

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**



FACULTAD DE MÚSICA



***EL VIOLONCHELO DESDE LA MIRADA
DE SIETE COMPOSITORES MEXICANOS,
UN SIGLO DE MÚSICA***

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN MÚSICA
INSTRUMENTISTA-VIOLONCHELO

PRESENTA:

CAMILO ANDRÉS ORTIZ TRUJILLO

**ASESOR DE TESINA: MTRO. EDMUNDO CAMACHO
ASESOR DEL RECITAL PÚBLICO: DR. GUSTAVO MARTÍN**

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“El olvidado asombro de
Estar vivos”
● Octavio Paz

A mi madre y mi padre, los que siempre me han apoyado incondicionalmente en todas mis decisiones, y a quienes amo y agradezco por su esfuerzo. Este es su título también.

A mi tía la que considero es mi segunda madre, y a la persona a la cual le abrí mi corazón.

A mi compañero de camino por el cual estoy en este país, sin él nada de esto hubiera sido posible, me faltarán vidas para agradecerle todo lo que ha hecho por mí.

A todos y cada uno de mis amigos en Colombia, que, si tuviera que mencionarlos no terminaría nunca, y que en cada viaje a Colombia me llenaban el alma y me mandaban recargado de regreso a México.

A todos mis amigos hechos en México los cuales se han vuelto mi familia.

Al maestro Gustavo Martín por todos estos años de enseñanza y paciencia.

Al maestro Edmundo Camacho por su tiempo y buena disposición.

Al maestro Rafael Sánchez por acompañarme en este proceso.

A los 4 compositores que escribieron para este proyecto, mil gracias por su generosidad.

A todos los maestros que me han sido parte de este proceso en Colombia y en México, me siento afortunado de tantas personas que me han brindado su sabiduría sin límites.

A este país que me abrió las puertas y a la UNAM por darme la mejor educación que no pude encontrar en mi país.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| CAPÍTULO I. Ponce, Ibarra y de Elías: de la vanguardia a la experimentación | 7 |
| 1.1 La <i>Sonata para violoncello y piano</i> de Manuel M. Ponce | 9 |
| 1.2 El <i>Concierto para violoncello y orquesta</i> de Federico Ibarra | 16 |
| 1.3 <i>Homérica</i> para violonchelo solo de Manuel de Elías | 20 |
| CAPÍTULO II. Aproximación interpretativa a las obras de Ponce, Ibarra y de Elías | 24 |
| 2.1 Algunos aspectos interpretativos de la <i>Sonata</i> de Manuel M. Ponce | 24 |
| 2.2 Algunos aspectos interpretativos del <i>Concierto</i> de Ibarra | 29 |
| 2.3 Algunos aspectos interpretativos de <i>Homérica</i> de De Elías | 32 |
| CAPÍTULO III. Odgers, Cortés, Martínez, Navarro: cuatro nuevas miradas al violonchelo | 34 |
| 3.1 Alejandra Odgers..... | 35 |
| 3.2 Francisco Cortés | 36 |
| 3.3 Arturo Martínez | 37 |
| 3.4 Diego Navarro | 38 |
| CAPÍTULO IV. Aproximación interpretativa a las obras de Odgers, Cortés, Martínez y Navarro. | 39 |
| 4.1 Algunos aspectos interpretativos de <i>Son MERO</i> de Alejandra Odgers | 39 |
| 4.2 Algunos aspectos interpretativos de <i>Vals en tiempos del miedo</i> de Francisco Cortés Álvarez | 40 |
| 4.3 Algunos aspectos interpretativos de <i>Tristes ensoñaciones</i> de Arturo Martínez Zanabria | 41 |
| 4.4 Algunos aspectos interpretativos de <i>Violonchale</i> de Diego Enrique Navarro Clemente | 42 |
| ANEXOS | 44 |
| Anexo 1 Entrevista al compositor Federico Ibarra Groth | 44 |
| Anexo 2 Entrevista al violonchelista John Henry Crawford..... | 54 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 57 |

Introducción

Desde que llegué de Ibagué, Colombia, a este país, me asombró conocer la cantidad y calidad de compositores de música mexicana de concierto. Desde ese momento nació en mí la curiosidad por la interpretación de este repertorio, el cual no es frecuentemente incluido en sus recitales por la mayoría de los chelistas. Encontrar la voz que nos representa como latinoamericanos fue una de las motivaciones que surgió en mi mente.

Dado lo anterior, le manifesté mi deseo al profesor de violonchelo Gustavo Martín, de centrar mi trabajo en este repertorio y profundizar en sus características. Recibí de él una respuesta positiva y comencé a colaborar en el proyecto de investigación PAPIIT IN405019 (El violonchelo en México. Un estudio panorámico del repertorio para violonchelo y sus intérpretes en el último siglo en México), que a su vez coordina este académico. Esta investigación tiene como fin el rescate, catalogación, edición y grabación de repertorio para violonchelo escrito por algunos compositores mexicanos.

Creo firmemente que como latinoamericanos tenemos la gran obligación de dar a conocer al mundo nuestra música, la cual es de una riqueza vasta y generalmente menospreciada. En este sentido, el programa de mi proyecto de titulación abarca un repertorio que contempla un siglo de música mexicana de concierto, obras de siete compositores que en su mayoría tienen o tuvieron algún vínculo con la Escuela Nacional de Música/Facultad de Música de la UNAM y diferentes perspectivas estéticas del instrumento y dotaciones: violonchelo solo, violonchelo y piano, violonchelo y guitarra, violonchelo y orquesta. Dentro de este grupo de obras, cuatro son estrenos de miniaturas escritas para el violonchelo y la guitarra, las cuales encargué a igual número de compositores y que tienen como hilo conductor el estar inspiradas en el folclor mexicano.

El interpretar estas obras en orden cronológico para mí siempre fue la opción que más me llamaba la atención, dejando a un lado los problemas logísticos. El hacer el programa de esta forma permite apreciar mejor y hacer más visible el desarrollo de la música para violonchelo en México y la utilización de distintos lenguajes creativos utilizados por los artífices de estas obras.

Está literalmente en nuestras manos otorgarle una voz a nuestra música y hacer que ésta sea escuchada en otras latitudes. Ser conscientes del valor de ésta y situarla en el lugar que merece, teniendo siempre en mente que si nosotros no hacemos este trabajo de divulgación nadie más lo hará.

Estoy convencido que este proyecto de titulación será una pequeña, pero significativa aportación académica y artística, que nos permitirá adentrarnos un poco más en las características y rasgos de la música mexicana de concierto. Al mismo tiempo, ayudará a difundir el trabajo de algunos compositores mexicanos, logrando que cada vez sean más las personas que como yo, se asombren de la riqueza cultural de nuestra música y las motive a interpretarla.

Capítulo I. Ponce, Ibarra y de Elías: de la vanguardia a la experimentación.

Tres obras: para violonchelo solo, violonchelo y piano y violonchelo y orquesta escritas por tres compositores consagrados, son las que conforman la primera parte de este programa. Las tres representan una riqueza expresiva, en parte porque fueron escritas utilizando lenguajes diferentes, y estrenadas hace tiempo. Han pasado a formar parte —en mayor o menor medida— del repertorio internacional del instrumento. Los tres compositores de este capítulo han sido reconocidos con el Premio Nacional de Ciencias y Artes, máximo galardón que confiere la nación en su género.

La primera de estas obras, la *Sonata para violoncello y piano* (1922) de Manuel M. Ponce (1882-1948), es una composición enmarcada en las reglas compositivas europeas, pero con un primer movimiento con aires cubanos, esto tal vez por la utilización de la sincopa y el cinquillo cubano.¹ Una obra que, por su estética y dimensiones, exige del intérprete no sólo una refinada intuición artística, sino también una gran resistencia física. Si quería ahondar en la música mexicana era para mí una obligación interpretar esta *Sonata*, no sólo porque es una obra de primer nivel sino porque su compositor sin duda alguna es para mí el más destacado de los compositores mexicanos.

Desde la primera vez que escuché el *Concierto para violonchelo y orquesta* (1989) de Federico Ibarra (1946), uno de los pocos conciertos para violonchelo escritos por un mexicano, llamó mi atención por la forma en que fue orquestado, otorgándole un gran dramatismo. Desde esa primera escucha se convirtió en un gran reto el interpretarlo, pero sobre todo el poder proponer una versión de esta obra. Hasta la fecha, este concierto sólo ha sido interpretado por dos violonchelistas: Carlos Prieto que comisionó y estrenó la obra; y John Henry Crawford, músico estadounidense quien lo interpretó el 20 de noviembre del 2019 en el Festival de Música de Morelia.

¹ Gustavo Martín (2005), *Edición crítica sonata para violoncello y piano Manuel M. Ponce*, México, UNAM.

Homérica (1996) de Manuel de Elías (1939), es una obra para violonchelo solo, con un lenguaje rítmico experimental, muy corta y concisa en su discurso. En ésta, de Elías explora diferentes timbres y sonoridades del violonchelo. Es una obra con gran libertad en el tempo, y siempre con una búsqueda constante de nuevos colores; cambios abruptos de carácter e impredecibles. Todas estas serían características que describen esta miniatura.

1.1 La *Sonata para violoncello y piano* de Manuel M. Ponce (Fresnillo 1882 – Ciudad de México 1948)

“por supuesto, Ponce no fue el primero en acercarse a la búsqueda de lo nacional en la música. Pero, a diferencia de antecesores ilustres que esporádicamente hicieron suyos algunos sonos populares, esta aproximación a lo mexicano dejó de ser un recurso excepcional para convertirse en una constante de su obra.”²

Manuel M. Ponce, considerado el padre del nacionalismo mexicano, nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882. De acuerdo con el mismo compositor “fue su hermana Josefina la que lo inició en la música”.³ Su primera composición musical en 1890 fue la *Marcha del sarampión*, la cual escribió después de recuperarse de esta enfermedad, que padeció a los 8 años.⁴

En 1900, a los 18 años Ponce se trasladó a la Ciudad de México para continuar con sus estudios musicales con el pianista madrileño Vicente Mañas. Un año después Ponce ingresó al Conservatorio Nacional, aunque su paso por esta institución fue muy breve ya que se dirigió a Aguascalientes.

En 1904 Ponce viajó a Italia con la ilusión de estudiar con el maestro Marco Enrico Bossi, director del Liceo Musical de Bolonia, pero Bossi le recomendó estudiar con Cesare Dall’Olio. Sus lecciones con éste fueron pocas, ya que éste murió en 1905. En noviembre de ese mismo año Ponce decide viajar a Alemania, donde audicionó y entró a la clase del pianista Martin Krause.

² Ricardo Miranda (1998), *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra*, México: Conaculta, p. 29.

³ *Ibidem*, p. 14.

⁴ Velazco, Jorge y Ricardo Miranda (2001), *Manuel María Ponce*, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, [Madrid]: SGAE / ICCMU, p. 884.

De regreso a Aguascalientes en 1907, se dedicó a impartir clases de piano y a la composición. Un año más tarde Ponce se trasladó a la Ciudad de México para ocupar la plaza de maestro de piano en el Conservatorio Nacional por invitación de Gustavo E. Campa. El 7 de julio de 1912 en el teatro capitalino Arbeu, estrenó con gran éxito su concierto para piano y orquesta, en donde él mismo interpretó la parte solista y fue dirigido por Julián Carrillo.

Como consecuencia de un error político al aceptar un salario del gobierno de Victoriano Huerta para dedicarse a la composición, Ponce fue perseguido y difamado, por esto tomó la decisión de autoexiliarse y viajar a La Habana, Cuba el 12 de marzo de 1915. En la isla compuso algunas obras como tres *Rapsodias cubanas*, *Suite cubana* y *Elegía de la ausencia*, está última dedicada a su prometida Clementina Maurel, quien se encontraba en México. Meses después de su regreso a México, Ponce contrajo matrimonio con ella el día 3 de septiembre de 1917.⁵

Luego de dos años de buscar estabilidad económica en Cuba y no encontrarla, regresó a México en junio de 1917 para volver a ocupar su plaza de maestro de piano por ofrecimiento de Loera y Chávez. Con el paso de los meses fue recuperando su papel protagónico en la escena musical mexicana, hasta ponerse al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional el 28 de diciembre de 1917.

Queriendo actualizarse y darles un nuevo aire a sus composiciones, Ponce viaja a París el 20 de junio de 1925, en donde se inscribió en un curso de composición con Paul Dukas en la *École Normale de Musique*. Desde su llegada hasta el año de 1932, Ponce se dedicó casi de manera completa a la composición, renovándose artísticamente y enriqueciendo su repertorio.

Poco a poco Ponce se incorporó al círculo de músicos e intelectuales residentes en París. En 1928, gracias a la colaboración de Mariano Brull, escritor cubano que formaba parte de este mismo grupo, nació la *Gaceta Musical* de la cual Ponce fue director. Dicha publicación fue

⁵ *Ibidem*, p. 885.

una de las más trascendentales revistas musicales en lengua hispana y la única que se ha realizado fuera del ámbito hispanoamericano.

La estancia de Ponce en París fue importante, pues entre otras cosas durante ella cultivó una relación cercana con el virtuoso de la guitarra Andrés Segovia. Esta relación resultó benéfica para ambos, ya que Ponce hacía que sus obras fueran escuchadas frecuentemente en recitales y Segovia recibía obras de gran calidad que se sumaban al escaso repertorio para este instrumento. Gracias a esta colaboración la música de Ponce tuvo una proyección internacional.

En el verano de 1929, Ponce se dio un descanso de sus actividades académicas y aprovechó para visitar México, donde no perdió la oportunidad para dar algunos recitales y difundir parte de lo aprendido en París. Por esta época Rubén M. Campos escribió en *El Universal*: “Ayer oí su música nueva. Está saturada de su antigua alma juvenil. En formas de armonización absolutamente diversas de las formas empleadas hace apenas un lustro, su nueva música es toda armoniosa y diáfana [...] llega al alma ágilmente porque tiene alas de ensueño; hace soñar y sentir porque es poesía pura, no tiene espejismos sobre arideces, sino bellezas...”.⁶

Regresó a Europa en octubre para dirigir *Chapultepec* en el Festival Sinfónico Iberoamericano, realizado en Barcelona. Luego de esta presentación retomó a sus clases en la *École Normale de Paris*.

Superando todas las adversidades, principalmente económicas, Ponce se graduó como compositor en 1932. Su maestro Dukas se sintió imposibilitado de calificar un alumno tan brillante como Ponce y escribió lo siguiente en su hoja de evaluaciones: “Las composiciones de Ponce llevan el sello del talento más distinguido y desde hace tiempo no son susceptibles de ser calificadas en una categoría escolar. Siento escrúpulos en otorgarle cualquier

⁶ Rubén M. Campos, “Manuel M. Ponce ultra modernista”, en *El Universal*, 31 de julio de 1929. *Apud* Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 64.

calificación, aunque sea la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un discípulo tan destacado y tan personal”.⁷ Así concluyó una etapa de reinversión musical, en febrero de 1933 Ponce regresó a su patria acompañado por Segovia.

Carlos Chávez, entonces director general del Departamento de Bellas Artes, le ofreció el puesto de Consejero de Música de Bellas Artes y Maestro de Piano e Historia de la Música en el Conservatorio Nacional. Durante estos años, también ocupó la cátedra de composición en la Escuela Universitaria de Música. El 9 de mayo de 1933 Ponce fue nombrado director del Conservatorio Nacional, puesto que desempeñó por un año. También en 1933 fue nombrado miembro de la Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual de la Secretaría de Educación.

En 1936 se editó la última revista musical dirigida por Ponce *Cultura Musical* patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música y la cual tenía como jefe de redacción a Jesús C. Romero. Ésta pretendía dar voz a la comunidad de tal institución.

A finales de 1938 la Secretaría de Educación Pública le ofreció una licencia con goce de sueldo de tres meses al año, para que se dedicara de lleno a la composición. En 1939 dejó la cátedra de piano en el Conservatorio Nacional y se hizo cargo de la Academia de Folklore de esta misma institución.

En octubre de 1941, en Montevideo, Andrés Segovia estrenó el *Concierto del sur* dirigido por Lorenzo Baldi como director. El concierto tuvo gran éxito. “Gracias a Dios -escribió Clema desde Montevideo a Ponce- éxito enorme anoche. No recuerdo el número de veces que tuve que salir a dar las gracias. El público delirante...”.⁸

⁷ Citado por Pablo Castellanos (1982) en *Manuel M Ponce (ensayos)*, México: UNAM Castellanos, Pablo (1982), *Manuel M Ponce (ensayos)*, col. Textos de Humanidades, 32, México: UNAM. p. 43 *apud* Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 67.

⁸ Carta de Manuel M. Ponce a Clementina Maurel, Montevideo, 5 de octubre de 1941 (AMMP) *apud* Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 85.

Mientras que Segovia le escribía también desde Uruguay al compositor “¡Si esta no es tu mejor obra, no sé qué otra será!”. Este concierto fue interpretado en una gira por Sur América, se repitió en Buenos Aires, Argentina, y en Santiago de Chile. Se tenía planeado realizar también el concierto en la capital peruana, pero por un retraso al llegar a Lima el concierto fue cancelado.

En 1942 Ponce reanudó sus actividades en la medida en que su salud lo permitía, ya que desde hace varios años atrás padecía de uremia. Sin embargo, aún en frágil estado de salud, en marzo de 1943 estrenó el *Concierto para violín y orquesta* con Heryk Szeryng como solista y la Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez.

La última aparición de Ponce como director y solista fue en 1944, con un programa compuesto en su totalidad por sus obras, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad en el Anfiteatro Simón Bolívar.

Un año más tarde se le designó como director de la Escuela Nacional de Música. En febrero de 1948 recibió el Premio Nacional de Artes y Ciencias, otorgado por el gobierno de México, la primera vez en otorgar este galardón a un músico.

Tal vez uno de los conciertos más importantes para Ponce fue en 1947, cuando su obra *Ferial* fue interpretada por la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por José Limantour.

El maestro Manuel M. Ponce falleció en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948. Este acontecimiento fue calificado por Rodolfo Halffter como “día de duelo nacional por la pérdida irreparable del padre del nacionalismo musical mexicano.”⁹

⁹ Rodolfo Halffter, “Manuel M. Ponce”, en *El Universal Gráfico*, 26 de abril de 1948, p. 6 *apud ibidem*, p. 92.

Historia de la obra

“Ponce, refiriéndose a las críticas recibidas después del estreno del concierto para violín y orquesta, afirmaba que aquella modificación en el lenguaje no era nueva. Había comenzado veinte años antes, “cuando escribí los Poemas de Tagore y la Sonata para violonchelo y piano”¹⁰

Si revisamos el catálogo de composiciones de Manuel M. Ponce, nos encontramos con varias sonatas para diferentes instrumentos: dos sonatas y una sonatina para piano, cinco sonatas y una sonatina para guitarra, una sonata para violín y viola, una sonata para guitarra y clavecín y una sonata para violonchelo y piano. Esta última sonata es la que nos concierne y de la cual hablaremos a continuación.

Por la magnitud de la obra, la profundidad de sus movimientos y el trato que le da el compositor al desarrollo de los temas, esta sonata destaca como una de las obras más importantes escritas por compositores mexicanos para el violonchelo.

La sonata está conformada por cuatro movimientos. El primero movimiento es un “Allegro Selvaggio” escrito en forma sonata. Su segundo movimiento es un *Allegro. Alla maniera d'uno studio* y de acuerdo con Martín, su primera indicación fue *alla maniera d'uno scherzo*, luego Ponce tachó esta última palabra y la cambió por la antes mencionada “Studio”.¹¹ El tercer movimiento es una *Arietta. Andantino affettuoso* profundamente tranquilo, contemplativo y cantáble, y su último movimiento es un *Allegro burlesco* de un carácter principalmente rítmico.

Esta sonata está fechada el 27 de octubre de 1922, cuando Ponce se encontraba viviendo en México, pero al parecer fue iniciada entre los años de 1915 a 1917 cuando residió en La Habana, Cuba. El primer movimiento de la sonata y su repetitivo “cinquillo cubano” (ritmo Afro-cubano) nos traslada de inmediato a un ambiente caribeño. Este ritmo también fue usado por Ponce en otras obras de este periodo como *Rumba* para guitarra y en *Elegía de la*

¹⁰ Rafael Mendivil, “La música de ayer y hoy”, *Todo*, 6 de enero de 1947, pp 32-33, *apud ibidem*, p. 87.

¹¹ Gustavo Martín (2005), *Edición crítica sonata para violonchelo y piano Manuel M. Ponce*, México: UNAM, p. 3.

ausencia para voz y piano.¹² Ponce describió su sonata como “un ensayo discretamente modernista” al dedicar un ejemplar de ésta a Gustavo E. Campa.¹³

“Esta sonata fue estrenada el 8 de octubre de 1922 en el Teatro Principal de la Ciudad de México por el violonchelista de origen uruguayo Óscar Nicastro, a quien está dedicada y el propio Ponce al piano. Llama la atención que la fecha de estreno de la obra es anterior a la fecha en que la sonata aparece como concluida,”¹⁴ lo que podría indicar que la *Sonata* fue revisada después de su estreno.

La sonata está escrita de una forma muy equilibrada para los dos instrumentos, repartiendo el protagonismo entre ambos. Momentos enérgicos, rítmicos y de un gran lirismo y tranquilidad transcurren a lo largo de esta obra.

Gustavo Martín, en su edición crítica de la obra, publicada por la UNAM en 2005, menciona dos detalles: el primero es que la dedicatoria al violonchelista Óscar Nicastro no aparece en el manuscrito autógrafo y la encontramos presente hasta la primera edición; y el segundo es el ya antes mencionado tachón en la indicación de *tempo* en el segundo movimiento.¹⁵

¹² Virginia Covarrubias Ahedo (2008), *Three Main Chamber Music Works for strings and piano by the Mexican Composer Manuel M. Ponce*, Florida: Coral Gables, p. 12.

¹³ Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴ Gustavo Martín, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵ *Idem.*

1.2 El *Concierto para violoncello y orquesta* de Federico Ibarra Groth (Ciudad de México, 1946).

El talento musical de Federico Ibarra se inclina, por naturaleza, hacia el contraste dramático. Yolanda Moreno Rivas¹⁶

Cursó la carrera de Composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en 1971 fue becado por Radio Universidad y Radio Televisión Francesa para proseguir sus estudios en París y en 1975 para asistir al curso de Composición en Santiago de Compostela, España. En marzo de 2006 obtuvo el grado de Doctor en la Universidad Complutense de Madrid.¹⁷

Además de su actividad como compositor, ha dedicado parte de su tiempo a la ejecución pianística de su obra y al estreno en México de buena parte de la producción contemporánea internacional escrita para dicho instrumento, dando especial énfasis a las composiciones pianísticas mexicanas del siglo XX.

Su actividad docente dentro de la UNAM comenzó en 1971, cuando recibió el cargo como profesor de solfeo. Dirigió el Taller de Composición del Cenidim de 1975-1986, experiencia que inspiraría el Taller Piloto de Composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM (1985-2000).¹⁸

Ibarra también fue Director Musical de Camerópera de la Ciudad (1989-1996), participó como ponente en el Congreso Internacional “La ópera en España e Hispanoamérica”, realizado en Madrid, España (1999) y ha sido jurado de diversos concursos y festivales musicales tanto nacionales como internacionales.

Regularmente ha publicado ensayos y críticas musicales en periódicos y revistas nacionales, ofrecido conferencias y recitales de su música y la de otros compositores contemporáneos

¹⁶ Yolanda, Moreno Rivas (1996) *La composición en México en el siglo XX*, México: Conaculta, p. 120.

¹⁷ Biografía recuperada el 5 de febrero de 2020, de <http://federicoibarra.com/>

¹⁸ Jorge Mario Vidales (2017), “Federico Ibarra Groth”, México: UNAM, p. 154. Recuperado el 5 de febrero de 2020, de <http://www.100.unam.mx/pdf/federico-ibarra-groth.pdf>

mexicanos en foros nacionales y en ciudades como Caracas, San José de Costa Rica, París, Los Ángeles, San Antonio y San José en Estados Unidos y en Montreal. Fue invitado especial en el International Children Choir Festival Hong-Kong 1999, y en el Festival Niños del Mundo en Armonía 2001 en Hamburgo y Budapest.

Su actividad como compositor abarca obras de todo género: óperas, ballets, sinfonías, tres conciertos (uno para piano, otro para violonchelo y otro para violín), sonatas para piano solo, para violín y para violonchelo, cantatas, canciones, otras obras escritas para diversas combinaciones instrumentales y vocales y música para teatro.

Diversas instituciones culturales del país le han solicitado y comisionado obras. Parte de ellas han sido editadas, grabadas e interpretadas en México y otros países como Australia, Polonia, Francia, Bélgica, España, Inglaterra, Alemania, Hungría, USA, Argentina, Venezuela, Costa Rica, Brasil, Colombia, Ecuador, Cuba, Canadá, China y Sudáfrica.

Se ha hecho acreedor a las distintas becas y reconocimientos tanto en México como en el exterior.¹⁹ En 2001 le fue otorgado el máximo reconocimiento con el que el Estado Mexicano premia a sus creadores: Premio Nacional de las Ciencias y Artes.

Lo variado, vasto e interesante de su producción ha sido reconocido con los siguientes premios y diplomas nacionales: el “Silvestre Revueltas” el “Lan Adomían”, el de la “Nueva Música para Danza”, los de la Unión Mexicana de Críticos de Teatro, los de la Unión Nacional de Cronistas de Teatro y Música, el de la Asociación Pro Ópera, la “Medalla Mozart” (1991), el “Premio Universidad Nacional” (1993), Académico de número de la Academia de Artes, profesor emérito de la UNAM. Internacionalmente con la Medalla de Bronce del Primer Concurso Internacional de Composición Musical “Ciudad Ibagüé”, Colombia (1981) y el accésit al Premio “Jacinto e Inocencio Guerrero” a la mejor Obra Lírica en Madrid, España (1991).²⁰

¹⁹ La Beca de apoyo a Creadores Artísticos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1989-1990), la del Programa de Intercambio de Residencias Artísticas México-Estados Unidos y México-Canadá, Sistema Nacional de Creadores (1994-2000) y desde el año 2001 es creador emérito de este Sistema.

²⁰ Biografía recuperada el 5 de febrero de 2020, de <http://federicoibarra.com/>

Historia de la obra

“Es una creación de suma belleza y resonancia emocional. Su balance sonoro le permite establecer un diálogo de gran densidad y virtuosismo que no descarta momentos de intensa vehemencia en la parte solista” Yolanda Moreno Rivas²¹

Según narra el maestro Carlos Prieto en un documental realizado por la UNAM²² sobre la vida y obra de Federico Ibarra, motivado por hacer crecer el repertorio para violonchelo de compositores mexicanos, en 1988 él conoció al autor y comisionó la creación de esta obra luego de una cena. Un año después, el 26 de abril de 1989, Ibarra le entrega la obra terminada a Prieto, y tres días después se reúnen para interpretarla juntos, Ibarra al piano tocando la reducción orquestal y Prieto en el violonchelo.

Estrenado por Prieto el 20 de octubre de 1989 con la Orquesta Sinfónica de Xalapa bajo la dirección de José Guadalupe Flores, “el éxito fue verdaderamente sorprendente, sobre todo tratándose de la primera audición de una obra contemporánea” afirma Prieto.²³

En el libro *Las aventuras de un violonchelo*, Carlos Prieto menciona que este concierto es uno de los que él más ha tocado alrededor del mundo, y nos menciona que su estreno en Ciudad de México fue en el concierto inaugural de Duodécimo Foro Internacional de Música Nueva, el 5 de mayo de 1990. Su estreno en Estados Unidos fue en el 1991, en un festival en Pueblo, Colorado. Y su estreno europeo se llevó acabo en Londres en 1993, con la Royal Philharmonic Orchestra dirigida por Enrique Diemecke. Menciona que también este lo ha interpretado en Bruselas, Holanda, España, Rusia, Cuba, Sudáfrica, entre otros países.²⁴

En una entrevista que me concedió el maestro Federico Ibarra, me expresó que en este encuentro en el que tocaron juntos la obra, el maestro Prieto dio algunas recomendaciones de cómo mejorar la escritura para el violonchelo, pero a las notas no se les hizo ningún cambio.

²¹ Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 124.

²² Salvador Govea (12/02/2017), “Federico Ibarra. Documental UNAM”. Recuperado el 12 de marzo de 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=rNGzS2glA5Q&t=1379s>

²³ Carlos Prieto, *op. cit.*, p 56.

²⁴ *Ibidem*, p. 57.

También manifestó que no recibió ningún parámetro compositivo de parte de Prieto: tuvo completa libertad a la hora de componer esta obra. Afirmó que su mayor desafío fue un problema dinámico que él encontró en el instrumento y la facilidad con la que el violonchelo puede ser opacado por la orquesta o incluso por el piano.

Al preguntarle por cómo solucionó este problema dijo:

el elemento principal del discurso musical siempre está confiado al chelo. Sobre esto a la hora de hacer el acompañamiento, la orquesta a veces está comentando el discurso del cello, con toda la potencia que pueda tener una orquesta, pero no juntos. Entonces esto evitó que el chelo fuera opacado o que yo le estuviera exigiendo al chelo cosas que sonoramente no podría hacer. Sin embargo, aprovechar todo el conjunto orquestal como yo quería aprovecharlo y en este sentido eché mano de todas mis habilidades para orquestar siempre respetando [...] el instrumento solista.²⁵

Al escuchar el *Concierto* se hace muy evidente lo señalado por el compositor: el discurso del chelo nunca pelea por protagonismo con los comentarios de la orquesta. Esto también contribuye a que el solista no tenga que forzar su instrumento para proyectar su sonido.

²⁵ Entrevista con Federico Ibarra, 2 de diciembre de 2019, Roma Norte, Ciudad de México. El texto de la entrevista completa puede consultarse en los anexos.

1.3 *Homérica* para violonchelo solo de Manuel de Elías (Ciudad de México, 1939).

Compositor y director de orquesta, inició a edad temprana su educación musical al lado de su padre (Alfonso de Elías, 1902-1984). Posteriormente ingresó a la Escuela Nacional de Música, en donde inició estudios de violonchelo con Sally van den Berg y fue miembro del grupo de Compositores Universitarios. Más tarde, al término de la carrera de composición, fue invitado a ingresar al Taller de Composición que dirigía Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional. Simultáneamente tomó cursos de dirección de orquesta con Ernst Huber-Contwig, Luis Herrera de la Fuente y posteriormente con Edgar Doneux (ópera y ballet). Asimismo estudió con los pianistas Gerhart Kaemper y Bernard Flavigny y en cursos especiales con los compositores Karlheinz Stockhausen (1968, música nueva) y Jean-Etienne Marie (1967-68) (música concreta, matemática musical y electroacústica). Fue becado para realizar la mayor parte de estos estudios.²⁶

A lo largo de su vida, de Elías ha sido partícipe en la fundación de un gran número de instituciones culturales en diferentes partes de la República mexicana tales como: Grupo Proa (1964), Orquesta de Cámara Santa Cecilia (1959), Orquesta de Cámara “Amigos de la Música” (1960), Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato (1965), Instituto de Música de la Universidad Veracruzana (1975), Orquesta Sinfónica de Veracruz, una Escuela de Música y un coro mixto en esta misma entidad (1980). Fundó y fue designado Presidente del Consejo Mexicano de la Música (1995), Colegio Latinoamericano de Compositores de Música de Arte (1998-1999), Orquesta Filarmónica de Jalisco (1988) organizó y dirigió artísticamente la undécima edición del Foro de Compositores del Caribe (1999), Ciclo de Conciertos 2001 “Un puente entre dos milenios” (2001), entre otros.²⁷

²⁶ Jorge Velazco y Ricardo Miranda (2001), “Manuel De Elías”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, [Madrid]: SGAE / ICCMU, pp. 651-652.

²⁷ Biografía recuperada el 17 de marzo de 2020, de <https://manueldeelias.blogspot.com/>

Ha dirigido prácticamente todas las orquestas profesionales de su país y decenas de orquestas fuera de México: Orquesta de Cámara de la Radio y Televisión Belga, en 1982 realizó una extensa gira por Polonia dirigiendo varias orquestas sinfónicas en las Ciudades de Bialystok, Bydgoszcz, Torun, Wroclaw y Varsovia con obras propias, de repertorio mexicano y europeo. Se ha presentado como director huésped en Francia, Suiza, Bélgica, Polonia, España, Estados Unidos, Venezuela, Cuba, Puerto Rico, Guatemala, El Salvador, Argentina, etc. De 1984 a 1986 fue director artístico de la Orquesta de Cámara del Instituto Nacional de Bellas Artes y en 1987 asumió la titularidad de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara.

A principios de 1974 viajó a los Estados Unidos para trabajar en el Laboratorio de Música Electrónica de la Universidad de Columbia/Princeton en Nueva York, asesorado por Alfredo del Mónaco, y a su regreso concluyó la entrada sobre Música que le fue encomendada por la Enciclopedia de México.

En 1976 fue director artístico y participante en el Primer Festival Internacional de Música en Xalapa. Hasta mediados de 1982, año en que fue designado Director General del Área de Artes de la Universidad Veracruzana.

Siempre activo como compositor, cuenta con un catálogo de más de 160 obras de muy diversos géneros que van de la música para un instrumento solo hasta el complejo sinfónico-coral con solistas, y del uso de instrumentos antiguos hasta el empleo de medios electroacústicos. Varias de sus obras han sido registradas fonográficamente. En 1995 su *Sonante N° 11* fue la obra sinfónica contemporánea seleccionada durante la VII Tribuna Musical de América Latina y el Caribe.

En su doble desempeño como compositor y director de orquesta, ha participado en festivales como: Interamericano en Washington y Nueva York, Chartres en Francia, Bienal y Estival de París, Año de América en Frameries-Mons, Bélgica, Semana de México en Bruselas, Internacional de Música Contemporánea en España, Sonidos de las Américas en Nueva York, Foro de Compositores de Centro América y el Caribe, Encuentro Internacional de Compositores Rosario, en Argentina, Festival de Música Contemporánea de El Salvador,

Festival Latinoamericano de Música en Caracas, Foro Internacional de Música Nueva, Cervantino en Guanajuato, Encuentro Latinoamericano de Música en Morelia, etc.²⁸

En 1990 fue nombrado miembro de la Sociedad Mexicana de Musicología y el mismo año, proyectó e inició una profunda reforma académica para el Conservatorio de las Rosas de la Ciudad de Morelia, desempeñándose simultáneamente como director general.

Ha sido autor de numerosos artículos y objeto de mención en enciclopedias, diccionarios, libros y diversas publicaciones musicales, tales como: *Compositores de América*, Volumen 15. OEA, Washington, D.C. (1969); *Introduction to Twentieth Century Mexican Music*. Dan Malmström. Uppsala University, Seden (1974) y versión en español: Breviarios de cultura económica, N° 263. (1977); *América Latina en su música*. Isabel Aretz. UNESCO. Siglo XXI, editores. (1977); *Enciclopedia de México*, tomos V y X, (1987); *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. Sixth edition. Nicolas Slonimsky. (1978); *Music in Latin America: An Introduction*. Gerard Béhage. Prentice-Hall. (1979); *El encanto de la buena música. Apreciación musical*. México. (1981); *Diccionario Enciclopédico de México*, Tomo II, (1990) y varias otras.

En 1991 se hizo cargo de la Coordinación Nacional de Música y Ópera del Instituto Nacional de Bellas Artes. Invitado como jurado a diferentes concursos como: “Premio Tomás Luis de Victoria” (2000) y del “Premio Latinoamericano de Composición - Cuba” (2004).

A lo largo de su vida ha sido merecedor de diferentes premios y reconocimientos como: Medalla Mozart (1991), Premio Nacional de Ciencias y Artes (1992), Sistema Nacional de Creadores en calidad de Creador Emérito (desde 1993), Miembro de Honor de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) (2001).

En 2001 fue nombrado Miembro del Consejo Consultivo del Festival Internacional Cervantino. En octubre del mismo año, fue invitado al XVI Festival de Música

²⁸ *Idem.*

Contemporánea de La Habana, en donde dirigió en el concierto inaugural en un programa que incluyó centralmente su *Concierto para Violonchelo y orquesta*.²⁹

²⁹ *Idem.*

Capítulo II. Aproximación interpretativa de las obras de Ponce, Ibarra y De Elías

2.1 Algunos aspectos interpretativos de la *Sonata* de Manuel M. Ponce

Mi primer acercamiento a esta obra fue al escuchar la grabación que realizaron Bozena Slawinska (chelo) y Jozef Olechowski (piano) en 1997. La primera impresión que tuve fue de asombro al escuchar la gran calidad de esta obra y al notar su dificultad interpretativa.

En ese momento mi atención ya estaba puesta en el repertorio mexicano para violonchelo y al descubrir esta *Sonata*, me di cuenta de inmediato que era una obra obligada que tenía que abordar si quería adentrarme dentro la música para violonchelo de compositores mexicanos, y a mi parecer casi obligatoria para cualquier estudiante de violonchelo en México. No sólo por tratarse de uno de los compositores más importante en la historia del país, sino por la calidad de esta obra.

Unos meses después de este descubrimiento le propuse al maestro Gustavo Martín empezar a trabajar en esta obra. Él ya conocía mi interés por interpretar repertorio mexicano para violonchelo, así que nos dispusimos al montaje de esta *Sonata* aun sin tener en mente que esta sería una de las obras de mi programa de titulación.

Enfrentarme a esta obra fue un gran reto como estudiante e intérprete, en la que por su gran intensidad el ejecutante casi no tiene momentos de descanso durante los movimientos. Cada movimiento tiene un carácter y una dificultad técnica muy diferente, no sólo para el violonchelo; la parte del piano también cuenta con retos técnicos de gran dificultad.

La *Sonata* consta de cuatro movimientos, cada movimiento contrastante en *tempi* y en carácter uno del otro. Los cuatro movimientos están escritos en lenguaje tonal. En cuanto al uso de materiales, éstos están muy balanceados tanto así que se podría decir que en un 50% rítmicos y 50% melódicos. Cada movimiento contiene un discurso a mi parecer muy homogéneo con diferentes temas o personajes fácilmente reconocibles en cada sección de la *Sonata*.

Esta *Sonata* es una obra muy idiomática para el violonchelo y en casi toda ella Ponce logra combinar y mezclar muy bien las sonoridades de ambos instrumentos, aunque en algunos momentos es muy difícil que el piano, por sus cualidades sonoras y la cantidad de notas que tiene escritas, no sobrepase por mucho la sonoridad del violonchelo.

A lo largo de toda la obra hay un constante diálogo entre los dos instrumentos, siempre intercambiando materiales o acompañando uno al otro, podríamos decir que en un 90% de la *Sonata* los dos instrumentos van construyendo un discurso en conjunto. En esta obra se usa prácticamente todo el registro del violonchelo y sin duda por su extensión es la que más exigencia física demanda entre las piezas que conforma el programa.

Para mí el más interesante por la forma en que desarrolla sus materiales es el primero. Este primer movimiento (*Allegro Selvaggio*) está escrito en forma sonata, con sus tres partes muy bien definidas (exposición del compás 1 al 72, desarrollo del compás 72 al 141 y re-exposición del compás 142 al 301) incluso con la tradicional repetición de la exposición. El uso de materiales rítmicos y melódicos es muy balanceado, estando estos presentes a lo largo de toda la obra.

En este primer movimiento encuentro dos ritmos o temas relevantes que se intercambian frecuentemente entre el chelo y el piano y están presentes a lo largo de todo el movimiento. El primero de ellos es presentado por el piano en el compás 1 de un carácter completamente rítmico y de acompañamiento. Este ritmo es el denominado “cinquillo cubano” (ejemplo 1), el violonchelo toma este ritmo hasta el compás 18.

Ejemplo 1. Compás 1.



El segundo movimiento (*Allegro alla maniera d'uno studio*) tuvo como primera indicación “alla maniera d'uno scherzo”, pero posteriormente Ponce tachó esta última palabra y la reemplazó por la palabra “studio”.³⁰ Este movimiento está escrito en forma Scherzo A - B - A, en donde la segunda A es exactamente igual a la primera. La parte B podría ser el característico trío de la forma Scherzo.

| | | |
|----------------|------------------|----------------|
| A | B | A |
| Compás 1 al 66 | Compás 67 al 112 | Compás 1 al 66 |

El ritmo más repetitivo tanto en el chelo como en el piano de este movimiento es el quintillo. A mi parecer en este movimiento se encuentra el mayor problema técnico de la sonata, el lograr que todos los quintillos de este movimiento suenen realmente articulados e iguales es un gran reto para cualquier intérprete. En este sentido, el pasaje que va del compás 55 al 66, por los anteriores mencionados quintillos, por su velocidad y por su afinación tal vez sea el más complejo técnicamente de toda la sonata.

El tercer movimiento (*Arietta Andantino affettuoso*) es el único movimiento lento dentro de la obra. Escrito en forma A – B – A', en donde el piano crea una atmósfera sonora y se dedica prácticamente sólo a acompañar las melodías que hace el chelo. En este movimiento el chelo goza de gran libertad para cantar las melodías escritas.

Para mí tocar este movimiento durante la *Sonata* es un respiro: de enorme belleza, guarda la sutil melodía que se desarrolla durante el movimiento. Evoca una imagen de completa calma, como quien sólo contempla el paisaje y se vuelve uno con él.

³⁰ *Idem.*

| | | |
|----------------|-----------------|------------------|
| A | B | A' |
| Compás 1 al 52 | Compás 53 al 76 | Compás 77 al 100 |

Cuarto movimiento (*Allegro burlesco*). De carácter rítmico, tiene una forma simétrica: A, B, C (fugado), B, A coda. Tiene muchas similitudes tanto rítmicas como armónicas con el primer movimiento de la sonata. de igual forma nos enfrentamos a retos técnicos ya vistos a lo largo de la sonata como la articulación y dicción de los diferentes ritmos.

| | | | | | |
|----------|---------|-----------|------------|------------|------------|
| | A | B | C (fugado) | B | A |
| Compases | 1 al 86 | 87 al 103 | 104 al 203 | 204 al 220 | 221 al 257 |

En estos 5 primeros compases con los que inicia el violonchelo están contenidos los ritmos más repetitivos dentro de la obra. Siendo el ritmo del primer compás el más presente, tanto en el violonchelo como en el piano (ejemplo 3).

Ejemplo 3. Compás 2.



2.2 Algunos aspectos interpretativos del *Concierto de Ibarra*

Con el fin de seguir adentrándome en la música académica mexicana, me di a la tarea de buscar un concierto para violonchelo de un compositor mexicano, para interpretar durante la licenciatura. Luego de escuchar algunas opciones limitadas en número, descubrí el *Concierto para violonchelo y orquesta* de Federico Ibarra, en la interpretación de Carlos Prieto, que es la única grabación existente hasta el momento de esta obra. Grabación que realizó en septiembre de 1990 con la *Came-rata* de México, dirigida por Jesús Medina, para un disco compacto de IMS Masters de Inglaterra.³¹

Un concierto impresionante desde la primera escucha, que me convenció de inmediato que esa era la obra que estaba buscando y que quería interpretar. Un concierto que hasta el momento sólo ha sido interpretado por dos violonchelistas: Carlos Prieto quien lo estrenó en 1990 y John Henry Crawford. Éste último interpretándolo 29 años después de su estreno, el pasado 20 de noviembre del 2019 en el Festival de Música de Morelia. Con este músico tuve la oportunidad de intercambiar ideas sobre esta obra.

En un principio el concierto puede dar la impresión de tener un lenguaje muy contemporáneo, pero luego de analizarlo nos podemos dar cuenta con facilidad de que en realidad cada movimiento está escrito de una forma muy organizada e incluso tradicional. Tres movimientos en total (I Rápido – II Lento – III Rápido). El concierto no se encuentra escrito como tal en lenguaje tonal. Ibarra crea atmósferas, y carga de pasajes cromáticos al chelo solista. Algo que llama la atención de éste es que la *cadenza* del concierto no está escrita en el primer movimiento donde tradicionalmente se encuentra; por el contrario, aquí el compositor la incluye en el tercer movimiento.

En este concierto predomina el uso de recursos rítmicos. Se podría decir que en total el concierto solamente tiene tres melodías (con respecto al chelo solista), la primera con la que inicia el concierto y dos más ubicadas en el segundo movimiento. Cada movimiento tiene un

³¹ Carlos, *op. cit.*, p 56.

discurso muy homogéneo y exceptuando algunos pasajes del primer movimiento (pasajes cromáticos muy largos y poco usuales) en general el concierto es idiomático para el violonchelo. Ibarra, en ésta su segunda obra escrita para el chelo, es muy sintético en el uso de los materiales, usa motivos muy cortos o compactos que desarrolla al transcurrir los movimientos.

Este concierto está cargado de momentos de gran dramatismo e intensidad, sonoridades frecuentemente usadas en una ópera, y que como sabemos es el género para el cual Ibarra ha dedicado gran parte de su trabajo con un total de ocho óperas. Al preguntar al compositor por la forma del concierto dijo que fue inspirada entre otras cosas por un elemento extra musical: los cuadros del pintor polaco Beksinski, cuadros que a mi parecer podrían ser imágenes de una película de terror o una pesadilla.

El *concierto* tiene un discurso en el que siempre están separadas las intervenciones de la orquesta y el instrumento solista. Por así decirlo los discursos presentados por cada uno no se pelean por sobresalir uno por encima de la otro. Ésta fue la solución que encontró Ibarra para el problema de balance y sonoridad encontrado en el violonchelo. Lo anterior expresado por él mismo en la entrevista que le realicé.

En esta obra Ibarra hizo uso de todo el registro del instrumento. Una de las dificultades técnicas más notorias son los motivos que presenta al final del primero movimiento, y de igual manera al final del tercer movimiento; secuencias en el registro más alto del instrumento, muy difíciles de afinar por la pequeña distancia que hay de una nota a otra. Otra dificultad técnica son las secuencias cromáticas del primer movimiento, ya antes mencionadas.

Primer movimiento (*Lento – Allegro*). Este movimiento comienza con una introducción en la que el chelo rompe con la atmósfera que crea la orquesta cuatro compases antes, entrando con una melodía hecha por semitonos la cual repite dos veces. En el primer compás del *Allegro*, el chelo expone lo que se desarrollará durante todo el movimiento (ejemplo 4).

Ejemplo 4. Compás 1 Allegro.



En casi en todo el movimiento se expone una idea 3 veces seguidas, en donde la última vez siempre es un poco más larga que las anteriores. Seguido de esto hay una sección en la que la orquesta responde a lo expuesto por el violonchelo.

Segundo movimiento. (*Lento – Moderato*). Este es el movimiento lento del concierto escrito en forma A – B – A'. En él se encuentran las otras dos melodías del concierto. Que básicamente son una, que luego desarrolla (alargándola o cambiando ritmos) dos veces más durante el movimiento. Es un movimiento que llama la atención del oyente por su parte B, en la cual el violonchelo solista va solo haciendo pizzicato durante toda esta sección, jugando con el cambio de compás y con desplazamiento de acentos a la manera del jazz.

Tercer movimiento (*Presto*). Dicho por el mismo Ibarra, en el primer compás se encuentra la idea que desarrollará durante todo el movimiento de diferentes formas. Unas veces anacrúsica, otras tética (ejemplo 5).

Ejemplo 5. Compás 1.



Este es el movimiento más largo del concierto y es en donde se encuentra la *cadenza*. A mi parecer es el movimiento más sólido y mejor armado en su forma; el movimiento que mejor funciona en el instrumento. La *cadenza* está escrita por el compositor, aunque en la única

grabación que existe del concierto no se respeta lo escrito por éste al eliminar unos compases. Hablando de esta última idea Ibarra menciona lo siguiente: “[...] Ya el modificar algunas notas y todo aquello pues eso corresponde más a la honestidad con la cual el intérprete hace las cosas”. Refiriéndose a la vez que John Henry Crawford lo interpretó en Morelia, el compositor confiesa: sí me sorprendió mucho que estuviera apegado a lo que estaba diciendo la partitura y además pues extraordinariamente bien hecho”³²

Hablando con el chelista John Henry Crawford después de su concierto en Morelia comentó lo siguiente sobre la *cadenza*: “Por la *cadenza*, es muy interesante porque en las grabaciones del maestro Carlos Prieto, él hace las cosas de forma distinta, porque está escrita para él, así es que se toma ciertas libertades. Pero yo trato de hacer exactamente lo que está escrito”.³³

2.3 Algunos aspectos interpretativos de *Homérica* de De Elías

El repertorio para violonchelo en México es tan rico que podríamos encontrar una obra de cualquier estilo. Tratando de buscar obras mexicanas que exploraran con sonoridades y con un lenguaje más libre di con esta pieza.

Al escuchar esta obra de Manuel de Elías, me llamó mucho la atención su búsqueda de sonoridades. En una obra sumamente compacta y heterogénea, el intérprete aquí tiene el reto de buscar sonoridades muy diferentes en un tiempo muy corto; desde sonidos íntimos y oscuros hasta sonoridades carrasposas y “ruidosas”.

Esta es una obra con cierta libertad métrica, ya que no tiene barras de compás, pero considero que para interpretarla hay que tener en presente alguna cuenta interna o equivalencia rítmica para no navegar a la deriva.

³² Entrevista con Federico Ibarra, 2 de diciembre de 2019, Roma Norte, Ciudad de México.

³³ Entrevista a John Henry Crawford, 20 de noviembre de 2019, Morelia, Michoacán. El texto de la entrevista completa puede consultarse en los anexos.

En esta pequeña pieza predominan los materiales melódicos o para este caso creo que sería más correcto decir atmósferas. La obra es idiomática para el instrumento, no olvidemos que De Elías es violonchelista y conoce perfectamente las posibilidades que tiene el chelo. Como lo dije antes, considero que la obra es heterogénea, pero también creo que el chelo representa un solo personaje dentro de esa constante búsqueda de sonoridades.

En esta obra el uso del registro no es muy extenso, y para mí la dificultad de esta obra está en tener muy claros los colores y sonoridades que queremos mostrar en cada sección de la pieza.

Buscando darle otro sentido a la interpretación de esta obra, planeé con dos amigos hacer de esta una obra interdisciplinaria, con danza e iluminación. En este ejercicio encontré otro significado para esta pieza que fue un nuevo descubrimiento: una nueva mirada al concepto de movimiento de esta composición, al hacer la ejecución pensada en el bailarín.

En mis primeros acercamientos a esta pieza podría hacer prácticamente lo que quisiera con esta obra, tener mucha más libertad rítmica. Pero al momento de pensar la música para acompañar o ser una con el baile, me di cuenta que no me podría ya tomar muchas libertades con respecto al ritmo, ya que los bailarines, en la mayoría de los casos, planean sus movimientos basándose en cuentas mentales.

El ejercicio de resignificación de una obra ya interiorizada fue para mí muy valioso y tal vez lo que más puedo rescatar de mi experiencia con esta pieza. Sin duda alguna, ideas o experiencias extramusicales pueden lograr enriquecer y darle otro significado a lo que hacemos.

Capítulo III. Odgers, Cortés, Martínez, Navarro: cuatro nuevas miradas al violonchelo.

Con el objetivo de interactuar con compositores actuales del país y ampliar el repertorio para violonchelo en México me puse en contacto con varios compositores de los cuales estos cuatro aceptaron la invitación de realizar una miniatura para violonchelo y guitarra.

En un principio se pensó que las obras fueran escritas para violonchelo solo, pero al notar la fuerza e importancia que tiene la guitarra en México, y la cantidad y calidad de estudiantes de este instrumento en la Facultad de Música de la UNAM, como también la hermosa sonoridad que resulta de la mezcla de los dos instrumentos, se tomó la decisión de comisionar las obras para éste formato.

Para tratar de unir estas cuatro miniaturas, que tuvieran un hilo conductor y hacer de éstas una sola obra, o una obra con diferentes movimientos, se les propuso a los compositores que ésta composición fuera inspirada en algún tema o motivo relacionado con el folclor mexicano.

El resultado de esto fueron dos sones, un vals y una canción ranchera. Cada uno de los compositores imprimió en su pieza una parte del rico folclor mexicano, con estilos compositivos muy diferentes que a mi parecer enriquecen aún más el conjunto de las obras.

Me siento muy afortunado primero de haber recibido una respuesta positiva a la invitación de participar en este proyecto y, segundo, al ver el resultado final: obras muy diversas entre sí, todas con un concepto muy definido y retos interpretativos muy diferentes.

3.1 Alejandra Odgers (Ciudad de México, 1967)

Compositora mexicano-canadiense, Alejandra Odgers es egresada de las licenciaturas en oboe y en composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Posteriormente obtuvo los diplomas de maestría y doctorado en composición en la Universidad de Montreal. A lo largo de su formación realizó estudios, entre otros, con los maestros Mario Lavista, Arturo Márquez, Paul Barker, José Evangelista, Alan Belkin, Francisco Viesca y Jean-Jacques Nattiez.

Odgers ha compuesto más de cincuenta obras, incluyendo una docena para orquesta que han sido interpretadas tanto por orquestas en México (OSN, OFCM, OSCCH, OIPN, OSX, OSM), como por orquestas principalmente canadienses, la Orquesta de la Universidad de Montreal, la Orquesta Sinfónica de Longueuil (Quebec), la Orquesta de Cámara MUSAIC (Winnipeg) y la Orquesta Metropolitana (Montreal) y la Orquesta de la Universidad del Norte en Paraguay. Ésta última le comisionó y estrenó una obra en el marco del 375 aniversario de Montreal en 2017 y otra más para la inauguración del *Espace 67* en donde su obra fue estrenada bajo la batuta de Yannick Nézet-Séguin.

Su trabajo le ha valido numerosos premios, entre ellos los primeros lugares en el concurso “La música popular mexicana en la Intimidad de la Música de Cámara”, el concurso de composición de la Orquesta de la Universidad de Montreal, la Gala de la cultura de Longueuil y el Concurso Nacional convocado por la Asamblea Legislativa del Distrito Federal para componer una obra para orquesta y coro en homenaje a las víctimas de los terremotos de 1985. Ganadora en dos ocasiones de concursos organizados por el Consejo de la Música en México, Odgers ha representado a su país de origen en la Tribuna Internacional de Compositores en Viena (2005) y en Paris (2007). En 2017, fue finalista del premio Charles-Biddle que reconoce el aporte excepcional de un artista inmigrante a la cultura y arte quebequense. Finalmente, Odgers fue becaria del Consejo de las Artes de Longueuil (2011, 2015 y 2017) y creador artístico del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (2011-2013 y 2018-2021).³⁴

³⁴ Biografía proporcionada por la compositora.

3.2 Francisco Cortés Álvarez (Ciudad de México, 1983)

Francisco Cortés cursó la Licenciatura en Composición Musical en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) donde obtuvo la medalla Gabino Barreda y la Maestría y Doctorado en Música en la Universidad de Indiana (IU) donde obtuvo el Dean's Prize. Fue maestro adjunto y director del *Latin American Music Ensemble* en IU. Actualmente es maestro y fundador del programa en composición musical de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Panamericana, profesor de análisis y composición en la Facultad de Música de la UNAM.

Su música se ha escuchado en América, Europa, África y Asia, incluyendo presentaciones en el Aspen Music Festival and School, SEAMUS, Mizzou New Music Festival (EU), Music X (Suiza) y en once ediciones del Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez (México).

Francisco ha colaborado con renombrados ensambles como Alarm Will Sound, OFUNAM, Orquesta Sinfónica Nacional de México, Aspen Sinfonia Orchestra, Orquesta Sinfónica de Michoacán, *IU New Music Ensemble*, *IU Concert Orchestra*, *Orchestra 2001*, *Volti Chamber Singers*, *Cassatt String Quartet*, Onix, Túumben Paax, entre otros, y ha sido becario de *Tania León's Honor Scholarship* (ASCAP) y múltiples veces de los programas de Estudios en el Extranjero y Jóvenes Creadores (Fonca) y actualmente miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (Fonca).

Sus obras pueden ser escuchadas en grabaciones profesionales distribuidas por *IUMusic* (EU), Tempus, Urtext y *Xquenda* (México) incluyendo el álbum "Árboles de Vidrio" de Edith Ruiz nominado al Grammy Latino. Ha producido grabaciones para Naxos, *Indiana University LAMC Music Series*, *University of Notre Dame* (EU), Tempus (México) y Acqua Records (Argentina).

Ganador de premios como el *Morton Gould Composition Award* (ASCAP) y el *Jacob Druckman Orchestral Composition Award*, Francisco Cortés Álvarez ha desarrollado una variada carrera musical como compositor, arreglista, productor musical y pedagogo.³⁵

3.3 Arturo Martínez Zanabria (Ciudad de México, 1993)

Actualmente Arturo estudia la licenciatura en composición y la licenciatura en guitarra, bajo la tutela de Leonardo Coral y Pablo Garibay en la Facultad de Música de la UNAM. En 2016 estudió en la Académie de Musique et Théâtre Fondation Rainier III del principado de Mónaco, donde obtuvo el *Diplôme d'Études Musicales* (DEM). En 2018 fue ganador de la beca “Cátedra extraordinaria de composición Arturo Márquez”, para estudiar composición bajo la guía de este músico mexicano.

Dentro de su catálogo figuran obras para orquesta sinfónica, orquesta y ensambles de cámara e instrumentos solistas en diversas dotaciones instrumentales.

Su música ha sido interpretada en México y Francia, en recintos y festivales como Radio UNAM, en el Festival International de la Musique Universitaire en Belfort, así mismo el Super Market of Sound Festival en *l'Institute Culturel du Mexique* en la ciudad de Paris, y en el Conservatorio Nacional de Garches.

Como intérprete ha ofrecido conciertos en el interior de la República mexicana y en el extranjero en las ciudades de París y Bourges. Como guitarrista, ha obtenidos premios como solista y en música de cámara con el Cuarteto KUIKANI. Primer Lugar en el primer concurso interno de guitarra de la Facultad de Música de la UNAM, primer Lugar en el Concurso Nacional de Intérpretes de la guitarra clásica de Lagos de Moreno, Jalisco, *prix du public* en el concurso *Les palmes D'or* en el principado de Mónaco, primer premio en el 12o concurso Nacional de Música de Cámara de Bellas Artes, Primer premio en el Concurso Internacional de ensambles guitarra en Taxco.³⁶

³⁵ Biografía proporcionada por el compositor.

³⁶ Biografía proporcionada por el compositor.

3.4 Diego Enrique Navarro Clemente (Playa del Carmen, Quintana Roo, 1996)

Tuvo un acercamiento a la música desde muy temprana edad debido a que su padre es músico de profesión (contrabajista de jazz). A los doce años —después de haberse mudado al estado de Chiapas— empezó a tocar la guitarra de forma autodidacta como un pasatiempo. Tiempo después, su familia se trasladó a la capital Tuxtla Gutiérrez, donde comenzó a tomar clases particulares de guitarra clásica, sin embargo, Diego siempre tuvo influencia de géneros populares como el rock y el metal.

A los trece años arma su primera banda de rock con algunos de sus amigos de secundaria la cual tiempo después se convirtió en *Vinahell*, un proyecto independiente de Heavy Metal con la peculiaridad de convertirse en modo acústico, ya que cada uno de sus integrantes tocaba un instrumento de cuerda frotada y el cajón peruano, con la cual grabó un disco. Así mismo, en el proceso de evolución de dicha banda, Diego se integra al proyecto de Orquesta Esperanza Azteca con el instrumento de contrabajo bajo la enseñanza del profesor Gerardo Ventura.

A los dieciséis años comenzó el propedéutico de música en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) con el instrumento de violonchelo, bajo la tutela del maestro Vladan Kocci. En el 2013 es seleccionado para participar en el Campamento-gira de la Orquesta Sinfónica Infantil de México (OSIM), como violonchelista.

En el 2015 comienza la licenciatura en violonchelo en la misma Universidad. Tuvo su primera clase de composición con el maestro Harnut Jentsch, el cual impartía la materia de teoría y análisis. En el 2018 comenzó a estudiar el propedéutico en la Facultad de Música de la UNAM, en el área de composición bajo la tutela del maestro Leonardo Coral.³⁷

³⁷ Biografía proporcionada por el compositor.

Capítulo IV. Aproximación interpretativa a las obras de Odgers, Cortés, Martínez y Navarro.

4.1 Algunos aspectos interpretativos de *Son MERO* de Alejandra Odgers

Nota de la compositora:

Siguiendo tu indicación de basarme en algún elemento de la música tradicional mexicana, decidí componer mi pieza con base en el **Son**, y más específicamente en el Son jarocho, especialmente en un ritmo básico que “tocan” los que bailan sobre la tarima, de hecho, es ese zapateado el que funciona como percusión del son. Se trata del “Café con pan”

Por otra parte, el nombre de la pieza *Son MERO* viene de las iniciales de mis tíos María Elena y Rubén Ortiz a quienes quise dedicar la pieza como regalo por sus 50 años de matrimonio (el 5 marzo 2020). De esa complicidad viene algo del tratamiento musical que utilicé, en donde chelo y guitarra comparten la melodía y ritmos a la manera del “hoquetus”.

Esta fue la primera obra que recibí de parte de los compositores. En ésta obra reafirmé la importancia de llevar una cuenta interna del compás, ya que tocarla sin hacer esto es imposible.

La compositora pide usar en el chelo dos golpes a diferente altura, los que mezcla con pizzicatos. Buscar variedad sonora en estos golpes que pide dentro de la caja del instrumento enriquece la obra ya que ésta cuenta con pocos elementos. En algunos pasajes de la primera versión —donde combina golpes con pizzicatos— es imposible hacerlo al tempo que lo pide, así que en dichas partes opté por recomendar un golpe encima de las cuerdas, ya que hacerlo en la caja del instrumento necesitaría más tiempo para el traslado de la mano de la caja a las cuerdas. La compositora y yo estamos de acuerdo que este sonido resultante del golpe de la mano sobre las cuerdas, resultó mucho más enriquecedor para la pieza.

Una pieza tonal de un carácter marcadamente rítmico, con un discurso muy homogéneo y conciso. Esta es una obra que explora otra faceta del violonchelo, al usar el instrumento más

como una caja percutida que como un instrumento melódico. El diálogo con la guitarra es constante durante la obra y muy orgánico.

4.2 Algunos aspectos interpretativos de *Vals en tiempos del miedo* de Francisco Cortés Álvarez

Nota del compositor:

El vals llegó a México en 1810 y tuvo su época de Oro durante el porfiriato con obras como "Dios nunca muere" de Macedonio Alcalá, "Sobre las Olas" de Juventino Rosas, o "Club Verde" de Rodolfo Campodónico entre muchas otras. Sin duda aquellos eran otros tiempos en los que la vida era tranquila, era mucho más simple. El "Vals en Tiempos del Miedo" es un Vals que quisiera ser de principios del siglo XX, pero se ha perdido en el mundo posmoderno de las primeras décadas del siglo XXI; es un vals que tropieza, pierde su cadencia, entra en duda, teme y trata de recuperar su compostura en medio del caos y la fragmentación que le rodea.

Mi primer acercamiento a la música de Francisco Cortés fue al escuchar una de sus composiciones interpretadas por la Orquesta de Música Contemporánea de la Universidad de Indiana. Una magnífica obra de gran dificultad interpretada por músicos de alto nivel magistralmente.

Esta pieza puede llegar a ser la más complicada de las composiciones que estrenaré, y esto lo tenía en mente desde el momento en que Francisco Cortés aceptó el encargo de componer esta obra. Él me manifestó tener cierta inseguridad al escribir para la guitarra, pero dijo sentirse muy cómodo y confiado al escribir para el violonchelo.

Una obra muy balanceada en el uso de sus materiales y con contrastantes cambios a lo largo de la obra, tanto melódicos como rítmicos. Cuenta con un lenguaje poco usado en obras a las que uno está acostumbrado a tocar para el instrumento. A mi parecer no muy idiomático. En esta pieza se tiene que tener muy presente la subdivisión del compás, ya que siempre va cambiando la métrica y existe un desplazamiento constante de las frases.

El diálogo entre los dos instrumentos es constante durante toda la obra y el uso del registro del instrumento no es muy extenso.

4.3 Algunos aspectos interpretativos de *Tristes ensoñaciones* de Arturo Martínez Zanabria

Nota del compositor:

Desde el momento en que recibí esta comisión, que llevaba por imposición tener algún recurso musical propio de la música tradicional mexicana, pensé seriamente en el potencial expresivo que tiene la canción ranchera.

Este pensamiento llegó a mí después de haber escuchado con especial atención la canción “Amanecí en tus brazos” del compositor mexicano José Alfredo Jiménez. Un evento impresionante para mí, descubrí el potencial expresivo de esta música y al mismo tiempo pensé en el reto interpretativo que conlleva tocarla. Decidí entonces hacer una “canción ranchera”, pero desde una visión muy personal. Me considero un compositor posmoderno, uso cuanto recurso descubro para expresar y evocar imágenes específicas; la armonía jazz ha sido un recurso recurrente en mi música, en esta ocasión no fue la excepción.

Tuve la oportunidad de trabajar en el montaje de esta obra con el compositor en la guitarra, y este fue un ejercicio que me sirvió para darme una idea completamente distinta a la que yo tenía en la cabeza, como otro tipo de frases y de finales. Como dice previamente el compositor en su nota, ésta es una pieza inspirada en una canción ranchera, y como tal hay que darle un significado y tocarla como lo haría un gran cantante como José Alfredo Jiménez: con cierta libertad a la hora de interpretar, y sobre todo con mucho significado y sentimiento. Conviene tener una imagen que nos inspire en la cabeza.

Esta es una obra que replantea varios de los aspectos técnicos que le mencionan y le recalcan siempre a todo estudiante durante su proceso de formación. Recursos que utilizaríamos pocas veces en una melodía, como pequeños guisando y portatos con el arco. Aquí sí tenemos que hacer uso de ellos para lograr lo que quiere transmitir el compositor.

Una pieza tonal, en donde predominan los materiales melódicos. Esta obra tiene un discurso homogéneo y el diálogo entre los dos instrumentos está presente, pero la guitarra prácticamente se dedica a acompañar las melodías del chelo durante toda la pieza.

Es muy idiomática y da mucha libertad de cantar al intérprete. La dificultad de esta obra radica en que es tan sencilla que cualquier error de afinación y mal fraseo es muy perceptible para el oyente.

4.4 Algunos aspectos interpretativos de *Violonchale* de Diego Enrique Navarro Clemente

Nota del compositor:

Violonchale, como su nombre ya lo dice, es un juego de palabras, entre la palabra “violonchelo” y la palabra “chale”, que como muchos ya sabemos es una de las palabras más utilizadas en el día a día de la cultura popular mexicana, y nada me pareció mejor idea que poder combinar un instrumento que, hasta la fecha toca música de cuatrocientos años atrás como lo conservador que puede ser, con la cotidianidad de una palabra que, seguramente, usted ya dijo el día de hoy.

El tema principal de la pieza buscaba asimilarse a un Son istmeño como podría ser “La llorona” o “la sandunga”, entre otros. Elegí este estilo para el tema, porque al mismo tiempo suena como un vals y consigue un efecto danzante continuo. Poco a poco el estilo de la música va cambiando con tintes barrocos en el violoncelo, hasta llegar a un clímax con compases de amalgama donde la percusión consigue la libertad que, creo yo, toda música latinoamericana debe llevar.

Conocí la música de Diego Navarro en un recital de la clase de composición del maestro Leonardo Coral, en el cual Diego interpretó al chelo una obra de su autoría. Fue un gran descubrimiento el escuchar su propuesta, y ver a un compositor en un mismo recital tocar dos instrumentos con gran soltura y completamente convencido de su discurso musical.

Para mí era muy importante incluir en este programa una obra de un compositor de mi generación, y que compartiera el espacio en donde transcurrí por 5 años. Que representara la voz y el lugar común, eso para mí es la música de Diego dentro de este programa.

Una obra tonal y con un buen balance de materiales melódicos y rítmicos. Con un discurso homogéneo y muy idiomática para el instrumento. El diálogo entre los dos instrumentos es constante durante la obra y el uso del rango del instrumento es amplio.

Ésta fue la última pieza que recibí por parte de los compositores y la obra con la que cierro este programa de titulación, una obra fresca y con la viveza que caracteriza las obras que he escuchado de Diego. Un compositor con toda una carrera muy prometedora por delante, fue lo que pensé el primer día en que escuché su voz.

ANEXOS

Entrevista al compositor Federico Ibarra Groth

Ciudad de México, 2 de diciembre del 2019.

Camilo Ortiz (CO): Pues comencé estudiando un poco las obras que ha escrito para violonchelo, encontré cuatro: *Música para teatro III* la cual escribió en el 87, luego viene el *Concierto para violoncello* en el 89, la *Sonata para chelo y piano* en el 92 y luego la *Sonata para dos chelos y piano* en el 2004. Quería saber ¿de dónde nació el interés y cómo fue el primer acercamiento al escribir para el violonchelo?

Federico Ibarra (FI): Este instrumento ha sido uno de los instrumentos que me han llamado poderosamente la atención, ya que su facultad expresiva que tiene, los recursos que se pueden emplear, la amplia tesitura del instrumento. Bueno es para mí, que le podría decir, uno de los instrumentos pues no precisamente preferidos, pero sí altamente estimados dentro de mi producción.

CO: ¿Qué complicaciones encontró al empezar a escribir para el violonchelo?

FI: Muchas, la primera fue que sí tiene una gran capacidad expresiva este instrumento, tiene toda una serie de cosas extraordinarias dentro de él, pero hay algo que sí es un poquito y que ha sido un poquito preocupante, siempre para mí, que es su poca presencia dentro de... más bien dicho un problema dinámico me encuentro dentro del instrumento, que es el que a pesar de todas las cualidades que tiene su sonido en ocasiones es muy fácilmente opacado, hasta inclusive por el piano, es decir es un instrumento que se funde tan fácilmente sobre todo con la orquesta que se necesita, que le diré, pues estudiar muy bien cómo se combina este instrumento para hacerlo resaltar, sobre todo una gama orquestal.

CO: Según el maestro Carlos Prieto en un documental que vi, en un documental que hizo la UNAM sobre usted, el comisiona el concierto después de una cena en 1988. ¿Cuánto duró el proceso creativo? y si Carlos Prieto dio parámetros para la composición de este concierto o le dio plena libertad.

FI: Me resulta muy complicado hablar de 1988 porque han pasado demasiados años. Es decir, a lo mejor él puede tener más fresca en su memoria toda una serie de acontecimientos que sucedieron en esos años, yo desafortunadamente no puedo. Entonces lo único que sí le puedo decir es que en ese momento histórico pues la serie de conciertos que se conocían para violonchelo dentro del repertorio general vamos decir eran pocos, y conciertos u obras escritas por mexicanos pues casi no existían, es decir había un solo rescate que había hecho el mismo Prieto del concierto de Ricardo Castro y no había nada más en México que yo recuerde. A nivel internacional, bueno es todo, creo que en esos momentos a lo mejor estoy... no estoy recordando bien, pero esto creo que es lo único que acababa de componer un concierto para chelo era Ligeti. Esto en esos años que obviamente este concierto no estaba todavía grabado o no se podían conseguir, en fin toda una serie de cosas de ese tipo y que no es precisamente una de las obras para mí más representativas de Ligeti, ni el aprovechamiento que se puede hacer de este instrumento, entonces en realidad en ese en ese momento pues yo no tenía ejemplos para poder sacar de ellos algo que me sirviera para mi composición, los conciertos románticos el concierto de Dvorak, el concierto de Elgar, y que creo que el de Schumann. Pero tampoco era muy conocido en ese momento, serán los únicos que estaban siendo conocidos en ese en ese momento.

CO: ¿Y le dio parámetros para la composición?

FI: No. Él me encargó una obra hasta donde yo recuerdo (risas). Me encargó una obra sin decirme: “No quiero que sea al estilo de tal o cual compositor ni nada por el estilo”. Sino en ese en ese aspecto si me dio plena libertad para hacer lo que lo que yo quisiera, pero sí en este momento ante esa libertad. Pues esa libertad. Esto a veces lo construye a uno más como compositor, es decir, bueno su primera cosa se tiene que hacer un concierto para un solista. Un solista que tiene que lucir, Dentro de él, Dentro de una obra. Segunda cosa es que... Ah había un concierto extraordinario que sí se acababa de escribir hacía poco que era el de Lutoslawski. Se me estaba olvidando, que a mí cuando lo escuché si me maravilló.

CO: ¿Tuvo la oportunidad de escucharlo en vivo?

FI: No en ese momento eran grabaciones las que...

CO: Igual aún hoy en día es un concierto muy poco tocado.

FI: No entiendo por qué, porque para el chelista yo creo que...

CO: A mí me parece que es uno de los mejores conciertos escritos para violonchelo

FI: exactamente explora todas las posibilidades del chelo.

CO: Hablando un poco del proceso creativo del concierto, quería saber si... como los pasos que tuvo al componerlo... sí tal vez primero boceteó ideas para el chelo y luego las pasaba a orquestrar o componía todo al mismo tiempo.

FI: Ahí sí me es muy difícil contestar esa pregunta porque no me puedo remontar a esos años. Sí fue una obra que fue saliendo poco a poco. Había un... qué le diré... Una de las cosas más importantes para mí era saber cómo estructurarlo. Eso para mí era muy importante. Entonces ante eso sí empecé a hacer toda una serie de bocetos. Con respecto a la voz cantante del violonchelo decir a la primera voz que debería de hacerlo, y no fue sino hasta que lo terminé completamente fue cuando le mostré la partitura a Carlos Prieto, no antes. Se entusiasmó mucho a la hora de recibir la partitura y poco tiempo después me estaba hablando porque quería que lo escuchara. Y allí fue la primera vez a donde en determinado momento me dio toda una serie de opiniones, sobre todo con respecto al ataque de las articulaciones en el instrumento. Me dijo de esta manera tú estás poniendo una ligadura en determinadas partes y esto va a hacer que se oiga menos el instrumento entonces qué tal si mejor dejar sueltas las notas que puede tener una mayor presencia. Ah bueno okey digo... en mi cabeza yo me lo estaba imaginando de otra manera a la hora de escribirlo y a la hora sobre todo de escucharlo, siempre se va a ver mucho la diferencia entre una cosa y otra. Y esas fueron muy pocas, muy pocos consejos que me dio. Para modificar la escritura. Fuera de... La escritura, no de las notas sino de las articulaciones.

CO: Ok, ósea sí hubo unos pequeños cambios, pero fueron más de articulaciones que de la música que usted había escrito.

FI: Exacto, con ella no se metió Carlos sino estaba muy a gusto y pues empezó a quererlo programar de inmediato.

CO: O sea que prácticamente desde esa primera muestra del concierto así quedó... En el documental que vi, usted habla justo de lo que me acababa de mencionar hace un momento sobre las dificultades que encontró para el violonchelo su rango sonoro que era muy fácil de tapar, y que la orquesta lo fuera a tapar. Hablaba usted en ese documental de eso... yo pues al estudiarlo, al verlo, al escucharlo varias veces, me he dado cuenta que se notan sus capacidades orquestando porque en ningún momento se ve que el concierto esté como con ese temor a que el chelo esté tapado, sino que simplemente va con todo y en el momento que tiene que meter los metales aquí todo eso va como que sin ningún... no se ve ese temor que manifestó en eso.

FI: Ah, que bueno!

CO: Cómo si se acuerda tal vez, ¿cómo encontró estas soluciones, estas búsquedas de textura para que el chelo no fuera tapado por la orquesta?

FI: Vamos a decir el elemento principal del discurso musical siempre está confiado al chelo. Sobre esto es como a la hora de hacer el acompañamiento la orquesta a veces está comentando y está comentando el discurso del chelo, con toda la potencia que pueda tener una orquesta. Pero no juntos y entonces esto evitó que el chelo fuera opacado o que yo le estuviera exigiendo al chelo cosas que sonoramente no podría hacer. Sin embargo, aprovechar todo el conjunto orquestal como yo quería aprovecharlo y en este... permítame un momento.

CO: Estábamos hablando sobre la solución a los problemas de orquestación...

FI: Si en ese punto, vamos... Eché mano de todas mis habilidades para orquestar y siempre respetando el personaje principal como la figura principal al instrumento solista.

CO: ¿Este concierto cree que tiene alguna influencia externa o extra musical?

FI: Es muy curioso, ya no me acuerdo dónde lo vi y no había recordado hasta no verlo nuevamente. Que como le decía una de mis preocupaciones más fuertes era encontrar la forma para poder hacer un discurso coherente. Y esto, me imagino que en alguna ocasión lo dije, fue muy a propósito que lo recordara ahora. Fue a través de los cuadros de un pintor que en París me sugirieron muchas cosas con respecto a la forma. Sí, ya sé que no tiene que ver nada la forma de un cuadro con la forma de una composición, más en mi mente me empezó a clarificar muchas cosas este intercambio de lenguajes, es decir, de lenguajes uno pictórico y el otro de sonidos, y este pintor que yo no conocía hasta ese momento fue un pintor polaco llamó poderosamente mi atención y curiosamente me dio esa solución al problema de la forma.

CO: ¿Recuerda que pintor era y los cuadros alguno como se llamaba?

FI: Beksinski que es un pintor polaco.

CO: Revisando su catálogo de obras también vi, creo no sé si estoy equivocado, tiene ocho óperas y quería saber si también las óperas tienen algo que ver con este concierto, si influyeron de alguna manera en el discurso del concierto.

FI: Para cuándo compuso este concierto no tenía ocho óperas. Ya no me acuerdo cuántas tenía. He de haber tenido dos o tres, ya no recuerdo. Pero si en un determinado momento, no es que tratase de imitar la escritura vocal para dársela a un instrumento como el violonchelo. Pero sí esta experiencia que había tenido con la voz sí me permitía muchas cosas, entre ellas algo que no resulta muy fácil para los instrumentistas de cuerda, pero que, si se nota en un determinado momento que es como respirar, cómo están diseñadas las frases dentro de mi

concierto de chelo, en donde está permitiendo una respiración. Voy a decir algo que puede sonar como sacrilegio, pero hay que tomarlo debidamente no es como Bach que es una máquina de coser y que nunca se para. Es decir que este concierto gracias a mi conocimiento de la voz también, es un instrumento que respira, es instrumento que se comporta en determinado momento como si fuera una voz, sin pretender que sean una voz vamos.

CO: Me parece que también está llena la orquestación de este dramatismo y de esta tensión que lleva y lleva que puede ser muy de una ópera.

FI: También, tiene usted razón.

CO: Me podría hablar un poco sobre la forma en la que está escrito el concierto.

FI: Sobre la forma bueno, está escrito en tres movimientos el primero curiosamente es el más breve a pesar de que en general los primeros movimientos de una obra tienden a ser los más largos. El segundo contrasta por el movimiento, es un movimiento lento con una parte intermedia que es un poco más rápida. Y el tercero se convirtió en el movimiento principal de todo el concierto gracias al trabajo con una célula de cuatro notas. Y no salgo de ahí y todo está construido con esas.

CO: ¿Ese tema lo pensó anacrúsico?

FI: Sí, que a veces se convierte en tético y entonces empieza a tener todo, es decir las variaciones que hago con ese motivo pues no sé cuántas son.

CO: ¿Cómo describiría usted brevemente este concierto?

FI: Para mí la escritura de este concierto sí había intentado años antes este concierto y de hecho no he intentado sino he escrito un concierto para piano. En este aspecto bueno pues yo me sentía mucho más relacionado ya que yo en esos momentos era pianista también con el instrumento con el que estaba trabajando, el que me fue comisionado un concierto para un

instrumento que yo no ejecutaba, es decir me puso a trabajar mucho, porque si había que ser idiomático también, es decir escribir para el instrumento, escribir esto para el piano y después que lo tocaran el violonchelo. Es decir, tenía que verse de alguna manera el que esto... y esto no sabe usted cómo me ayudó a explorar mi imaginación hacia toda una serie de posibilidades fuera de un teclado, Sino empezar a pensar la música que es de otro ámbito que es sobre todo un ámbito de la mente.

CO: Qué espera usted del intérprete al momento de tocar este concierto. Por movimientos, que le gustaría que expresara.

FI: Primero que les guste (risas). Esto es lo primero que esperaría del intérprete, al momento de que le guste empieza a poner interés en la música, empieza a poner interés en cómo resolver los problemas que tiene la misma obra, empieza su mente a trabajar también a ver qué posibilidades puede sacar con las notas que están escritas en este aspecto si se requiere de una gran sonoridad porque al fin y al cabo si un violonchelista no tiene la suficiente sonoridad como para proyectar hacia el exterior entonces si puede ser un inconveniente dentro del concierto. Pero pues esto que le diré eso ya no depende de mí (risas).

CO: Que haga lo que está escrito en la partitura

FI: Exactamente

CO: ¿Cómo cambió, si es que así fue, su concepto de la obra después de 30 años de haberla compuesto y haberla escuchado hace unos días en Morelia?

FI: Bueno, es decir hasta ese momento yo había escuchado una sola interpretación que era la de Carlos, en diferentes grabaciones en diferentes escenarios y con diferentes orquestas y directores. En esta ocasión para mí fue muy sorprendente el escucharlo en manos de otro ejecutante. Porque usted bien lo sabe, cada ejecutante tiene su propia personalidad, su propia manera de hacer las cosas y en esta ocasión vi una ejecución muy inteligente. Sabiendo muy bien qué es lo que quería, teniendo la técnica y la manera de hacerlo y si me fue muy

sorprendente otra vez, porque es como si lo estuviera escuchando por primera vez, que eso para mí siempre fue muy bueno, porque empieza otra vez a ser fresca la obra. No sabe o no que es lo que va a suceder y lo que sucedió creo que fue muy bueno o cuando menos yo quedé muy a gusto.

CO: ¿Entonces hasta el momento sólo sea tocada por Carlos Prieto y por John Henry Crawford en el festival de Morelia?

FI: Que yo sepa sí. Aunque yo no puedo dedicarme a saber quién lo ha ejecutado en otra parte del mundo ni nada por el estilo. Esa es la única experiencia que yo he tenido. Sí he sabido de que varios chelistas en México lo han querido tocar, pero por una causa u otra pues no ha sucedido eso. Entonces bueno en esta ocasión sí.

CO: Algo más que quiera agregar, que me parece importante mencionar sobre el concierto.

FI: Que es una obra que está a la disposición de los intérpretes y pues yo encantado de que alguien la tome, que alguien la estudie y que alguien la pueda llevar a otros públicos.

CO: Maestro, yo note que en la grabación que tiene Carlos Prieto, me di cuenta que la *cadencia* se toma algunas libertades de no hacer algunos compases y hacer unas modificaciones dentro al final de la *cadencia*, de rango de notas y en un principio cuando yo estaba estudiando el concierto y escuché esto, pues creí que la partitura se había modificado la partitura que yo tenía estaba mal, y después, ahorita en Morelia cuando volví a escucharla otra versión este chelista hacía exactamente lo que estaba en la partitura y los ritmos que estaban en las cuerdas en las que estaban. Entonces quería saber si esto simplemente fue un error de él o de la grabación, si usted sabe, o si él le comentó que quería hacer ese cambio.

FI: Mire esto sobre todo lo que me está usted comentando es en la *cadenza* del concierto del tercer movimiento. Entonces en general pues esto en todas las *cadencias* de todos los conciertos se da una libertad para que el intérprete pueda no modificar, pero sí no ceñirse tan estrictamente a lo que puede estar escrito ni nada por el estilo. Inclusive dentro de la *cadenza*

misma esto no está dentro de un compás, no hay barras de compás, sino que se deja un poco a que el intérprete puede hacer su propia versión de acuerdo a su imaginación. Ya el modificar algunas notas y todo aquello pues eso corresponde más a la honestidad con la cual el intérprete hace las cosas. Y entonces, en esta ocasión también la última vez que se ejecutó, pues sí me sorprendió mucho que estuviera apegado a lo que estaba diciendo la partitura y además pues extraordinariamente bien hecho.

CO: Sí, yo noté eso también. Me gustaron algunas cosas de las que él hizo, me parece que en otras cosas les faltó como más, era como un poco cómodo, tal vez con algunos esforzandos y algunos crescendos a fortísimo como con los que termina el segundo movimiento de las notas largas y me parece que simplemente se les puede dar más ahí más duro digamos.

FI: Yo le hice una observación que quizás no fue muy clara en el primer movimiento. Que son los glisando que tiene dentro del primer movimiento. Él lo hacía casi como portamento y lo que quiero es un glisando mucho más abierto. Pero vamos, en un ensayo general pues no se pueden decir muchas cosas y no hay que poner y eso lo he aprendido también no hay que poner en aprietos a un solista antes de un concierto. Eso es lo peor que puede uno hacer como compositor o como lo que sea, empezar a decirle por qué no hace usted esto.

CO: Yo lo he tocado ya en recitales de la clase de violonchelo con la reducción a piano para estudio.

FI: Que sea... no es buena.

CO: Sí se queda corta con la versión orquestal toda la sonoridad que tiene y toda la riqueza que tiene, en el piano se queda muy corta. A la gente le llamaba muchísimo la atención y siempre me dicen que les gusta mucho el segundo movimiento, porque casi la mayoría es en pizz y buscar sonoridades, buscar hacerlo con diferentes dedos y estos acentos que van cambiando como va cambiando el compás, siento que eso es de las cosas del concierto que a la gente más le llama la atención.

FI: En la versión de piano y chelo. Es decir, cuanto está toda la orquesta si es un recurso. Obviamente el pizzicato es otra manera de atacar el instrumento, pero todo el contexto tiene otro significado.

CO: Y que también en el segundo movimiento se encuentra digamos la única melodía dentro del concierto, donde el chelo puede cantar y sacar este rango característico del chelo que son sus dos últimas cuerdas la Do y la Sol, como que también siento que ahí se puede cantar muy fácil en el violonchelo.

FI: Sí

CO: Creo que ya es todo, maestro muchísimas gracias por su tiempo.

FI: Por nada.

Entrevista al violonchelista John Henry Crawford

Morelia Michoacán. 20 de noviembre del 2019

Camilo Ortiz (CO): Muchas gracias por acceder a esta entrevista.

Quería saber ¿por qué decidiste tocar este concierto sino es tan tocado? ¿Fue iniciativa tuya o fue más bien algo político?

John Henry Crawford (JC): Este verano fui muy afortunado de recibir el galardón de la competencia “Carlos Prieto”, este concierto es el resultado del trabajo realizado en la competencia. Ahí mismo, me pidieron que tocara este hermoso concierto. El cual es una obra fascinante con muchas cualidades rítmicas. Fui muy afortunado al ser elegido para tocar este concierto.

CO: ¿Cual fue tu primera impresión al escuchar este concierto?

JC: Mi primera impresión; fue muy interesante porque nunca había tocado con piano, ya que muchos conciertos de este tipo se tocan con piano, se tiene que tocar mínimo una o dos veces antes de tocar con toda la orquesta. Esto no pasó en este caso, solo pude escuchar el concierto grabado, nunca pudimos tocar en conjunto, ensayar en conjunto. Fue una experiencia muy divertida.

CO: ¿Cómo describirías este concierto? En tu experiencia con otros conciertos para chelo

JC: Si tuviera que describir este concierto, diría que tiene muchas cualidades rítmicas, tiene algo muy primario, como ancestral. Pareciera que no es de esta era, parece que fue algo que se haya creado hace muchos años, por esa razón tienen una atmosfera muy interesante.

CO: Por último, encontraste problemas técnicos dentro del movimiento y si puedes decirme cual fue la forma de solucionarlo.

JC: ¡Claro!

JC: Para mí una de las partes más complejas es que tiene muchas notas y lo que hice fue practicar cada nota por separado, cada nota en lo individual. Al ser notas muy cromáticas, tuve que escucharlas con mucho cuidado y tener cuidado con la afinación. Después traté de hacer los arcos que están escritos y hacerlos con cuidado. A veces es muy difícil, así es que terminó dividiéndolos. Pero lo mejor para los cambios es tratar de dividirlos entre cada nota para que no sean tan audibles. Trato de practicar cada división en particular.

JC: Otra sección que me pareció difícil fue aquí en el [canta] esa la practiqué sin ritmo, escuchando con mucho cuidado, y cuando llegué al [fragmento no entendible de la conversación] me aseguro de escuchar con mucho cuidado el [fragmento no entendible de la conversación]. Esta otra parte es muy difícil, las últimas 6 barras del alegre. De nuevo lo mejor es centrarse en cada nota por separado y cuando llegas a la región alta justo aquí en el diapason tienes que mantener los dedos muy juntos y tocar con las puntas de los dedos. Un pequeño truco es dejarle las uñas un poco más largas y solo utilizar la uña.

CO: ¿Y en el segundo movimiento?

JC: Ahí el reto realmente fue el pizzicato porque los dedos se hacen muy cansados, entonces los cambio ...

CO: ¿Intentaste utilizar variedad en los pizzicatos?

JC: Utilizo los primeros dedos para un pizzicato más agresivo, el segundo dedo para uno menos agresivo. Hay algo misterioso con ello, el primer dedo para uno más agresivo. Aunque a veces cambio los dedos de forma no intencional.

CO: ¿Y en el tercer movimiento?

JC: La parte interesante de esto cuando tienes todo el [canta] a veces es más difícil oír lo cromático, me gusta practicar la primera nota y olvidarme de las otras dos. Por lo que me aseguro de haber llegado al lugar correcto y entonces [canta] practicando muy despacio. Soy

muy afortunado de que mis manos son grandes y alcanzo sin problema una cuarta, cuando la mayoría de la gente solo llega una tercera.

CO: ¿qué puedes decir de la cadenza?

JC: Por la *cadenza*, es muy interesante porque en las grabaciones del maestro Carlos Prieto, el hace las cosas de forma distinta, porque está escrita para él, así es que se toma ciertas libertades. Pero yo trato de hacer exactamente lo que está escrito y trabajar en las armonías. Estudio todas las armonías con el primer dedo primero, casi el 50% del tiempo y el resto del tiempo con los otros.

Bibliografía

Camacho Edmundo y Lidia Tamayo (2000), “Catálogo de obra para arpa de compositores mexicanos”, en Lidia Tamayo y Sergio Tamayo (coords.), *El arpa de la modernidad en México: sus historias*, México: UAM-A, pp. 368-406.

Castellanos, Pablo (1982), *Manuel M Ponce (ensayos)*, col. Textos de Humanidades, 32, México: UNAM.

Covarrubias Ahedo, Virginia (2008), *Three Main Chamber Music Works for strings and piano by the Mexican Composer Manuel M. Ponce*, tesis doctoral, Florida: Coral Gables.

Miranda, Ricardo (1998), *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra*, México: CNCA.

Martin Márquez, Gustavo (2005), *Análisis crítico de la sonata para violoncelo y piano de Manuel M. Ponce*. México: UNAM.

_____ (2011), *La pieza lírica para violonchelo y piano en México del S. XX.*, tesis doctoral, México: UNAM.

Mello, Paolo (1999), *Breve reseña de la obra de Ponce*, *Boletín de la Escuela Nacional de Música*, núms. 22, 23 y 24, abril, mayo y junio.

Moreno Rivas, Yolanda (1995), *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, México: UNAM, ENM, pp. 90-127.

Carlos, Prieto (2012), *Las aventuras de un violonchelo*, México: FCE.

Velazco, Jorge y Ricardo Miranda (2001), “Manuel María Ponce”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, [Madrid]: SGAE / ICCMU, pp. 884-891.

_____ (2001), “Manuel de Elías”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, [Madrid]: SGAE / ICCMU, pp. 651-652.

Fuentes electrónicas

Elías, De Elías (s/f), Página del compositor. Recuperado el 15 de febrero de 2020 de <https://manueldeelias.blogspot.com/>

Govea, Salvador (12/02/2017), “Federico Ibarra. Documental UNAM”. Recuperado el 12 de marzo de 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=rNGzS2glA5Q&t=1379s>

Ibarra, Federico (s/f), Página del compositor. Recuperado el 10 de enero de 2020 de <http://federicoibarra.com/>

Vidales, Jorge Mario (2017), “Federico Ibarra Groth”, México: UNAM, p. 154. Recuperado el 5 de febrero de 2020 de <http://www.100.unam.mx/pdf/federico-ibarra-groth.pdf>

Entrevistas

John Henry Crawford, 20 de noviembre de 2019, Morelia, Michoacán.

Federico Ibarra, 2 de diciembre de 2019, Roma Norte, Ciudad de México.