und bestimmt*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 57. Transformación del primer tema al segundo en la *Tercera sonata para piano* de Brahms.

Ahora bien, en el caso de la *Sonata* de Pomar, además del citado proceso de aumentación que transforma al motivo *a*, su autor también altera el dibujo del arpeggio, enrollándolo por completo y manteniéndolo en el mismo registro donde comienza. Para aderezar su enunciación, Pomar utiliza el elemento cromático (*b*) tanto en el acompañamiento como en el remate de las dos notas largas y el elemento *c* en el bajo (fig. 58).

The figure shows musical notation for motifs labeled 'a', 'a'', 'b', 'c', and 'e'. Motif 'a' is a short melodic phrase in the treble clef. Motif 'a'' is a longer phrase in the treble clef. Motif 'b' is a chromatic line in the bass clef. Motif 'c' is a chromatic line in the bass clef. Motif 'e' is a short melodic phrase in the treble clef. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 58. Construcción del segundo tema (cc. 21-22), basado en los motivos *a* y *e* del primer tema.

⁸ Frisch, *Brahms and the developing variation*, 35-40.

El segundo compás de este tema, conformado tanto por dicho remate y luego, por tres corcheas que constituyen una anacrusa a la siguiente semifrase, parte también del motivo *e* que, como recordaremos, consiste en una síncopa que se prolonga del segundo al tercer tiempo. Debido a que esta variante dará pie por sí misma a otras versiones más elaboradas de la misma, la identificaremos como un motivo nuevo por cuestiones prácticas, al que pondremos la letra *g* (fig. 59), pero teniendo en mente que, en realidad, se trata de una variación del motivo *e* (a la que le tocaría denominarse *e'*). De este modo, tenemos ya descrita la primer semifrase del segundo tema, conformada melódicamente por los motivos *a'* y *g*.



Figura 59. Motivo *g*.

La fig. 60 presenta un análisis a detalle de toda la sección que, como veremos, está basada completamente en su semifrase inicial. Como podemos ver, las siguientes semifrases utilizan el mismo patrón figurativo que la primera, aunque alteran su dibujo. A diferencia del motivo *a*, que se caracteriza por mantener intacta su silueta melódica a lo largo de sus apariciones en la obra, veremos que *a'* posee un contorno susceptible de sufrir variaciones e incluso, de poseer más o menos notas que su figuración original (como ejemplo, Pomar le añade un prefijo anacrúico a partir del c. 22, o bien, omite las dos notas largas con las que remata el motivo en los cc. 30-32). Es importante notar el carácter contrapuntístico que le otorga al motivo *a'*, ya que ahora aparece también en la m.i. (cc. 26, 28-32 y 34-36), algo que no había ocurrido anteriormente con el motivo *a*, por ejemplo. También, en el c. 27, encontramos un nuevo motivo.

Figura 60. Análisis de la sección del segundo tema (cc. 21-38).

El caso particular del motivo x: Como recordaremos, en los primeros compases de este movimiento, etiquetamos al gesto cromático de la m.i. como b , el cual por sí solo no logra conformar un motivo definido *per se*. Sin embargo, al duplicarlo, podemos crear una serie de motivos, cuyo dibujo dependerá de la combinación ya sea de b (que representa un movimiento cromático ascendente) y/o de b^i (movimiento cromático descendente), así como de la ubicación del segundo motivo con respecto al primero (pudiendo encontrarse arriba o abajo). De entre todas las posibilidades, Pomar utiliza una en particular a lo largo de la *Sonata*, constituida por cuatro notas diferentes y cuyo dibujo básico corresponde a la unión del elemento b con b^i , colocado este último por encima del primero, de modo que si enumeramos sus sonidos del 1 al 4 según su altura, podemos describir su dibujo con la sucesión 1-2-4-3 (fig. 61). Debido a que tal silueta es la única constante de este motivo y a

que, a diferencia de los demás, no presenta ninguna variante, se decidió nombrarlo con una letra diferente que no tuviera relación con los otros motivos: *x*. Aunque, como ya se dijo, aparece por primera vez en el c. 27, será hasta el desarrollo cuando comience a presentarse de manera regular y más notoria.

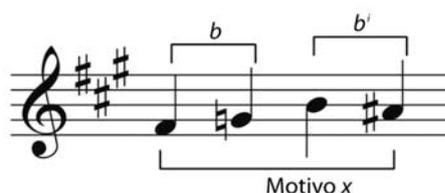


Figura 61. Construcción del motivo *x* a partir de *b* y *b'*.

4.3.5 La construcción del desarrollo

Al igual que en la exposición, la economía de medios vuelve a manifestarse como principal atributo en la sección del desarrollo, elaborada completamente a partir del material previamente expuesto y cuyas transformaciones servirán, en más de una ocasión, como base para la construcción de nuevos temas en los movimientos subsecuentes. En cada una de sus tres secciones, Pomar trabajará con un material motivico determinado.

En la primera sección (fig. 62), toma la figuración melódica del primer tema (motivos *a* y *d*) y los presenta en ambas manos de forma alternada. Debido a que el motivo *a* esta construido con un arpegio de dieciseisavos y aparece constantemente al inicio de cada compás, el motivo *d* debe adaptarse rítmicamente, razón por la cual Pomar altera su conformación ternaria, transformándola de ser un tresillo a un octavo y dos dieciseisavos, variante que ofrece la posibilidad de crear nuevas figuraciones. La fragmentación y superposición de estos dos motivos son las principales herramientas que Pomar utiliza para construir su discurso. Mientras tanto, el motivo *x* aparecerá constantemente en las voces centrales y en el bajo.⁹ Eventualmente, hacia el c. 42, la m.d. se concentra solamente en exponer el motivo *d* y hacia el final de la sección (cc. 45-47), Pomar utiliza el procedimiento de condensación con el cual construye una considerable tensión: crea una cadena de dos compases compuesta por la concatenación del motivo *d* que desemboca en un arpegio ascendente escrito en el marco de un acorde disminuido.

⁹ La figuración escrita por Pomar en esta sección para representar el trémolo de la m.i. nos permite apreciar de mejor manera el movimiento melódico de las dos voces que lo conforman (ver fig. 62).

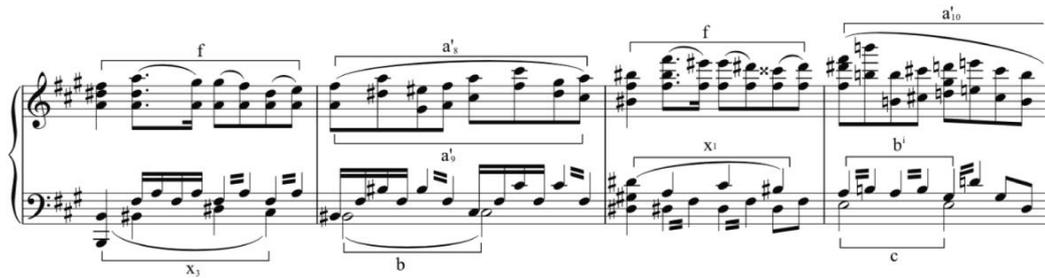


Figura 63. Dos bloques motivicos: *f* sobre *x*, *a* sobre *b* (cc. 48-51).

Luego en la segunda frase, superpone el motivo *g* en la m.d. sobre el motivo *a* en la m.i (fig. 64).

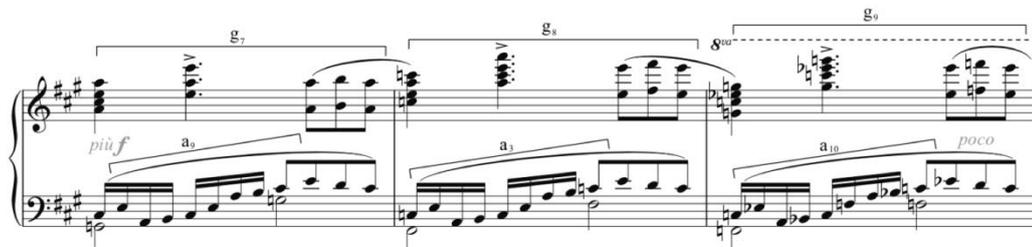


Figura 64. Progresión construida con la superposición del motivo *g* sobre el motivo *a* (cc. 52-54).

En la tercera frase, Pomar toma como base para la m.d. el motivo *g*, pero coloca en el primer tiempo el tresillo del motivo *d*. En el segundo compás incluso incorpora esta figuración en el tercer y cuarto tiempo. Sin embargo, lo interesante ocurre en la m.i.; a primera vista, podría parecer que se trata de una figuración inédita, pero al analizarla con detalle, resulta que los elementos que la conforman ya habían aparecido previamente: se trata de una inversión del motivo *f*.

Como podemos ver en la fig. 65, esta inversión no es exacta, ya que los intervallos de segunda se encuentran colocados de forma invertida, al igual que la figura de cuarto, que pasa de introducir la figuración a concluirla. Por ende, lo consideraremos como un motivo nuevo, que nombraremos como *h*, ya que aparecerá en algunos otros movimientos de la *Sonata*, como veremos más adelante. Cabe mencionar que el trazo melódico de las corcheas es aquel del motivo *x*, por lo cual, también lo consideraremos como una enunciación de este siempre y cuando mantenga el contorno 1-2-4-3.

Figura 65. Motivo *f* (c. 48) cuya inversión constituye un nuevo motivo: *h* (c. 55).

A continuación da inicio la tercera sección, en la cual, Pomar prosigue su discurso con la misma figuración del motivo *g* con la cabeza de *d*, reduciendo paulatinamente el movimiento: para lograrlo, el tresillo pasa a transformarse en dos octavos y, eventualmente, en un cuarto (fig. 66); mientras tanto en la m.i., incorpora al trémolo el motivo *x* durante los primeros cuatro compases, y posteriormente al motivo *b*; esto es una repetición prolongada de lo que sucedió previamente en los cc. 48-49.

Figura 66. Evolución del motivo *g* en la m.d. y origen del acompañamiento de la m.i. (cc. 48-49).

Es importante no perder de vista lo que ocurre en los cc. 68-69, donde aparecen superpuestas las figuraciones de los motivos *e* —con dos octavos al inicio— y *g* (fig. 67).

Figura 67. Superposición de motivos *e* y *g* en la mano derecha (c. 68).

4.3.6 Construcción del final del primer movimiento

Esta última yuxtaposición de los motivos *e* y *g* en el final del desarrollo vuelve a ocurrir en la re-exposición del segundo tema (fig. 68), justamente en la tercer frase —que es la sección nueva con respecto al pasaje homólogo en la exposición—, con la salvedad de que la figuración, esta vez, aparece inicialmente en la m.i. (ya que luego se reparte en ambas manos) y ahora es el motivo *g* el que porta al inicio suyo los dos octavos.

The musical score for Figure 68 consists of two staves, Treble Clef (m.d.) and Bass Clef (m.i.), in a key signature of two sharps (F# and C#). The music is in 3/4 time. The right hand (m.d.) features a melodic line with motifs labeled a'5, a'6, a'16, and a'17. The left hand (m.i.) features a more rhythmic, eighth-note pattern with motifs labeled b g'10, g'11, e4, g'12, e5, e6, and e7. Brackets and arrows indicate the superposition and movement of these motifs across the measures.

Figura 68. Superposición de motivos *g* y *e* en la m.i. y del motivo *a* en la m.d. (cc. 98-101).

Mientras tanto, la mano derecha presenta el motivo *a'* y una serie de transformaciones que culminan en los cc. 102-105, en donde ahora aparece en la voz central, presenta un dibujo cromático, abarca solamente un compás y en cada cuarto tiempo concluye su discurso con una figura de cuarto; mientras, la voz superior presenta el motivo *e*, ahora con los dos octavos colocados hacia el final de cada compás (fig. 69).

The musical score for Figure 69 consists of two staves, Treble Clef (m.d.) and Bass Clef (m.i.), in a key signature of two sharps (F# and C#). The music is in 3/4 time. The right hand (m.d.) features a chromatic melodic line with motifs labeled e'7, e'8, e'9, b, a'18, a'19, a'20, b', a'21, and b'. The left hand (m.i.) features a rhythmic pattern with motifs labeled e5 and e6. Brackets and arrows indicate the transformation and movement of these motifs across the measures.

Figura 69. Transformación de los motivos *a* y *e* en la m.d. (cc. 102-105).

Sin embargo, es importante notar que Pomar dota a dicha enunciación con un fraseo anacrúsico, antecediendo la figuración de la coda que también está construida completamente a partir del motivo *e* (fig. 70).

Figura 70. Análisis motivico de la coda, construida a partir del motivo *e* (cc. 107-117).

4.4 Temas de los demás movimientos de la *Sonata*

Una vez entendida a detalle la forma en que Pomar construyó el primer movimiento de su *Sonata para piano*, será necesario conocer los temas de los demás. De acuerdo con el *Grove*, un tema suele ser el material musical a partir del cual, por medio de procesos de variación y transformación, se desprende todo el contenido musical de una sección o bien, de todo un movimiento.¹⁰ De acuerdo con esto, si analizamos solamente los temas de cada movimiento y los comparamos con el material motivico del primero, será posible llegar a conclusiones serias sobre la construcción de toda la obra.¹¹

Los movimientos segundo y tercero, al ser monotemáticos, están contruidos cada uno a partir de un solo tema (fig. 71):

¹⁰ William Drabkin, "Theme", en *Grove Music Online* (2001). Consultado el 5 de febrero del 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027789?rskey=wfJ0xH>

¹¹ De cualquier modo, sería bueno realizar un análisis completo de cada uno de los movimientos de la *Sonata* de Pomar que nos permitiera comprobar que tal afirmación es verdad; sin embargo, por cuestiones de extensión, esto no es posible realizarlo en el presente trabajo.

Tema del segundo movimiento

Tema del tercer movimiento

Figura 71. Temas del segundo (cc. 3-6) y tercer movimiento (cc. 1-4).

El cuarto movimiento, como recordaremos, cuenta con una forma ABA y posee tres temas: dos en la primera sección y uno en la sección central (fig. 72).

Tema A₁ del cuarto movimiento

Tema A₂ del cuarto movimiento

Tema B del cuarto movimiento

Figura 72. Temas del cuarto movimiento (cc. 1-4, 11-12 y 31-32).

Finalmente, el quinto movimiento tiene dos temas, pues también está construido en el marco de una forma de *allegro de sonata*. El material de la coda es el mismo del primero, por lo que no lo contamos, ya que no pertenece originalmente a este movimiento (fig. 73).

Tema A del quinto movimiento

Tema B del quinto movimiento

Figura 73. Temas del quinto movimiento (cc. 1-11 y 25-26).

4.5 Comparación motívica

Ahora que ya conocemos de manera exacta los temas básicos de cada uno de los movimientos de la obra, procederemos a identificar los elementos con los que dichos temas están contruidos y relacionarlos, si es el caso, con los motivos que aparecieron en el primer movimiento. Esto nos permitirá resolver la especulación que existe sobre si el material motívico básico de la *Sonata* se encuentra contenido en *El presago*.

4.5.1 Segundo movimiento

Su único tema mide cuatro compases y se conforma por dos elementos: una melodía y un acompañamiento. A primera vista, lo que más llama la atención es el motivo del tresillo descendente (*d*) en la m.d. A pesar de que conserva el mismo ritmo—su principal característica—, cabe notar que el rango interválico entre sus notas es mayor comparado con su primera aparición en el movimiento inicial: pasó de extenderse una sexta menor a una octava. En el desarrollo del primer movimiento (cc. 55-56), Pomar había “presagiado” ya la figuración del tercer y cuarto compás del tema del segundo movimiento, no solo en su melodía, sino también en su acompañamiento. Tenemos, en ambos casos, tres elementos básicos: el tresillo que desciende, el motivo *h* en el acompañamiento y la síncopa del segundo tiempo (fig. 74).

The figure displays two musical staves, each with a treble and bass clef. The top staff is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. A bracket labeled 'Tresillo' spans the first three notes of the melody, with an '8^{va}' marking above it. A bracket labeled 'Síncopa' spans the second and third measures. A bracket labeled 'Acompañamiento' spans the first four measures. The word 'rall.' is written below the first measure, and a '3' is written below the first three notes of the melody. The bottom staff is in a key with three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature. It also features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. A bracket labeled 'Tresillo' spans the first three notes of the melody, with a '3' written below them. A bracket labeled 'Síncopa' spans the second and third measures. A bracket labeled 'Acompañamiento' spans the first four measures. The word 'simile' is written below the first measure, and a '3' is written below the first three notes of the melody.

Figura 74. Comparación entre la figuración del c. 55, 1^{er} mov. y la del tema del 2^{do} mov.

Como ya se mencionó, el motivo *h* es una inversión del motivo *f*, ubicado por primera vez en el c. 13 de *El presago*, el cual a su vez proviene de una secuencia construida a partir de los elementos *b* y *c* que, como ya sabemos, aparecen en los primeros dos compases de la obra. El otro elemento importante es la síncopa, que proviene de una de las transformaciones del motivo *g*, específicamente, aquella que aparece en los cc. 55 y 56, en

la que se combina con el motivo *d*; la única diferencia es que ahora, en el segundo movimiento, la síncopa se prolonga, duplicando su duración y resolviendo hasta el compás siguiente (ver fig. 74).

Todo esto explica muy bien el origen del tercer y cuarto compás del tema del segundo movimiento, pero ¿qué hay de los primeros dos? ¿De dónde provienen aquellas dos largas notas? La respuesta la encontramos justamente en los primeros dos compases de la sonata, en donde Pomar escribe antes del tresillo un par de notas de igual duración entre sí; es muy probable que estas provean de la idea básica que posteriormente se desarrolla en el segundo movimiento, con una mayor duración y una interválica triádica (fig. 75)



Figura 75. Posible origen de las primeras dos notas del tema del 2^{do} mov (cc. 1-3) en el 1^{ero} (cc. 1-2).

Podemos concluir que los elementos que conforman este tema sí provienen todos del primer movimiento y que, además, podemos trazar su origen a los primeros dos compases de la obra.

4.5.2 Tercer movimiento

El tema del tercer movimiento posee una textura mucho más cargada y un contrapunto más desarrollado que el segundo movimiento, pero ambos miden cuatro compases y están contruidos principalmente a partir del motivo *d*, aunque esta vez Pomar utiliza procedimientos diferentes para crear el tema que, en este caso, presenta una mayor cantidad de variantes solamente en su primera enunciación.

Para empezar, este nuevo tema está conformado por dos elementos rítmicos: uno ternario (el tresillo descendente) y el otro binario (un par de corcheas); sin embargo, estos no aparecen de inmediato, sino que Pomar prepara su enunciación de una forma interesante:

- Después de la introducción, Pomar utiliza una cadena de dos grupos de tresillos -en la m.i. son tres- cuyo contorno melódico propone una sinuosa silueta curva de ascensos y descensos.
- Posteriormente, aparece de nuevo una cadena de dos grupos -tres en la m-i-, pero esta vez de corcheas, también con un dibujo curvo. Hasta aquí, Pomar ha expuesto de manera separada estos dos elementos rítmicos con los que construirá la obra.
- En el tercer y cuarto tiempo del c. 3, Pomar enuncia el nuevo motivo, conformado por un tresillo descendente y dos corcheas, mientras que la m.i. lo presenta en el orden retrógrado —primero las corcheas y luego el tresillo—. Esta superposición genera una riqueza rítmica al mezclar los ritmos ternarios y binarios (3 contra 2).
- En los cc. 4 y 5, el pasaje concluye con una serie de presentaciones del motivo previo, pero esta vez ya no hay superposición sino que aparecen de forma alternada (fig. 76).

Figura 76. Conformación del tercer motivo: tresillos y corcheas (cc. 1-4).

Tomando en cuenta que la figuración de corcheas surge como consecuencia de aquella propuesta por los tresillos, podríamos considerar que, nuevamente, el motivo *d* constituye la semilla que genera la material prima musical de este tema, solamente que esta vez, Pomar desarrolla con mayor libertad el dibujo melódico a comparación del segundo movimiento.

4.5.3 Cuarto movimiento

Este movimiento construye su primer tema a partir de uno de los desarrollos temáticos más interesantes en toda la obra. Al escuchar esta figuración ágil y en una dinámica sigilosa, a primera vista parecería que no tiene ningún antecedente en la obra. Sin embargo, al analizar

su construcción, resulta evidente su similitud con una de las figuraciones del primer movimiento, específicamente, aquella en el puente al segundo tema (cc. 13-16). A continuación, estudiaremos el proceso de transformación que Pomar utilizó para enunciar este primer tema de *Un sueño*.

Para empezar, resulta claro notar que los elementos que conforman el motivo *f* en el primer movimiento contienen toda la materia prima con la que Pomar construirá el nuevo tema: primero aparece una nota grave en el bajo; luego, el veloz arpeggio ascendente; después la figura de octavo con puntillo y dieciseisavo y, finalmente, el grupo de cuatro corcheas fraseado de dos en dos. En el inicio del cuarto movimiento, encontramos todos estos elementos pero con una variante principal: esta vez, Pomar utiliza un compás ternario (6/8), a diferencia del primer movimiento, en donde era binario (4/4); por tanto, es imposible utilizar los mismos valores rítmicos entre ambos pasajes, por lo que deberá ocurrir una transformación rítmica en los elementos que constituyen este, que es el tema inicial del cuarto movimiento.

Para entender el proceso que Pomar empleó para llevar esto a cabo, convendrá darle un vistazo a la *Fantasia en do mayor*, “*The Wanderer*”, op. 15 de Franz Schubert. El tema inicial del primer movimiento —escrito en 4/4— vuelve a aparecer en el tercero, pero ahora en el contexto de un compás de tres tiempos *alla breve* (fig. 77).¹² Esto significa que Schubert deberá aumentar la duración de sus figuras para poder llenar el espacio adicional que se genera con el cambio de compás.¹³ Esto puede apreciarse claramente entre el c. 1 del primer movimiento y los primeros dos compases del tercer movimiento. En los siguientes compases, Schubert reinterpreta algunas figuraciones y realiza una variación de estas; no obstante, la armonía permanece sin cambios, lo cual permite al escucha hallar la relación entre ambos pasajes aún cuando los demás elementos hayan cambiado.

¹² Los tempi *alla breve* se caracterizan por reducir los valores de sus notas a la mitad, que es justamente lo que ocurre aquí. Por tal razón, en la fig. 77, empatamos dos compases del tercer movimiento con uno del primero. Peter Wright, “*Alla breve*”, en *Grove Music Online* (2001). Consultado el 5 de febrero del 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000583?rkey=3bMT9z&result=1>

¹³ Otra forma de concebir este procedimiento es verlo como un *atesillamiento* de valores binarios.



Figura 77. Transformación temática en los inicios del 1^{er} y 3^{er} movs. de la *Fantasia "The Wanderer"* de Schubert.

En el inicio de *Un sueño*, Pomar llevó a cabo un procedimiento de transformación muy parecido a aquél de Schubert, caracterizado por la prolongación en la duración de cada uno de los elementos que conforman el motivo original. En la fig. 78 se explica gráficamente esto: el arpeggio, que en el primer movimiento se extendía por dos octavas, ahora abarca tres; la figura original de octavo con puntillo y dieciseisavo cuenta ahora con un octavo adicional en su figuración; y las parejas de corcheas son divididas entre sí, esta vez, por un silencio de octavo.



Figura 78. Construcción del tema A del cuarto movimiento (cc. 1-5) a partir del motivo *f* en el primer movimiento (c. 13).

Adicionalmente a ello, Pomar incorpora en el c. 2 una prolongación de la figuración inmediatamente anterior en los cc. 4 y 5, una cadencia en compás binario (4/8) con la que el

tema concluye. Otra variante importante entre ambos pasajes está en las armonías utilizadas: aquellas del ejemplo en el primer movimiento son transitorias e inestables, ya que se encuentran en el marco de una progresión armónica; en cambio, en la frase inicial de *Un sueño*, tenemos una sensación de mayor estabilidad debido a que la armonía gira en torno al primer grado.

El otro tema de esta primera sección del cuarto movimiento es presentado en una frase de solo dos compases (cc. 11-12). En el primero aparecen dos elementos principales: el motivo *x* en la m.d. y la figuración rítmica de la m.i. Esta última parecería no haber aparecido antes en la *Sonata*. Sin embargo, recordemos que muchas figuras que Pomar usa en este movimiento poseen un octavo extra debido a la transición entre compás binario y ternario. Considerando esto, podríamos trazar el origen de este motivo rítmico aparentemente inédito del cuarto movimiento y relacionarlo con las figuraciones de la m.i. en el desarrollo del primer movimiento, específicamente, aquella en el c. 45. Coincidentemente (o tal vez no) en este pasaje, el motivo *x* también aparece sobre las figuras acentuadas de octavo (fig. 79), por lo cual, no resulta descabellado pensar que Pomar haya separado estos dos elementos del pasaje y, luego de colocarlos cada uno en una mano y adaptarlos al compás ternario, hubiera creado este tema del cuarto movimiento. Independientemente de que esto sea cierto o no, podemos afirmar que sus elementos son transformaciones que provienen de los primeros dos compases de toda la obra: el motivo *x* surge de la doble aparición del motivo *b* y *bⁱ*, mientras que el acompañamiento proviene de la inversión de una de las transformaciones rítmica del motivo *d*.

The image contains two musical excerpts. The left excerpt, labeled '1er movimiento', shows a bass clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. A specific rhythmic and melodic motif is circled and labeled 'Motivo x'. The right excerpt, labeled 'Tema b, 4to movimiento', shows a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It illustrates the transformation of the motif from the first movement into two parts: a 'Motivo melódico' in the treble clef and a 'Motivo rítmico' in the bass clef.

Figura 79. Motivo del 1er mov. (c. 45) que se transforma en el inicio del tema *b* del 4to mov. (c. 11).

En cuanto a la segunda parte de este tema, podemos ver que se conforma por dos partes: la primera presenta una figuración en semicorcheas en la m.d. y una pequeña melodía en la

m.i., la segunda retoma la figura de octavo-octavo con punto-dieciseisavo. Ambas partes también podemos encontrarlas en el primer tema (fig. 80), similitud que, aunque muy general, es suficiente para considerar que este pasaje proviene del inicio de *Un sueño*.



Figura 80. Primer tema (c. 1) y segunda parte del segundo tema (c. 12) del 4to mov.

Toca el turno del tema de la sección central, conformado por una melodía principal colocada en la m.i. y un contracanto en la m.d. Rápidamente, es posible detectar que en la cabeza del tema aparece el motivo *e*, mientras que la conclusión presenta dos alternativas: la primera (c. 31) con una figura de octavo con punto y semicorchea; la segunda (c. 32) con un tresillo que, aunque en un principio no presenta la misma silueta melódica del motivo *d*, posteriormente evoluciona hacia ella en los cc. 36 y 37; esto nos permite apreciar una transformación paso por paso que nos lleva al motivo *d* (fig. 81).



Figura 81. Evolución de motivos hacia el tresillo descendente (cc. 31, 32 y 35-36).

Mientras tanto, el contracanto de la m.d. presenta dos elementos básicos en su conformación (fig. 82): el primero es, nuevamente, la inversión de la transformación rítmica del motivo *d* utilizada previamente. El uso que Pomar le da es mucho más parecido al que ocurre en el primer movimiento, pues presenta una concatenación de este (cc. 33-34); mientras tanto, el otro elemento está basado claramente en las corcheas del motivo *f*, solamente que esta vez, Pomar prescinde de la articulación original y las presenta en *staccato*.



Figura 82. Arriba, figuración básica del contracanto (c. 31). Abajo, origen de estas en el 1^{er} mov. (cc. 46 y 13).

4.5.4 Quinto movimiento

Por su parte, cada tema del quinto movimiento está construido a partir de un motivo básico. El primer tema utiliza la dupla de motivos *e-g*. Su primera parte (cc. 1-4) está desarrollada a partir del inicio de la *coda* del primer movimiento (fig. 83).



Figura 83. Inicio de la coda del 1er mov. (cc. 107-108) e inicio del 5to mov. (cc. 1-2).

Mientras tanto, la segunda parte del tema no es más que un desarrollo de la síncopa que, de hecho y conforma la obra avanza, sus elementos se van simplificando hasta volver al motivo original (fig. 84).



Figura 84. Simplificación rítmica del motivo *e* en la segunda figuración del quinto movimiento (cc. 6-8).

Posteriormente, el breve segundo tema está construido a partir del motivo *d*. Como puede verse en la fig. 85, su silueta melódica es un *stretto* de la figuración empleada en el segundo movimiento.

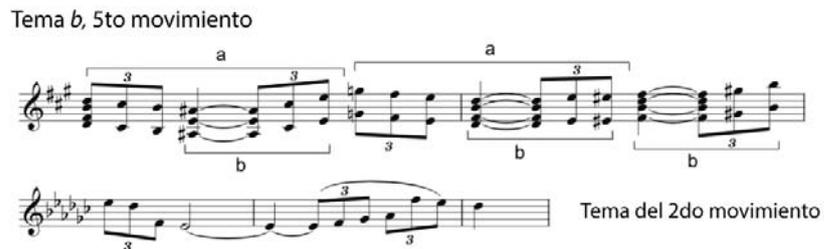


Figura 85. Construcción del segunda tema del 5^{to} mov. (cc. 25-26) y origen de su figuración en el 2^{do} mov. (cc. 5-7)

Además de estos dos temas, encontramos en el desarrollo un pasaje que llama la atención por la reaparición íntegra de la melodía del tema principal del primer movimiento en la m.i. y el tema de la sección central del cuarto movimiento en la m.d. (fig. 86).



Figura 86. Superposición del tercer tema del 4^{to} mov. y del primer tema del 1^{er} mov. (cc. 33-36, 5^{to} mov).

Finalmente, cabe hacer una mención especial sobre la utilización del motivo *x* en este último movimiento, ya que a pesar de que Pomar lo incorpora principalmente en voces intermedias, sus constantes apariciones a lo largo de este movimiento —especialmente en el desarrollo y la re-exposición—lo convierte en uno de los elementos más importantes de la pieza.

4.6 Resultados del análisis motivico

Después de haber analizado la construcción motivica de la *Sonata para piano* de José Pomar, podemos hacer una serie de afirmaciones al respecto.

Para empezar, se demostró que, efectivamente, la construcción de todo el primer movimiento parte del uso de una serie de motivos bien definidos: *a*, *d*, el binomio *e-g*, *f*, *h* y *x*. Todos ellos surgen en la primera frase del primer movimiento, a excepción de *f* y *h*, contruidos a partir de transformaciones de alguno de los otros motivos. Por ende, si buscamos hablar solamente del material primario que da forma al movimiento, tendríamos que mencionar únicamente a los motivos *a*, *d*, *e-g* y *x*. El que todos ellos aparezcan en los dos primeros compases de la obra aporta una posible explicación ante la duda del por qué Pomar escribió esta primera frase con una figuración y extensión diferente a las siguientes dos: probablemente sea porque tiene un papel prototípico, puesto que su función es exponer el germen musical de toda la obra de manera breve y concisa.

Posteriormente, fue posible constatar que los temas de los otros movimientos de la sonata fueron contruidos a partir de la utilización de uno o varios de los motivos básicos antes mencionados; sin embargo, es importante remarcar que en un par de ocasiones, Pomar propone nuevas figuraciones que, aunque son inéditas, son consecuentes con el discurso propuesto y se derivan de este.

A diferencia del segundo, tercer y cuarto movimiento, cuyos temas se conforman por algunos de los motivos básicos del primero o de sus derivaciones, en el quinto movimiento vuelven a aparecer todos ellos, razón que explica el por qué Pomar nombró a este movimiento como *El presago cumplido*: todo el material musical básico de la obra formulado en *El presago* vuelve a aparecer ahí, esta vez en un contexto diferente.

Ahora bien, con la finalidad de crear variantes o incluso nuevos motivos, Pomar utiliza algunos recursos interesantes: la inversión, con la que altera el contorno melódico; la

aumentación y disminución de valores rítmicos, que relaja o estresa (respectivamente) la sensación de movimiento de un pasaje; la compresión motivica, que aparece también en momentos de tensión; la prolongación y la contracción de un motivo o de una sección de este ofrecen mayor variedad temática; la yuxtaposición de dos o más motivos generan dinamismo y amplían la riqueza rítmica del pasaje. También, cuando busca construir un momento climático de gran fuerza, Pomar recurre a una fórmula en la que repite varias veces un motivo o una parte de él, luego una fracción más pequeña, y así cada vez, todo esto revestido de un aumento progresivo de la dinámica y a veces del tempo.

Dicho esto, podemos afirmar que la semilla motivica de toda la *Sonata para piano* se encuentra contenida en sus primeros dos compases, los cuales constituyen la primera frase de la pieza. Esto sucede también en el *Concierto para piano* de Manuel M. Ponce,¹⁴ por lo que es un argumento más que se suma a la lista de similitudes entre ambas obras y a la hipótesis de que Pomar pudo haber realizado esta sonata tomando como base ciertos aspectos del concierto de su amigo. De cualquier modo, esto no demerita de ninguna forma la concepción, construcción y realización de la *Sonata*, cuyo valor ya ha sido probado a través de su análisis en las páginas del presente trabajo.

¹⁴ Almazán, “Integración temática en el Concierto para piano de Manuel M. Ponce”, *Heterofonía*, n.º 118-119 (enero-diciembre de 1998), 120.



Ilustración 12. José Pomar. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.

CAPÍTULO V

TRANSFORMACIÓN MOTÍVICA EN LA *SONATA PARA PIANO*

5.1 Seguimiento de los motivos principales a lo largo de la obra

Una vez realizado el análisis motivico de la *Sonata* de Pomar y constatar que el material básico que utilizó para construir toda la obra efectivamente yace en los dos primeros compases de esta y que puede resumirse a cinco motivos básicos, ya solamente nos queda hacer un seguimiento de estos para intentar averiguar qué clase de transformaciones sufrieron a lo largo de la pieza. Para ello, vamos a analizar las presentaciones de cada motivo de acuerdo a una lista que detalla su composición interválica y/o contorno melódico y su construcción rítmica, según sea el caso; todo esto nos permitirá entender de mejor manera el tratamiento de estos, su evolución a través de la obra y conocer qué procedimiento de transformación utilizó Pomar. La siguiente tabla resume los resultados obtenidos de dicho análisis.

Motivo	1er mov	2do mov	3er mov	4to mov	5to mov	TOTAL
a	19				5	24
a'	22					22
a''	1					1
TOTAL a	42				5	47
d	16	17	84	9	67	193
d'	15					15
d''	1	5			2	8
TOTAL d	32	22	84	9	69	216
e	19			4	21	44
e'	9			2		11
e''				1	1	2
TOTAL e	28			7	22	57
g	16				11	27
g'	13				25	38
g''					3	3
TOTAL g	29				39	68
x	14	27		15	13	69
TOTAL TODO	145	49	84	31	148	457

Tabla 4. Resultados de las apariciones de los motivos principales a lo largo de la *Sonata para piano* de Pomar

5.1.1 Motivo *a*

Este motivo pertenece al primer movimiento, salvo una pequeña aparición que hace en el desarrollo del último. En su forma básica, su contorno melódico es constante y únicamente ofrece pequeñas variantes en su composición interválica que rara vez rompen con el concepto triádico que lo caracteriza. Sus apariciones también son en puntos muy específicos de la obra: en el primer movimiento, solamente lo hace en la primera parte de la sección del primer tema (tanto en la exposición como en la re-exposición) y en las primeras dos partes del desarrollo (en donde surge *a'*, que constituye la única variante del contorno melódico de este motivo en su forma básica, presentando un dibujo esencialmente descendente). Mientras tanto, en el quinto movimiento, solamente aparece en la primera parte del desarrollo en su forma básica.

Ahora bien, el motivo *a* tiene dos variantes importantes: *a'* y *a''* (fig. 87). La primera constituye la materia prima del segundo tema y, como ya vimos, surge por medio de una disminución de valores de *a* (de dieciseisavos a octavos) y la enunciación de su arpeggio que, esta vez, aparece completamente enrollado. Su contorno melódico¹ y contenido triádico² ya no es tan constante, siendo incluso susceptible de contar con más o menos notas que en su primera presentación. Lo que sí es que este motivo únicamente aparece en la sección del segundo tema (exposición y re-exposición) del primer movimiento, excepto una pequeña aparición en la segunda parte del desarrollo. Mientras tanto, la otra variante *a''* solamente aparece una vez (cc. 47-48, 1er mov) y constituye una duplicación de *a*, cuya arpeggio se extiende a lo largo de todo un compás, abarcando dos octavas y media.



Figura 87. Motivo *a* y sus variantes.

¹ En el análisis motivico del cap. 4, *a'* tiene a su vez una variante denominada *a''*, cuyo dibujo ya no hace referencia al arpeggio, sino es solamente una respuesta a *a'* que comparte su figuración rítmica. Por alejarse demasiado del motivo *a* original, decidimos mejor no incluirlo en la tabla.

² Para considerar una triada, debemos tener tres notas diferentes todas ellas que estén a una distancia de una tercera cada una. Hubo casos como, por ejemplo, en los cc. 26-27 donde el motivo *a'*₃ posee solo dos notas diferentes que estaban a una distancia de una tercera, pero cuyo contexto armónico hacían obvia referencia a una triada específica. Salvo casos así, los demás ejemplos que no contaban con estas características triádicas no se consideraron.

En la tabla, presentamos también el análisis interválico del arpeggio que se forma a partir de la última nota de la primera triada hasta las últimas notas de todo el motivo. Debido a que una de las condiciones para considerar su existencia está en que deba tener una misma dirección melódica, en casi todas las enunciaciones de a' no es posible tomarlo en cuenta.

Destaca en particular a_3 , al ser la única enunciación que aparece cuatro veces en diferentes lugares de la obra: una en la exposición, otra en el desarrollo del primer movimiento y dos más en el desarrollo del quinto movimiento. Al revisar su construcción, podemos decir que este es el prototipo del motivo: las dos triadas que lo conforman comparten la misma armonía (en modo menor) y sus dos notas de paso están a una octava entre sí.

5.1.2 Motivo d

Este motivo es el que más se repite y el único que aparece en los cinco movimientos de la *Sonata*. Prácticamente está presente en todas sus secciones:³ en los primeros tres movimientos, forma parte del tema principal, en el cuarto es uno de los elementos del *Trío* y en el quinto, es la semilla del segundo tema. Su primera aparición tiene lugar en el c. 2 del primer movimiento y su última será justo antes de la *coda* del último movimiento; por tanto, lo escuchamos prácticamente durante toda la obra.

En su forma básica, constituye un arpeggio de tresillo descendente. En el primer movimiento, debido a que conforma el remate melódico del primer tema, sus apariciones siempre están ligadas a este. Sin embargo, esta situación cambia en el desarrollo, donde adquiere un papel propio y se independiza del motivo a . Además de esto, surgen algunas de sus transformaciones: d' , que propone un cambio en el ritmo de la primer figura, pasando de ser un tresillo a convertirse en una corchea y dos semicorcheas -solamente encontramos esta figuración en la primera parte del desarrollo-; también aparece ahí por primera vez d'' (cc. 45-46), en la cual el tresillo se despliega en un grupo de cuatro semicorcheas (fig. 88). Ambas variantes pueden presentarse con nuevas direcciones melódicas, ya sea la inversión

³ A excepción de las *codas* del primer y últimos movimientos, así como de las secciones A y A' del cuarto movimiento.

exacta (movimiento ascendente) u otro dibujo (movimiento mixto). En lo que resta del desarrollo, *d* se desempeña como cabeza de los motivos *e* y *g*.



Figura 88. Motivo *d* y sus variantes.

Hacia el segundo movimiento, nuevamente constituye una especie de remate del tema, precedido esta vez solamente por un par de blancas con puntillo, pero conforme avanza la pieza, vuelve a prescindir de dichas notas para erigirse como el motivo melódico principal, a partir del cual se construye casi toda la pieza. Su importancia solamente es superada por *h*, motivo que aparece prácticamente durante todo el movimiento en la m.i —y cuya figuración melódica corresponde casi siempre al motivo *x*—. Aquí, las variantes en el dibujo del motivo operan casi desde el inicio (c. 11) y presentan una mayor libertad que en el movimiento anterior, además que su ámbito tiende a ser más amplio (pasó de abarcar entre una 4ta y una 7ma en el primero a hacerlo entre una 6ta y una 8va en el segundo). La única variante que tenemos es *d''*, la cual incluso se encarga de la conclusión de la pieza.

Su misión en el tercer movimiento es completamente trascendental, ya que rítmicamente conforma la raíz de todo su discurso y aparece enunciado en cada uno de los compases, en ambas manos, sumando un total de más de ochenta apariciones. Por el contrario, en el cuarto movimiento solamente es un elemento incidental del tema principal del *Trio*. Eso sí, en ambos movimientos no aparece ninguna variación rítmica —siempre se tratará de un tresillo y su nota de llegada— y aparecen por primera vez algunas enunciaciones del motivo con una extensión menor a una cuarta, lo cual amplía su gama de posibilidades.

Finalmente, en el quinto movimiento está presente en todas las secciones, pero su papel en la formulación del segundo tema resulta ser de gran protagonismo (aún más incluso que el que tiene en el tercer movimiento) al conformar absolutamente toda la sección en ambas manos exclusivamente con dicha figuración, en una forma no menos obsesiva que aquella que Beethoven utilizara con su famoso “Tema del destino” en su *Quinta Sinfonía* —motivo, por cierto, conformado también por tres notas cortas y una de

llegada—: tan solo en siete compases aparece más de 20 veces. En el desarrollo, constituye inicialmente el sufixo tanto del primer tema del primer movimiento en la m.i. como del tema del *Trío* del cuarto movimiento en la m.d.; posteriormente aparece en una épica enunciación basada en el segundo tema —del presente movimiento— donde comparte escenario con el motivo *x*, que aparece en la m.i. La re-exposición acontece sin grandes diferencias que la primera sección, y solamente, hacia el final, se presentan las variantes rítmicas, algunas de ellas inéditas: *d'''* y *d''''*, a las que se une la ya conocida *d''*. En total, este motivo suma más de 200 apariciones a lo largo de toda la obra.

5.1.3 Motivo *e*

Este es uno de los motivos más sencillos: se conforma por dos negras flanqueando una blanca. No hay un diseño interválico básico que presente una constante, por lo que sus variantes solamente serán de índole rítmica: *e'* engloba todas aquellas transformaciones en el primer y último tiempo, mientras que *e''* trata aquellas que alteran la síncopa (fig. 89).



Figura 89. Motivo *e* y ejemplos de sus variantes.

Encontramos este motivo en puntos muy específicos del primero, cuarto y quinto movimientos. Durante la exposición y re-exposición del primer movimiento, solamente aparece al principio (c.2 y c. 72) y al final (cc. 35-38 y cc. 98-104), con muy pocas variantes rítmicas. Por el contrario, en el desarrollo solamente lo encontramos en su versión *e'*, casi siempre utilizando como cabeza al motivo *d* y *d'*. El grueso de sus apariciones está en la parte final del movimiento: aparece yuxtapuesto sobre —o debajo— del motivo *g* — que, como sabemos, es una derivación de este— en la prolongación del segundo tema en la re-exposición, y por supuesto en la *coda*, sección cuya melodía está construida completamente a partir de este.

En el cuarto movimiento, viene a constituir la cabeza del tema del *Trío*; es aquí donde aparece por primera vez la variante rítmica *e''*. Finalmente en el quinto movimiento,

debido a que su primer tema surge de la *coda* del primero, aparece constantemente en la exposición y re-exposición, al lado del motivo *g*. Su breve participación en el desarrollo se debe a la cita que hay del tema del *Trio* del cuarto movimiento. Finalmente, al ser la *coda* prácticamente la misma que aparece en el primer movimiento, es ahí donde tiene su última aparición, quizás la más memorable.

5.1.4 Motivo *g*

Como ya se mencionó, el motivo *g* es una variante del motivo *e* del cual se decidió, para facilitar su identificación, considerarlo como un motivo diferente. Comparte sus mismas características: dura cuatro tiempos y posee una síncopa que inicia en el segundo tiempo y se prolonga hacia el tercero; no obstante, la duración de esta ya no es una blanca, sino que ahora es una negra con puntillo —a veces también expresada como una negra ligada a una corchea—. ⁴ La enunciación estándar *g*₁ tiene en el primer tiempo una negra y hacia el final tres corcheas, elementos que de llegar a presentar alguna variación rítmica, serán catalogados como *g'*, mientras que las variaciones a la síncopa se catalogarán como *g''* (fig. 90).

Al igual que el motivo *a*, solamente aparece en el primer y último movimiento. En el primero forma parte sustancial de la enunciación del segundo tema, situación que se prolonga en el desarrollo. Sin embargo, a partir del c. 55 se independiza y enuncia su primera variante rítmica, incorporando al motivo *d* como cabeza —que más tarde reducirá a dos corcheas—. Como ya vimos, hacia el final de la re-exposición está colocado en otra voz junto al motivo *e*.



Figura 90. Motivo *g* y ejemplos de sus variantes.

⁴ En algunas ocasiones, ocurrirá que dicha negra no puede mantenerse ligada a la corchea, por lo que en el inicio del tercer tiempo habrá un silencio, pero aun así sigue siendo el mismo motivo.

En el quinto movimiento forma parte importante del primer tema en la exposición y la re-exposición, presentando una serie de tresillos en lugar de los últimos tres octavos. Resulta interesante ver la evolución que al respecto sufre este motivo, de manera cronológica:

- cc. 55-60, 1er mov: Los tresillos aparecen durante el primer tiempo del motivo
- cc. 4-6 y 15-23, 5to mov: Los tresillos ahora se encuentran en el tercer y cuarto tiempo del motivo
- cc. 41-48, 5to mov: Pomar escribe toda la segunda sección del desarrollo a partir de la incorporación de los tresillos tanto en el primer como el tercer y cuarto tiempo.⁵

Este es un ejemplo del modo ordenado en que Pomar procede para desarrollar sus motivos y presentarlos en un orden progresivo.

5.1.5 Motivo *x*

Se trata de un motivo un tanto diferente a los demás. A diferencia de aquellos otros, aquí no importa la enunciación rítmica, la cual puede ser muy variada; tampoco se trata de un elemento melódico protagonista (en general aparece en el acompañamiento o en la textura contrapuntística de algún pasaje); lo único que es constante es su contorno melódico, el cual como ya sabemos, se conforma por la sucesión del elemento *b* y *b'*. Cabe resaltar que este es el motivo que la *Sonata* comparte con el *Concierto para piano* de Manuel M. Ponce. En cada movimiento, Ponce genera sus temas a partir de esta misma figura melódica con una estructura interválica diferente: en el primero usa 2m-3m-2m, equivalente en la Sonata al motivo x_2 , en el segundo usa 2m-6M-2M, equivalente a x_{13} , mientras que en el tercero usa 2m-3m-2M, equivalente a x_3 . Tanto x_2 como x_3 son, por mucho, los motivos más utilizados en la *Sonata*, llegando a abarcar casi la mitad de las enunciaciones presentes a lo largo de la obra.

Su formulación en el primer movimiento está limitada a aparecer durante el desarrollo, excepto por x_1 , que aparece un tanto oculto en el contrapunto de la sección previa del segundo tema.⁶ En contraste, su papel en el segundo movimiento es de gran

⁵ Esta figuración ya había tenido una aparición aislada en el c. 56 del primer movimiento.

⁶ Recordemos que en el c. 1 aparece la estructura de este motivo (*b* y *b'*), aunque debido a que solamente posee tres notas diferentes, no lo consideramos como tal.

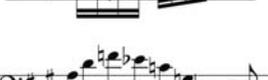
protagonismo, ya que constituye el ostinato rítmico de la mano izquierda, por lo que es aquí donde aparece representado más veces. Su único uso como melodía principal en toda la Sonata aparece en *Un sueño*, específicamente en la segunda parte de la sección A. En este movimiento, también lo encontramos en el *Trío*. Finalmente, su aparición en *El presago cumplido*, comienza de forma similar a aquella del primero: x_1 surge justo antes del inicio del desarrollo, sección donde está muy presente casi siempre en la m.i., al igual que en la re-exposición del primer tema y en el puente antes de la coda. Cabe destacar que las últimas tres apariciones del motivo suceden en espejo de cómo fueron introducidas: x_3 , x_2 y en los últimos compases, x_1 cierra el ciclo.⁷

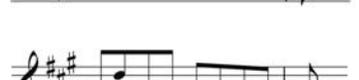
⁷ Hay que aclarar que en esta última aparición de e_1 , su primer nota (un *do sostenido*) aparece en una voz con un registro diferente en la m.d..

5.2 Tablas de motivos

Motivo *a*

Motivo	Ubicación	Nombre	Triada 1	Ámbito	Triada 2	Ámbito	Arpeggio	Ámbito
	MOV. 1: c. 1 Exp. T1 c. 71 Rexp. T1	a ₁	Fa#m	5J	ReM	6M	ReM	10m
	MOV. 1: c. 3 Exp. T1 c. 73 Rexp. T1	a ₂	n/a	3M	SibM	6m	SibM	10M
	MOV. 1: c. 6 Exp. T1 c. 76 Rexp. T1	a ₃	Lam	5J	Lam	6M	Lam	10m
	MOV. 1: cc. 9-10 Exp. T1 cc. 79-80 Rexp. T1	a ₄	Mi#°	5d	Sol#°	5d	Mi#° ₉	9m
	MOV. 1: cc. 11-12 Exp. T1 cc. 81-82 Rexp. T1	a ₅	Fa#°	5d	Fa#°	6M	Fa#° ₉	9M
	MOV. 1: cc. 21-22 Exp. T2	a' ₁	LaM	5J	LaM	5J	-	-
	MOV. 1: cc. 24-26 Exp. T2	a' ₂	LaM	5J	Do#°	5d	Lam ₇	12J
	MOV. 1: cc. 26-27 Exp. T2	a' ₃	Fa#M*	6m	Fa#M*	6M	-	-
	MOV. 1: cc. 26-28 Exp. T2	a' ₄	Fa#M	6m	-	3m	La#°	5d

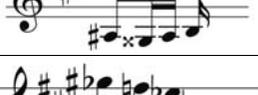
	MOV. 1: cc. 28-29 Exp. T2	a ['] ₅	-	4d (3M)	Re# ^o	6M	-	-
	MOV. 1: cc. 29-30 Exp. T2	a ['] ₆	FaM	6m	-	5J	-	-
	MOV. 1: c. 30 Exp. T2	a ['] ₇	-	5d	LaM	5J	-	-
	MOV. 1: c. 39 Des.	a ₆	LaM	5J	La+	6m	La+	10M
	MOV. 1: c. 40 Des.	a ₇	Sim*	8J	Sim	6M	Sim	10m
	MOV. 1: c. 41 Des.	a ₆	SiM	5J	Si+	6m	Si+	10M
	MOV. 1: c. 42 Des.	a ₈	LabM*	8J	LabM	6m	LabM	12J
	MOV. 1: c. 43 Des.	a ^r ₁	Rem	6m	Dom	6M	Rem ₁₁	17m
	MOV. 1: c. 44 Des.	a ^r ₂	Sibm	5J	Solb+	5A	Mibm ₉	10m
	MOV. 1: cc. 47-48 Des.	a ['] ₁	Fa# ^o	6M	n/a	n/a	Fa# ^o	18A
	MOV. 1: c. 49 Des.	a ['] ₈ a ['] ₉	- -	4d (3M) 5J	- -	4J 4J	- -	- -

	MOV. 1: c. 51 Des.	a' ₁₀	SiM*	8J	-	3m	-	-
	MOV. 1: c.52 Des.	a ₉	LaM	5J	LaM	6m	LaM	10M
	MOV. 1: c. 53 Des.	a ₃	Lam	5J	Lam	6M	Lam	10m
	MOV. 1: c. 54 Des.	a ₁₀	La°	5d	FaM	6M	FaM	10m
	MOV. 1: cc. 89-90 Rexp. T2	a' ₁	Fa#M	5J	Fa#M	5J	-	-
	MOV. 1: cc. 92-94 Rexp. T2	a' ₁₁	Re#M	5J	Re#M	5d	Re#M	13m
	MOV. 1: cc. 94-95 Rexp. T2	a' ₁₂	-	5d	Si#°	7d (6M)	-	-
	MOV. 1: cc. 94-96 Rexp. T2	a' ₁₃	Sol#M ₇	7m	-	3m	Sol#M ₇	7m
	MOV. 1: cc. 96-97 Rexp. T2	a' ₁₄	-	3m	-	3m	Fa#m	5J
	MOV. 1: cc. 97-98 Rexp. T2	a' ₁₅	LaM	5J	-	3M	-	-
	MOV. 1: cc. 100-101 Rexp. T2	a' ₁₆	ReM	6m	-	5J	-	-

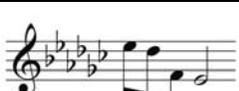
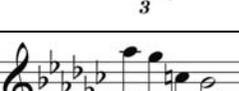
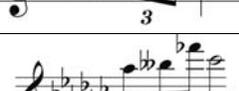
	MOV. 1: cc. 101-102 Rexp. T2	a'17	Mim	5J	-	3m	-	-
	MOV. 1: c. 102 Rexp. T2	a'18	-	4d (3M)	-	3A (4J)	-	-
	MOV. 1: c. 103 Rexp. T2	a'19	-	3m	-	3M	-	-
	MOV. 1: c. 104 Rexp. T2	a'20	-	3m	-	5A (6m)	-	-
	MOV. 1: c. 105 Rexp. T2	a'21	-	4d (3M)	-	6M	-	-
	MOV. 5: c. 33 Des.	a3	Fa#m	5J	Fa#m	6M	Fa#m	10m
	MOV. 5: c. 35 Des.	a11	Sol#°	5d	Sol#°	6M	Sol#°	10m
	MOV. 5: c. 37 Des.	a11	Do#°	5d	Do#°	6M	Do#°	10m
	MOV. 5: c. 39 Des.	a11	Mi#°	5d	Mi#°	6M	Mi#°	10m
	MOV. 5: c. 40 Des.	a3	Sol#m	5J	Sol#m	6M	Sol#m	10m

Tabla 5. Transformación motivica del motivo *a*.

Motivo *d*

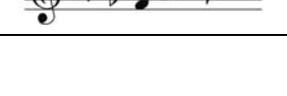
Motivo	Ubicación	Nombre	Int. 1	Int. 2	Int. 3	Ámbito
	MOV. 1: c. 2 Exp. T1 c. 72 Rexp. T1	d ₁	2m	2M	4J	6m
	MOV. 1: c. 4 Exp. T1 c. 74 Rexp. T1	d ₂	2M	2M	3m	5J
	MOV. 1: c. 5 Exp. T1 c. 75 Rexp. T1	d ₃	2M	4A	2m	6M
	MOV. 1: c. 7 Exp. T1 c. 77 Rexp. T1	d ₄	2M	2M	2M	4A
	MOV. 1: c. 8 Exp. T1	d ₅	2M	3m	3m	6m
	MOV. 1: c. 40 Des.	d' ₁	2M	3m	4J	7m
	MOV. 1: c. 40 Des.	d' ₂	2m	2M	2m	4d (3M)
	MOV. 1: cc. 40-41 Des.	d' ^r ₁	2m	2m	2m	3d (2M)
	MOV. 1: c. 42 Des.	d' ₃	2m	2M	3m	5d
	MOV. 1: c. 42 Des.	d' ^r ₂	2M	2m	5d	5d

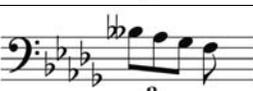
	MOV. 1: c. 43 Des.	d^b_3	2m	2M	3m	4A	
	MOV. 1: c. 43 Des.	d^i_1	2A	2m	5d	7m	
	MOV. 1: c. 44 Des.	d^b_4	2m	2M	4J	6m	
	MOV. 1: c. 44 Des.	d^r_3	4J	4J	3m	6m	
	MOV. 1: c. 45 Des.	d^r_4	2m	2M	2M	3m	
	MOV. 1: c. 45 Des.	d^r_5	2M	3m	3m	4J	
	MOV. 1: c. 45 Des.	d^r_6	2M	2M	3M	3M	
	MOV. 1: cc. 45-46 Des.	d^{r_1}	2M	3m	5J	5J	8J
	MOV. 1: c. 46 Des.	d^r_7	2M	3m	2m	3m	
	MOV. 1: c. 46 Des.	d^r_8	2m	2m	2M	2M	
	MOV. 1: cc. 46-47 Des.	d^b_5	3d (2M)	2M	3m	6d (5J)	

	MOV. 1: c. 55 Des	d ₂	2M	2M	3m	5J
	MOV. 1: c. 56 Des	d ₆	2M	5J	2M	7M
	MOV. 1: c. 57 Des	d ₁ ^f	2m	3m	2m	4d (3M)
	MOV. 1: c. 58 Des	d ₇	2M	2M	5J	7M
	MOV. 1: c. 59 Des	d ₂ ^f	3m	4A	2M	6M
	MOV. 1: c. 60 Des	d ₈	2M	2M	5d	7m
	MOV. 1: c. 78 Rexp. T1	d ₉	2M	4J	2m	6m
	MOV. 2: c. 5 Sec. A c. 21 Sec. A' c. 33 Sec. A''	d ₁₀	2M	6m	2M	8J
	MOV. 2: c. 9 Sec. A	d ₁₁	2M	5d	2M	7m
	MOV. 2: c. 11 Sec. A	d ₃ ^f	2m	5J	4J	6m

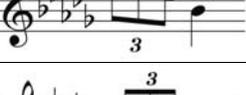
	MOV. 2: c. 13 Sec. A	d ⁱ ₁	2m	2m	5J	6M	
	MOV. 2: cc. 15-17 Sec. A	d ^f ₄	4d (3M)	8J	3M	8J	
	MOV. 2: c. 25 Sec. A'	d ₂	2M	2M	3m	5J	
	MOV. 2: c. 26 Sec. A'	d ₁₂	2M	2M	6m	8J	
	MOV. 2: c. 27 Sec. A' c. 29 Sec. A'	d ^f ₅	2M	7m	5d	8J	
	MOV. 2: c. 37 Sec. A''	d ₁₃	2m	3M	3m	6m	
	MOV. 2: c. 38 Sec. A''	d ₁₄	2m	4J	2A (3m)	6M	
	MOV. 2: c. 39 Sec. A''	d ^f ₆	2m	4J	5d	5d	
	MOV. 2: cc. 39-40 Sec. A''	d ^f ₇	2m	4J	6d (5J)	6d (5J)	
	MOV. 2: c. 40 Sec. A''	d ^r ₂	2m	3m	2m	3m	4d (3M)
	MOV. 2: cc. 40-41 Sec. A''	d ^r ₃	2m	3m	2m	3M	4J

	MOV. 2: c. 41 Sec. A''	d ₁₅	2M	4J	2M	6M	
	MOV. 2: c. 43 Sec. A''	d ₁₅	2M	4J	2M	6M	
	MOV. 2: c. 45 Sec. A''	d ^f ₈	2m	6m	5J	7d (6M)	
	MOV. 2: c. 46 Sec. A''	d ^f ₈	2m	6m	5J	7d (6M)	
	MOV. 2: c. 49 Sec. A'''	d ₁₆	2M	3m	3M	6M	
	MOV. 2: c. 53 Sec. A'''	d'' ₁	2M	2M	3m	2M	6M
	MOV. 2: c. 54 Sec. A'''	d'' ^r ₄	2M	2M	3M	3m	5J
	MOV. 2: c. 55 Sec. A'''	d'' ^r ₅	2M	2M	5J	4J	8J
	MOV. 3: c. 2 Sec. A c. 10 Sec. A' c. 20 Sec. A'' c. 24 Sec. A''	d ^f ₉	2M	2M	3m	4J	

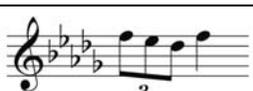
	MOV. 3: c. 2 Sec. A c. 10 Sec. A' c. 20 Sec. A'' c. 24 Sec. A'''	d ^r ₁₀	3M	2M	2M	3M
	MOV. 3: c. 2 Sec. A c. 10 Sec. A' c. 20 Sec. A''	d ₁₇	8J	2M	2M	10M (3M)
	MOV. 3: c. 3 Sec. A	d ₁₈	2M	3m	4J	7m
	MOV. 3: cc. 3-4 Sec. A	d ^r ₁₁	2M	3M	2m	4J
	MOV. 3: c. 4 Sec. A	d ^r ₁₂	2m	2M	3m	3m
	MOV. 3: cc. 4-5 Sec. A	d ^r ₁₃	3M	3m	2M	5J
	MOV. 3: c. 5 Sec. A	d ^r ₁₂	2m	2M	3m	3m
	MOV. 3: c. 5 Sec. A	d ^r ₁₄	2m	2M	2M	3m
	MOV. 3: cc. 5-6 Sec. A	d ^r ₁₅	2M	2M	4J	4J
	MOV. 3: c. 6 Sec. A	d ⁱ ₂	3m	4J	3M	8J

	MOV. 3: c. 6 Sec. A	d ₁₉	2M	3m	5d	7M
	MOV. 3: cc. 6-7 Sec. A	d ^r ₁₆	2m	2M	2M	3m
	MOV. 3: c. 7 Sec. A	d ⁱ ₃	3m	3M	4J	8J
	MOV. 3: c. 7 Sec. A	d ₂₀	2m	2M	2m	4d (3M)
	MOV. 3: c. 7 Sec. A	d ₂	2M	2M	3m	5J
	MOV. 3: cc. 7-8 Sec. A	d ⁱ ₄	2M	5J	2m	7m
	MOV. 3: c. 8 Sec. A	d ₁₂	2M	2M	6m	8J
	MOV. 3: c. 8 Sec. A	d ₂₁	2m	2M	6M	8J
	MOV. 3: c. 8 Sec. A	d ^r ₁₇	4d (3M)	2m	6M	7m
	MOV. 3: c. 8 Sec. A	d ⁱ ₅	2m	2m	2m	3m
	MOV. 3: c. 9 Sec. A c. 19 Sec. A'	d ₂₂	2M	2M	4J	6M

	MOV. 3: c. 9 Sec. A c. 19 Sec. A'	d ^r ₁₈	3M	2M	4J	5J
	MOV. 3: c. 9 Sec. A c. 19 Sec. A'	d ^r ₁₉	2m	2m	5J	6m
	MOV. 3: c. 11 Sec. A'	d ^r ₂₀	2M	2M	4J	5J
	MOV. 3: c. 11 Sec. A'	d ^r ₂₁	3M	2M	2m	3M
	MOV. 3: c. 11 Sec. A'	d ₂₃	6m	2M	2M	8J
	MOV. 3: c. 12 Sec. A'	d ^r ₂₂	2M	2M	5J	5J
	MOV. 3: c. 12 Sec. A'	d ^r ₂₃	2m	2m	5J	5J
	MOV. 3: c. 12 Sec. A'	d ₁	2m	2M	4J	6m
	MOV. 3: c. 12 Sec. A'	d ^r ₂₄	2M	2m	3m	3m
	MOV. 3: cc. 12-13 Sec. A'	d ₂₄	2M	2m	2m	4d (3M)
	MOV. 3: c. 13 Sec. A'	d ⁱ ₆	2m	3m	5d	8dd (7m)

	MOV. 3: c. 13 Sec. A'	d ⁱ ₇	2m	3m	3m	6d (5J)
	MOV. 3: c. 13 Sec. A'	d ₂₅	2m	3m	3M	6m
	MOV. 3: cc. 13-14 Sec. A'	d ^r ₂₅	2m	3m	2M	4d (3M)
	MOV. 3: c. 14 Sec. A'	d ₂₆	2M	2M	7d (6M)	9m (2m)
	MOV. 3: c. 14 Sec. A'	d ₁	2m	2M	4J	6m
	MOV. 3: cc. 14-15 Sec. A'	d ^r ₂₆	2M	2M	2M	3M
	MOV. 3: c. 15 Sec. A'	d ₂₇	2m	2M	7m	9m (2m)
	MOV. 3: c. 15 Sec. A'	d ₂₂	2M	2M	4J	6M
	MOV. 3: cc. 15-16 Sec. A'	d ^r ₂₇	2m	2m	3m	4d (3M)
	MOV. 3: c. 16 Sec. A'	d ₁	2m	2M	4J	6m
	MOV. 3: c. 16 Sec. A'	d ₅	2M	3m	3m	6m

	MOV. 3: cc. 16-17 Sec. A'	d ₂₈	2A (3m)	3m	2M	5A (6m)
	MOV. 3: c. 17 Sec. A'	d ₂	2M	2M	3m	5J
	MOV. 3: c. 17 Sec. A'	d ₂₉	2M	2m	2M	4J
	MOV. 3: c. 17 Sec. A'	d ^r ₂₈	4d (3M)	2m	4J	5d
	MOV. 3: c. 17 Sec. A'	d ₃₀	2m	2M	3M	5J
	MOV. 3: c. 17 Sec. A'	d ₃₁	2M	2M	2m	4J
	MOV. 3: cc. 17-18 Sec. A'	d ^r ₂₉	3m	2m	2m	3m
	MOV. 3: c. 18 Sec. A'	d ₂₉	2M	2m	2M	4J
	MOV. 3: c. 18 Sec. A'	d ^r ₃₀	5J	2m	3M	5J
	MOV. 3: c. 18 Sec. A'	d ^r ₁₄	2m	2M	2M	3m
	MOV. 3: cc. 18-19 Sec. A'	d ^r ₃₁	4d (3M)	2m	2M	4d (3M)

	MOV. 3: c. 21 Sec. A''	d ^r ₃₂	2M	2m	6m	6m
	MOV. 3: cc. 21-22 Sec. A''	d ^r ₃₃	3M	2M	2M	3M
	MOV. 3: c. 22 Sec. A''	d ^r ₉	2M	2M	3m	4J
	MOV. 3: c. 22 Sec. A''	d ^r ₁₀	3M	2M	2M	3M
	MOV. 3: c. 22 Sec. A''	d ⁱ ₈	2M	3m	4J	7m
	MOV. 3: cc. 22-23 Sec. A''	d ⁱ ₉	2M	2m	2M	4J
	MOV. 3: cc. 22-23 Sec. A''	d ₂₉	2M	2m	2M	4J
	MOV. 3: c. 23 Sec. A''	d ^r ₉	2M	2M	3m	4J
	MOV. 3: c. 23 Sec. A''	d ₃₂	2M	2m	3M	5J
	MOV. 3: c. 23 Sec. A''	d ^r ₃₄	6M	2m	2m	6M
	MOV. 3: c. 23 Sec. A''	d ^r ₃₅	2M	2M	3M	3M

	MOV. 3: cc. 23-24 Sec. A''	d ^r ₃₆	2M	4J	3m	4J
	MOV. 3: c. 24 Sec. A''	d ₂	2M	2M	3m	5J
	MOV. 3: cc. 24-25 Sec. A'' c. 25 Sec. A''	d ^r ₁₀	3M	2M	2M	3M
	MOV. 3: cc. 24-25 Sec. A''	d ⁱ ₁₀	3m	2M	2M	5J
	MOV. 3: cc. 25 Sec. A''	d ₃₃	3M	3M	3m	7M
	MOV. 3: cc. 25 Sec. A''	d ⁱ ₁₁	5J	2M	2M	7M
	MOV. 4: c. 32 Trio c. 39 Trio	d ^r ₃₇	2M	3m	2m	3m
	MOV. 4: c. 34 Trio c. 41 Trio	d ^r ₃₇	2M	3m	2m	3m
	MOV. 4: c. 36 Trio	d ₃₀	2m	2M	3M	5J
	MOV. 4: c. 37 Trio	d ₃₄	2M	3m	2M	5J
	MOV. 4: c. 37 Trio	d ₃₅	2M	4J	2m	6m

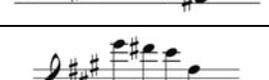
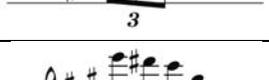
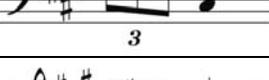
	MOV. 4: c. 42 Trio	d_{11}^i	2m	2M	8J	10m (3m)
	MOV. 4: c. 43 Trio	d_2	2M	2M	3m	5J
	MOV. 4: c. 43 Trio	d_{38}^r	2m	6m	3m	7d (6M)
	MOV. 4: c. 44 Trio	d_{39}^r	4A	5d	3m	8J
	MOV. 4: c. 44 Trio	d_{40}^r	5d	4A	3M	8J
	MOV. 4: cc. 44-45 Trio	d_{41}^r	2m	8J	4J	9m (2m)
	MOV. 5: c. 24 Exp. T1	d_{13}	2m	3M	3m	6m
	MOV. 5: c. 24 Exp. T1	d_{36}	2M	3M	2m	5J
	MOV. 5: c. 24 Exp. T1	d_{37}	2m	3m	3M	6m
	MOV. 5: cc. 24-25 Exp. T1	d_{42}^r	2m	2m	5J	6m
	MOV. 5: c. 25 Exp. T2	d_{20}	2m	2M	2m	4d (3M)

	MOV. 5: c. 25 Exp. T2	d ₃₈	2m	2m	2m	3m
	MOV. 5: cc. 25-26 Exp. T2	d ₃₉	2m	2M	2M	4J
	MOV. 5: c. 26 Exp. T2	d ₄₀	2M	2M	2m	4J
	MOV. 5: c. 27 Exp. T2	d ₄₁	2m	2M	5d	7d (6M)
	MOV. 5: c. 27 Exp. T2	d ₃₇	2m	3m	3M	6m
	MOV. 5: cc. 27-28 Exp. T2	d ₃₉	2m	2M	2M	4J
	MOV. 5: c. 28 Exp. T2	d ₄₀	2M	2M	2m	4J
	MOV. 5: c. 29 Exp. T2	d ₄₂	2m	2M	5J	7m
	MOV. 5: c. 29 Exp. T2	d ₄₂	2m	2M	5J	7m
	MOV. 5: cc. 29-30 Exp. T2	d ₄₀	2M	2M	2m	4J
	MOV. 5: c. 30 Exp. T2	d ₂₉	2M	2m	2M	4J

	MOV. 5: c. 30 Exp. T2	d ₂₉	2M	2m	2M	4J
	MOV. 5: c. 30 Exp. T2	d ₂₀	2m	2M	2m	4d (3M)
	MOV. 5: cc. 30-31 Exp. T2	d ₃₉	2m	2M	2M	4J
	MOV. 5: c. 31 Exp. T2	d ₄	2M	2M	2M	4A
	MOV. 5: c. 31 Exp. T2	d ₄₀	2M	2M	2m	4J
	MOV. 5: c. 31 Exp. T2	d ⁱ ₉	2M	2m	2M	4J
	MOV. 5: cc. 31-32 Exp. T2	d ₃₉	2m	2M	2M	4J
	MOV. 5: c. 34 Des.	d ₃₀	2m	2M	3M	5J
	MOV. 5: c. 36 Des.	d ^r ₃₇	2M	3m	2m	3m
	MOV. 5: c. 36 Des.	d ₃₈	2m	2m	2m	3m
	MOV. 5: c. 38 Des.	d ₃₈	2m	2m	2m	3m

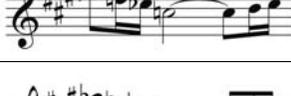
	MOV. 5: c. 41 Des.	d ₁₂	2M	2M	6m	8J
	MOV. 5: cc. 41-42 Des.	d ₄₀	2M	2M	2m	4J
	MOV. 5: c. 42 Des.	d ^r ₄₃	2M	3M	3M	5A (6m)
	MOV. 5: c. 43 Des.	d ₂₁	2m	2M	6M	8J
	MOV. 5: cc. 43-44 Des.	d ₃₈	2m	2m	2m	3m
	MOV. 5: c. 44 Des.	d ^r ₄₄	6A (7m)	4A	3M	6A (7m)
	MOV. 5: c. 45 Des.	d ₁₂	2M	2M	6m	8J
	MOV. 5: cc. 45-46 Des.	d ^r ₃₅	2M	2M	3M	3M
	MOV. 5: c. 46 Des.	d ₄₃	2M	3m	5J	8J
	MOV. 5: cc. 46-47 Des.	d ^r ₄₅	2M	3m	5d	5d
	MOV. 5: c. 47 Des.	d ₂₁	2m	2M	6M	8J

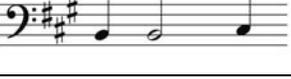
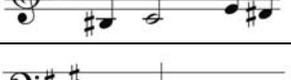
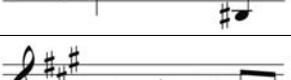
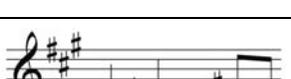
	MOV. 5: c. 47 Des.	d ₄₂	2m	2M	5J	7m
	MOV. 5: c. 47 Des.	d ₁₂	2M	2M	6m	8J
	MOV. 5: cc. 47-48 Des.	d ₄₄	2M	3M	6m	9M (2M)
	MOV. 5: c. 48 Des.	d ₁₂	2M	2M	6m	8J
	MOV. 5: c. 71 Rexp. T1	d ₁₃	2m	3M	3m	6m
	MOV. 5: c. 71 Rexp. T1	d ₃₆	2M	3M	2m	5J
	MOV. 5: c. 71 Rexp. T1	d ₃₇	2m	3m	3M	6m
	MOV. 5: cc. 71-72 Rexp. T1	d ^r ₄₂	2m	2m	5J	6m
	MOV. 5: c. 72 Rexp. T2	d ₂₀	2m	2M	2m	4d (3M)
	MOV. 5: c. 72 Rexp. T2	d ₃₈	2m	2m	2m	3m
	MOV. 5: cc. 72-73 Rexp. T2	d ₃₉	2m	2M	2M	4J

	MOV. 5: c. 73 Rexp. T2	d ₄₀	2M	2M	2m	4J
	MOV. 5: c. 74 Rexp. T2	d ₄₁	2m	2M	5d	7d (6M)
	MOV. 5: c. 74 Rexp. T2	d ₃₇	2m	3m	3M	6m
	MOV. 5: cc. 74-75 Rexp. T2	d ₃₉	2m	2M	2M	4J
	MOV. 5: c. 75 Rexp. T2	d ₄₀	2M	2M	2m	4J
	MOV. 5: c. 76 Rexp. T2	d ₄₂	2m	2M	5J	7m
	MOV. 5: c. 76 Rexp. T2	d ₄₂	2m	2M	5J	7m
	MOV. 5: c. 77 Rexp. T2	d ₁	2m	2M	4J	6m
	MOV. 5: c. 77 Rexp. T2	d ₄₅	2M	2m	5J	7m
	MOV. 5: c. 78 Rexp. T2	d ₁	2m	2M	4J	6m
	MOV. 5: cc. 78-79 Rexp. T2	d ₄₆	2M	3m	4J	7m

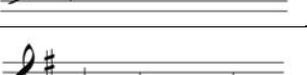
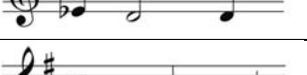
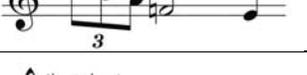
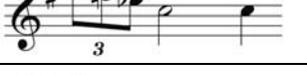
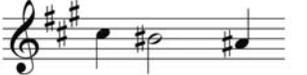
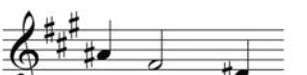
	MOV. 5: c. 79 Rexp. T2	d_{13}	2m	3M	3m	6m		
	MOV. 5: cc. 79-80 Rexp. T2	d_{46}^r	3m	3m	2m	5d		
	MOV. 5: c. 80 Rexp. T2	d_2	2M	2M	3m	5J		
	MOV. 5: cc. 80-81 Rexp. T2	d_{47}^r	3M	2m	4J	5A (6m)		
	MOV. 5: c. 81 Rexp. T2	d_{48}^r	4J	2m	3M	4J		
	MOV. 5: cc. 81-82 Rexp. T2	d_{49}^r	4J	2m	5J	6m		
	MOV. 5: c. 82 Rexp. T2	d_{50}^r	4d (3M)	2m	3m	4d (3M)		
	MOV. 5: c. 82-83 Rexp. T2	d''_6	2m	3m	2m	3M	4J	
	MOV. 5: c. 83 Puente Coda	d'''_1	2M	4J	2M	6M		
	MOV. 5: c. 84 Puente Coda	d''_2	2m	3M	3m	2M	7m	
	MOV. 5: c. 85 Puente Coda	d''''_1	2M	3M	4d (3M)	2M	2M	9M (2M)

Motivo e

Motivo	Ubicación	Nombre	Ints. 1	Dirección	Ints. 2	Dirección	Ámbito
	MOV. 1: c. 2 Exp. T1 c. 72 Rexp. T1	e ₁	-	-	2m	↑	2m
	MOV. 1: cc. 35 y 37 Exp. T2	e ₂	6M	↑	2m	↓	6M
	MOV. 1: c. 36 Exp. T2	e ₃	3M	↓	-	-	3M
	MOV. 1: c. 38 Exp. T2	e ₄	4J	↓	2m	↑	4J
	MOV. 1: c. 40 Des.	e' ₁	2M, 3m, 4J	↓	-	-	7m
	MOV. 1: cc. 42-43 Des.	e' ₂	2m, 2M, 3m	↓	2M, 2m	↑	5d
	MOV. 1: c. 44 Des.	e' ₃	2m, 2M, 4J	↓	2m, 2m	↓↑	7d (6M)
	MOV. 1: c. 57 Des.	e' ₄	2m, 3m, 2m	↑↑↓	2M	↓	4d (3M)
	MOV. 1: cc. 65 y 67 Des.	e' ₅	8J, 8J, 8J, 2m	↑↓↑↑	7m, 8J, 8J, 8J	↓↑↓↑	10m

	MOV. 1: cc. 68-69 Des.	e' ₆	2m, 2M	↑	2m	↑	4d (3M)
	MOV. 1: c. 98 Rexp. T2	e ₅	-	-	2M	↑	2M
	MOV. 1: c. 99 Rexp. T2	e ₆	8J	↑	-	-	8J
	MOV. 1: c. 100 Rexp. T2	e ₄	4J	↓	2m	↑	4J
	MOV. 1: c. 101 Rexp. T2	e ₇	4J	↑	-	-	4J
	MOV. 1: c. 102 Rexp. T2	e' ₇	2m	↑	3m, 2m	↑↓	4d (3M)
	MOV. 1: c. 102 Rexp. T2	e ₈	2m	↓	7m	↓	8d (7M)
	MOV. 1: c. 103 Rexp. T2	e' ₈	2m	↓	4d, 2m	↑↓	5dd (4J)
	MOV. 1: c. 103 Rexp. T2	e ₉	4J	↑	4A	↓	4A
	MOV. 1: c. 104 Rexp. T2	e' ₉	2m	↑	3A, 2m	↑↓	4A

	MOV. 1: c. 107 Coda MOV. 5: c. 87 Coda	e ₁₀	2m	↑	2M	↑	3m
	MOV. 1: c. 108 Coda MOV. 5: c. 88 Coda	e ₁₁	3M	↑	2M	↑	4A
	MOV. 1: c. 109 Coda MOV. 5: c. 89 Coda	e ₁₂	5J	↑	2M	↓	5J
	MOV. 1: c. 110 Coda MOV. 5: c. 90 Coda	e ₁₃	4J	↓	8J	↓	12J
	MOV. 1: c. 111 Coda MOV. 5: c. 91 Coda	e ₁₄	2m	↑	3m	↑	4d (3M)
	MOV. 1: c. 112 Coda MOV. 5: c. 92 Coda	e ₁₂	5J	↑	2M	↓	5J
	MOV. 1: c. 113 Coda MOV. 5: c. 93 Coda	e ₁₅	3M	↑	-	-	3M
	MOV. 1: cc. 114-115 Coda MOV. 5: cc. 94-95 Coda	e ₁₆	12J (4J)	↓	-	-	12J

	MOV. 4: cc. 31-32 Trio cc. 38-39 Trio	e ₁₇	4J	↑	4J	↓	4J
	MOV. 4: cc. 33 y 40 Trio	e ₁₈	4A	↑	2M	↓	4A
	MOV. 4: cc. 34 y 41 Trio	e'' ₁	5J	↑	2m, 2M	↓	5J
	MOV. 4: cc. 35 y 42 Trio	e ₁₉	6m	↑	-	-	6m
	MOV. 4: c. 35 Trio	e ₂₀	2m	↓	-	-	2m
	MOV. 4: c. 36 Trio	e' ₁₀	2m, 2M, 3M	↓	2m	↓	6m
	MOV. 4: c. 43 Trio	e' ₁₁	2M, 2M, 3m	↓	-	-	5J
	MOV. 5: c. 1 Exp. T1 c. 49 Rexp. T1	e ₁₄	2m	↑	3m	↑	4d (3M)
	MOV. 5: c. 8 Exp. T1 c. 56 Rexp. T1	e ₂₁	2m	↓	2M	↓	3m
	MOV. 5: c. 9 Exp. T1 c. 57 Rexp. T1	e ₂₂	3M	↓	3m	↓	5J
	MOV. 5: c. 10 Exp. T1 c. 58 Rexp. T1	e ₂₃	3m	↓	3m	↑	3m

	MOV. 5: c. 11 Exp. T1	e ₂₄	3m	↓	2m	↓	3M
	MOV. 5: c. 12 Exp. T1 c. 60 Rexp. T1	e'' ₂	2m	↑	2M, 3m	↑	5d
	MOV. 5: c. 33 Des.	e ₁₇	4J	↑	4J	↓	4J
	MOV. 5: c. 35 Des.	e ₁₈	4A	↑	2M	↓	4A
	MOV. 5: c. 59 Rexp. T1	e ₂₅	3m	↓	6m	↑	6m
	MOV. 5: c. 70 Rexp. T1	e ₂₆	6M	↑	7d (6M)	↓	7d (6M)

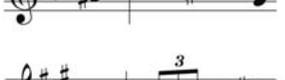
Tabla 7. Transformación motívica del motivo e.

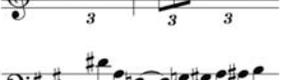
Motivo g

Motivo	Ubicación	Nombre	Ints. 1	Dirección	Nota central	Ints. 2	Dirección	Ámbito
	MOV. 1: c. 22 Exp. T2	g ₁	2m	↑	q + e	3m, 3M, 2m	↑	7d (6M)
	MOV. 1: c. 24 Exp. T2	g ₂	4J	↑	q + e	6m, 3M, 2M	↓↓↑	8J
	MOV. 1: c. 26 Exp. T2	g ₃	2m	↓	q + e	4J, 6m, 2m	↑↓↑	6m
	MOV. 1: c. 28 Exp. T2	g ₄	8J	↑	q .	9M (2M), 2M, 2M	↓↓↑	10M
	MOV. 1: c. 29 Exp. T2	g ₅	8J	↑	q .	8J, 2m, 2m	↓↓↑	9m
	MOV. 1: c. 34 Exp. T2	g ₆	2m	↑	q + e	3M, 2M	↓↑	3M
	MOV. 1: c. 52 Des.	g ₇	5J	↑	q .	5J, 2M, 2M	↓↑↓	5J
	MOV. 1: c. 53 Des.	g ₈	6M	↑	q .	4J, 2M, 2M	↓↑↓	6M
	MOV. 1: c. 54 Des.	g ₉	8J	↑	q .	3M, 2M, 2M	↓↑↓	8J

	MOV. 1: c. 55 Des.	g'_1	2M, 2M, 3m	↓	q .	5J, 3m, 3M	↓↑↑	9M
	MOV. 1: c. 56 Des.	g'_2	2M, 5J, 2M	↓	q + e	2m, 2m, 2m, 2m, 2m	↓↑↑↓↑	8J
	MOV. 1: c. 58 Des.	g'_3	2M, 2M, 5J	↓	q .	2m, 2m, 2m	↓↑↑	8J
	MOV. 1: c. 59 Des.	g'_4	3m, 4A, 2M	↑↑↓	q .	2m, 2m, 3m	↓↑↑	7m
	MOV. 1: c. 60 Des.	g'_5	2M, 2M, 5d	↓	q .	2M, 2m, 5d	↓↓↑	9m
	MOV. 1: c. 61 Des.	g'_6	3m, 3M	↑	q .	2M, 2M, 2M	↓↑↓	5J
	MOV. 1: c. 62 Des.	g'_7	2m, 4J	↑	q .	2M, 2M, 2M	↓↑↓	5d
	MOV. 1: c. 63 Des.	g'_8	2m, 4A	↑	q .	2M, 2M, 2M	↓↑↓	5J
	MOV. 1: cc. 64 y 66 Des.	g'_9	2m, 4A	↑	q .	2m, 2M, 2M	↑↑↓	7m
	MOV. 1: cc. 65 y 67 Des.	g_{10}	2m	↓	q .	3m, 3M, 2m	↓↓↑	6m
	MOV. 1: cc. 68-69 Des.	g_{11}	2m	↓	q .	4d (3M), 2m, 2M	↑↓↓	4d (3M)

	MOV. 1: c. 90 Rexp. T2	g ₁	2m	↑	q + e	3m, 3M, 2m	↑	7d (6M)
	MOV. 1: c. 92 Rexp. T2	g ₁₂	4J	↑	q + e	4J, 5J, 2M	↓↓↑	8J
	MOV. 1: c. 94 Rexp. T2	g ₁₃	2m	↓	q + e	5d, 7m, 2M	↑↓↑	7m
	MOV. 1: c. 96 Rexp. T2	g ₁₄	8J	↑	q .	9m (2m), 2m, 2m	↓↑↓	9m
	MOV. 1: c. 97 Rexp. T2	g ₁₅	8J	↑	q .	10m (3m), 2M, 2M	↓↑↓	10m
	MOV. 1: c. 98 Rexp. T2	g' ₁₀	2m, 3m	↑	q .	2M, 2m, 3m	↓	5d
	MOV. 1: c. 99 Rexp. T2	g' ₁₁	3M, 5d	↑	q .	2m, 2M, 3m	↓	7m
	MOV. 1: c. 100 Rexp. T2	g' ₁₂	3m, 4J	↑	q .	6m, 2m, 2m	↓↑↓	6m
	MOV. 1: c. 101 Rexp. T2	g' ₁₃	3m, 4A	↑	q + ⁷	2M, 2M, 2M	↓	6M
	MOV. 5: c. 2 Exp. T1 c. 50 Rexp. T1	g ₁₆	4J	↓	q + e	2m, 2M	↑	4J
	MOV. 5: c. 4 Exp. T1 c. 52 Rexp. T1	g' ₁₄	2M	↓	q + ⁷	3m, 2m, 2m, 2m, 2m,	↓↑↑↑↑	4J

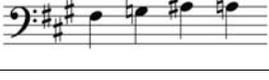
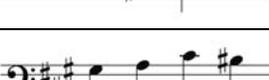
	MOV. 5: c. 5 Exp. T1 c. 53 Rexp. T1	g' ₁₅	2m	↑	q + 7	3m, 2m, 2m, 2m, 2m,	↓↑↑↑↑	3M
	MOV. 5: c. 6 Exp. T1 c. 54 Rexp. T1	g' ₁₆	2m	↑	q + 7	2M, 2m, 2m, 2m, 2m,	↓↑↑↑↑	3M
	MOV. 5: c. 7 Exp. T1 c. 55 Rexp. T1	g ₁₇	3m	↑	q + e	3m, 2m, 3m	↓↑↓	4J
	MOV. 5: c. 13 Exp. T1	g ₁₈	5d	↓	q + e	2m, 2M, 2M	↑	5d
	MOV. 5: c. 15 Exp. T1	g' ₁₇	4J	↓	q + 7	3m, 2m, 2M, 2m, 2m,	↓↑↑↑↑	6m
	MOV. 5: c. 16 Exp. T1	g ₁₉	2m	↑	q + e	2m, 2m, 3m	↓↑↓	3m
	MOV. 5: c. 17 Exp. T1	g' ₁₈	2m	↓	q + 7	3M, 2M, 2M, 2m, 2m,	↓↑↑↑↑	4A
	MOV. 5: c. 18 Exp. T1	g ₂₀	2m	↑	q + e	2m, 2m, 4J	↑↑↓	4J
	MOV. 5: c. 19 Exp. T1	g' ₁₉	2m	↓	q + e	2m, 2M, 2m, 2m,	↑	4J
	MOV. 5: c. 20 Exp. T1	g'' ₁	3m	↓	q - e	2M, 4J, 3m, 2M,	↓↓↑↓	7m
	MOV. 5: c. 21 Exp. T1	g'' ₂	3m	↓	q - e	2m, 2M, 2m, 2M, 2M, 2M,	↑	7m

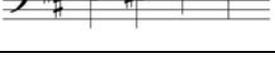
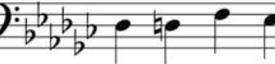
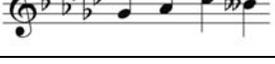
	MOV. 5: c. 22 Exp. T1	g'' ₃	3M	↑	q - e	2M, 5d, 4d (3M), 2m	↓↓↑↓	6m
	MOV. 5: c. 23 Exp. T1	g' ₂₀	2M	↓	q + e	2m, 2m, 2M, 2m, 2M	↓↑↑↑↑	5d
	MOV. 5: c. 37 Des.	g ₂₁	6M	↑	q .	2A (3m), 2M, 2M	↓↑↓	6M
	MOV. 5: c. 39 Des.	g ₂₂	8J	↑	q .	6M, 2M, 2M	↓↑↓	8J
	MOV. 5: c. 40 Des.	g ₂₃	8J	↑	q .	5J, 2M, 2M	↓↑↓	8J
	MOV. 5: c. 41 Des.	g' ₂₁	2M, 2M, 6m	↓	q + e	3m, 4J, 3M, 2M, 2M	↑↑↑↓↓	8J
	MOV. 5: c. 42 Des.	g' ₂₂	16M (2M), 3M, 3M	↑↓↓	q + e	2m, 2m, 2m	↓	16M
	MOV. 5: c. 43 Des.	g' ₂₃	2m, 2M, 6M	↓	q + e	4A, 3m, 3m, 2m, 2m	↑↑↑↓↓	8J
	MOV. 5: c. 44 Des.	g' ₂₄	13A (6A), 4A, 3M	↑↓↓	q + e	2M, 2m, 2m, 2m, 2m	↑	13A
	MOV. 5: c. 45 Des.	g' ₂₅	2M, 2M, 6m	↓	q + e	2m, 2m, 7m, 2M, 2M	↑↑↑↓↓	8J
	MOV. 5: c. 46 Des.	g' ₂₆	2M, 3m, 5J	↓	q + e	3m, 2m, 6m, 2M, 3m	↑↑↑↓↓	8J

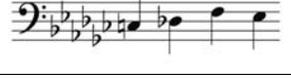
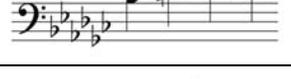
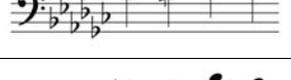
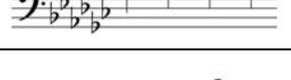
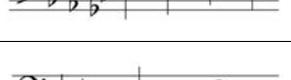
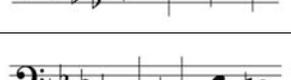
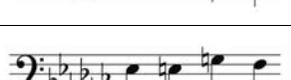
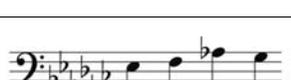
	MOV. 5: c. 48 Des.	g' ₂₇	2M, 2M, 6m	↓	q + e	2M, 2m, 3M, 2M, 2M	↓↓↑↓↓	10M
	MOV. 5: c. 61 Rexp. T1	g' ₂₄	6m	↓	q + e	2M, 2m, 2M	↑	6m
	MOV. 5: c. 63 Rexp. T1	g' ₂₈	2m	↓	q + 7	6M, 2M, 2m, 3M, 2M,	↓↑↑↑↑	7m
	MOV. 5: c. 64 Rexp. T1	g' ₂₉	2M	↓	q + e	2m, 4d (3M), 2m	↑↑↓	4J
	MOV. 5: c. 65 Rexp. T1	g' ₃₀	2M	↓	q + 7	5J, 2M, 2M, 2m, 2m,	↓↑↑↑↑	6M
	MOV. 5: c. 66 Rexp. T1	g' ₃₁	2M	↓	q + e	2m, 4d (3M), 2M	↑↑↓	4J
	MOV. 5: c. 67 Rexp. T1	g' ₃₂	2M	↓	q + 7	5J, 2M, 2m, 2M, 2M,	↓↑↑↑↑	6m
	MOV. 5: c. 68 Rexp. T1	g' ₃₃	2m	↓	q + e	4J, 2M, 2M	↑↓↓	4J
	MOV. 5: c. 69 Rexp. T1	d' ₃₄	2M	↓	q + 7	3m, 2M, 2M, 7m, 2M,	↑↑↑↑↓	11J
	MOV. 5: c. 70 Rexp. T1	d' ₃₅	2M	↓	q + 7	3m, 2M, 2M, 7M, 2M,	↓↑↑↑↓	9M

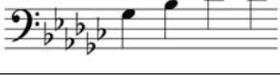
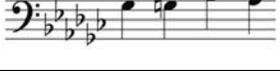
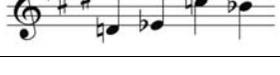
Tabla 8. Transformación motivica del motivo g.

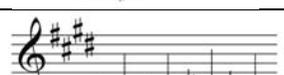
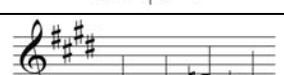
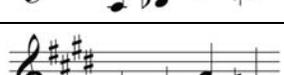
Motivo x

Motivo	Ubicación	Nombre	Int. 1	Int. 2	Int. 3	Ámbito
	MOV. 1: c. 27 Exp. T2	x ₁	2m	3M	2m	4J
	MOV. 1: c. 39 Des.	x ₂	2m	3m	2m	3M
	MOV. 1: c. 41 Des.	x ₂	2m	2A (3m)	2m	3M
	MOV. 1: c. 43 Des.	x ₂	2m	3m	2m	4d (3M)
	MOV. 1: c. 44 Des.	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 1: c. 45 Des.	x ₄	2M	3m	2m	4J
	MOV. 1: c. 46 Des.	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 1: c. 48 Des.	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 1: c. 50 Des.	x ₁	2m	3M	2m	4J

	MOV. 1: c. 55 Des.	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 1: c. 57 Des.	x ₂	2m	3m	2m	3M
	MOV. 1: c. 58 Des.	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 1: c. 59 Des.	x ₁	2m	3M	2m	4J
	MOV. 1: c. 60 Des.	x ₁	2m	3M	2m	4J
	MOV. 2: cc. 1-4 Sec. A cc. 19-20 Sec. A' cc. 31-32 Sec. A'' cc. 47-48 Sec. A''' cc. 53-56 Coda	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 2: c. 5 Sec. A	x ₅	3M	4J	2M	6M
	MOV. 2: cc. 7-8 Sec. A	x ₆	3M	3m	2M	5J
	MOV. 2: c. 9 Sec. A	x ₇	2M	3m	2M	4J
	MOV. 2: cc. 11-12 Sec. A	x ₇	2M	3m	2M	4J

	MOV. 2: c. 13 Sec. A	x ₈	2m	3M	2M	4J
	MOV. 2: c. 17 Sec. A	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 2: c. 21 Sec. A'	x ₈	2m	3M	2M	4J
	MOV. 2: cc. 23-24 Sec. A'	x ₇	2M	3m	2M	4J
	MOV. 2: c. 25 Sec. A'	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 2: c. 26 Sec. A'	x ₈	2m	3M	2M	4J
	MOV. 2: c. 27 Sec. A'	x ₇	2M	3m	2M	4J
	MOV. 2: c. 28 Sec. A'	x ₈	2m	3M	2M	4J
	MOV. 2: c. 29 Sec. A'	x ₂	2m	3m	2m	3M
	MOV. 2: c. 35 Sec. A''	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 2: c. 36 Sec. A''	x ₇	2M	3m	2M	4J

	MOV. 2: c. 37 Sec. A''	e ₉	2M	4J	2M	5J
	MOV. 2: c. 38 Sec. A''	x ₁₀	3m	4J	2M	6m
	MOV. 2: c. 40 Sec. A''	x ₂	2m	3m	2m	3M
	MOV. 2: c. 45 Sec. A''	x ₂	2m	3m	2m	3M
	MOV. 2: c. 46 Sec. A''	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 2: c. 49 Sec. A'''	x ₅	3M	4J	2M	6M
	MOV. 2: c. 51 Sec. A'''	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 4: c. 11 Sec. A/b	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 4: c. 13 Sec. A/b	x ₁₁	2m	6m	2M	6M
	MOV. 4: c. 14 Sec. A/b	x ₁₂	2m	4A	2M	5J
	MOV. 4: c. 15 Sec. A/b	x ₁₃	2m	6M	2M	7m

	MOV. 4: c. 16 Sec. A/b	x ₃	2m	2A (3m)	2M	3M
	MOV. 4: c. 35 Trio	x ₁₁	2m	5A (6m)	2M	6M
	MOV. 4: c. 43 Trio	x ₁₄	2m	6m	3m	7d (6M)
	MOV. 4: c. 44 Trio	x ₁₅	4A	5d	3m	8J
	MOV. 4: c. 44 Trio	x ₁₆	5d	4A	3M	8J
	MOV. 4: c. 44 Trio	x ₁₇	2m	8J	4J	9m
	MOV. 4: c. 62 Sec. A'/b	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 4: c. 64 Sec. A'/b	x ₁₁	2m	6m	2M	6M
	MOV. 4: c. 65 Sec. A'/b	x ₁₂	2m	4A	2M	5J
	MOV. 4: c. 66 Sec. A'/b	x ₁₃	2m	6M	2M	7m
	MOV. 4: c. 67 Sec. A'/b	x ₃	2m	3m	2M	3M

	MOV. 5: c. 32 Exp. T2	x ₁	2m	3M	2m	4J
	MOV. 5: c. 36 Des.	x ₉	2M	4J	2M	5J
	MOV. 5: c. 41 Des.	x ₆	3M	3m	2M	5J
	MOV. 5: c. 43 Des.	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 5: c. 45 Des.	x ₅	3M	4J	2M	6M
	MOV. 5: c. 46 Des.	x ₁₄	4A	4d (3M)	2m	7m
	MOV. 5: c. 65 Rexp. T1	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 5: c. 67 Rexp. T1	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 5: cc. 81-82 Rexp. T2	x ₃	2m	3m	2M	3M
	MOV. 5: c. 83 Rexp. T2	x ₈ x ₄	2m 2M	3M 3m	2M 2m	4J 4J
	MOV. 5: c. 84 Rexp. T2	x ₃	2m	3m	2M	3M

	MOV. 5: c. 85 Rexp. T2	x_2	2m	3m	2m	3M
	MOV. 5: cc. 94-95 Coda	x_1	2m	3M	2m	4J

Tabla 9. Transformación motívica del motivo *x*.

5.3 El concepto de *variación desarrollada*

Arnold Schoenberg formuló el concepto de la *variación desarrollada* (*developing variation*) a lo largo de varios escritos que realizó durante su prolífica carrera, algunos de los cuales fueron publicados en sus libros y tratados. En su libro *Style and idea* deja muy claro en qué consiste este procedimiento, propio de la tradición musical homofónica:

(...) la variación de las características de una unidad básica produce todas las formulaciones temáticas, lo cual por una parte, aporta fluidez, contraste, variedad, lógica y unidad, y por la otra, carácter, modo, expresión y toda diferenciación necesaria - elaborando, por lo tanto, la *idea* de la pieza.⁸

De acuerdo con Frisch, Schoenberg hablaba de este concepto refiriéndose a “la construcción de un tema (normalmente de ocho compases)⁹ mediante la modificación constante de los componentes interválicos y/o rítmicos de una idea inicial. Los intervalos son “desarrollados” por conocidos procedimientos como la inversión y combinación (...), y los ritmos por mecanismos tales como la aumentación y el desplazamiento”.¹⁰

Consideraba a Bach como el primer compositor que empleó dicho recurso en sus obras y a Brahms como el que lo llevó a sus más altas cotas durante el siglo XIX. La importancia que Schoenberg atribuía a la variación desarrollada se debe a que, para él, representaba la cumbre del tratamiento musical, en contraposición a la repetición, que concebía como un procedimiento básico y predecible: “La repetición por sí misma a menudo provoca *monotonía*. La *monotonía* puede superarse por medio de la *variación*”.¹¹

Ampliando sobre esto, Schoenberg (p. 9) establece que la repetición, como concepto general, puede ser exacta o modificada:

- La repetición exacta es aquella que mantiene todas sus relaciones y características. La transposición, inversión, retrógrado, disminución o aumentación de un motivo se

⁸ Arnold Schoenberg, *Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*, editado por Leonard Stein y traducido por Leo Black (Londres: Faber and faber, 1975), 397.

⁹ Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, 18. De hecho, los conceptos teóricos que Schoenberg formuló, normalmente los aplicó a temas o secciones cortas de una pieza, pero nunca a una obra completa.

¹⁰ Frisch, *Brahms and the developing variation*, 9.

¹¹ Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, 8.

sigue considerando dentro de esta categoría si mantiene sus características y relaciones interválicas.

- La repetición modificada utiliza la variación como principio básico, produciendo variedad y nuevos materiales para su uso subsecuente
- Por su parte, la variación es repetición, pero con algunas de las características y/o relaciones modificadas, siempre y cuando no se aleje mucho de la forma inicial.¹²

Carl Dahlhaus (1980, pp. 41-45) comenta que durante el siglo XIX y a partir de la obra de Beethoven, comenzó a surgir entre los compositores la necesidad de concebir una música cuyo material temático fuera original y único. Esto provocó que el germen básico de cada obra fuera haciéndose cada vez más compacto y conciso —Richard Strauss comentaba que estas ideas musicales rara vez llegaban a durar más de cuatro compases— y su extensión se redujera considerablemente, pasando de haber conformado todo un periodo (durante el periodo clásico) a consistir solamente en un motivo (a partir del periodo romántico). Como consecuencia, los compositores debieron enfrentarse a una problemática: crear obras de gran formato a partir de ideas musicales pequeñas. Dahlhaus habla de dos visiones: una tomada mayormente por autores como Liszt y Wagner, quienes utilizaban el proceso de la secuencia literal —la repetición de un motivo en diferentes alturas alterando de forma mínima su estructura interválica— mientras que otros autores como Brahms se decantaron por la variación desarrollada¹³ —en la cual los intervalos y ritmos que conforman un motivo sufre transformaciones más importantes a lo largo de la obra y todas ellas sirven como base para construir la obra en cuestión—. ¹⁴

5.4 Resultados del seguimiento motivico

Una vez explicado el desarrollo que tuvieron a cabo los cinco motivos básicos de la obra, podemos realizar una serie de consideraciones respecto a su evolución a lo largo de la obra:

¹² *Ibid.*, 9.

¹³ Frisch llama a estas dos técnicas *transformación temática* y *desarrollo temático*, respectivamente. Frisch, *Brahms and the developing variation*, 35-36.

¹⁴ Carl Dalhaus, “Issues in Composition”, en *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, traducido por Mary Whitall (Berkeley: University of California Press, 1980), 41-45. No obstante, cabe mencionar que ni Liszt ni Wagner estuvieron exentos de utilizar la variación desarrollada ni Brahms de emplear secuencias literales en su música.

- En general, Pomar hace un uso muy ordenado de los motivos, colocándolos en lugares muy precisos de la obra y a menudo, relacionándolos con alguna sección o algún material temático específico. También, respeta el carácter de cada sección, presentando los motivos en su estado básico durante las secciones expositivas y utilizándolos con mayor libertad durante los desarrollos, transformándolos o combinándolos.
- Podríamos considerar alguna enunciación de estos motivos como la prototípica, ya sea porque sus relaciones interválicas son regulares entre sí (como el caso de a_3) o porque se repiten más que los demás a lo largo de la obra (como el caso de x_2 y x_3).
- Otros en cambio, son eminentemente rítmicos y no podríamos denominar ninguna de sus enunciaciones melódicas como más importante que la otra.
- En los cinco casos, las variantes interválicas son la base de la transformación que ocurre en cada presentación del motivo; en todos los casos, también tenemos variaciones importantes en su contorno melódico y su configuración rítmica, llegando incluso, en algunos casos, a combinar o yuxtaponer un motivo sobre otro.

Estos son argumentos suficientes para considerar que Pomar, efectivamente, hace un uso extensivo de lo que Schoenberg llamó *variación desarrollada* como método para presentar variaciones en el material propuesto al inicio de la obra, lo cual establece un interesante vínculo con la práctica de autores como Johannes Brahms o Arnold Schoenberg, quienes la utilizaron a lo largo de su producción musical.

Además de esto, resalta enormemente la amplia diferencia que hay entre el número de apariciones del motivo d y los demás, al grado que aquellas de los motivos a (46), e (59), g (68) y x (69) suman entre todas ellas 242, apenas unas cuantas más de d , que posee por sí mismo 224, por lo cual podríamos considerarlo como el motivo principal de la obra.

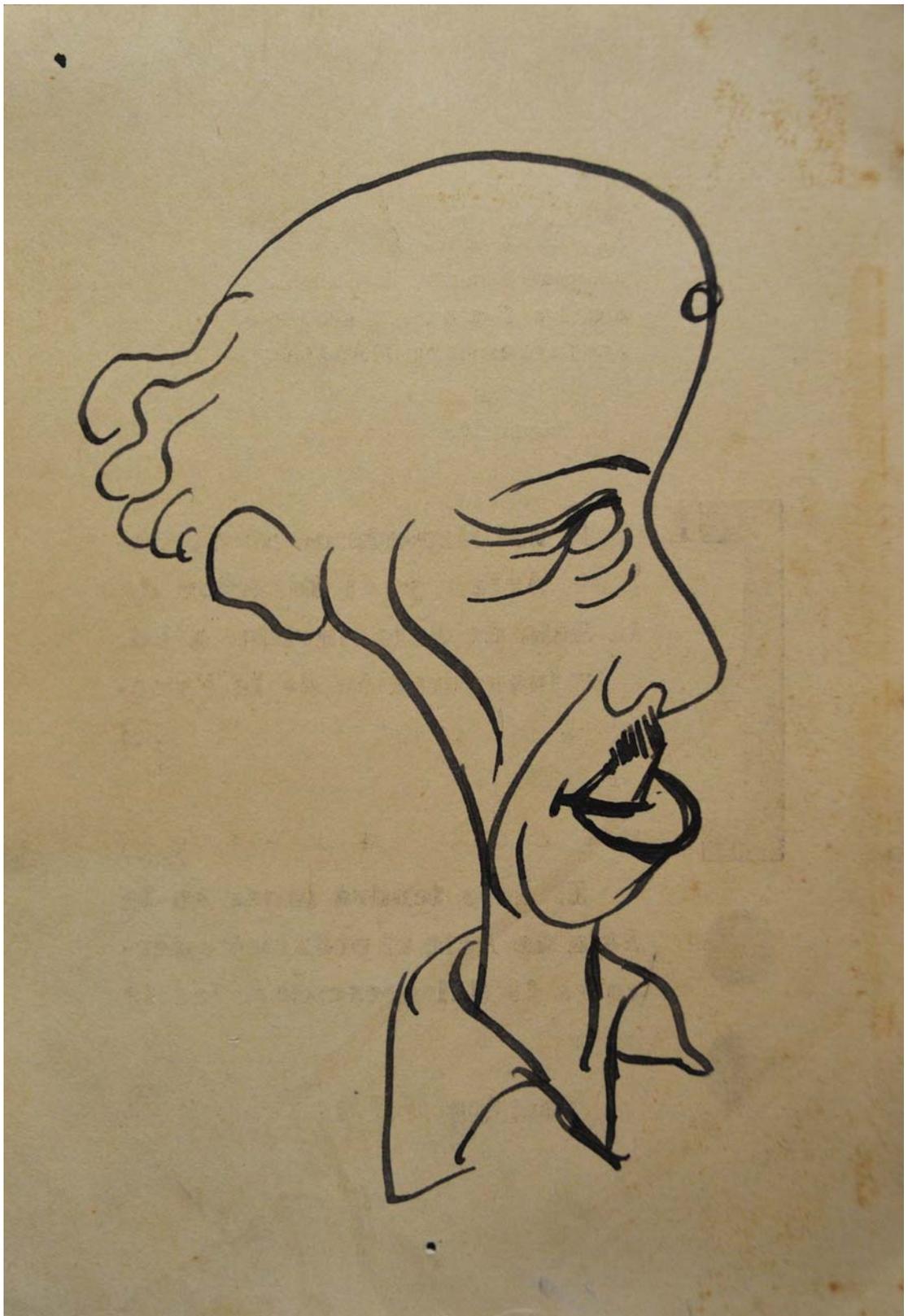


Ilustración 13. Caricatura de José Pomar. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.

CONCLUSIONES

Para poder hablar de cualquier obra, creo que en primera instancia es muy importante conocer a su creador. En el caso de Pomar, tenemos la gran ventaja hoy en día y desde hace ya varios años de contar con fuentes confiables de información gracias a las que nos podemos hacer un retrato cada vez más completo y definido. Esta tesis no podía lanzarse al estudio de la *Sonata para piano* sin echar un vistazo a la figura de su autor. Aunque fueron pocos los datos nuevos en torno a su vida que este trabajo aportó, creo que su adición al relato biográfico de Pomar podría despertar la curiosidad de futuras investigaciones que se formulen preguntas que aún quedan pendientes por ser contestados. Del mismo modo, la intención de concentrar y resumir la mayor cantidad de información sobre su vida y presentarla en un texto cronológico con todas sus fuentes referenciadas responde al deseo tanto de evitar que se sigan propagando datos erróneos¹⁵ como de facilitar el trabajo de futuros investigadores.

Sobre el apartado de su música original para piano, era ya urgente tener una lista definitiva que nos permitiera conocer con total precisión qué piezas conformaban este corpus. Aunque la lista desarrollada en el capítulo 1.2 no es todavía un catálogo preciso, aporta información relevante con la cuál será más fácil realizar uno en lo sucesivo. También, fue posible ubicar tres momentos creativos diferentes durante el periodo 1898-1934 en cuanto a obras para piano se refiere.

La *Sonata para piano en fa sostenido menor* escrita en 1913 por José Pomar, es una obra que se sale por completo de la práctica compositiva en México a principios del siglo XX. Para empezar, fue escrita en una época donde, en general, todavía se respiraba una atmósfera decimonónica, afrancesada y la música de salón conservaba un impulso que solamente se detendría con el deceso de algunos de sus creadores y la llegada de nuevas generaciones con ideas modernas. Fueron años de transición, no solamente con el final del Porfiriato y el estallido de la Revolución Mexicana, sino también por el empuje que la corriente nacionalista tuvo, especialmente por las acciones emprendidas por Manuel M. Ponce. Precisamente, en esta época es que el zacatecano compone su *Sonata I*, concluida

¹⁵ Como ejemplo, la nota biográfica de Pomar en el Diccionario Enciclopédico de Música en México tiene algunos errores: dice que Pomar estudió en el Conservatorio Nacional de Música y equivoca las fechas de su trabajo en el Instituto Científico y Literario de Pachuca así como de su estancia en Guadalajara. Pareyon, *Diccionario de Música en México*, 839.

unos meses antes que la de Pomar y, si acaso, su único antecedente: no fue posible encontrar ninguna obra compuesta en México dentro del género de la sonata anterior a estas dos; tampoco se encontró información sobre alguna sonata para piano mexicana posterior conformada por cinco movimientos (al menos, durante la primera mitad del siglo XX). Si a eso le sumamos la utilización de una serie de procedimientos cíclicos en torno a su construcción temática, tenemos entonces que se trata de una obra *sui generis* dentro de la música mexicana de concierto. Sin embargo, esto ya no es tan claro a la hora de hablar sobre su lugar en el escenario internacional (especialmente, al mirar hacia Estados Unidos y algunas naciones europeas) ya que, debido a que las ideas del modernismo y los inicios de las vanguardia habían emergido y ya se encontraban en un momento de efervescencia, se hace patente el desfase cultural que había en México con respecto a Occidente.

En cuanto a su estructura, Pomar tiene como referente la tradición germánica decimonónica a la hora de componer su *Sonata*, y reproduce la práctica de otorgarle un título a cada movimiento, lo cual era algo muy común durante aquella época. Algunos de los recursos armónicos y estructurales utilizados en esta obra establecen un vínculo, en primera instancia, con la música de Beethoven, Schubert, Brahms y, en menor medida, con algunos ejemplos de la obra de Liszt, Schumann, Tchaikovsky y Scriabin. Sin embargo, es importante resaltar que, en ningún momento, la *Sonata* copia o imita aspectos particulares del lenguaje de los compositores antes mencionados. Su propuesta es novedosa y original, aún cuando puedan establecerse vasos comunicantes con ciertas obras —previas o contemporáneas— de otros creadores. Este es uno de los valores más importantes en Pomar, cuyo estilo desde siempre ha rehuido a los diferentes intentos por relacionarlo con una corriente en particular.¹⁶ Precisamente, es su capacidad de expresarse en diferentes lenguajes y con diferentes recursos lo que dota a su obra de un eclecticismo que muchas veces también voltea hacia el pasado. Esta mezcla de tradición y novedad es, probablemente, el único factor constante en su producción y lo que dificulta encuadrarlo en una misma tendencia.

¹⁶ Un ejemplo de esto se da en los comentarios que hace el investigador Aurelio Tello sobre José Pomar, definiéndolo como “un visionario”, pero también como “un *outsider*”. Aurelio Tello, “La creación musical en México durante el siglo XX”, en Aurelio Tello, (coord.), *La música en México: Panorama del siglo XX*, tomo 2 (México: FCE, Conaculta, 2009), 511-512.

La obra presenta un grado de dificultad alto debido al uso de recursos de virtuosismo como son los arpeggios, octavas con o sin acordes, saltos rápidos, contrapunto a tres y cuatro voces, etc. También exige del pianista una gran resistencia —especialmente en la última sección de la obra— así como de una expresividad y musicalidad de alto nivel.

En lo que al tratamiento motivico se refiere, el análisis correspondiente arrojó la siguiente información: toda la obra está construida a partir de cuatro motivos básicos que aparecen en los primeros dos compases de la *Sonata*:¹⁷ se trata de *a*, *d*, *e-g* y *x*. Estos motivos aparecen a lo largo de la obra y con ellos están contruidos prácticamente en su totalidad cada uno de los diferentes temas de cada movimiento; sin embargo, todos estos aparecen juntos solamente en *El presago* —a manera de semilla temática— y en *El presago cumplido* —como una recapitulación resumida—. Es posible afirmar que la obra está compuesta utilizando la técnica que Schoenberg llamó *variación desarrollada*, utilizada también por Manuel M. Ponce en su *Concierto para piano*. La relación entre ambas obras, aunado a la amistad que se profesaban sus creadores y a la intrigante relación que existe entre sus catálogos para piano, nos lleva a considerar que existía una admiración de Pomar hacia el músico zacatecano, cuyo tránsito del romanticismo y la música de salón hacia el nacionalismo, al parecer, siguió durante los primeros quince años del siglo XX.

Como resultado de estos análisis, resulta congruente decir que Pomar no fue, de ninguna manera, un compositor menor. Si bien es cierto que su catálogo de obras para piano es mucho menos nutrido que el de autores como Ponce o Chávez —quienes también eran pianistas—, la factura empleada para realizar una obra como lo es la *Sonata para piano* es de primer nivel. El dominio de recursos compositivos —tanto estructurales, armónicos y expresivos— posicionan a esta pieza, como ya lo había señalado Daniel Noli, en “un texto fundamental en la historia de la literatura mexicana para piano del siglo XX”.¹⁸

Por todo lo anteriormente dicho, resulta importante subrayar la imperiosa necesidad que existe por promover y difundir la *Sonata para piano* de José Pomar, de modo que se interprete más a menudo y por un mayor número de pianistas, ya que, si tomamos en cuenta lo que en este trabajo se ha mencionado, no podemos seguir omitiendo ni esta ni las demás

¹⁷ Debido a que esto sucede también en el *Concierto para piano* de Manuel M. Ponce, como lo menciona Almazán, nuevamente hay que señalar la necesidad de investigar más sobre la relación de amistad que mantuvieron estos dos importantes creadores mexicanos. Almazán, “Integración temática en Ponce”, 120.

¹⁸ Noli, *Presagio: música para piano*, 9.

piezas de su autor, de quien por desgracia todavía no podemos decir hasta este momento que ya conocemos todas las caras de su producción musical. Es el deseo de quien escribe estas líneas ver el nombre de José Pomar presente cada vez más en los textos que hablen de música, mexicana o internacional (como tanta falta hace, incluso, en diccionarios como el *Grove*), en programas de concierto y concursos, tanto del país como fuera de él. Creo que su música puede y debe visibilizarse mucho más. Quedan pendientes trabajos de rescate sobre su obra de cámara, orquestal y vocal, especialmente, la música militante, que es, quizás, el corazón de toda la creación musical de Pomar y la razón por la que fue elogiado por el mismísimo Silvestre Revueltas en su texto *José Pomar y el canto revolucionario*, escrito hace más de 80 años. Y es que, aunque aún todavía no exista “una edición digna de esos trabajos”, espero que esta tesis —al igual que todos los demás trabajos que se han realizado sobre este músico sobresaliente— nos ayuden a darnos cuenta “de qué importancia tiene, de qué valor mundial tiene el trabajo —sin reflectores— de José Pomar”.¹⁹

¹⁹ Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 54.



Ilustración 14. José Pomar. Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos, IIE-UNAM.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaraz, José Antonio. “José Pomar: Concreción e incisividad en paralelo”. *Proceso*, n.º 1271 (11 de marzo del 2001), 79-81.
- Almazán, Joel. “Integración temática en el Concierto para piano de Manuel M. Ponce”. *Heterofonía*, n.º 118-119 (enero-diciembre de 1998), 118-136.
- . “La danza habanera en México (1870-1920)”. Tesis de doctorado. Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2010.
- Álvarez, Rogelio. “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22 (julio-diciembre 2011), 123-150. Consultado el 5 de febrero del 2020.
- https://www.academia.edu/16206398/La_presencia_de_México_en_la_revista_Ilustración_Musical_Hispanoamericana_a_través_de_la_corresponsal%C3%ADa_de_Gustavo_E._Campa
- Barrón Corvera, Jorge. *Manuel María Ponce. A Bio-Bibliography*. Westport: Praeger, 2004.
- Brennan, Juan Arturo. “Percusiones y proyectos: un ensayo”. *Revista de la Universidad de México*, n.º 416 (septiembre de 1985), 59-61. Consultado el 5 de febrero del 2020.
- <https://www.revistadelauniversidad.mx/releases-files/af054cce-e5a4-4dcd-85f2-a284b42ff696>
- Bustos, Raquel. “La Sonata”. Tesis de licenciatura. Escuela Nacional de Música de la UNAM, 1943.
- Carrasco, Ma. del Carmen. “La importancia de la sonata como parte integrante del repertorio del pianista”. Tesis de licenciatura. Escuela Nacional de Música de la UNAM, 1963.
- Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce (Ensayo)*. Recopilación y revisión de Paolo Mello. Textos de Humanidades, n.º 32. México: Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, 1984.
- Corominas, Joan y José A. Pascual. “Presago”. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 1ª ed., tomo 4. Madrid: Gredos, 1981.

- Dalhaus, Carl. "Issues in Composition". En *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, traducido por Mary Whitall, 40-78. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Drabkin, William. "Theme". En *Grove Music Online*, 2001. Consultado el 5 de febrero del 2020.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000027789?rskey=wfJ0xH>
- Eckhardt, Maria, Rena Charnin Mueller y Alan Walker. "Liszt, Franz". En *Grove Music Online*, 2001. Consultado el 5 de febrero del 2020.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000048265?rskey=nD2B32&mediaType=Article>
- Estrada, Julio. "Técnicas composicionales en la música mexicana de 1910 a 1949". En Julio Estrada, ed. *La música de México*, tomo 1: *Historia*, vol. 4: *Periodo Nacionalista (1910 a 1958)*, 119-161. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- [Estrada, Julio]. "Pomar, José". En *Enciclopedia de México*, tomo XI, 6531-6532. Ciudad de México: 1993.
- Frisch, Walter. *Brahms and the principle of developing variation*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Gaitán, Fausto. *Sonata Romántica*. 1927.
- García, Alfonso. *El Ateneo de México, 1906-1914, orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1992.
- Halfpfer, Rodolfo. *Carlos Chávez: catálogo completo de sus obras*. México: Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1971.
- Haro y T., Jesús. *Seis sonatinas mexicanas para piano*. 1940.
- Herrera, Jesús. "El Quaderno Mayner". Tesis de maestría. Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, 2007.
- Herrera, Jesús. "Cuatro piezas infantiles para piano de Melesio Morales". *Heterofonía*, n.º 140 (enero-junio de 2009), 147-162.
- Hispana Música. "Manuel Antonio del Corral (1790-¿?)". En *Hispana Música*. Consultado el 5 de febrero del 2020.
<https://hispanamusica.wordpress.com/manuel-antonio-del-corrall-1790/>

- Macdonald, Hugh. "Cyclic form". En *Grove Music Online*, 2001. Consultado el 5 de febrero del 2020.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000007001?rskey=6VgkfO>
- Mangsen, Sandra, John Irving, John Rink y Paul Griffiths. "Sonata". En *Grove Music Online*, 2001. Consultado el 5 de febrero del 2020.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000026191?rskey=BMjxPN>
- Meierovich, Clara. *Vicente T. Mendoza: artista y primer folclorólogo musical*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Mello, Paolo. "El nacionalismo musical de Ponce (primera parte)". *Boletín*, n.º 26 (mayo-junio del 2000), 10-13.
- Mello, Paolo, comp. "La canción mexicana en Manuel M. Ponce (extracto)", s.f.
- Muñoz, Maby. "José Pomar y su música para piano. Una aproximación a la obra y al compositor". Tesis de maestría. Facultad de Música de la UNAM, 2016.
- . "Notas al programa con obras de Bach, Beethoven, Brahms, Schönberg, Pomar y Debussy". Trabajo de titulación de licenciatura. Escuela Nacional de Música de la UNAM, 2012.
- Noli, Daniel. *Presagio: Música para piano de José Pomar*, librito del CD. México: Urtext Classics, 2000.
- Pareyón, Gabriel. "Pomar, José". En *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, tomo 2, 839-840. México: Universidad Panamericana, 2007.
- Peláez Ramos, Gerardo. "Ascenso del Partido Comunista de México (1935-1937)". *La Haine.org*. Consultado el 5 de febrero del 2020.
https://www.lahaine.org/b2-img11/pelaez_1935_1937.pdf
- Picún, Olga. "José Pomar: Su trayectoria y su música". *Latinoamérica Música*, 2005. Consultado el 5 de febrero del 2020.
<https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/pomar/picun-portrait.html>
- . "José Pomar: Una labor musical desde la exclusión". *Correo del Maestro*, n.º 160 (septiembre del 2009), 45-57.

- Pomar, José. *Sonata para dos violines y piano: Dedicada al maestro Luis G. Saloma*. Manuscrito autógrafo. Ciudad de México: Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
- Rebollo García, María de Lourdes. “Bibliografía de música mexicana para piano en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música”. Tesis de licenciatura. Escuela Nacional de Música de la UNAM, 1987.
- Robles de la Torre, José León. “Laguneros de origen zacatecano: Ma. Concepción Arias Ruiz de Villegas, gran maestra de piano”. *El Siglo de Torreón* (2 de diciembre del 2014). Consultado el 5 de febrero del 2020.
<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1063495.personajes-en-la-historia-de-mexico.html>
- [Romero, Jesús C.] “Pomar, (José)”. En *Diccionario de la Música Ilustrado*, (Apéndice), 36. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, [1929].
- “Romero, (Dr. Jesús C.)”. En *Diccionario de la Música Ilustrado*, (Apéndice), 12. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, [1929].
- Russell, Tilden A., Hugh Macdonald. “Scherzo”. En *Grove Music Online*, 2001. Consultado el 5 de febrero del 2020.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024827?rsk=y0Qm3K&result=1>
- Sandi, Luis. “Compositores mexicanos de 1910 a 1958”. En Julio Estrada, ed. *La música de México*, tomo 1: *Historia*, vol. 4: *Periodo Nacionalista (1910 a 1958)*, 37-64. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Editado por Gerald Strang y Leonard Stein. Londres: Faber and faber, 1967.
- Schoenberg, Arnold. *Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*. Editado por Leonard Stein y traducido por Leo Black. Londres: Faber and faber, 1975.
- “La Sociedad Manuel Gutierrez Nájera”. *El Popular*, 16 de febrero de 1904.
- Suárez, Laura. *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural, siglo XIX*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014.

- Tapia Colman, Simón. "Pomar, José". En *Música y músicos en México*. México: Panorama Editorial, 1991.
- Tello, Aurelio. "La creación musical en México durante el siglo XX". En Aurelio Tello, (coord.). *La música en México: Panorama del siglo XX*, tomo 2. México: FCE, Conaculta, 2009.
- Tilmouth, Michael. "Interlude". En *Grove Music Online*, 2001. Consultado el 5 de febrero del 2020.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000013828?rskey=kiJPah&result=6>
- Villegas, Fernando. "'Savia moderna". Revista mensual de arte, marzo-julio 1906. Génesis del Ateneo de la Juventud". Tesis de licenciatura. Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas", 2014.
- Webster, James. "Sonata form". En *Grove Music Online*, 2001. Consultado el 5 de febrero del 2020.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000026197?rskey=eWuFOj&result=1>
- Wright, Peter. "Alla breve". En *Grove Music Online*, 2001. Consultado el 5 de febrero del 2020.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000000583?rskey=3bMT9z&result=1>
- Yanko [seud.]. "Manuel M. Ponce en su recital de ayer". *El Diario* (Ciudad de México), 26 de mayo de 1913.

ANEXO 1: EDICIÓN COMENTADA DE LA SONATA PARA PIANO

Gracias a una beca del Programa de Creadores Escénicos Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, durante el año 2018 realicé un proyecto de difusión de la obra completa para piano de José Pomar titulado *La música de José Pomar, ciclo de recitales de piano*. Para realizar tal proyecto, conté con el apoyo del Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos del Instituto de Investigaciones Estéticas, fundado por el Dr. Julio Estrada, quien me proporcionó una copia digitalizada de todos los manuscritos, facsimilares y ediciones de la producción pianística de Pomar. Sin embargo, al revisar las imágenes, me percaté de que existían algunos obstáculos: una misma obra podía tener varios manuscritos y bosquejos, por lo que era necesario realizar una revisión exhaustiva de todos ellos para determinar cuál era el definitivo, detectar errores y llegar, de este modo, a una versión final de cada obra. Por tanto, buscando subsanar esta situación y también, de paso, facilitar la lectura de las piezas, me dediqué durante algunos meses a copiar toda la música para piano de Pomar, revisarla y realizar una edición comentada que espero, en un futuro cercano, pueda concluir y publicar.

Por lo pronto, a continuación presento la partitura de la *Sonata para piano*, escrita con el programa de notación digital Sibelius 7. Posteriormente, aparecen una serie de notas emitidas como resultado de la revisión de la obra.

a María C. Arias Villegas

Sonata para piano

I. El presago

José Pomar

Allegro ♩ = 116

p

4

7

cresc.

10

poco *a* *poco*

13

f *f* *più f*

16

più ancora *ff* *dim.*

20

p

25

p *cresc.*

30

f *dim.* *p*

35

poco rall. *p*

40

mf

43

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

46

cresc. - - - - - *f*

Measures 46-48: Treble clef contains a melodic line with a crescendo and a forte dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

49

pìù f

Measures 49-52: Treble clef contains chords and melodic fragments. Bass clef contains eighth-note accompaniment. Measure 52 features a triplet in the bass clef.

53

poco *rall.* 3

Measures 53-55: Treble clef contains chords. Bass clef contains eighth-note accompaniment with triplets in measures 54 and 55.

56

(8) *a Tempo* *è cresc.* - - - - - *poco*

Measures 56-58: Treble clef contains chords with triplets. Bass clef contains eighth-note accompaniment. Measure 58 has a triplet in the bass clef.

59

poco - - - - - *f*

Measures 59-61: Treble clef contains chords with triplets. Bass clef contains eighth-note accompaniment. Measure 61 has a triplet in the bass clef.

62

Measures 62-64: Treble clef contains chords. Bass clef contains eighth-note accompaniment.

65

Musical score for measures 65-68. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a complex texture with many beamed eighth and sixteenth notes, often in pairs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 68 ends with a fermata over a whole note chord.

69

Musical score for measures 69-72. The right hand continues with beamed eighth notes, including a triplet in measure 72. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 70. Measure 72 ends with a fermata over a whole note chord.

73

Musical score for measures 73-76. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 73 and another triplet in measure 75. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 76 ends with a fermata over a whole note chord.

77

Musical score for measures 77-80. The right hand has triplet eighth notes in measures 77 and 78. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* in measure 79 and *poco* in measure 80. Measure 80 ends with a fermata over a whole note chord.

81

Musical score for measures 81-83. The right hand features a series of beamed eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *a* in measure 81, *poco* in measure 82, and *f* in measure 83. Measure 83 ends with a fermata over a whole note chord.

84

Musical score for measures 84-87. The right hand features a series of beamed eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* in measure 84 and *pù f* in measure 85. Measure 87 ends with a fermata over a whole note chord.

86

più ancora - - - - - **ff** **f** *e dim. poco rall.* **p** *a Tempo*

90

4 3

94

cresc. - - - - - **f**

99

sempre f

103

rall. - - - - - *e cresc.* - - - - -

107 **Più mosso**

ff

111

114

fff

II. Su mirada en la noche

1 **Moderato** ♩ = 60

mp *expres.* *simile*

7

cresc. *f*

12

3 3 dim. 3 3 3

Musical score for measures 12-15. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and triplets. Dynamics include *dim.* and *p*.

16

3 3 3 3 p 3

Musical score for measures 16-21. The right hand continues with melodic lines and triplets. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p*.

22

3 3 cresc. 3 3 3 3 dim.

Musical score for measures 22-26. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *dim.*.

27

f 3 mf 3 3

Musical score for measures 27-32. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*.

33

3 3 cresc. 3 e accel. 3

Musical score for measures 33-37. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *accel.*.

38

3 3 3 mosso 3 rall. è sempre cresc. ff 3

Musical score for measures 38-41. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mosso*, *rall. è sempre cresc.*, and *ff*.

42 *ten*
3 *mf* *poco rall.*
ten *lento* *ten*

47 *Tempo*
3 *sempre p*

53 *pp*

III. Su silueta ante el crepúsculo

1 *Lento* ♩ = 56
fff *legato*

5

Piú Lento

8

3 poco dim. molto dim. pp

Detailed description: This system covers measures 8 to 11. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features a complex texture with many triplets in both the treble and bass staves. The dynamics start with a *poco dim.* marking, followed by *molto dim.* and *pp* (pianissimo) at the end of the system.

12

3 cresc. molto f sempre

Detailed description: This system covers measures 12 to 14. The music continues with triplets. There is a *cresc.* (crescendo) marking, followed by *molto* and *f* (forte). The final measure of the system is marked *sempre* (sempre) with a triplet.

15

3 cresc. e poco accel. rall. fff Tempo

Detailed description: This system covers measures 15 to 17. It includes markings for *cresc.*, *e poco accel.* (and a little acceleration), *rall.* (ritardando), and *fff* (fortissimo). The tempo is marked *Tempo*. The system ends with a triplet.

18

3 dim. mf

Detailed description: This system covers measures 18 to 20. It starts with a *dim.* (diminuendo) marking, followed by *mf* (mezzo-forte). The system ends with a triplet.

21

3 p pp

Detailed description: This system covers measures 21 to 23. It features a *p* (piano) marking, followed by *pp* (pianissimo). The system ends with a triplet.

Musical score for measures 24-30. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/8 time. Measures 24-29 feature a piano accompaniment with triplets in both hands. Measure 30 is a whole rest. The word *morendo* is written above the staff. A dynamic marking of *pp* is present at the end of the system.

IV. Un sueño

Musical score for measures 1-15 of the piece "IV. Un sueño". The tempo is marked *Leggiero* with a quarter note equal to 88 (♩. = 88). The key signature has three sharps (F# major or C# minor) and the time signature is 6/8. Measure 1 starts with a *pp* dynamic. Measures 1-10 feature a piano accompaniment with a melodic line in the right hand. Measure 11 begins with a *f* dynamic and a *cresc.* marking. Measure 15 features a *ff* dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand. A *ten.* marking is present above the staff in measure 15.

20

pp

pp

Musical score for measures 20-25. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It features a melodic line with slurs and accents, and dynamic markings of *pp*. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with chords and single notes.

26

pp

pp

pp

Musical score for measures 26-30. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps and a 6/8 time signature. It features a melodic line with slurs and accents, and dynamic markings of *pp*. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with chords and single notes.

31

♩ = 112

Musical score for measures 31-32. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps and a 7/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with chords and single notes. A tempo marking of ♩ = 112 is present.

33

Musical score for measures 33-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps and a 7/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with chords and single notes.

35

cresc.

f

rall.

Musical score for measures 35-38. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps and a 7/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents, and dynamic markings of *cresc.*, *f*, and *rall.*. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with chords and single notes.

47 **Tempo I**
pp

52
mf

57
f

62

66 *ten.*

71

77

80

V. El presago cumplido

1 **Allegro** ♩ = 116

4

7 *8va* M.I. M.D. *f* *dim.*

11

14 *8va* M.I. M.D. 3 3

18 *8va* *cresc.* 3 3 *f*

21 *8va* 3 3 3

24 *cresc. più* *ff* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Musical score for measures 28-31. The piece is in A major (two sharps). The right hand features a complex texture of triplets and sixteenth-note patterns. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, also featuring triplets. Measure numbers 28, 29, 30, and 31 are indicated at the beginning of their respective staves.

Musical score for measures 32-35. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth-note patterns, including triplets and fingerings (1, 2, 1). The dynamic marking *sempre f* is present. Measure numbers 32, 33, 34, and 35 are indicated.

Musical score for measures 36-39. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including an *8va* marking. The left hand has eighth-note patterns with triplets. The dynamic marking *cresc.* is present. Measure numbers 36, 37, 38, and 39 are indicated.

Musical score for measures 40-42. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a bass line with triplets. The dynamic marking *ff* is present. Measure numbers 40, 41, and 42 are indicated.

Musical score for measures 43-46. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including an *8va* marking. The left hand features a bass line with triplets. The dynamic marking *piu ff* is present. Measure numbers 43, 44, 45, and 46 are indicated.

46 (8)

46 47 48

fff *rall.* - - - - -

49

49 50 51

Tempo *poco rall.* - - - - -

52

52 53 54

Tempo

55

55 56 57 58

59

59 60 61

62

62 63 64

84

più

fff 5

lento

87

Presto ♩ = 66

ff

91

slentando

94

fff *meno*

marc. 3

Notas críticas sobre la edición de la *Sonata para piano*

En el *Acervo José Pomar* del Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM existen dos manuscritos diferentes de la *Sonata para piano* (1913), uno temprano (MSt) y el definitivo (MS).

Simbología

MS: Manuscrito definitivo

MSt: Manuscrito temprano

m.d.: Mano derecha

m.i. Mano izquierda

I. El presago. Allegro

En MSt, la indicación del tempo aparece como *Allegro tranquillo* 126.

c. 13-16: Ligaduras de unión en la m.d. conforme MSt. En MS, solamente aparece la del c. 15, pero en el pasaje homólogo de la re-exposición aparecen escritas en los cuatro compases.

c. 17: *Tenuto* en la m.i. conforme a MSt.

c. 24: Digitación conforme a MSt.

c. 39 y 41: En MSt, la m.i. aparece escrita de forma desglosada y literal, con un acento sobre el segundo de cada cuatro dieciseisavos, esto para destacar el motivo de la voz superior.

c. 44: El *sol* del segundo tiempo en la m.i. aparece en MS sin ninguna alteración. Sin embargo, en MSt tiene bemol, que es lo correcto.

c. 45: En MS, la última ligadura de la m.d. aparece dibujada hasta el *la bemol* (última nota del compás) y luego, otra línea indica que debe acabar hasta el *mi bemol* (primera nota del c. 46).

c. 46-47: En MSt, la m.d. del c. 47 iniciaba con una figura de corchea donde terminaba la ligadura que había iniciado en el último par de corcheas del c. 46. Después de esto, comenzaba una nueva ligadura. Al cambiar el motivo y hacerlo todo como semicorcheas, se decidió unificar estas dos ligaduras en una sola.

- c. 54: El *fa* del segundo tiempo en la m.i. aparece sin becuadro en MS. En MSt era un *mi bemol*.
- c. 55: El *sol* del primer tiempo en la m.i. aparece sin becuadro en MS. En MSt era un *fa becuadro*.
- c. 58-70: Las ligaduras superiores que atraviesan los compases fueron unificadas en MS. Originalmente aparecían divididas.
- c. 70: El último *do* en la m.i. aparece escrito como *mi* en las fuentes. Debido a que no tiene un becuadro que aclare la disonancia que se generaría con el *mi sostenido* del tiempo anterior, o en todo caso un sostenido, es más probable que Pomar haya querido escribir un *do* y omitió una línea adicional.

II. Su mirada en la noche. Moderato

- c. 161-163: Las ligaduras de fraseo entre compases fueron unificadas.

III. Su silueta ante el crepúsculo. Lento

En MSt, la indicación del tempo era 52.

- c. 190: MS no tiene escrito el bemol sobre el último *si* del sistema de la m.d.

IV. Un sueño. Leggiero

En MSt, la indicación inicial del tempo era 84 y en la sección central 108.

- c. 204-205: Se alteró la disposición de la m.i. para una mejor lectura. Igual en el c. 209.
- c. 222: La ligadura de unión está omitida en MS. También en el c. 227.
- c. 224-226: Se alteró la disposición de la m.i. para una mejor lectura.
- c. 227: MS omite colocar los arpeggios en la m.i.
- c. 234-235: El *sol* agudo de la m.d. aparece alterado con un sostenido en ambos compases en MSt. Por su parte, MS escribe un sostenido solamente en el c. 234 (en un lugar que parecería alterar más bien al *fa*).
- c. 244: El *mi* agudo de la m.d. en la segunda parte del compás aparece sin becuadro en las fuentes.
- c. 247: El último *sol sostenido* conforme MSt. En MS, Pomar añade una línea adicional, resultando en un *mi sostenido*.

c. 250-252: Se alteró la disposición de la m.i. para una mejor lectura. Igual en los cc. 253-256 y 259-262.

c. 265: Las fuentes omiten colocar un becuadro sobre los *re* de la m.d. El pasaje homólogo del c. 214 confirma que deben ir colocados.

c. 275-277: Se alteró la disposición de la m.i. para una mejor lectura.

V. El presago cumplido. Allegro

En MSt, la indicación del tempo era 126.

c. 328: Se alteró la disposición de la m.i. para una mejor lectura

c. 331: *fff* conforme a MSt.

c. 362-364: Pomar decidió subir una octava los acordes en el segundo tiempo de la m.d. en estos compases con respecto a como estaban escritos. Se han escrito ya sin el símbolo de octava alta, en su altura final.

c. 367: *Re sostenido* conforme a MSt. MS omite colocar el sostenido.

ANEXO 2: COMENTARIOS DIDÁCTICOS SOBRE ALGUNAS DE LAS OBRAS PARA PIANO DE JOSÉ POMAR

Después de iniciarse en el piano con su madre y su tía, Pomar estudió con Tomas Alarcón y posteriormente con el ilustre Carlos J. Meneses, probablemente el mejor instructor de piano en Mexico durante el Porfiriato. Este último, proveyó al joven José de “una vigorosa técnica pianística”¹ que le permitió abordar no solamente obras serias de la literatura, sino también la posibilidad de utilizar recursos de alto nivel en sus obras. Sin embargo, Pomar no estaba interesado en el virtuosismo ni en los vistosos artificios de tradición *lisztiana* que, por ejemplo, Ponce sí introdujo en sus trabajos. No obstante, todas las obras de Pomar plantean problemáticas bien definidas y casi todas presentan dificultades de considerable nivel que el intérprete no debe menospreciar por ser de carácter discreto. A continuación, presento una serie de recomendaciones para trabajar algunos pasajes de las principales obras que conforman su corpus para piano,² según mi propia experiencia con las piezas.³

El juglar

Compuesta en 1898 y publicada por Wagner y Levien en 1904, se trata de la obra más temprana conocida de Pomar. Es una pieza interesante, debido al virtuosismo y al carácter programático utilizado.⁴ Narra una historia que ha sido contada muchas veces: la irónica tragedia del payaso, quien, pese a dedicarse a entretener y provocar la risa en los demás, padece una vida llena de tristezas personales. *El juglar* se nos presenta como un personaje sensible, cuya ansiedad le provoca perder el control sobre sus emociones, sobredimensionando sus problemas a tal grado que, repentinamente, muere en terrible ironía mientras ofrece uno de sus divertidos actos. Cada una de las dos facetas del

¹ Noli, *Presagio: música para piano*, 5.

² Estas obras conforman el recital de titulación que presento junto con esta tesis para graduarme como Licenciado en Música-Piano por parte de la Facultad de Música de la UNAM.

³ Algunas de estas obras las he venido trabajando desde 2010 y las he interpretado en diferentes conciertos. Tan solo en 2018, el proyecto *La música de José Pomar, ciclo de recitales de piano* me permitió ofrecer casi 50 recitales con la música para piano de José Pomar. En 2019, grabé toda esta música en el álbum doble *La obra integral para piano de José Pomar* bajo el sello discográfico Tempus Clásico. Ambos proyectos contaron con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y del Archivo de Músicos Disidentes del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, así como de la Facultad de Música de la UNAM. En la producción, tuve el honor de contar con la gran ayuda de los Mtros. Alberto Cruzprieto y Xavier Villalpando.

⁴ De esta pieza existe un escrito del propio Pomar en donde relata la historia que intenta contar con esta pieza. Muñoz, “José Pomar y su música para piano”, 68-69.

personaje son representadas por un tema propio, dotado de una atmósfera distintiva: por un lado, tenemos aquél que narra el acto circense del juglar (cc. 7-26 y 46-64), cuya figuración ligera y veloz simboliza su enérgica actuación, brincado aquí y allá, moviéndose por todos lados. Quizás su principal atributo sea el breve trino escrito de forma explícita en la partitura. Para este pasaje, recomiendo una digitación muy precisa en la m.d. (atacando el trino casi siempre con el tercer dedo) la cual, junto a la articulación *non legato*, garantice claridad en el discurso (fig. 91); para ello, es importante que, durante toda la sección, los dedos adopten una posición flexionada. Propongo, también, que el pasaje sea estudiado a velocidad media con una articulación *staccato*.



Figura 91. Digitación para el pasaje principal de *El juglar* (cc. 9-12).

Por otra parte, la faceta introspectiva del juglar aparece en el siguiente pasaje (cc. 27-45), mucho menos rápido y cargado de una pesada textura que plantea al pianista un reto para timbrar adecuadamente la voz superior, con lo cual se busca resaltar la cualidad melódica del pasaje. El uso del pedal debe ser cuidadoso, de modo que ayude a mantener el *legato* en las largas frases, pero sin embarrar los constantes cambios armónicos, especialmente las progresiones cromáticas descendentes. Se trata de un momento de inestabilidad, en donde el uso del *rubato* podría ayudarnos a reflejar mejor la idea de los titubeos del juglar a la hora de relatar sus penas. Mientras tanto, el pasaje *agitato* (c. 42-45) exige gran flexibilidad y apertura de la mano, sobre todo a la hora de interpretar el trino (fig. 92).



Figura 92. Digitación para el pasaje *agitato* de la segunda sección de *El juglar* (cc. 42-45).

Como sugerencia final, apegándonos al relato de la pieza escrito por Pomar, debería hacerse una pausa de algunos segundos hacia el final del c. 70, puesto que en este punto, se supone que el juglar cae muerto en medio de su acto, como resultado del gran estrés y tormento que le generan sus propios problemas. No hacer dicha pausa da como resultado un extraño y abrupto cambio de sonoridad entre el c. 70 y 71 que no ayuda mucho al dramatismo de la escena que busca representarse.

Cuatro mazurkas

Escritas entre 1903 y 1908, a mi parecer son piezas cuya factura es bastante superior a la de sus trabajos previos. Cada una posee una personalidad bien definida y fueron creadas bajo el influjo de la inspiración *chopiniana*, aunque sin duda la segunda está dotada de una mayor dosis, por lo que quizás no sea coincidencia que la haya dedicado a Ernesto Elorduy, gran músico mexicano que había estudiado con Georges Mathias, alumno del genio polaco.

Mazurka en la menor. Vivo. Probablemente una de las piezas más difíciles escritas por Pomar durante su primer periodo al piano, especialmente por el hecho de combinar una articulación *staccato* y una dinámica *pianissimo* con una velocidad alta. Particularmente difíciles resultan la segunda sección (cc. 9-24) —derivada del tema principal y en donde sus dinámicas cambian de manera constante, pasando de un extremo a otro rápidamente— y la sección final (cc. 50-57), puesto que en ambos casos las digitaciones no resultan muy cómodas (fig. 93), principalmente debido a que la articulación exige ligar grupos de dos notas.



Figura 93. Digitaciones y articulación para la segunda sección de la *Mazurka en la menor* (cc. 9-16).

Recomiendo estudiar lentamente estos y todos los otros pasajes cuya figuración base se conforme por octavo con puntillo y dieciseisavo, pero de forma que se mantengan brevísimos esto últimos, como si los octavos tuvieran doble puntillo (fig. 94). No hay que olvidar que el *staccato* que se llevará a cabo en estas secciones (excepto en aquella de los cc. 25-32, en la que Pomar pide que la articulación sea *legato*) se realiza con el dedo, sin necesidad de articular la muñeca o el brazo. La sección lírica (cc. 33-41) debe ser más lenta y muy *cantabile*.

Figura 94. Propuesta para trabajar los pasajes con una figuración base de octavo con punto y dieciseisavo.

Mazurka en si menor. Tempo giusto. Debido a su extensión y a la variedad de sus pasajes, esta obra encierra una gran cantidad de retos para el pianista. Para empezar, es importante que en la primera presentación del tema (cc. 1-16), la mano izquierda se mantenga *piano* y discreta, mientras que toda la expresividad y lirismo se concentren en la derecha, la cual debe ejecutar un expresivo *cantabile*. La segunda presentación del tema principal (cc. 26-41) desafía las capacidades contrapuntísticas del intérprete, al colocar en la m.d. dos voces que se mueven en canon. Será un buen ejercicio trabajar el pasaje

timbrando la voz superior en un intento y la inferior en otro. Posteriormente, la rapidez para tocar octavas se pone a prueba durante toda la sección central (cc. 42-76), especialmente cuando aparece la consabida figura del octavo con punto y dieciseisavo. Sugiero nuevamente el ejercicio propuesto en la mazurka anterior y hacerlo extensivo para los pasajes que solamente se conforman por octavos. La sección final (cc. 77-94) debe hacer gala del lirismo del intérprete: para ello, el cuidado del pedal es crucial, especialmente en la progresión final, cuya delicada sonoridad peligrará si se embarran los semitonos de la mano izquierda.

Mazurka en fa sostenido menor. A mi parecer, esta es una de las piezas más íntimas que Pomar compuso. Combina la delicadeza de las secciones principales con una fiereza y rítmica en las secciones secundarias que contrasta ampliamente con las primeras. Lo primero que hay que comentar es que la melodía de los primeros dos compases se compone por tres notas: *mi-re-do#* y *re-do#-si*; encima de la segunda nota de cada grupo aparece otra a distancia de una quinta y que tiene una función armónica, por lo que hay que evitar timbrarla o, de lo contrario, da la impresión equivocada de que la melodía sea *mi-la-do#* y *re-sol#-si*; todo esto aplica también para el tercer compás (fig. 95).



Figura 95. Notas de la melodía principal de la *Mazurka en fa sostenido menor* (cc. 1-3).

La segunda frase de esta primer sección (cc. 5-8) tiene un pulso muy libre, producto del *poco accel* y el *rall*. En la segunda sección (cc. 17-25), el fraseo de los octavos con punto y dieciseisavo puede ser como se ejemplifica en fig. 96, en la cual también presento mi propuesta de digitación. En el c. 22, será bueno hacer un calderón en la nota del segundo tiempo, perpetuando así la sonoridad del *mi* en la m.d. y trascendiendo a la *caesura*. La cuarta sección (cc. 42-57) presenta un *crescendo* constante que la atraviesa y al final de la cual se encuentra un *re grave*; este puede tocarse muy *forte*, como si de un remate de

tambor o gong se tratara, o muy *piano*, concluyendo la sección y conectándola con lo que sigue.

Figura 96. Fraseo y digitación en la segunda sección de la *Mazurka en fa sostenido menor* (cc. 17-24).

Mazurka en re menor. Allegro. Esta última mazurka está escrita a tres voces en su primera sección, y esta a su vez aparece tres veces durante la pieza, razón por la cual se presta para variar cada una de sus presentaciones, timbrando en la primera (cc. 1-16) a la voz superior, en la segunda (cc. 25-40) a la media y en la tercera (cc. 1-16) el bajo. La segunda sección (cc. 17-24) plantea el mismo problema que la sección central de *El juglar*: el pianista debe timbrar la melodía que se encuentra encima de una serie de acordes, maquillando así su pesada estructura (fig. 97).

Figura 97. Digitaciones para las secciones segunda de la *Mazurka en re menor* (cc. 17-24).

Para la cuarta sección (cc. 41-56), propongo la siguiente digitación que, combinada por un astuto uso del pedal, debe dar la sensación de un legato muy expresivo (fig. 98). Como puede verse, las notas superiores escritas en la m.i. al principio de los cc. 45 y 46 las he pasado a la m.d. Debido al final un poco abrupto de la pieza, que contradice el carácter melancólico de la obra, sugiero no solamente alentar los últimos compases, sino que, incluso, concebir esta última exposición del tema como *meno mosso*.

The image shows a musical score for the fourth section of a Mazurka in E minor, measures 41-50. The score is presented in two systems. The first system covers measures 41-44 and includes the marking 'molto leg.' and dynamic markings 'p' and 'f'. The second system covers measures 45-50 and includes the marking 'rall. e cresc. molto'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. A 'D.C. al § e fine.' instruction is located at the bottom right of the score.

Figura 98. Digitaciones para las cuarta sección de la *Mazurka en re menor* (cc. 41-50).

Tres interludios “Al arrimo de su cariño”

Aunque la concepción de los tres movimientos de esta obra data de 1909-1910, Pomar firmó la versión definitiva del último interludio hasta 1916. Se trata de uno de los trabajos más vanguardistas de Pomar. El lenguaje utilizado en estas piezas, aunque conserva el cariz romántico, rompe con la lógica diatónico-tonal que hasta entonces había utilizado y elabora una propuesta altamente cromática que se hace más intensa en cada interludio, culminando en el tercero, titulado *Enigmático como la noche*, pieza que podría considerarse atonal.

Renaciente como la aurora. El fraseo inicial de la primera sección de este interludio (cc. 1-9), aunque poco común, debe ejecutarse como está escrito. Debido a que la obra es de movimiento lento, ofrece pocas complicaciones técnicas; si acaso, una de ellas reside en la flexibilidad de los dedos requerida para tocar amplios acordes, o incluso los saltos que hay

que dar rápidamente para tocar las notas del bajo (como ocurre en los cc. 50-56, algunos de los cuales pueden resolverse al tocar la nota superior de la m.i. con la m.d.). Justamente en el pasaje de los cc. 53-56 es posible utilizar el pedal tonal para mantener a las notas blancas durante todo el compás. El motivo principal podría hacer una alusión a la aurora, debido a su carácter ascendente y al aumento paulatino en la dinámica y la textura.

Fúlgido como la tarde. Poseedora de un complejo contrapunto, este interludio de inspiradas armonías puede resultar un dolor de cabeza para el intérprete si no se resuelven adecuadamente sus digitaciones, especialmente entre los cc. 3-14 (fig. 99). Su discurso debe fluir tranquilamente y con un *rubato* constante, justificado por los constantes cambios de agógica empleados y la pesada textura. En el c. 5, añadiría a la indicación *sostenuto* una pequeña *caesura* que divida este compás con el siguiente. Los mismo aplica para los cc. 17-18. Durante gran parte de la pieza, el discurso melódico principal aparecen en las voces de la soprano y el tenor; ambas partes deben destacar, pero creo que la voz superior debe priorizarse en todos los casos.

Figura 99. Digitaciones para la sección inicial del interludio *Fúlgido como la tarde* (cc. 3-14).

Enigmático como la noche. El gran problema de este interludio es la digitación. Su complicado contrapunto, caracterizado por un *moto perpetuo* que se desliza por movimiento cromático, desafía la paciencia del intérprete puesto que la textura no cambia nunca y, además, se complica conforme avanza la pieza. Pese a ello, la pieza conserva un enfoque homofónico, por lo que la melodía principal debe resaltar siempre de entre las demás voces. En la fig. 100, aparece la digitación que decidí emplear para la primera sección de la pieza.



Figura 100. Digitaciones y articulación para la primera sección de *Enigmático como la noche* (cc. 1-7).

El uso del pedal debe ser discreto dado que al abundar la pieza en movimientos cromáticos, su abuso puede ser un peligro aquí más que en cualquier otra obra del catálogo de Pomar. No usarlo tampoco es una opción, ya que su inclusión le aporta una atmósfera un tanto fantasmagórica —especialmente al principio— que, en el mejor de los casos, proyecta ese carácter enigmático sugerido en su título.

El exconvento de San Francisco en Pachuca

Se trata de una de las obras maestras del Pomar al piano. De corte impresionista, propone un paseo por diferentes partes del recinto. Por lo tanto, se conforma por los siguientes movimientos: *El pozo*, *El patio*, *Las escaleras*, *Los muros* y *Las celdas*. Pomar escribió la obra en 1912, a excepción del primer movimiento, que crearía hasta 1919. Dicha diferencia temporal es claramente visible en el lenguaje utilizado en esta última ya que, pese a estar construida con armonía funcional, las resoluciones nunca son completamente claras y cada

sección presenta diversas modulaciones, por lo que resulta difícil encuadrarla en una tonalidad principal.

El pozo. Es importante tener en mente la elaboración de la imagen programática que Pomar desea en la primer sección (cc. 1-14). La progresión de los compases iniciales (cc. 1-4) debe tocarse, según las indicaciones, *pianissimo* y *vagamente*, con un ataque impreciso y burdo, buscando emular el eco del agua que corre al fondo del oscuro pozo; luego, el veloz arpeggio (c. 5), que representa al balde de agua que asciende a la superficie, debe sonar nítido con todas sus notas. Para representar todo esto no es necesario que haya regularidad en el pulso, característica que, en cambio, sí resulta más adecuada en la segunda sección de la pieza (cc. 15-23). Especial atención recibe la re-exposición de la parte programática (cc. 24-32) que, esta vez, se enmarca dentro de un *crescendo* paulatino que estalla en el arpeggio, cuyo dibujo va aumentando un semitono cada tiempo. Sugiero trabajarlo utilizando el ritmo que aparece en la fig. 101.

Figura 101. Propuesta rítmica para trabajar el arpeggio del c. 30 en *El pozo*.

El patio. Pienso que la figuración en dieciseisavos de la mano izquierda representa el suelo del patio, idea que se relaciona con conceptos de regularidad y estabilidad, por lo que sugiero tocar la pieza sin *rubato* ni alteraciones importantes en el tiempo. Por otra parte, la sección central (cc. 19-26) tiene la indicación *mf* situada debajo del pentagrama de la mano izquierda, razón por la que creo que hay que destacarla por encima de las notas largas de la derecha, como si de pronto nuestra atención se viera capturada por el patio mismo.

Las escaleras. Cabe notar que el tempo de esta pieza es el mismo que la anterior, pero Pomar coloca como unidad de tiempo a la blanca, extraña pero adecuada decisión que propone una velocidad mesurada. Se podría pensar que sería más lógico que la unidad de tiempo fuera, en todo caso, la blanca con punto, pero el tempo resultante sería demasiado rápido. De esta pequeña pieza, solamente puedo comentar que la sección central debe estar bien timbrada y avanzar a una velocidad tranquila (de ahí el *Poco meno*). Sugiero que entre el c. 10 y 11 haya una pequeña respiración que evite un cambio tan abrupto entre ambas secciones.

Los muros. Esta pieza es, quizás, la más interesante de la suite, al menos en cuanto al manejo de la estructura. Se trata de una fuga a cuatro voces que, no obstante el rigor exigido en el uso tradicional de la forma, posee algunas particularidades. Cuando Pomar estrenó su polémico *Preludio y fuga rítmicos*, escribió en las notas al programa que tal fuga contenía “dos herejías máximas”, debido tanto al hecho de que el sujeto y sus respuestas estuvieran expuestos por instrumentos de percusión así como a la inclusión de elementos del tango y el danzón, ajenos por completo al espíritu de la fuga. En el caso de *Los muros*, encontramos otra de estas herejías: en ella, Pomar incorpora algunos pasajes que rompen con el discurso musical en todo sentido: la dinámica, el color, el material temático, la tonalidad y, especialmente, la textura cambian súbitamente (fig. 102). ¿Se trata de una fuga que rompe con el contrapunto? Así es. Sin embargo, cada pasaje de estos presenta paulatinamente un menor grado de contraste, al punto de que el último se funde con el discurso principal. Es importante subrayar esto, ya que el intérprete debe estar consciente de tal situación y hacer lo posible por diferenciar estos pequeños fragmentos del resto de la pieza, los cuales podrían simbolizar una serie de arabescos o restos de pintura que todavía

se alcanzaban a distinguir en medio de la pared de ladrillos. En cuanto al resto de la pieza, creo que está de más mencionar que el sujeto debe destacar siempre que sea posible. El sonido debe ser pleno y el tempo muy asentado.



Figura 102. Un ejemplo de uno de los pasajes “extraños” que irrumpe el discurso de la fuga en *Los muros* (cc. 7-9).

¿Por qué Pomar decidió escribir una fuga para representar los muros del convento? Mi idea es que un muro podría entenderse como un contrapunto de ladrillos y que, para construirlo, hay que apilar una fila encima de otra. Esto se sustenta al notar que la presentación de las cuatro voces de la fuga va justamente en ese sentido: empezando de abajo para arriba.

Las celdas. Esta curiosa danza cierra el ciclo de *El exconvento*; en ella, quizás haya algo de ironía, puesto que no parece haber una relación directa entre el concepto monástico que encierran las celdas del edificio y el vigoroso ímpetu de esta enérgica pieza. Lo primero que hay que notar es la alternancia del compás durante la pieza en fragmentos de 3/8 y 6/8. La pregunta es, ¿por qué Pomar hace esto? ¿No sería más fácil mantener toda la obra en uno mismo compás? En mi opinión, pienso que la razón no encierra solamente las acentuaciones que cada compás tiene, sino que es una manera de diferenciar dos ideas musicales diferentes, que deben ofrecer un claro contraste en su articulación, dinámica y carácter. Los cc. 5-6 y pasajes similares a este (cc. 11-12; 57-58; 63-64), deben trabajarse de modo que las notas largas sean *forte* y se mantengan, mientras que las cortas sean *piano* y efímeras. Luego, en los cc. 21-24, hay que destacar la figuración de la m.i. por encima de la m.d. Finalmente, la obra tiene muchos pasajes con saltos y cambios súbitos de posición (ej. cc. 75-76), los cuales deben de trabajarse en su mínima expresión y, poco a poco, aumentando notas anteriores y posteriores, de la manera en que se explica en la fig. 103.



Figura 103. Forma de trabajar pasajes con saltos en *Las celdas* (cc. 75-76).

Sonatina

Escrita en 1934, después de cinco años de haber dejado su actividad creativa al piano y haberse dedicado a componer obras para gran ensamble, esta es la última pieza que Pomar concibió para el teclado. En ella están englobados muchos de los conceptos con los que trabajó durante su vida: el contrapunto, producto del estudio de la obra de Bach en sus años juveniles; el uso de lenguajes armónicos tonales, modales y cromáticos; y la incorporación del elemento popular, presente en el segundo movimiento, escrito “con aire de danzón”.

Bien rimado. Este primer movimiento está enmarcado dentro de una forma sonata. Es muy importante notar que Pomar dota a cada uno de sus dos temas con una serie de características muy específicas: el primero es “*forte* y desligado”, mientras que el segundo es “*piano* y ligado”. También, cada uno posee una textura definida, un color propio (el segundo tema se toca con el pedal *una corda*) y una atmósfera diferente (el segundo tema, además de ser más íntimo, presenta alteraciones agógicas. Esta flexibilidad en el tempo debe contrastar con la regularidad rítmica del primero). Por tanto, es importante hacer notar bien todas estas diferencias entre ambas partes. La exposición está escrita a tres voces; en todo caso, la voz superior debe destacar encima de las demás. Sin embargo, esto cambia en el breve desarrollo —concebido como un *fugato* cuyo sujeto es el primer tema— lugar donde el sujeto hace sus apariciones de forma ascendente en cada una de las tres voces, siendo necesario resaltar su contorno por encima de los demás. En la tercera aparición, no obstante, es importante también timbrar la voz central —destacada por Pomar con una serie de acentos— puesto que en ella está contenida el sujeto en aumentación. La dinámica debe ir en aumento hasta llegar al c. 35 donde estalla la conclusión del desarrollo, construida con la cabeza de ambos temas. Sugiero hacer un *piano* súbito en el c. 33, luego del cual hay que

retomar el *crescendo* previo, efecto que puede potenciar la posterior llegada al *fortissimo*. También, es posible timbrar una nueva aparición del sujeto en aumentación, localizada justo al final de la sección (cc. 29-32). El trabajo en este *fugato* debe realizarse con el rigor de una fuga de Bach, por lo que un buen ejercicio sería trabajar el pasaje destacando cada vez una de las voces.

Con aire de danzón. Este último movimiento tiene una forma rondó, en donde cada sección está escrita con un lenguaje armónico diferente. Hay un aspecto que hay que dejar muy claro: el uso de la indicación *mp*: si bien, en realidad son las siglas de *mezzo piano*, lo cual implica que su volumen es más sonoro que *piano*, Pomar lo utilizó aquí como si quisiera significar *molto piano*, o sea, menos sonoro que *piano*. Esta inferencia resulta coherente al constatar los lugares en los que está colocada dicha indicación (fig. 104). De está forma, en la sección inicial resulta claro que la melodía de la mano izquierda es más importante que aquella de la derecha, cuyo papel es secundario. Posteriormente, un trocado intercambia los roles de cada mano, presentando la melodía principal en la derecha. Durante toda esta sección, es importante que la dinámica vaya aumentando paulatinamente, buscando dibujar una larga línea que abarque las cuatro frases del pasaje, cada una dotada también de una línea melódica evidente. No hay que omitir tampoco los acentos en las síncopas, ya que son justamente estos los que le dan a la pieza el sabor latino del danzón.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of five measures. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, marked with dynamics *mp*, *p*, *mf*, and *f*. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and a steady bass line. The second system starts at measure 6 and continues for five more measures. It shows a change in the melodic focus, with the upper staff now carrying the primary melody. Dynamics include *ff*, *f*, *p*, *mp*, and *pp*. Various phrasing marks like slurs and accents are used throughout to guide the performer.

Figura 104. Ejemplos de secuencias dinámicas, donde se constata el uso de *mp* como *molto piano* en *Con aire de danzón* (cc. 18-26).

La segunda sección (cc. 18-31) presenta una gran inestabilidad debido a los bruscos cambios en la dinámica, por lo que conviene trabajarlos lentamente. Los silencios en el pasaje de los cc. 26-29 son indispensables, puesto que separan cada grupo de acordes — dotados de una dinámica específica—. El final de la sección es un poco raro y no está muy claro qué voces destacar. Mi sugerencia (fig. 105) consiste en timbrar un mismo motivo y utilizar los acordes sólo como un telón armónico.

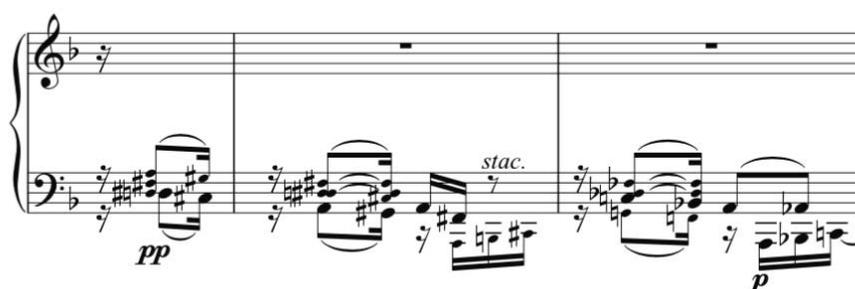


Figura 105. Propuesta para timbrar voces en el pasaje de cc. 29-31 de *Con aire de danzón*.

La cuarta sección (cc. 49-63), al ser rítmica, debe conservar las proporciones entre sus partes y no alterar el tempo más que en el c. 59 (indicado en la partitura) y, creo yo, justo al final de la sección (cc. 62-63), aunque en este caso no esté precisado por Pomar. De hecho, creo que para conectar esta sección con la siguiente, es importante hacer un *molto rall.* después del cual sea posible retomar el motivo de la sección principal, lentamente y poco a poco regresando al tempo inicial. La última sección debe contrastar notablemente entre sus dos partes: la primera es *pp*, por lo que hay que tocarla con un sonido mucho más introvertido que en sus anteriores presentaciones, mientras que la segunda parte súbitamente comienza en un forte. Aconsejo trabajar esta última sección de la pieza lentamente, exagerando los acentos que aparecen en cada mano.

Sonata para piano

Aunque ya hemos discutido cada pasaje de la obra en esta tesis, será bueno realizar algunos comentarios didácticos y sugerencias sobre el cómo se pueden abordar algunos de sus pasajes más complicados.

Allegro. El presago. Este movimiento es complejo y presenta varias dificultades tanto técnicas como interpretativas. El inicio no tiene indicaciones dinámicas, pero debido a factores como el dibujo melódico o el uso de las disonancias, es posible proponer algunos reguladores (fig. 106).

Figura 106. Propuesta dinámica para el pasaje inicial de *El presago* (cc. 1-8).

Posteriormente, destaca por su dificultad el pasaje de los cc. 13-16, especialmente el veloz arpeggio que abre cada compás, algunos un tanto incómodos de tocar (sobre todo el tercero), de tal manera que recomiendo trabajarlo con algunos ritmos, cuidando que todas las notas suenen. Hacia el desarrollo, es importante resaltar el motivo x, que aparece dentro del contrapunto, sobre todo en los pasajes de los cc. 39-46. Este último, junto a los pasajes de los cc. 48-51 y 57-61, requieren que se trabaje ampliamente la m.i. sola, acentuando las notas largas y diluyendo los dieciseisavos.

Moderato. Su mirada en la noche. Aunque es la pieza menos compleja desde el punto de vista técnico, tiene una dificultad que permea toda la obra: el ritmo del ostinato de la mano izquierda. Hablo, específicamente, del ritmo con doble puntillo; debido a la rapidez con que hay que ejecutarlo, no es fácil mantener el matiz de *piano*, puesto que el ataque debe ser veloz, por lo que se requiere un gran control que evite que se escuche un acento cada vez

que aparece. Por lo demás, la mano derecha tiene la única misión de cantar la expresiva melodía escrita por Pomar.

Lento. Su silueta ante el crepúsculo. Pomar hace gala de un refinado estilo en esta portentosa pieza. Sin duda, el pasaje que hay que estudiar con mayor atención y paciencia es la sección central (cc. 14-18) donde la m.i. debe tocar dos figuraciones que están colocadas una encima de la otra, pero a una distancia que hace imposible ejecutarlas al mismo tiempo. Por tanto, es necesario interpretar las notas graves como si de un adorno se tratara (fig. 107). El reto está, por supuesto, en ejecutar estos saltos de forma muy rápida, de modo que el discurso rítmico sufra la menor cantidad posible de alteraciones.



Figura 107. Resolución del problema de la m.i. en las figuraciones de los cc. 14-18 de *Su silueta ante el crepúsculo*.

Leggiero. Un sueño. Los dos últimos movimientos de la *Sonata para piano* de Pomar presentan varios retos técnicos de alto nivel que el pianista debe de trabajar para poder dominarlos. El primero y uno de los más difíciles es la ejecución del fugaz arpeggio con el que se inaugura este movimiento, así como de aquel en *si mayor* (c. 17) y las dos variantes que aparecen en la re-exposición (en *mi mayor*, c. 52 y en *sol mayor*, c. 57). Hay que trabajarlos lentamente junto con los acordes arpegiados de la m.i., buscando siempre y desde el principio conseguir la precisión rítmica. El pasaje de los cc. 11-16 (y su equivalente en la re-exposición (cc. 62-67) debe resolverse de forma clara, puesto que las

disonancias y su cambiante armonía puede resultar en un enredo. El *Trio* merece especial atención, especialmente a la m.i., que es donde se encuentra la materia principal de éste. Ya para el c. 38-44, será necesario trabajar el pasaje tocando muy *forte* la melodía —repartida en ambas manos— y diluir las demás notas, puesto que la conducción de voces en el tema debe ser notoria y clara, evitando que se confunda con todo lo demás. Finalmente, el pasaje con el que cierra el movimiento (cc. 79-82) es digno de revisarse con calma, ya que la construcción de las octavas en la m.d. proviene de la literatura lisztiana.

Allegro. El presago cumplido. Sin duda, el movimiento más complicado de toda la obra. Resulta muy importante que la claridad melódica de los pasajes en los cc. 4-11 y 15-23 (y sus respectivos pasajes homólogos en la re-exposición) sobresalga con respecto a las notas de los arpeggios ascendentes, por lo que, al igual que en el *Trio* del movimiento anterior, será bueno acrecentar la dinámica de las notas que conforman tal melodía. Conviene estudiar el pasaje del segundo tema —en octavas— utilizando ritmos y manteniendo en todo momento la muñeca relajada. El gran problema que se presenta tanto en este pasaje como en la segunda sección del desarrollo (cc. 41-48) y toda la sección final (cc. 78-98) es que la dinámica suele ser poderosa y durar mucho tiempo en los terrenos del *fortissimo* y el *triple forte*. He ahí el reto del pianista, quien debe dosificar sus energías y utilizar el peso de su cuerpo para lograr dichas sonoridades, ya que de otra forma, la tensión podría desgastarlo e, inclusive, lastimarlo.

ANEXO 3: CRONOLOGÍA BREVE DE LA VIDA DE JOSÉ POMAR

- 1880 José Pomar nace el 18 de junio en la Ciudad de México.
- 1892 Toma sus primeras clases de armonía, órgano y piano con Félix M. Alcérreca, el padre José Guadalupe Velázquez y Tomás Alarcón, respectivamente.
- 1898 Compone su primer obra de la que se tiene registro: *El Juglar*. Para entonces, ya estudiaba piano y composición con Carlos J. Meneses y Gustavo E. Campa, respectivamente.
- 1900 Junto a Luis Moctezuma y Manuel M. Bermejo, Pomar introduce al país la *Técnica Leschetizky*.
- 1902 Es nombrado maestro de solfeo y de canto en la Escuela Normal de México.
- 1904 A. Wagner y Levien publica *El Juglar*. Contrae nupcias con Dolores Aguilar.
- 1905 Nace su primera hija, Luz Pomar Aguilar.
- 1906 Alfonso Cravioto funda la revista *Savia moderna*, en la que Pomar participa como redactor.
- 1907 Nace su hijo Fausto Pomar Aguilar.
- 1908 Mudanza a Pachuca. Funda el Sexteto Pomar. Entra en contacto con las obras de Debussy y Mahler.
- 1911 Es nombrado profesor de música del Instituto Literario y Científico de Pachuca (actual Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo).
- 1912 Compone su *Concierto para piano con acompañamiento de orquesta*, una de las primeras obras concertantes compuestas en México.
- 1913 En febrero, Pomar se une a las fuerzas revolucionarias de Pablo González. Al poco tiempo, abandona por disentería y un balazo en la rodilla. En octubre concluye su obra maestra, la *Sonata para piano*. Nace su hija Dolores Pomar Aguilar.
- 1914 En marzo se estrena su *Concierto para piano* (segunda versión) bajo la dirección de Candelario Rivas. Aparentemente, en este año se enlistó en la Revolución, bajo el mando de Pablo González.
- 1915 En septiembre es nombrado Oficial segundo en la Dirección General de Bellas Artes. Abandona Pachuca y regresa a la Ciudad de México.

- 1916 En enero es nombrado Oficial primero en la Dirección General de Bellas Artes. No obstante, en junio es cesado de su puesto. Ingresa al Conservatorio Nacional temporalmente como maestro de armonía.
- 1917 Velada literario-musical en el Teatro Arbeau donde Pomar participa como pianista y compositor. En mayo comienza a trabajar en la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo como ayudante en la Sección de Correspondencia y Archivo.
- 1918 Mudanza a Guanajuato. Trabaja en el Departamento de Pesas y Medidas de la misma SICT.
- 1919 Nace su hija María Teresa Pomar Aguilar.
- 1924 Integra la Comisión Organizadora del Primer Ciclo de Difusión Cultural.
- 1925 Se estrena la tercera versión de su *Concierto para piano* en el Teatro Juárez de Guanajuato.
- 1927 Mudanza a Guadalajara.
- 1928 Recital en Guadalajara con obras de Pomar. Fallece su esposa Luz Aguilar. En junio renuncia a su puesto en la SICT. Regresa a la Ciudad de México. Inicio de su Segundo Periodo Creativo.
- 1929 Es nombrado profesor en el Conservatorio Nacional de Música.
- 1931 Compone el ballet *Ocho Horas* y su *Huapango para orquesta*.
- 1932 Compone el *Preludio y Fuga Rítmicos para instrumentos de percusión*.
- 1934 Compone su *Sonatina*, última obra para piano.
- 1936 Conflicto en el Conservatorio donde Pomar toma partido de parte de los alumnos. Se une a la planta docente de la Escuela Nocturna de Música (actual Escuela Superior de Música).
- 1940 Expulsión temporal del Conservatorio Nacional.
- 1945 Concluye *América. Sinfonía en Do*, su última obra.
- 1956 Es nombrado subdirector de la Escuela Nocturna de Música.
- 1961 Muere el 13 de septiembre en la Ciudad de México.

ANEXO 4: PROGRAMA Y NOTAS DEL RECITAL DE TITULACIÓN

El juglar (1898)

José Pomar Arriaga (1880-1961)

Cuatro mazurkas (1903-1908)

En *la menor*. Vivo

En *si menor*. Tempo giusto

En *fa sostenido menor*. Allegro tranquillo

En *re menor*. Allegro

Tres interludios “Al arrimo de su cariño” (1912-1916)

Interludio en *la mayor*. Renaciente como la aurora. Lento

Interludio en *sol mayor*. Sostenuto. Fúlgido como la tarde

Enigmático como la noche

El exconvento de San Francisco en Pachuca (1912-1919)

El pozo

El patio

Las escaleras

Los muros

Las celdas

Sonatina para piano (1934)

Bien rimado

(Con aire de danzón)

Sonata para piano en *fa sostenido menor*. A María C. Arias Villegas (1913)

Allegro. El presago

Moderato. Su mirada en la noche

Lento. Su silueta ante el crepúsculo

Leggiero. Un sueño

Allegro. El presago cumplido

NOTAS AL PROGRAMA

A pesar de los esfuerzos realizados en los últimos años por parte de diferentes investigadores e intérpretes, la situación en la que se encuentra nuestra música mexicana de concierto —en cuanto al conocimiento que tenemos de ella— todavía dista mucho de ser óptima. Si nos ponemos a pensar, son pocas las piezas y los autores que han trascendido y se han hecho presentes en nuestro imaginario colectivo, considerando que llevamos ya dos siglos de producción musical como nación independiente. Incluso, en nuestro gremio, son muy pocos los músicos que se dedican al rescate de obras mexicanas que, por motivos ajenos a su calidad, han quedado olvidadas.

El caso de José Pomar ejemplifica la injusta trayectoria por la que ha transitado el trabajo de muchos de nuestros compositores: en vida, sus piezas se interpretaron en contadas ocasiones, quedando inédita la mayoría —hasta la fecha—; otras, aunque tuvieron la suerte de ser estrenadas, en muchos casos no volverían a ser interpretadas. Tuvieron que pasar varias décadas desde que su autor falleció para que comenzaran a abandonar el olvido total al que parecían estar condenadas y fueran revaloradas por las nuevas generaciones. Hoy por hoy, la música de Pomar está volviendo a escucharse.

José Pomar nació y murió en la Ciudad de México (1880-1961), pero vivió veinte años en otras ciudades del país, la mitad de este tiempo trabajando en un puesto burocrático ajeno a la cultura, ya que debía llevar el sustento para su esposa y sus cuatro hijos. Desde que publicó *El juglar* (1898) —dedicado a su maestro Gustavo E. Campa—, se dio cuenta que vivir de la música no iba a ser nada fácil: la editora le pagó unas cuantas monedas y le regaló cinco ejemplares; cuando pidió uno más, se lo cobraron. Existe un programa escrito a máquina donde Pomar cuenta de qué trata la pieza: expone la trágica historia de ese personaje que se dedica a hacer reír a su público pero que, irónicamente, por dentro es infeliz y sus preocupaciones lo agobian sobremanera. Estas dos máscaras que porta el juglar son representadas por dos temas de carácter contrastante: uno juguetón y ágil, el otro melancólico. Sus problemas son tan graves que, antes de terminar su acto, se desvanece y cae muerto enfrente de la multitud; el triste final representa el recuerdo que quedó del juglar o bien, su agonía.

La música de salón, que tanto floreció en el México afrancesado del Porfiriato, no le fue nada ajena al joven Pomar, quien compuso valsos, danzas y mazurcas durante su

juventud. Precisamente, sus *Cuatro mazurkas* (1903-1908) marcan el final de una primera etapa creativa y se erigen como las piezas más refinadas que hasta entonces había compuesto. Aunque todas están concebidas en tonalidades menores, Pomar explora en cada una distintas emociones que van del júbilo a la soledad, de la pompa a la nostalgia.

Debido a que era un hombre rebelde, las críticas de Pomar hacia el régimen porfiriano le generaron una reputación desfavorable en la Ciudad de México, por lo que tuvo que mudarse a Pachuca en 1908. Una vez iniciado el movimiento revolucionario, se alió a las fuerzas armadas de Pablo González donde combatió durante un tiempo, hasta que una bala rozó su rodilla y tuvo que retirarse. Este carácter inquieto se manifestó también en su música, en la que desarrolló un lenguaje moderno y muy diferente al empleado por sus contemporáneos. De hecho, en los *Tres interludios “Al arrimo de su cariño”* (1912-1919), sus búsquedas armónicas llegan al punto de “coquetear” con la atonalidad, debido al uso extensivo de los cromatismos en su armonía, adelantándose a Chávez, Carrillo y otros vanguardistas en proponer una obra que se alejara de la práctica tonal imperante.

Esta misma búsqueda se halla en la suite *El exconvento de San Francisco en Pachuca* (1912-1919), que hace un guiño a la música de Debussy y en donde propone un recorrido por el edificio, permitiéndonos escuchar el murmullo del agua en el fondo de *El pozo*, o bien, el ascenso y descenso de nuestros pasos sobre *Las escaleras*. Pero también, Pomar emplea otras metáforas más sutiles, como aquella en *Los muros*, pieza para la que construyó una peculiar fuga a cuatro voces, cuyo contrapunto de notas hace alusión a aquel otro contrapunto de ladrillos y piedras.

Después de vivir en Guanajuato y Guadalajara por once años, Pomar regresó a la Ciudad de México a finales de 1928, en donde retomó su actividad creativa, dio clases en el Conservatorio Nacional y escribió sus grandes obras para orquesta: un *Huapango* (1931) anterior por una década al famoso de Moncayo, un ballet con ideas futuristas llamado *Ocho Horas* (1931), una novedosa pieza protagonizada por instrumentos de percusión: el *Preludio y fuga rítmicos* (1932), y una portentosa y polémica sinfonía de cuatro movimientos titulada *América, Sinfonía en Do* (1946). Para piano, ya solamente escribiría su *Sonatina* (1934), obra que cierra prematuramente pero, eso sí, de forma magistral, este apartado de su producción. En ella, Pomar sintetiza los aspectos que caracterizaron su música: el dominio del contrapunto, la versatilidad para utilizar diferentes lenguajes

armónicos y la referencia a la música popular, en este caso, al danzón.

Quizás su trabajo más trascendental yace en sus canciones de contenido militante, en donde encontramos tanto obras originales como arreglos y transcripciones, *corpus* que hasta el día de hoy se encuentra inédito, a pesar de haberse ganado en su tiempo el aplauso de Silvestre Revueltas, gran amigo y camarada de Pomar. Estas piezas datan de la década de los treinta, la misma en que se alió al Partido Comunista Mexicano, así como a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

Pomar pasó sus últimos años ya sin componer, dedicado de lleno a dirigir coros de obreros y trabajadores, a sus clases en la Escuela Nocturna para Trabajadores (la actual Escuela Superior de Música) y al ferromodelismo, pasión que desde joven le fascinaba y que cultivó a la par de la música.

De entre todas las piezas que Pomar concibió para el piano, sin lugar a dudas la *Sonata* (1913) es su obra maestra. Escrita en Pachuca, posee la inusual cantidad de cinco movimientos y una serie de recursos de virtuosismo técnico que la alejan de sus otros trabajos, en donde suele emplear procedimientos menos vistosos. Con todo y que su lenguaje ha sido comparado con aquel del primer Scriabin, hasta ahora no se había señalado uno de sus aspectos más importantes: su construcción. Precisamente, en la tesis que presento junto a este examen de titulación, encontré que en los primeros dos compases de la pieza se encuentra condensado el material motivico básico de todos los temas presentes en la *Sonata*. Esto es algo inusual en la música del México de inicios del siglo XX pero, al mismo tiempo, encuentra un símil muy cercano en el *Concierto para piano* (1911) de Manuel M. Ponce, construido con este mismo procedimiento y estrenado a mediados de 1912, lo que lo coloca como una posible influencia que Pomar pudo haber tenido a la hora de escribir su obra. Debido a todo esto y aunado a la gran calidad de su factura, no resultaría descabellado considerarla como una de las obras más importantes de la literatura pianística mexicana del siglo XX, como lo afirmó Daniel Noli al grabarla por primera vez en el año 2000.