



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**MANIFIESTO DE ARTURO MÁRQUEZ: UNA EXPRESIÓN DEL
ALEATORISMO EN MÉXICO**

OPCIÓN DE TITULACIÓN:

TESINA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA

- VIOLÍN -

PRESENTA:

RAFAEL DÍEZ MARTÍNEZ RAMÍREZ

Asesora del recital público:

Dra. Panagiota Zagoura

Asesor del trabajo escrito:

Dr. Edmundo Ricardo Camacho Jurado

MARZO DE 2024

Ciudad de México





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A cada uno de mis maestros a lo largo de este camino, especialmente a la Dra. Panagiota Zagoura, quien a lo largo de estos años me ha enseñado la virtud de la paciencia.

A mi familia, Edith, Karina, Norberto, Juventina y Ariel, por estar al pendiente de mí y recordarme lo importante que es la perseverancia.

A mi querido maestro Federico, por todas sus enseñanzas en la música y en la vida; por guiarme a cada paso hasta donde las posibilidades lo permitan.

Y sobre todo a mi amada esposa, Itzia Mariana, por acompañarme, apoyarme y amarme en cada paso...

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	i
ÍNDICE.....	ii
INTRODUCCIÓN.....	iii
CAPÍTULO I. APUNTES BIOGRÁFICOS DE ARTURO MÁRQUEZ Y NOTAS SOBRE ASPECTOS ESTILÍSTICOS DE SU OBRA.....	6
1.1 Apuntes biográficos.....	6
1.2 La obra y las etapas creativas del compositor.....	8
CAPÍTULO II. EL CONTEXTO CREATIVO DEL <i>MANIFIESTO</i> PARA VIOLÍN SOLO.....	12
2.1 El violín en la obra de los compositores mexicanos contemporáneos (1950-1983).....	12
2.2 El aleatorismo.....	13
2.3 La obra temprana de Márquez.....	20
2.4 El <i>Manifiesto</i> para violín solo.....	22
CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LA OBRA.....	26
CAPÍTULO IV. PROPUESTA DE ESTUDIO E INTERPRETACIÓN.....	37
CONCLUSIONES.....	40
BIBLIOGRAFÍA.....	42
FUENTES.....	44
ANEXOS.....	46
Anexo 1. Partitura.....	46

INTRODUCCIÓN

¿Qué viene a la mente cuando se habla sobre la música mexicana para violín? Si se habla en términos de música no académica, seguramente se pensará en los mariachis, los huapangos y otras músicas populares y tradicionales como el son calentano de Guerrero. Pero si se habla en términos de música académica, es muy probable que se piense en el *Concierto para violín* de Manuel M. Ponce (1882-1948),¹ la obra de Silvestre Revueltas (1899-1940),² posiblemente los *Conciertos* de Carlos Chávez (1899-1978)³ y Rodolfo Halffter (1900-1987)⁴ ahí finalice el conocimiento general. Aun cuando la música mexicana del ámbito docto es vasta, realmente se desconoce gran parte de ella debido a la mayor difusión de la música académica europea.

Las fuentes bibliográficas más recientes -del año 1996⁵ en adelante- son las que poseen información un poco más detallada sobre los compositores mexicanos del siglo XX. Incluso en libros anteriores es poco factible encontrar referencias y datos sobre compositores mexicanos además de los ya citados anteriormente. Dan Malmström, en su *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, ya señalaba eso: la falta de estudios históricos sobre la música en nuestro país durante buena parte de ese siglo. Es importante mencionarlo ya que parte de la música actual de este tipo es resultado del proceso de desarrollo del mismo arte. Los estilos compositivos han cambiado no sólo impulsados por la creatividad de los mismos autores, sino por el contexto creativo y cultural de cada época, en el que el eclecticismo estético ha sido un elemento caracterizador: es decir, dos obras de un mismo compositor pueden formar parte de dos corrientes estéticas diferentes

¹ Consuelo Carredano y Victoria Eli, "Hispanoamérica en el cosmopolitismo de las vanguardias", en Consuelo Carredano y Eli Victoria (eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica: la música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8, Madrid: FCE, p. 48.

² Roberto Kolb Neuhaus (1998) (comp.), *Silvestre Revueltas. Catálogo de sus obras*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música.

³ Rodolfo Halffter (1971), *Carlos Chávez. Catálogo completo de sus obras*, México: Sociedad de Autores y Compositores de México, pp. 19-20.

⁴ Eduardo Soto Millán (1996/1998) (comp.), *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, t. I, México: FCE/SACM, p. 197.

⁵ En este año se publicó el primer tomo del *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto* de Eduardo Soto Millán.

entre sí. Considerando lo anterior, es de suma importancia para los músicos del país conocer las aportaciones nacionales a la música, no sólo sus obras, también los estilos y técnicas compositivas, innovaciones en los instrumentos, etc.

Las fuentes que nutren este trabajo son de naturaleza distinta. En cuanto a la literatura sobre el tema, parte importante de esta es producto de las investigaciones del musicólogo de origen peruano Aurelio Tello, quien ha enfocado algunas de sus pesquisas en la música académica mexicana contemporánea. Otra fuente importante de datos de primera mano es la entrevista realizada por el mismo investigador a Arturo Márquez en los primeros años de su actividad creativa, testimonio que fue publicado en la revista *Pauta* en 1985. Otras referencias fueron tomadas de diferentes textos, catálogos y compilaciones, así como entrevistas grabadas para la televisión (2020) y de una breve biografía escrita por José Carlos Esquer (2016).

Esta investigación propone abordar el contexto estético de Arturo Márquez (1950) en la época en que escribió la obra *Manifiesto* para violín solo (1983). En este trabajo no sólo se busca recabar datos biográficos y contextuales, sino sobre todo datos de relevancia sobre el estilo compositivo aleatorista de Márquez y comparar su propuesta creativa para violín con las de otros compositores mexicanos.

Sabido es que la obra más conocida de Márquez es su *Danzón 2*, la cual opaca la relevancia del resto de sus obras y que su actual estilo compositivo se basa en la fusión de la música de baile y la música de concierto. Sin embargo, en sus inicios en la composición, Márquez experimentó con diferentes técnicas y estilos compositivos, dentro de los cuales está el aleatorismo. Durante este periodo escribió *Manifiesto* (1983) para violín solo, una obra dedicada al destacado violinista y compositor Manuel Enríquez (1926-1994)⁶, quien fue exponente de las diferentes corrientes vanguardistas traídas a México. Por este motivo considero de importancia, tanto académica como artística, para la escuela de violín en México, abordar el estudio y análisis de esta obra.

⁶ E. Soto Millán, *op. cit.*, p. 135.

Este trabajo está estructurado en cuatro capítulos. El primero reúne datos biográficos de Arturo Márquez, principalmente los referentes a su formación musical, así como de sus primeras obras y su estilo temprano de composición. Es importante saber que las primeras obras de Márquez son más bien experimentales, principalmente aleatoristas, en las que usó diferentes técnicas extendidas. Esto se aborda en el segundo capítulo, en el cual también se recopilan las principales obras para violín compuestas en México por diferentes compositores en el periodo comprendido entre 1950 y 1983. Principalmente se habla de la obra para violín de Enríquez y su influencia en la composición de *Manifiesto*, tal como la combinación de notación convencional con notación gráfica, identificando algunas técnicas extendidas utilizadas en esta obra de Márquez y el *Móvil II* de Enríquez. En el tercer capítulo, se realiza un análisis estructural y motivico del *Manifiesto*. Por último, en el cuarto capítulo de este trabajo se realiza una propuesta de estudio de la obra en la que se hace hincapié en el análisis de la obra para que los intérpretes puedan comprender más a profundidad la estructura de la misma, que les ofrezca la posibilidad de realizar una interpretación basada no sólo en la escritura, sino tomando como referencia la propuesta aleatorista.

MANIFIESTO DE ARTURO MÁRQUEZ: UNA EXPRESIÓN DEL ALEATORISMO EN MÉXICO

CAPÍTULO I. APUNTES BIOGRÁFICOS DE ARTURO MÁRQUEZ Y NOTAS SOBRE ASPECTOS ESTILÍSTICOS DE SU OBRA

1.1 Apuntes biográficos

(Jesús) Arturo Márquez (Navarro) es originario de la llamada *Ciudad de los portales*: Álamos, Sonora. Nacido en diciembre de 1950, heredó el gusto por la música de su padre, quien era músico de oficio, violinista de mariachi, carpintero y migrante mexicano en Estados Unidos, y de su abuelo, quien tocaba la guitarra en un mariachi. De ambos el compositor hace mención en sus recuerdos de la infancia, ya sea tocando música ranchera o en las grandes bandas de su pueblo natal. Él mismo menciona que su labor musical es la de continuar con la tradición familiar añadiendo elementos académicos o contemporáneos.⁷ Su adolescencia la vivió en los Estados Unidos estudiando distintos instrumentos, entre ellos el violín, el piano, el trombón y la tuba. En ese país formó parte de la banda del colegio en el que estudiaba. Al volver en 1968 a Navojoa, Sonora, también formó parte de la banda municipal y posteriormente presentó el examen de ingreso al Conservatorio Nacional de Música, donde fue rechazado en dos ocasiones a pesar de ser un músico nato. Aun así, en 1970 pudo ingresar, finalmente, en esta institución a la carrera de educación musical. Durante ese mismo año, comenzó a laborar impartiendo clases de música tanto particulares como en el sistema oficial escolarizado, ya que había adquirido la responsabilidad de ser padre de familia. Más adelante, a raíz de una infructuosa presentación de examen de piano para adquirir un grado, Márquez salió del Conservatorio. En 1976, ingresó al Taller de composición del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), que en ese momento se encontraba bajo la dirección de Héctor Quintanar⁸ (1936-2013),⁹ quien le impartió

⁷ José Carlos Esquer (2016), *Mar que es arena, danzones y espejos: un acercamiento a la obra de Arturo Márquez*, México: Instituto Sonorense de Cultura, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 20.

clases al igual que otros compositores mexicanos como Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012)¹⁰ y Federico Ibarra (1946).¹¹

Más adelante, en 1979, el compositor Manuel Enríquez, trasladó el taller de composición al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) y creó el Foro de Música Nueva, que actualmente lleva el nombre del propio Enríquez, en donde Arturo Márquez estrenó de manera formal su primera obra: *Duo* (1979) para arpa y flauta.¹² Posteriormente, el compositor junto con la arpista Lidia Tamayo –con quien para entonces ya se había casado– viajó a París para realizar estudios, los cuales no hizo formalmente en el Conservatorio, pero donde sí pudo entrar de oyente a las clases con músicos de renombre como Ivo Malec, quien influyó de manera particular en el compositor por el uso de la cinta magnetofónica, y Jaques Castérède quien a su vez había estudiado con Olivier Messiaen. En esta ciudad, prestigioso punto de convergencia cultural del mundo, Arturo Márquez recibió la influencia de grandes compositores contemporáneos y de algunos pretéritos; destacan entre ellos Claude Debussy, Maurice Ravel y Darius Milhaud. Es de esperarse que la influencia sobre el compositor no sólo fuera estética, también técnica, lo que le permitió aproximarse a diferentes propuestas y técnicas vanguardistas de

⁹ *Sociedad de autores y compositores SACM*. Recuperado el 5/05/2022, de <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/00241> “Héctor Quintanar compartió con [Manuel] Enríquez los primeros aciertos de la música de vanguardia en México. Asistente de [Carlos] Chávez en el Taller de Composición y desde 1965 director del mismo, contribuyó a la organización de festivales de música nueva y a la fundación del primer laboratorio de música electrónica. [...] Recorrió los caminos del serialismo, llegó a fórmulas afines a Pierre Boulez y transitó con imaginación por los senderos de la música electroacústica” (A. Tello, 2010, “La creación musical en México durante el siglo XX”, en A. Tello (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México: FCE/Conaculta, p. 526).

¹⁰ *Música en México*. Recuperado el 5/05/2022, de [https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/joaquin-gutierrez-heras/#:~:text=Joaqu%C3%ADn%20Guti%C3%A9rrez%20Heras-,Joaqu%C3%ADn%20Guti%C3%A9rrez%20Heras%20\(1927%2D2012\)%20naci%C3%B3%20en%20Tehuac%C3%A1n%2C,Chopin%20organizado%20por%20la%20UNAM](https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/joaquin-gutierrez-heras/#:~:text=Joaqu%C3%ADn%20Guti%C3%A9rrez%20Heras-,Joaqu%C3%ADn%20Guti%C3%A9rrez%20Heras%20(1927%2D2012)%20naci%C3%B3%20en%20Tehuac%C3%A1n%2C,Chopin%20organizado%20por%20la%20UNAM) Músico esencialmente autodidacta, recibió consejos de Blas Galindo durante su estancia en el Conservatorio. Estudió composición en París con Jean Rivier y análisis musical con Olivier Messiaen. Desde sus inicios poseía un estilo atonal libre. Después de Revueltas, es uno de los compositores con más aportaciones al cine como resultado de un entendimiento de la función social del músico (A. Tello, *op. cit.*, pp. 519-520).

¹¹ *Federico Ibarra*. Recuperado el 5/05/2022, de <https://federicoibarra.com/> Contemporáneo de la generación del Taller de Composición [...], Federico Ibarra está consolidado como una de las voces más firmes de la música mexicana después de 1960 (A. Tello, *op. cit.*, p. 534).

¹² J. C. Esquer, *op. cit.*, pp. 15-21.

composición, como el uso de medios electroacústicos para la composición, dodecafonismo, minimalismo y técnicas aleatoristas entre otras. Fue durante su estancia en Francia que Márquez mostró una inclinación hacia la música contemporánea y experimental. A partir de ahí, en 1983, después de su regreso a México, comenzó a crear una serie de obras con los elementos aprendidos en el viejo continente. Una de estas obras fue el *Manifiesto* para violín solo.

1.2 La obra y las etapas creativas del compositor

Actualmente, Arturo Márquez es uno de los compositores mexicanos más conocidos a nivel internacional.¹³ Reconocido en el mundo por su *Danzón no. 2* (1994),¹⁴ su obra -como ya se mencionó-, no se centra únicamente en sus, nueve danzones¹⁵; su trabajo como compositor se ha enriquecido a lo largo de su carrera con diferentes tradiciones musicales, estilos y técnicas como el aleatorismo, música electroacústica, la música de salón, el son y el danzón, así como géneros musicales académicos, plasmados en sus obras para orquesta de cámara, orquesta sinfónica, coro, conjuntos de cámara e instrumentos solistas.¹⁶

En lo que puede ser considerada como su primera etapa creativa, el compositor escribió alrededor de 26 obras¹⁷ durante los años 80,¹⁸ en general la propuesta

¹³ Aurelio Tello (coord.) (2013a), *El patrimonio histórico y cultural de México 1810-2010: la música en los siglos XIX y XX*, t. IV. México: Conaculta. p. 238.

¹⁴ Obra emblemática en la que el autor ha tratado la música popular urbana de forma en que la dota de carácter sinfónico y logra adaptarla a los cánones de la gran música. Como es sabido, ésta es su obra más reconocida e incluso llegada a ser considerada un segundo *Huapango*¹⁴ por su popularidad, estilo y por sus rasgos que lo hacen una obra completamente mexicana.

¹⁵ Al terminar la redacción de este trabajo nos llegó la noticia de que el compositor escribió un *Danzón 10* para arpa sola, por encargo de la arpista francesa Isabelle Moretti (Información proporcionada a Edmundo Camacho por la arpista mexicana Mara Tamayo).

¹⁶ Eduardo Soto Millán (1996/1998) (comp.), *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, t. II, México: FCE/SACM, pp. 77-78. Cabe mencionar que actualmente el nombre de Arturo Márquez lo lleva un importante concurso de composición en México.

¹⁷ E. Soto Milán, *op. cit.*, pp. 77-78. Véase la sección 2.2 de este trabajo.

¹⁸ Entre sus aportaciones dentro del género del danzón, en palabras de Aurelio Tello, se encuentra el haber “experimentado con los cambios de compás, con las asimetrías derivadas del contoneo, con las modulaciones y armonías extendidas que sacan al danzón de la rutina tonal, con superposiciones métricas complejas, fundiendo danzón con son, buscando timbres inéditos, sinuosidades melódicas novedosas. Y ha marcado a fuego la música de la posmodernidad mexicana y latinoamericana” (A. Tello, 2013b, “Rasgos

compositiva de Márquez durante este primer período creativo es de carácter experimental. Al uso de medios electroacústicos y técnicas extendidas sumó incluso cámaras fotográficas a manera de instrumento musical, lo que se contrapone hasta cierto punto con su producción posterior que posee un lenguaje neotonal. Como el mismo compositor mencionó en una entrevista realizada por Aurelio Tello, en ese momento sentía “un deseo muy profundo, muy personal, de fundir la cuestión técnica con la cuestión emocional. Que es lo que he tratado de expresar en mis obras; lo emotivo, sobre todo”.¹⁹ En esta misma entrevista, Márquez afirmó, con sinceridad, no comprender totalmente la música nueva - escrita hasta 1988, año en el que se realizó la entrevista citada- y que por este motivo no quería presentar sus obras. Mencionó también que mucha de su influencia en ese entonces venía de Manuel Enríquez, Mario Lavista y Julio Estrada, así como de Messiaen y Berio a quienes el compositor considera “dos de sus grandes maestros”²⁰. Arturo Márquez también afirma en esta entrevista que al momento de componer busca, más allá de agradar al público, impulsar una emoción en el mismo, tocar la sensibilidad.

Una de las preguntas que le realizó Tello al compositor es la siguiente: “La mayor parte de tu obra está escrita para instrumentos solos o para pequeños conjuntos y son sólo 2 las obras sinfónicas que has escrito. ¿Representa esto algún estado de tu proceso de creación? [...]”,²¹ a lo que Márquez respondió que la música de cámara es una dotación ideal para su pensamiento musical. Afirmó que “el abordar los pequeños grupos te permite escuchar la obra con más acercamiento a la interpretación, a la creación, a cómo uno la concibió”.²²

Respecto al estilo compositivo que cultivaba en esa época, Márquez mencionó en esa misma entrevista que, aunque en ese momento no se consideraba compositor de un solo estilo, la música aleatoria y la música gráfica de los años 60 sirvieron y

nacionales en la música mexicana de concierto del siglo XX”, en Ricardo Miranda y A. Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, t. IV, México: Conaculta. p. 567).

¹⁹ A. Tello (1988), “Entrevista a Arturo Márquez”, *Pauta*, núms. 26–28, abril-diciembre, p. 30.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Ibid.* p. 33.

²² *Ibid.* p. 34.

continúan sirviendo para ser integradas a su producción de obras de ese momento. Así mismo, mencionó que muchas de las obras que compuso en ese entonces le convencían, mientras que algunas no. Precisamente menciona que los años 1983 y 1984 –durante el primero fue que compuso *Manifiesto*– fueron de mucha producción, pero que algunas de esas obras no fueron de su total satisfacción. Estas respuestas y comentarios pueden ofrecer pistas acerca de del cambio de estilo de escritura musical.

En palabras de Tello, es posible tipificar la obra de Márquez en su primera etapa “por el uso de ejes tonales alrededor de los cuales se construyen las texturas y el discurso musical”.²³ Cuenta con obras electroacústicas y electrónicas. Así como Ibarra, Enríquez y Núñez, “[...] utilizó recursos como *clusters*, procedimientos aleatorios y recursos sonoros de diversa índole [...]”.²⁴

En su nueva etapa compositiva, a raíz de su estancia en el California Institute of Arts a partir de 1990, Márquez compuso música similar al *new age*. Posteriormente, comenzó a fusionar la música tradicional mexicana y los bailes de salón con la música sinfónica, afirmando así un lenguaje neotonal a partir de su obra *Homenaje a Gismonti* para cuarteto de cuerdas (1993) y, sobre todo, de su *Danzón 2* para orquesta (1994).²⁵ Entre las obras pertenecientes a esta nueva etapa, en la que Márquez realiza la fusión entre música de salón y música sinfónica, se encuentran: *Danzón 3* para flauta, guitarra y orquesta de cámara,²⁶ *Danzón 4 para orquesta*, *Danzón 5 para orquesta*, *Portales de la madrugada para octeto de saxofones*, *Danzón 6*, *Puerto Calvario*, *Danzón 7*, *Danzón 8*, *Homenaje a Maurice*, *Danza del mediodía*,²⁷ *Octeto malandro* para flauta, saxofón soprano, corno inglés, fagot, viola, contrabajo, piano y percusiones,²⁸ *Días de mar y río* para piano, *Espejos en la arena* concierto para cello y orquesta, *Máscaras*, Cuatro

²³ A. Tello, *op. cit.*, 2010, p. 537.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ A. Tello (2000), “Márquez, Arturo”, en Emilio Casares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, [Madrid]: ICCMU/SGAE, p. 214.

²⁷ Sociedad de Autores y Compositores de México. Arturo Márquez Navarro. Recuperado el 18 de febrero de 2022, de: <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/24942>

²⁸ *Idem.*

danzas para arpa y orquesta, *Conga del fuego nuevo* para orquesta, *Alas a Malala*, *Rapsodia tlaxcalteca*,²⁹ *Fandango* para violín y orquesta y *Rumba fugata* para cuarteto de clarinetes y banda sinfónica.³⁰

Actualmente (2023) Arturo Márquez continúa su actividad creativa de manera intensa y ejerciendo como maestro de composición.

²⁹ A. Tello, *op. cit.*, 2013b, pp. 567-568.

³⁰ Estrenada en la sala Nezahualcóyotl el 27 de mayo de 2022 por Barcelona Clarinet Players y la Banda Sinfónica de la Facultad de Música de la UNAM.

CAPÍTULO II. EL CONTEXTO CREATIVO DEL MANIFIESTO PARA VIOLÍN SOLO

2.1 El violín en la obra de los compositores mexicanos contemporáneos (1950-1983)

La creación de *Manifiesto* estuvo precedida por algunas obras para violín solo o solista escritas por algunos importantes compositores mexicanos. Algunas de estas fueron las siguientes: *Concierto para violín*, op. 11 (1940)³¹ de Rodolfo Halffter, *Concierto para violín* (1965)³² de Carlos Chávez, la *Sonata para violín y piano* (1967) de Héctor Quintanar, “uno de sus más radicales experimentos tímbricos que lo colocaron en el primer plano de la vanguardia musical”,³³ *D'inconnu* (1976) para violín y voz hablada de José Antonio Alcaraz,³⁴ obra en la que se leen las instrucciones de ejecución al violinista,³⁵ *Canto oculto* (1977) para violín solo de Julio Estrada,³⁶ y *Capricho* (1978) para violín solo de Halffter.³⁷

Recordemos que al término de la década de los cincuenta y principios de los sesenta es “[...] cuando irrumpe una ‘nueva’ generación de compositores y es notorio el reflejo en México de todas las corrientes musicales contemporáneas”.³⁸ Durante esos años existió un abierto rechazo al nacionalismo principalmente por el Grupo de los Siete,³⁹ quienes experimentaron una transición del arte nacionalista a la escritura por el simple oficio de componer guiados por su libertad creadora. “Manifestaron un gusto por la heterodoxia, la pluralidad de estilos y un afán

³¹ E. Soto Milán, *op. cit.*, p. 198.

³² Leonora Saavedra (2018), *Carlos Chávez y su mundo*. México: El Colegio Nacional, p. 255.

³³ A. Tello, *op. cit.*, 2010, p. 526.

³⁴ “Fue un brillante crítico musical y con mucho el más influyente de los melómanos de la segunda mitad del siglo XX desde sus leídas páginas de la revista *Proceso*, pero como compositor su obra no alcanzó la solidez de otros autores” (*ibid.* p. 536).

³⁵ *Idem.*

³⁶ E. Soto Milán, *op. cit.*, p. 150.

³⁷ *Ibid.* p.198.

³⁸ A. Tello, *op. cit.*, 2010, p. 516.

³⁹ “Integrado por Raúl Cosío (1928-1998), Guillermo Noriega (1926), Rafael Elizondo (1930-1984), Rocío Sanz (1933-1993), Federico Smith (1929-1977), Jesús Villaseñor (1936) y Leonardo Velázquez (1935-2004)” (*dem.*).

abstraccionista en la música, [...], buscaron una claridad en el lenguaje y un abierto rechazo a toda actitud retórica”.⁴⁰

Posteriormente, desde mediados de la década de 1980, Mario Lavista y Federico Ibarra cumplieron un papel decisivo en la aparición de nuevas generaciones de compositores. Suplieron desde sus cátedras el Taller de Composición fundado por Chávez, el cual, bajo la guía de Héctor Quintanar, recaló en el CENIDIM donde el principal maestro de composición fue Ibarra. La obra de este último compositor parte de conceptos diferentes a los de Enríquez y Lavista, aunque inicialmente su obra era muy cercana al aleatorismo y la indeterminación. En palabras de Tello, su música:

En cierto modo [fue] el camino de retorno a la escritura convencional, a la seguridad de la forma, a la cuidada elección de los materiales musicales con que trabaja las partituras, al riguroso control de cada uno de los elementos que determinan la obra artística.⁴¹

2.2 El aleatorismo

A partir de 1960, los compositores europeos de música académica optaron por seguir diversas técnicas vanguardistas de escritura, entre ellas está la “Música aleatoria”⁴², o aleatorismo. Esta técnica de composición se caracteriza porque parte de su propuesta es permitirle al ejecutante tomar decisiones menores, inclusive mayores sobre la ejecución de la partitura. En palabras de Lester (1989):

La extraordinaria complejidad, para los compositores, ejecutantes y oyentes, de parte de la música posterior a la Segunda Guerra Mundial llevó a algunos músicos a la conclusión de que la complejidad organizada de algunas piezas hacía parecer como si las obras hubieran sido creadas por el azar.⁴³

⁴⁰ *Ibid.* p. 517.

⁴¹ *Ibid.* p. 532.

⁴² “Otro término usado para nombrar la composición basada en el azar, procede de *alea*, la palabra latina que significa <<dado>>”. Joseph Auner (2017), *La música en los siglos xx y XXI*, España: Ediciones Akal, S. A. p. 242.

⁴³ Joel Lester (1989), *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, España: Ediciones Akal, S. A. p. 303.

Dentro de la música escrita con esta técnica, Lester hace referencia a un espectro definido por la duración de los pasajes aleatorios dentro de una obra, el primer extremo de este espectro es el de aquellos pasajes en los que “sólo se permite una flexibilidad limitada [...] En el otro extremo del espectro de las prácticas improvisatorias hay piezas en las que al ejecutante se le concede cierta libertad para decidir qué tocar y cuándo tocarlo”.⁴⁴ Desde otro enfoque, que es posible considerar parte del aleatorismo, Christian Wolff aborda el concepto de “indereterminación” descrito en dos formas: “la primera es permitiendo al intérprete espacio y libertad en el uso de material anotado”; la segunda, “interdependencia entre los intérpretes, requiriéndoles tocar en de una forma específica como respuesta a lo que algún otro intérprete, de manera impredecible, tocó de alguna forma específica”.⁴⁵

Otra de las características de la música aleatoria es el uso de notaciones distintas al pentagrama tradicional. “Muchos compositores exploraron nuevas formas de notación [...] como modo de estimular a los intérpretes y a sí mismos para reconceptualizar el acto de hacer música”.⁴⁶ Un ejemplo de ellos es Morton Feldman (1926–1987),⁴⁷ quien utilizó “partituras gráficas para dejar margen y libertad al intérprete para interpretar los detalles de la partitura mientras mantenía el control de forma global”.⁴⁸ John Cage⁴⁹ (1912-1992),⁵⁰ compositor americano que desarrolló diversas técnicas vanguardistas y se interesó principalmente en “procedimientos compositivos basados en el azar”,⁵¹ no se negó a que existieran sonidos musicales tradicionales en su obra “[...] las disonancias y los ruidos son

⁴⁴ *Ídem*.

⁴⁵ Jennie Gottschalk (2016), *Experimental music since 1970*, EUA: Bloomsbury Academic. p. 10 (traducción al español del autor de esta tesina).

⁴⁶ J. Auner, *op. cit.* p 245.

⁴⁷ Britannica. Morton Feldman. Recuperado el 3 de febrero de 2024, de: [Morton Feldman | Experimental, Avant-Garde, Minimalism | Britannica](#)

⁴⁸ J. Auner, *op. cit.* p 245.

⁴⁹ “Cage demostró cuántas más cosas pueden añadirse a la experiencia musical borrando casi por completo las páginas de una partitura [con su obra] 4’33”. [...], el vacío de 4’33”, lejos de generar silencio permitía que entraran como una tromba los sonidos del ambiente de nuestro mundo”. Auner, *op. cit.* p 239.

⁵⁰ Britannica. John Cage. Recuperado el 3 de febrero de 2024, de: [John Cage | American Composer & Avant-Garde Innovator | Britannica](#)

⁵¹ J. Auner, *op. cit.* p 238.

bienvenidos en esta nueva música, pero lo es también el acorde de séptima de dominante [...]”.⁵²

En México, a partir de la posguerra (1945), las corrientes vanguardistas hicieron paulatinamente su aparición, entre ellas el “aleatorismo, (prácticas indeterministas)”.⁵³ Al respecto, Alcaraz (2001) escribió lo siguiente:

Mediante la escritura aleatoria se logra la liberación del músico enclavado en los moldes clásicos. Se rompe la barrera de la tonalidad y se logra una exploración plástica de regiones sonoras inéditas. [...] Sobre un esquema dado los intérpretes escogen entre varias posibilidades señaladas por el compositor. [...] Una improvisación organizada, con un control flexible del compositor sobre la música que se interpreta. [...] Se consigue frescura, flexibilidad, se despierta el ego del instrumentista, la inquietud, el deseo de contribuir al resultado final.⁵⁴

El primero en adoptar esta técnica de composición fue Manuel Enríquez a partir de 1964 con sus obras *Reflexiones para violín solo* (julio) y *Sonata para violín y piano* (octubre).⁵⁵ Enríquez fue precisamente uno de los exponentes de esta corriente musical y su notación es más bien gráfica y en ocasiones combinada con la notación convencional. En palabras de Aurelio Tello, Manuel Enríquez fue “un músico que lo sintetizó todo, que experimentó con todo, que arriesgó lo que ninguno de sus compañeros, que rompió abiertamente con los remanentes de un nacionalismo caduco, que se convirtió en guía y maestro, que contribuyó como intérprete, como organizador, a la difusión de la música nueva.”⁵⁶ Este destacado violinista dejó un amplio catálogo de música escrita en su mayoría para su instrumento, así como música para otros instrumentos. La obra que marcó una clara adhesión a las nuevas corrientes musicales fue *Preámbulo* (1961) para orquesta, la cual contiene las siguientes propuestas: “aleatorismo, formas abiertas, escritura gráfica, abstraccionismo sonoro, uso privilegiado del elemento tímbrico e

⁵² J. Auner, *op. cit.* p 246.

⁵³ José Antonio Alcaraz (2001), *Manuel Enríquez. Canciones para un compañero de viaje*, México: Conaculta/INBA, p. 54.

⁵⁴ J. A. Alcaraz, *op. cit.*, pp. 133-134.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁵⁶ A. Tello (2010), *op. cit.*, pp. 521-522.

incorporación determinante de las percusiones en las obras orquestales”.⁵⁷ Entre sus obras escritas para violín destacan: *sonata para violín y piano* (1964), *A... 2* (1972), *Móvil II* (1969), *Reflexiones* (1964), *Díptico II* (1971), cinco cuartetos de cuerdas (1959-1988), dos conciertos para violín y orquesta (1954 y 1966), *3 x Bach* (1970) para violín y cinta magnetofónica, *A lápiz* (1964) y *Móvil I* (1969).⁵⁸

Una de las obras que antecede a *Manifiesto*, donde podemos encontrar recursos expresivos que después utilizará Márquez, es *Móvil II*,⁵⁹ escrita para cualquier instrumento de cuerda con arco en notación “[...] completamente ‘gráfica’ y sin ninguna predeterminación del tono aparte de la afinación (o interrelación de las cuerdas) del instrumento [...]”.⁶⁰ *Móvil II*, así como el *Manifiesto*, posee una hoja de indicaciones a seguir para realizar la interpretación de la obra. En esta página, el autor presenta las diferentes técnicas que serán usadas a lo largo de la ejecución para producir los sonidos y efectos esperados, además de contar con las tres diferentes versiones que se pueden producir a partir de la misma partitura y el procedimiento para afinar el instrumento, siendo una de estas la *scordatura*⁶¹ basada en cuartos de tono (ejemplos 1 al 3), a diferencia de la afinación estándar (por quintas) de los instrumentos de cuerdas.

⁵⁷ *Ibid.* p. 522.

⁵⁸ E. Soto Millán, *op. cit.*, pp. 135-137.

⁵⁹ Manuel Enríquez grabó esta obra en junio de 1976 en Madrid. Este registro sonoro de *Móvil II* puede en: Ricardo Dal Farra (2005), “Manuel Enríquez. *Móvil II*, 1969-1972, violin and magnetic tape”, *Fondation Manuel Langlois*. Recuperado el 13/05/2023, de <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1661>

⁶⁰ Dan Malmström (1974), *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México: FCE, p. 177.

⁶¹ Cambio temporal de la afinación de un instrumento de cuerda (Miroslava Sheptak, 2007, *Diccionario de términos musicales*, México: UNAM, p. 154).

The image displays a collection of handwritten musical sketches and diagrams for 'Móvil II'. The sketches include:

- A horizontal staff with various notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *f*.
- A diagram labeled 'Lentamente' and 'Sobre II' showing a series of curved lines representing a melodic or rhythmic pattern.
- A diagram labeled 'Tóquese todo a la vez' and 'Lento' with the instruction '(Alternando en las dos cuerdas)', showing two parallel lines with notes and dynamic markings.
- A triangular diagram with notes and rests inside, possibly representing a specific rhythmic or melodic structure.
- A diagram labeled 'I e II' and 'III e IV' with notes and dynamic markings, possibly indicating different string positions or techniques.
- A diagram labeled 'Cuerda abierta' (open string) with notes and dynamic markings.
- A circular diagram with notes and rests, possibly representing a specific rhythmic or melodic structure.







Ejemplo 1. Partitura de *Móvil II*.⁶²














⁶² D. Malmström, *op. cit.*, p. 110.




MOVIL II *

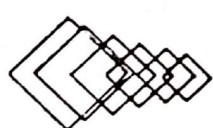
Para cualquier instrumento de cuerda con arco

por Manuel Enríquez

-  Sonido prolongado; siempre *senza vibrato*
-  Vibrato muy lento
-  Trémolo
-  Col legno "tratto"
-  *ricochet*, según el dibujo
-  Se golpea el teclado con los dedos de la mano izquierda, sobre una cuerda abierta y según la línea punteada.

-  Flageolet (artificial, 4º o 5º, *a piacere*)
-  *Sul ponticello*
-  Col legno "battuto"
-  Tóquese detrás del puente, "arco"
-  Tóquese detrás del puente, "pizz", con las uñas (cuando sea posible)
-  *Pizzicato normale*
-   *Pizzicato con glissando*, arriba o abajo (según indicado)
-  *Pizzicato con la mano izquierda*
-   *Pizzicato* oprimiendo el diapasón con las uñas de la mano izquierda y gliss
-  *Gliss y trino*, según las líneas
-  Pequeño *cresc.* y *dim.*

-  Pausa breve
-  Pausa mediana
-  Pausa larga

-  Tómese el instrumento con ambas manos, tóquese *fff pizz* en las cuatro cuerdas abiertas y sacúdaselo hasta que cese el sonido.

El instrumento debe ser afinado de esta manera:

1ª cuerda: 3/4 de tono más bajo 2ª cuerda: 1 1/4 de tono más alto

Ejemplo 2. Hoja de indicaciones de *Móvil II*.⁶³

⁶³ D. Malmström, *op. cit.*, p. 180.

3ª cuerda: 1/4 de tono más bajo 4ª cuerda: 1 1/4 de tono más alto
El espacio entre las líneas horizontales es todo el registro del instrumento y debe ser producido según la "impresión visual", indefinido y evitando toda relación de afinación o diatónica; en los lugares de "Triángulo" y "Círculo", el material es aún más indeterminado y debe tocarse con el máximo de fantasía (como toda la obra)

La organización total es "aleatoria". La duración *a piacere* depende de la versión (entre 4 y 6 minutos)

VERSIÓN I

Tan sólo instrumental; haciendo algunas pausas durante la ejecución, para los cambios de atmósfera (cerca de 4 minutos)

VERSIÓN II (violín o viola)

Con una grabadora de dos velocidades (7 1/2 y 3 3/4 ips) y equipo de reproducción fijo al nivel de sonoridad instrumental de la sala, y como sigue:

Empiécese tocando y grabando al mismo tiempo (en 7 1/2 ips); durante 2 minutos sígase tocando; de pronto, dése marcha atrás a la grabadora, pero a velocidad de 3 3/4 ips al mismo tiempo que está tocando el ejecutante; debe terminar la pieza 20 o 30 segundos antes de que termine la cinta. Obviamente, habrá quien ayude con el equipo de sonido y grabación.

VERSIÓN III (para cualquier instrumento)

Lo mismo que la versión II pero con un micrófono de "contacto" o de *pick up* añadido y adjuntado al instrumento. El nivel auditivo debe ser equilibrado muy cuidadosamente, ya que todo debe quedar en el mismo lugar.

Ejemplo 3. Hoja de indicaciones de *Móvil II*.⁶⁴

⁶⁴ D. Malmström, *op. cit.*, p. 181.

Como diferencia esencial respecto a la obra de Enríquez, *Manifiesto* a pesar de contar con su propia página de indicaciones, puede entenderse en principio de una manera general la idea planteada por Arturo Márquez, ya que no utiliza únicamente notación “gráfica”, sino que combina esta última con la notación convencional, a la vez que está escrita específicamente para violín.⁶⁵ Tomando en cuenta que la obra fue dedicada “a Manuel Enríquez”,⁶⁶ y por la naturaleza de la composición, cabe la posibilidad de considerar que el autor tomara algunas ideas de las indicaciones de alguna de las obras del destinatario, como aquella que lleva como descripción “tóquese detrás del puente”⁶⁷ al igual que la indicación de sonido prolongado.

Sintetizando, el aleatorismo fue una de las corrientes vanguardistas con mayor presencia en la música de arte⁶⁸ en México durante el período comprendido entre los años 1960 a 1990, época en la que Márquez se formó e inició su carrera profesional.

2.3 La obra temprana de Márquez

El *Manifiesto para violín* se ubica entre las obras tempranas de Márquez. Éstas abarcan desde su primera composición, documentada en 1981, hasta las escritas en 1993, todo previo al *Danzón no. 2* (tabla 1). Como ya se había señalado y como el mismo Márquez afirma en la entrevista realizada con Pamela Quibec,⁶⁹ la música compuesta por él durante este período es, en su mayor parte, de carácter experimental.

⁶⁵ Ver partitura en el anexo 1.

⁶⁶ Consuelo Carredano (1994), *Ediciones Mexicanas de Música*, México: Cenidim, p. 178 y 283.

⁶⁷ D. Malmström, *op. cit.*, p. 180.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁹ Pamela Quibec, “Arturo Márquez, compositor mexicano: ‘Escucho de todo, no importa que sea reguetón’” [Entrevista de RT a Arturo Márquez], *Russia Today*, 7/01/2020. Recuperado el 26/06/2022, de <https://actualidad.rt.com/programas/entrevista/339151-arturo-ventura-compositor-mexicano-entrevista>

Tabla 1. Obras de Arturo Márquez escritas entre 1981 y 1993.

1981	<i>Moyolhuica</i> para flauta
1982	<i>Enigma</i> para flauta y arpa
1983	<i>Manifiesto</i> para violín <i>Gestación</i> para orquesta sinfónica <i>Mutismo</i> para dos pianos y cinta
1984	<i>Postludio</i> para violoncello <i>Peiwoh</i> para arpa <i>Di-verso</i> para percusiones y cinta
1985	<i>Ron-do</i> para cuarteto de cuerdas <i>Asa-nchez Uri-ve</i> para percusiones
1986	<i>Ciudad rota</i> para mezzosoprano, piano, percusiones y orquesta de cuerdas <i>Son</i> para orquesta sinfónica
1987	<i>De pronto</i> para flauta, violoncello y arpa
1988	<i>En clave</i> para piano <i>Master pez</i> para flauta <i>Solo para piano</i> <i>Tres piezas para grupo de cámara</i> para flauta, clarinete, violoncello, 2 arpas, percusiones y piano <i>Master pez</i> para arpa con y sin modificación electrónica <i>Poesía de la voz</i> para voces con modificación electrónica <i>ASA / ISO 100 21°</i> para cámaras fotográficas con modificación electrónica <i>Mascleta y fuga</i> para sintetizador y fuegos de artificio.
1989	<i>Sonata Mayo</i> para arpa <i>Con complementos</i> para piano, midi y computadora.
1990	<i>Variaciones</i> para percusiones <i>Canon</i> para xw7 y computadora
1991	<i>Reencuentros</i> para arpa y cinta
1992	<i>Sehuailo</i> para dos flautas y orquesta de cámara

	<i>A Mao</i> para marimba y cinta <i>Son a Tamayo</i> para arpa, percusiones, video y cinta
1993	<i>Zacamandú en la yerba</i> para piano <i>Homenaje a Gismonti</i> para cuarteto de cuerdas <i>Vals aus meninas da rua</i> para orquesta <i>Paisajes bajo el signo de cosmos</i> para orquesta

Respecto a su formación musical, Márquez afirma -en la entrevista realizada por Aurelio Tello-⁷⁰ que anterior al Taller de Composición, donde estudió con Quintanar, Enríquez e Ibarra, su estudio de la música había sido tradicionalista. Fue a partir del Taller que, “(empezó) a despertar hacia la concepción de la música nueva”.⁷¹ Sus estudios en París con Jacques Castérède fueron los que complementaron su formación tradicional, a la vez que las enseñanzas de Ivo Malec fomentaron la incursión de Márquez en la música nueva.⁷² En la misma entrevista, el compositor afirma que, si bien no es posible seguir escribiendo igual que las generaciones anteriores, es válido tomar las aportaciones hechas por las mismas para integrarlas a la música actual: “la música aleatoria y la música gráfica de los años 60, [les] ha servido y [les] sirven aún para, de alguna manera, integrarlas a la música nuestra”.⁷³

2.4 El *Manifiesto* para violín solo

Antecedentes y surgimiento

Siendo una de las aportaciones a la música mexicana para violín solo por parte del compositor sonoreño, *Manifiesto* (1983) surge como respuesta al aleatorismo, técnica compositiva desarrollada en México alrededor de 1965, con la cual se busca alejarse de la tonalidad y la melodía incorporando más bien complejidad rítmica y diferentes colores y timbres en el sonido incluyendo también cierto grado

⁷⁰ A. Tello (1988), *op. cit.*, p. 30.

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibid.*, p. 39.

de improvisación ya que permite al intérprete desarrollar su capacidad creativa para agregar algo propio a este tipo de composiciones.⁷⁴

Manifiesto fue estrenada por Manuel Enríquez en Alemania⁷⁵ y publicada en Ediciones Mexicanas de la Música en 1984.⁷⁶ El que esta prestigiosa editora de música se interesara por publicar la obra de un joven compositor no resulta extraño si se considera que esta empresa que durante largo tiempo dirigió el transterrado Rodolfo Halffter,⁷⁷ quien tuvo como parte fundamental de su política el difundir la obra de compositores mexicanos. A los vínculos artísticos y académicos que Márquez ya tenía con éste y otros destacados compositores como Enríquez, Quintanar y Lavista, se vino a sumar que para estos años el autor de *Manifiesto* se insertó laboralmente en el CENIDIM “Carlos Chávez”, lo que le permitió contar con una importante plataforma institucional para proyectar su obra.

La descripción que ofrece José Antonio Alcaraz en las notas de *Manifiesto* del disco *Manuel Enríquez, violín solo y con medios electrónicos* es la siguiente:

Sólido y atractivo, tiene el don de la especificidad. Nada hay de superfluo o gratuito en su discurso, aun cuando Arturo Márquez sazona de manera muy imaginativa; enuncia y trama alejado por igual de lo severo o rígido que de cualquier relación prolifica. *Manifiesto* posee un encanto vigoroso, rico en diferenciaciones y energía rítmica, así como texturas, líneas de interés que caracterizan otras obras de este músico, [...]. Suya es la fuerza del murmullo sonoro, a donde hacen impacto todas las interjecciones colocadas con habilidad estratégica. Tal como el propio compositor señala: “todas mis obras son en un solo movimiento, cruel, pero conscientemente fragmentado, y a la vez unido por pequeñas transiciones que me llevan con frecuencia a la unidad deseada”. *Manifiesto* alcanza, gracias al carácter genuino de tal gesto creativo, una plenitud cercana al colorido expresionista de sus manifestaciones mejores.⁷⁸

⁷⁴ D. Malmström, *op. cit.*, pp. 168 -170.

⁷⁵ J. C. Esquer, *op. cit.*, pp. 21-25.

⁷⁶ C. Carredano, *op. cit.*, pp. 283.

⁷⁷ Arturo Márquez (1987), “La voz en la obra de Rodolfo Halffter”, *Boletín Cenidim*, nueva época, abril-junio, pp. 5-8.

⁷⁸ J. A. Alcaraz, *op. cit.*, pp. 89-90.

Aunque dentro de la obra -que será analizada en el siguiente capítulo- están escritos algunos pasajes definidos, existen también pasajes o módulos cuya ejecución está totalmente a cargo del intérprete, citando a Carredano y Eli: “[...] se recurrió a una aleatoriedad moderada o regulada que consistía en no dejar pasajes demasiado largos o importantes bajo la responsabilidad del intérprete; [...]”.⁷⁹ Esto para no alejarse de la idea musical principal del compositor, a su vez permitiendo que el intérprete experimente y cree una versión propia de esta obra, logrando de esta manera que cada interpretación de *Manifiesto* sea una música nueva, una historia o una imagen diferente.

Retomando la definición de la estética aleatorista, José Antonio Alcaraz en su autocompilación de textos sobre Manuel Enríquez, menciona lo siguiente:

Mediante la escritura aleatoria se logra la liberación del músico enclavado en los moldes clásicos. Se rompe la barrera de la tonalidad y se logra una exploración plástica de las regiones sonoras inéditas. [...]. Sobre un esquema dado los intérpretes escogen entre varias posibilidades señaladas por el compositor. [...]. Es una improvisación organizada, con un control flexible del compositor sobre la música que se interpreta. También en las secciones fijas hay libertades improvisatorias, pero más limitadas. [...]. Se consigue frescura, flexibilidad, se despierta el ego del instrumentista, la inquietud, el deseo de contribuir al resultado final [...].⁸⁰

Esta cita de Alcaraz es vigente y perceptible no sólo en la música de Enríquez, también en *Manifiesto* de Arturo Márquez, como se ahondará en el análisis de la obra.

La primera página de la partitura aparece en la revista Pauta 26 – 28. Cuadernos de teoría y crítica musical, abril-diciembre de 1988, p. 36. También es mencionado en el diccionario de compositores mexicanos de música de concierto de Soto Millán y también se hace referencia al *Manifiesto* en el diccionario de la música

⁷⁹ C. Carredano y V. Eli, *op. cit.*, p. 371.

⁸⁰ J. A. Alcaraz, *op. cit.*, pp. 133-134.

española e hispanoamericana.⁸¹ Existen dos grabaciones de la obra, ambas realizadas por Manuel Enríquez al violín.⁸²

⁸¹ E. Soto Milán, *op. cit.*, p. 77; A. Tello (2000), “Márquez, Arturo”, en Emilio Casares Rodicio (coord. y dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, [Madrid]: ICCMU/SGAE, pp. 213-214.

⁸² Estas grabaciones se encuentran en los siguientes discos: INBA – SACM / Manuel Enríquez, violín solo y con sonidos electrónicos, PSC 10020, México, s/f. *Manifiesto* (Manuel Enríquez, vl.) y en CNCA – INBA – SACM / Manuel Enríquez, violín solo y con sonidos electrónicos, PCD 10121, México, 1987. *Manifiesto* (Manuel Enríquez, vl.). E. Soto Milán, *op. cit.*, p. 79.

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LA OBRA

Manifiesto consta de tres secciones, las cuales poseen momentos rítmicos y, en contraste, momentos melódicos, incorporando también lugares con técnicas extendidas que dotan a esta obra de una riqueza en colores y texturas musicales a la vez que permite al intérprete utilizar una gran cantidad de recursos dramáticos y expresivos a lo largo de la misma. A continuación, se presenta un esquema con la idea general de la obra, en éste se representan los motivos de la siguiente manera: de izquierda a derecha se representan los diferentes motivos que aparecen en la obra, mientras que de arriba hacia abajo están agrupados los motivos que son similares entre sí.

Sección 1				
Motivo de notas <i>sul ponticello</i> a manera de acompañamiento con células de notas definidas que lo interrumpen	Motivo de transición con notas de altura aproximada	Motivo <i>espressivo</i>	Motivo de técnicas extendidas	
Sección 2				
				Motivo de <i>pizzicati</i> alternando con <i>coll legno</i> .
	Motivo de transición con notas de altura aproximada	Motivo <i>espressivo</i>		

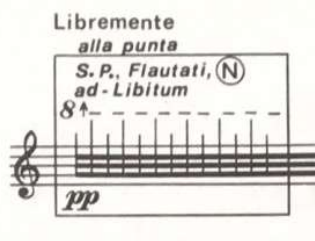
Motivo de notas <i>sul ponticello</i> . Células de notas definidas que cierran la sección.				
Sección 3				
Motivo de notas <i>sul ponticello</i> .			Trino <i>cluster</i>	
	Motivo de transición con notas de altura definida			
Motivo de notas <i>sul ponticello</i> .			Motivo de técnicas extendidas. Se interrumpe con células de notas definidas.	
	Motivo de conclusión que une las células definidas que interrumpieron el motivo anterior.			

El análisis de *Manifiesto* se realiza con base en su estructura general, motivos y células, ya que al ser una obra que posee una forma libre, para su comprensión e interpretación es útil encontrar las secciones que se asemejan y que se

diferencian entre sí por medio de los motivos rítmico-melódicos, así como los diferentes caracteres que conforman esta obra.

Manifiesto está escrito, como se mencionó anteriormente, con técnicas aleatoristas por lo que posibilita –de acuerdo con una clasificación propuesta por Sísifo Pedroza– la “utilización de recursos compositivos que le permiten al intérprete tomar una serie de decisiones, pero bajo un marco compositivo claramente delimitado”.⁸³ En el caso de esta obra, el compositor delimita por medio de notaciones visuales una serie de “módulos” que se repiten con notas aleatorias al mismo tiempo que incorpora lugares con motivos melódicos definidos de duraciones aproximadas dando cabida a la creatividad del violinista.

En la primera sección, para iniciar la primera subsección, Márquez presenta junto con la indicación de tempo *libremente* las plicas de las notas en un registro que oscila entre el si 7 y el re 8, las cuales serán interpretadas en la velocidad más rápida que alcance el instrumentista, utilizando además un par de técnicas extendidas que son: *sul ponticello* (tocar con las cerdas del arco sobre el puente⁸⁴, produciendo un sonido áspero e indefinido) y *flautato* (producción de un sonido más bien airoso, etéreo, tratando de imitar el sonido de la flauta).⁸⁵ Esto en la dinámica de *pianissimo* y a la punta del arco (ejemplo 4):



Ejemplo 4. Motivo de acompañamiento.

Este pasaje –como se puede ver en el esquema presentado al inicio de este capítulo– es el más utilizado a lo largo de la obra: en la primera sección funciona a

⁸³ Sísifo Pedroza (2016), “Música Aleatoria: Técnicas y estilos en el siglo XX”, *Armstrong liberado*, 26 de octubre. Recuperado el 18/04/2022 de <https://armstrongliberado.wordpress.com/2016/10/26/musica-aleatoria-tecnicas-y-estilos-en-el-siglo-xx/>

⁸⁴ Miroslava Sheptak (2007), *Diccionario de términos musicales*, México: UNAM, p. 169.

⁸⁵ *Ibid.* p. 72.

manera de acompañamiento, el cual será interrumpido por secuencias de notas definidas por Márquez, las cuales se hallan enmarcadas, como en las siguientes anotaciones (ejemplo 5):



Ejemplo 5. Célula de melodía.

Estas células están escritas en un lenguaje convencionalmente atonal, y conforman la melodía principal. Cada una de estas secuencias se van presentando con más frecuencia interrumpiendo cada vez más pronto al acompañamiento y realizando súbitamente los cambios de dinámica entre *fortissimo* los pasajes definidos –a la vez que su ejecución es realizada con el arco en posición natural– y *pianissimo* los lugares indefinidos, recordando las indicaciones de arco mencionadas anteriormente. Para finalizar la primera subsección, el compositor presenta un motivo rítmico con dobles cuerdas en ritmo regular. Éstas pasan a ser acordes al mismo tiempo que – siguiendo las indicaciones de ejecución– el ritmo se vuelve irregular (ejemplo 6):



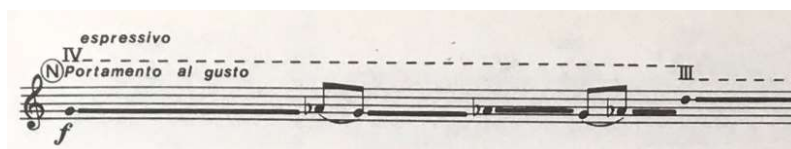
Ejemplo 6. Acordes con ritmo irregular.

Este motivo funciona para dar paso nuevamente a un pasaje de transición escrito indefinidamente, aunque con un dibujo melódico aproximado (ejemplo 7):



Ejemplo 7. Pasaje de transición.

En este pasaje se añaden cambios en la técnica del arco de la posición natural de éste a la técnica *sul ponticello* a medida que la melodía asciende, realizando a su vez un *diminuendo* hacia el registro más agudo del pasaje; siendo al contrario al momento del descenso de la melodía, indicando también la cuerda sobre la cual deben ser sonadas las notas. Este pasaje da entrada a la tercera subsección de la pieza, la cual es de carácter más bien *cantabile*, logrado por el compositor por medio de notas definidas con duraciones extendidas (ejemplo 8):



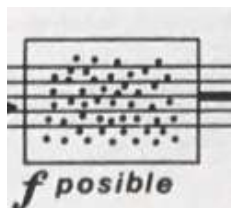
Ejemplo 8. Cantabile.

Además, se incluyen indicaciones tales como *espressivo* y *portamento al gusto* al mismo tiempo que las notas deben ser tocadas en posiciones altas de las cuerdas sol y re, lo cual le da un timbre más profundo y una sonoridad más intensa y dramática a este lugar. Posteriormente se van agregando dobles cuerdas formando un contracanto entre las dos voces (ejemplo 9):



Ejemplo 9. Cantabile a dos voces.

Estas voces se acercan entre sí para dar entrada a la siguiente subsección, la cual consta de dos pentagramas simultáneos, uno que incluye la técnica de *pizzicato* con la mano izquierda, inicialmente marcado con la notación tradicional (signo +), y posteriormente con la indicación escrita por el compositor (ejemplo 10):



Ejemplo 10. *Pizzicato* libre con mano izquierda.

A la vez que la mano izquierda ejecuta el motivo mencionado anteriormente, la mano derecha hace uso de la siguiente técnica extendida: tocar con el arco detrás del puente; las notas escritas con el triángulo indican la cuerda que debe ser sonada siguiendo también la indicación de ritmo, o en su caso de repetición de las notas (ejemplo 11):



Ejemplo 11. Notas detrás del puente.

Este momento cargado de colores por medio del uso de las diferentes técnicas extendidas, concluye la primera sección por medio del pizzicato en la mano izquierda, dando un espacio de resonancia entre las notas cada vez más amplio, realizando de esta manera una especie de *ritardando* que llegará desde un fortissimo a la dinámica *pianissimo*, lo cual permitirá al intérprete iniciar la siguiente sección de la obra.

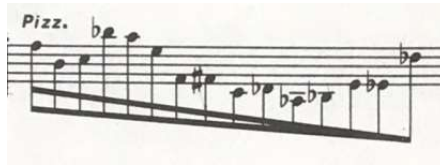
El principio de la segunda sección del *Manifiesto* presenta una escritura rítmica distinta a la convencional: comienza con un “regulador” de velocidad marcado con una apertura del corchete del grupo de notas con el que se realiza un cambio gradual de octavos a dieciseisavos recordando la notación tradicional (ejemplo 12):



Ejemplo 12. Regulador de velocidad hacia rápido.

Lo anterior está escrito a manera de *accelerando* para llegar a un acorde en *pizzicato* y continuar con una secuencia de motivos que se alternan entre acordes definidos, se utiliza la técnica mencionada anteriormente con motivos de notas indefinidas haciendo uso de la técnica *coll legno*, la cual indica que las notas serán

ejecutadas “con la madera del arco”⁸⁶. Esto da una sonoridad percusiva y un timbre más bien de un efecto sonoro. Más adelante el compositor presenta un motivo similar al anterior, siendo el nuevo diferente por ser, a manera de *ritardando* como se muestra en el ejemplo 13 además de ser ejecutado en *pizzicato*:



Ejemplo 13. Regulador de velocidad hacia lento.

Continúa la obra alternando nuevamente motivos de acordes con la misma técnica utilizada previamente y secuencias de notas *coll legno* para dar paso a un nuevo “regulador” que en este caso primeramente acelera el ritmo y pronto lo ralentiza (ejemplo 14) para continuar con un motivo de transición, el cual, de nuevo se encuentra formado por notas indefinidas, así como en la primera sección de esta composición, escritas de forma descendente para llegar a la segunda subsección de la segunda sección de la obra.



Ejemplo 14. Regulador de velocidad, sube y baja.

Este lugar es de un carácter *espressivo*, *cantabile* –como se mencionó anteriormente– retomando las notas largas y las dobles cuerdas, principalmente con disonancias, se hace uso también del *glissando* como recurso expresivo, el cual facilita la realización de las dinámicas de *mezzo forte* a *mezzo piano* aprovechando el deslizamiento melódico de las voces simultáneas; para llegar a un motivo de transición escrito en notas aparentemente definidas y en ritmo acelerante con una notación similar a la descrita anteriormente, aunque en este

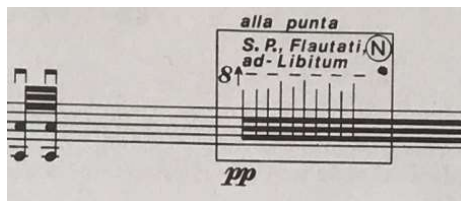
⁸⁶ M. Sheptak, *op. cit.*, p. 47.

caso la duración de las notas pasará de los octavos a los treintaidosavos, si se piensa en términos de la notación tradicional (ejemplo 15):



Ejemplo 15. Motivo de transición con regulador de velocidad.

Este es el motivo que dará pie al cierre de sección escrito principalmente con notas y ritmos definidos y regulares, en el cual el compositor hizo uso de un recurso utilizado anteriormente en la obra, que es el motivo inicial, de notas indefinidas con técnicas extendidas. Esta segunda sección finaliza con un espacio visualmente amplio entre las notas el cual, acudiendo a la hoja de indicaciones, denota silencio –con resonancia de la última nota sonada– entre los motivos presentados conectando así con lo siguiente (ejemplo 16):

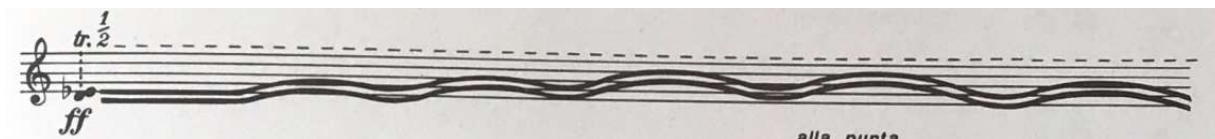


Ejemplo 16. Silencio por medio de espacio entre las notas.

La tercera sección de la obra está dividida de la siguiente manera: la primera subsección, como vimos en el ejemplo anterior, inicia con el primer motivo, aunque esta vez se presenta con menor duración y la interrupción de éste, será con un motivo completamente nuevo que, al igual que a lo largo de toda la pieza, presenta un recurso técnico del instrumento que no había sido incluido anteriormente: un trino sobre la nota superior de una doble cuerda, la cual aparece en un intervalo de segunda menor, que producirá un efecto de *cluster*.⁸⁷ Este será ejecutado con un movimiento ondulante ascendente y descendente producido con *glissando* (ejemplo 17). Éste es uno de los momentos de mayor tensión rítmica y

⁸⁷ "Numerosas notas adyacentes que suenan simultáneamente." M. Sheptak, *op. cit.*, p. 46.

armónica en la obra, el cual desemboca en un motivo que bajará la velocidad de la música nuevamente con un “regulador rítmico” y llevando la dinámica desde el *fortissimo* hacia un *piano* (ejemplo 18) que además llevará nuevamente al motivo inicial que será interrumpido con la tercera subsección de esta sección de la obra, la cual, adicionalmente, es la conclusión de la misma.

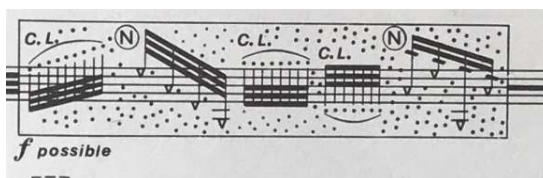


Ejemplo 17. Trino con *glissando*.



Ejemplo 18. Motivo de transición con regulador de velocidad.

La conclusión de la obra comienza con un motivo completamente aleatorio, en el que se hace uso de tres técnicas extendidas simultáneamente: *coll legno*, *pizzicato* aleatorio en la mano izquierda y tocar detrás del puente. La indicación visual se presenta a continuación (ejemplo 19):



Ejemplo 19. Acompañamiento de técnicas extendidas.

Este motivo debe ser repetido aleatoriamente⁸⁸ y será interrumpido por diferentes células rítmico-melódicas enmarcadas en líneas punteadas (ejemplo 20) de

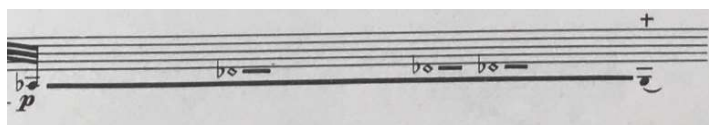
⁸⁸ Arturo Márquez (1984), *Manifiesto* para violín solo. México: Ediciones Mexicanas de música, 1 partitura. p. 6.

manera muy similar al inicio de la obra, aunque a diferencia, estas células estarán unidas en un orden distinto al que aparece como interrupciones.



Ejemplo 20. Células melódicas.

En el motivo de conclusión de la obra, el cual está escrito en matiz de triple *forte*, el compositor incluye las células utilizadas para interrumpir el motivo de técnicas extendidas de la subsección anterior aunque en un orden distinto, así como un motivo con notas indefinidas que permitan al ejecutante aportar con su creatividad un final único en cada versión de esta pieza, para llegar a un la bemol 4 que será extendido y adornado con armónicos artificiales sobre la misma nota para dar paso a la nota que concluye el Manifiesto, un sol 4, la nota más grave de la afinación estándar del violín, ejecutado con *pizzicato* de la mano izquierda (ejemplo 21).



Ejemplo 21. Motivo final con armónicos.

En síntesis, *Manifiesto* es una obra para violín escrita en técnica aleatorista, consta de tres secciones divididas en dos subsecciones respectivamente, las cuales son, la primera de carácter rítmico que cuenta con un motivo que se repite a lo largo de la obra, el cual inicialmente funge como acompañamiento interrumpido por diversas células de carácter rítmico melódico y rítmico armónico, y la segunda de carácter *cantabile*, que posee un segundo motivo que además predomina en la obra, es rítmico melódico, producido por medio de notas de sonido prolongado; para cerrar la primera sección, el compositor presenta un motivo de transición compuesto por notas rápidas e indefinidas, los cuales permiten al intérprete contribuir a la música con su creatividad basándose en un dibujo rítmico con una melodía aproximada; al ser de carácter aleatorio, este motivo puede ser extendido *ad libitum*. La segunda sección de la obra, posee, de igual manera que la primera sección, dos subsecciones, la primera de ellas nuevamente con un motivo de carácter rítmico melódico con el uso de células de notas definidas y velocidad variable, y también armónico con el uso de acordes disonantes, alternando entre estas células con motivos de efectos sonoros que son ejecutados con la técnica extendida *coll legno*; esta primera subsección es llevada a la segunda subsección, de carácter *cantabile*, por medio de un motivo de transición que, al igual que en el cierre de la primera sección, permite la intervención creativa del intérprete. En la tercera sección, los destellos de las células rítmico-melódicas son las que marcarán el final de la obra, en principio con una sonoridad que, personalmente, asemeja una grabación con cinta magnetofónica pasando a ser una especie de grabación con sonidos aleatorios la cual desemboca en un motivo rítmico melódico formado a partir de las células presentadas anteriormente, llegando a un último motivo que dará pie al final de la obra con un brillante *pizzicato* en la nota más grave del violín.

Manifiesto, una obra brillante, intensa, dramática, de carácter cambiante y que además explota los diferentes recursos técnicos del violín.

CAPÍTULO IV. PROPUESTA DE ESTUDIO E INTERPRETACIÓN

Para iniciar el estudio de *Manifiesto*, es de suma importancia dar lectura a la página de indicaciones que presenta Arturo Márquez al final de la partitura, esto con la finalidad de tener claridad, como intérprete, de los signos que serán utilizados a lo largo de la obra. En principio también es ideal dar una lectura general a la partitura para que el intérprete pueda elaborar una idea general de la obra, inclusive de las secciones que la conforman, para tener un punto de partida.

Una vez entendidas las indicaciones de ejecución de la obra, se dará paso a la primera fase de estudio de la obra: siguiendo la recomendación de Salvador Rodríguez⁸⁹, es de ayuda separar, al menos mentalmente, las secciones que conforman a la obra y agruparlas en las secciones que son similares entre sí y separarlas de las que son diferentes. Por ejemplo, la primera página de la obra es en sí una sección, posteriormente, en la tercera página y más adelante, aparecen secciones y subsecciones que son similares a ésta. Es recomendable estudiar al instrumento estas secciones similares en mismas sesiones ya que permiten al instrumentista relacionar tanto mental como físicamente las secciones de la obra para poder dar una continuidad a la misma, un carácter similar entre estas secciones, así como generar referencias de las dinámicas en estos pasajes. También es importante considerar que cada uno de estos lugares representan un momento diferente en el discurso musical, por lo que, aunque las secciones sean similares técnicamente, al momento de la interpretación será recomendable que posean una intención distinta, permitiendo así una coherencia en la totalidad de *Manifiesto*. Se sugiere realizar el mismo procedimiento con el resto de la obra, ya que, como se mencionó en el capítulo anterior, la obra contiene secciones que son diferentes de la primera, pero similares a otras más adelante.

Primeramente, se recomienda abordar los pasajes con mayor demanda técnica, que son dos muy similares: el primero donde se tocan notas detrás del puente con el arco al mismo tiempo que se tocan *pizzicato* con la mano izquierda, el segundo

⁸⁹ Profesor de composición, teoría y análisis musical en la Facultad de Música de la UNAM.

es similar, aunque cuenta con interrupciones con las células que conforman la melodía. Posteriormente se recomienda encontrar una secuencia de notas a manera de efecto sonoro para los pasajes que consisten en notas con alturas indefinidas: el ritmo en estos lugares es regular, aunque en opinión de quien escribe, será recomendable elaborar una melodía más definida siguiendo el dibujo presentado por el compositor. De acuerdo con la partitura, es posible notar que, aunque las notas no cuentan con cuerpo, las plicas permiten tener una idea aproximada de la altura de los sonidos. Se recomienda tocar estas notas en alturas similares todas las veces para generar una memoria “armónica” del “acompañamiento”, ya sea con las indicaciones proporcionadas por el compositor y con el arco en posición natural.

Como siguiente paso, se recomienda realizar el estudio de los pasajes que contienen el “acompañamiento” con las interrupciones de la melodía de la siguiente manera: primero organizar las células que interrumpen, de tal manera que el intérprete tenga una idea del movimiento melódico en estos lugares y pueda, más adelante, darle dirección a toda la obra; posterior a esto, tocar los pasajes completos integrando las células y el acompañamiento con las duraciones que propone Márquez.

Posteriormente será ideal memorizar los pasajes con notas largas, buscando una duración de las notas de acuerdo con la longitud de la notación que emplea el compositor. A su vez, es ideal definir las arcadas que permitan una interpretación legible ya que en los pasajes que involucran dobles cuerdas, las voces se intercalan en diferentes momentos. La sugerencia en esos pasajes es realizar el movimiento del arco siguiendo la línea melódica inferior.

Para resolver los pasajes que involucran un trabajo con técnicas extendidas, considero importante identificar los movimientos que realizará cada mano por separado, es decir, primeramente, en el caso de la segunda sección, el *pizzicato* con la mano izquierda ya sea para establecer un ritmo o simplemente permitir que el movimiento sea libre. Por ejemplo, ejecutar una cuerda después de la otra en orden ascendente, descendente o ascendente y descendente. Otro ejemplo es

imitar el rasgueo de una guitarra sin ritmo definido. Ya que en las indicaciones el compositor pide que sea *ad libitum*, la decisión de cómo será interpretado, de acuerdo con los ideales del aleatorismo, quedará al gusto del instrumentista. Se sugiere que posteriormente se mecanice el material a realizar con la mano derecha (simultáneamente con la izquierda): en el pasaje descrito anteriormente, las indicaciones del compositor son claras en cuanto a la técnica extendida que se utilizará -tocar detrás del puente- así como en el ritmo, que será irregular. Una vez resuelta la técnica en las manos separadas, desde mi perspectiva, el intérprete podrá coordinar ambas manos. Este pasaje es de suma importancia tanto en el discurso como en lo analítico, ya que es un momento en el que se fusionan las técnicas aleatoristas descritas en este trabajo: se toca en la mano izquierda un acompañamiento al gusto del intérprete mientras que en la mano derecha se toca lo escrito por el compositor.

CONCLUSIONES

La realización de este trabajo permitió encontrar que la música mexicana creada en el ámbito académico es más vasta de lo que aparenta ser y que existen un sinnúmero de compositores, técnicas, estilos y obras que son opacados por la música europea, principalmente las obras más conocidas. También permite ver que el alcance que tiene la difusión de esta música es limitado para quienes buscan conocerla más a profundidad, es decir, principalmente los músicos que se interesan por conocer las obras más nuevas -y no tan nuevas- de los compositores contemporáneos, sector que generalmente tiene también un acceso restringido a ellas.

Respecto a la obra de Márquez, se concluye que es extensa, incluye diferentes estilos compositivos y que además muchos de sus trabajos se inspiran en el contexto sociohistórico en el que vivió el compositor al momento de escribirlas. Por otra parte, también se pudo documentar que en sus trabajos tempranos, Márquez exploró las diversas posibilidades tímbricas y técnicas de los instrumentos experimentando con medios electroacústicos y dispositivos y objetos que no son instrumentos musicales. Una constante en la obra de este compositor es su búsqueda por expresar sus vivencias e el momento a través de la música. Será a partir del *Danzón 2*, cuando decida fusionar la música de concierto con la música para bailes de salón, lo que lo llevó a replantear su estética, su lenguaje, redefiniendo su estilo de composición.

Con relación al *Manifiesto* y a las obras escritas para violín en México, es posible concluir que el acervo de composiciones para este instrumento es muy reducido en comparación con la música europea. Cabe mencionar que la bibliografía consultada incluye el *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto* de Soto Millán -en el cual se enlistan las composiciones junto con la dotación instrumental para la que fueron escritas- y dentro del sinnúmero de obras citadas en él, las destinadas al violín, ya sea como solista ante la orquesta o como instrumento solo, son de número reducido. Otro aspecto importante a destacar es

la búsqueda de nuevos timbres y sonoridades que a partir de la segunda mitad del siglo XX realizaron los compositores en México, dejando de lado el conocido y convencional sonido del violín. Tal es el caso del *Manifiesto* y el *Móvil II*, en los cuales Márquez y Enríquez ampliaron las técnicas y posibilidades sonoras del instrumento.

BIBLIOGRAFÍA

ALCARAZ, JOSÉ ANTONIO

2001, *Manuel Enríquez. Canciones para un compañero de viaje*, México: Conaculta/INBA.

AUNER, JOSEPH

2017, *La música en los siglos XX y XXI*, España, Ediciones Akal, S. A.

CONSUELO CARREDANO

1994, *Ediciones Mexicanas de Música*, México: Cenidim.

_____ y Victoria Eli, 2015, “Hispanoamérica en el cosmopolitismo de las vanguardias”, en Consuelo Carredano y Eli Victoria (eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica: la música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8, Madrid: FCE, pp. 356-410.

ESQUER, JOSÉ CARLOS

2016, *Mar que es arena, danzones y espejos: un acercamiento a la obra de Arturo Márquez*, México: Instituto Sonorense de Cultura.

GONZÁLEZ, MARÍA ÁNGELES Y LEONORA SAAVEDRA

1982, *Música mexicana contemporánea*, México: SEP/FCE.

GOTTSHALK, JENNIE

2016, *Experimental music since 1970*, EUA: Bloomsbury Academy.

HALFFTER, RODOLFO

1971, *Carlos Chávez. Catálogo complete de sus obras*, México: Sociedad de Autores y Compositores de México.

KOLB NEUHAUS, ROBERTO

1998, *Silvestre Revueltas. Catálogo de sus obras*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música.

LESTER, JOEL

1989, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, España: Ediciones Akal.

MALMSTRÖM, DAN

1974, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México: FCE.

MÁRQUEZ, ARTURO

1987, "La voz en la obra de Rodolfo Halffter", *Boletín Cenidim*, nueva época, abril-junio, pp. 5-8.

MORENO RIVAS, YOLANDA

1996, *La composición en México en el siglo XX*, México: Conaculta.

SAAVEDRA, LEONORA

2018, *Carlos Chávez y su mundo*, México: El Colegio Nacional.

SHEPTAK, MIROSLAVA

2007, *Diccionario de términos musicales*. México: UNAM.

SOTO MILLÁN, EDUARDO (COMP.)

1996/1998, *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, ts. I y II, México: FCE/SACM.

TELLO, AURELIO

1988, "Entrevista a Arturo Márquez", *Pauta*, vol. VII, nos. 26-28, abril-diciembre, pp. 29-39.

2000, "Márquez, Arturo", en Emilio Casares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, [Madrid]: ICCMU/SGAE, p. 213-214.

2010, "La creación musical en México durante el siglo XX", en A. Tello (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México: FCE/Conaculta. pp. 486-555.

2013, "Rasgos nacionales en la música mexicana de concierto del siglo XX", en Ricardo Miranda y A. Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, t. IV, México: Conaculta. pp. 494-572.

_____, Carmen Cecilia Piñero Gil y Ma. de los Ángeles Chapa

2015, "Al encuentro de otras rutas", en Consuelo Carredano y Eli Victoria (eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica: la música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8, Madrid: FCE, pp. 411-464.

TURRENT, LOURDES

1992, "Entrevista a Javier Álvarez", *Pauta*, vol. XI, núm. 42, abril-junio, pp. 24-37.

FUENTES

Márquez, Arturo (1984), *Manifiesto*. [música impresa]: para violín solo. México: Ediciones Mexicanas de Música. 1 partitura.

Enríquez Manuel (1969), *Móvil II*. Fondation Daniel Langlois. Recuperado el 27/04/2022, de <https://www.fondation-langlois.org/html/e/media.php?NumObjet=16860>

Britannica. Morton Feldman. Recuperado el 3/02/2024, de: [Morton Feldman | Experimental, Avant-Garde, Minimalism | Britannica](#)

Britannica. John Cage. Recuperado el 3/02/2024, de: [John Cage | American Composer & Avant-Garde Innovator | Britannica](#)

Federico Ibarra. *Federico Ibarra Groth*. Recuperado el 5/05/2022, de <https://federicoibarra.com/>

Música en México. *Joaquín Gutiérrez Heras*. Recuperado el 5/05/2022, de [https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/joaquin-gutierrez-heras/#:~:text=Joaqu%C3%ADn%20Guti%C3%A9rrez%20Heras-.Joaqu%C3%ADn%20Guti%C3%A9rrez%20Heras%20\(1927%2D2012\)%20nacimiento%20en%20Tehuac%C3%A1n%2C,Chopin%20organizado%20por%20la%20UNAM](https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/joaquin-gutierrez-heras/#:~:text=Joaqu%C3%ADn%20Guti%C3%A9rrez%20Heras-.Joaqu%C3%ADn%20Guti%C3%A9rrez%20Heras%20(1927%2D2012)%20nacimiento%20en%20Tehuac%C3%A1n%2C,Chopin%20organizado%20por%20la%20UNAM)

Pedroza, Sísifo (2016), *Música aleatoria: técnicas y estilos en el siglo XX*. España: Armstrong Liberado. <https://armstrongliberado.wordpress.com/2016/10/26/musica-aleatoria-tecnicas-y-estilos-en-el-siglo-xx/>

Quibec, Pamela, "Arturo Márquez, compositor mexicano: 'Escucho de todo, no importa que sea reguetón'" [Entrevista de RT a Arturo Márquez], Russia Today, 7/01/2020. Recuperado el 26/06/2022, de <https://actualidad.rt.com/programas/entrevista/339151-arturo-ventura-compositor-mexicano-entrevista>

Sociedad de Autores y Compositores de México. *Arturo Márquez Navarro*. Recuperado el 18 de febrero de 2022, de: <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/24942>

Sociedad de autores y compositores SACM. *Héctor Quintanar Prieto*. Recuperado el 5/05/2022, de <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/00241>

Ludwig Carrasco (17/11/2021). Siempre es especial hacer la música con los compositores en el público, en este caso Ana Paola Santillán Alcocer (Manifiesto – cello solo), Alejandro Basulto (Sonatina "a 2" – violín y cello) y el querido maestro Arturo Márquez (Manifiesto – violín solo). @Comexus @FullbrightPrgrm. Recuperado el 15 de enero de 2023 de: [Ludwig Carrasco en Twitter: "Siempre es especial hacer la música con los compositores en el público, en este caso Ana Paola Santillán Alcocer \(Manifiesto - cello solo\), Alejandro Basulto \(Sonatina "a 2" - violín y cello\) y el querido maestro Arturo Márquez \(Manifiesto - violín solo\). @Comexus @FullbrightPrgrm https://t.co/ao9BZw9669" / Twitter](https://twitter.com/LudwigCarrasco/status/1499999999999999999)


ANEXOS

Anexo 1 – Partitura de *Manifiesto para violín solo*. Arturo Márquez (1984),
México: Ediciones Mexicanas de Música.

Arturo
MARQUEZ

MANIFIESTO

para violín solo



EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, A. C.
AVENIDA JUAREZ, 18, DESP. 206
06050, MEXICO, D.F.

espressivo
 (N) Portamento al gusto

IV III IV

III IV

dim. *f*

ff

mf *dim.*

p

cresc. *f possibile*

Pizz. *ff* *dim.* *pp*

Arco
ff

Arco C.L.
Pizz.
Arco C.L.
Pizz.

Pizz.
Arco C.L.
Pizz.
Arco C.L.
Pizz.
Arco C.L.

Arco C.L.
Pizz.

Arco
ff
mf

mp

ff

mp

pp

alle punte
S.P. Flautati. 16
ad-Libitum

ff

The musical score consists of several staves with the following features:

- Staff 1:** Treble clef, 2/4 time signature. Ends with a box containing the instruction: *alla punta*, *S. P. Flautati, ff*, *ad-Libitum*. Dynamic: *pp*.
- Staff 2:** Treble clef, 2/4 time signature. Starts with *ff* and a *tr. 1/2* marking. Ends with a box containing the instruction: *alla punta*, *S. P. Flautati, ff*, *ad-Libitum*. Dynamic: *pp*.
- Staff 3:** Treble clef. Contains a section with a dotted background and the instruction: *C.L.*, *f possibile*.
- Staff 4:** Treble clef. Features a series of notes with *fff* dynamics and accents.
- Staff 5:** Treble clef. Features a series of notes with *fff* dynamics and accents.
- Staff 6:** Treble clef. Features a series of notes with *fff* dynamics and accents.
- Staff 7:** Treble clef. Features a series of notes with *fff* dynamics and accents.
- Staff 8:** Treble clef. Features a series of notes with *fff* dynamics and accents.
- Staff 9:** Treble clef. Ends with a *p* dynamic and a *tr.* marking.


INDICACIONES


1. El espacio entre cada nota individual o grupo de notas sugiere la duración del silencio.
The distance between each individual note or group of notes suggests the duration of a rest.


2. **S. P.** Sul Ponticello

3. **C. L.** Col Legno

4. **(N)** Normal

5.  a) Repetir aleatoriamente siguiendo el ritmo determinado.
Repeat at random following the given rhythm.

 b) Continuar con este mismo pasaje.
Continue with this same passage.

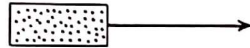
6.  Continuar la primera secuencia después de tocar las notas dentro de la línea punteada.
Continue the first sequence after playing the notes within the dotted lines.

7.  Lo más rápido posible
As fast as possible

8.  Rápido
Fast

9.  Velocidad moderada
Moderate speed

10.  Ritmo irregular
Irregular rhythm

11.  Pizzicato con la mano izquierda (ad-libitum)
Pizzicato (at random) with the left hand

12.  Prolongar el sonido
Hold the sound

13.  Detrás del puente
Behind the bridge