



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Música
Programa de Maestría y Doctorado en Música

El Concierto para violín y orquesta de Manuel M. Ponce.

Un estudio histórico, estilístico y de interpretación musical

Tesis que para obtener el grado de Maestro en Música
(Interpretación Musical)

presenta:

LUIS FELIPE MERINO SPINOLA

Tutora y Directora de tesis:

Evguenia Roubina Milner

Sinodales:

Evguenia Roubina Milner, Paolo Mello Grand Picco, Viktoria Horti Pasztor,

María Teresa Frenk Mora, Gustavo Martín Márquez,

Ciudad de México, noviembre del 2008



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.

CONTENIDO

Introducción	5
Capítulo I	
Antecedentes y consecuencias de creación del <i>Concierto</i>	8
Capítulo II	
Análisis de la estilística de Ponce y del estilo musical del <i>Concierto</i>	35
Capítulo III	
Propuesta técnica y estética de interpretación musical	65
Conclusiones	107
Fuentes Consultadas	110
Anexos	115

Anexos:

- 1.- *Así*, México, “Ponce Maestro de Maestros” núm. 95, 5 de septiembre de 1942.
- 2.- Carlos González Peña, “El Concierto de Manuel M. Ponce”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVII, t. CVII, núm. 9736, 1ª secc., 26 de agosto de 1943.
- 3.- F. Gómez Hidalgo, Ciudad de México “Creadores de México. El Maestro Ponce”, *Estampa*, año IV, núm. 191, , 2 de febrero de 1943. 48 págs.
- 4.- Jesús Bal y Gay, “Resumen de la Temporada Sinfónica”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVII, t. CVII, núm. 9750, 1ª secc., 9 de septiembre de 1943.
- 5.- _____, “Ante una Invitación”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVIII, t. CIX, núm. 9877, 1ª secc., 19 de enero de 1944.
- 6.- JME, “Szeryng notable violinista y el maestro Ponce, cuyo Concierto estrenará en México”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVII, t. CVI, núm. 9656, 3ª secc., 7 de junio de 1943.
- 7.- José Smilovitz, “Décimo segundo concierto de la Orquesta Sinfónica de México, Concierto de Manuel M. Ponce.- Gran éxito de Henrik Szeryng”, Ciudad de México, *Excelsior*, año XXVII, t. IV, núm. 9525, 3ª secc., 22 de agosto de 1943.
- 8.- Junius, “Música. Festival Ponce”, Ciudad de México *Excelsior*, año XXX, t. VI, núm. 10718, 3ª secc., 11 de diciembre de 1946.
- 9.- _____, “H. Szeryng y la música de México”, Ciudad de México, *Excelsior*, año XXXIV, t. IV, núm. 12038, 3ª secc., 13 de agosto de 1950.
- 10.- *La Nación al servicio de México*, México, “Música”, año 7, núm. 329, 31 de enero de 1948.
- 11.- Manuel M. Ponce, “Música y músicos. Tardes musicales”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVI, t. CI, núm. 9218, 1ª secc., 21 de marzo de 1942.
- 12.- _____, “Invitación al señor Bal y Gay”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVIII, t. CIX, núm. 9876, 1ª secc., México, lunes 17 de enero de 1944.
- 13.- Otto Mayer Serra, Ciudad de México, “Penúltimo concierto de temporada”, *Tiempo*, vol. III, núm. 70, (3) 5 de septiembre de 1943.
- 14.- _____, Ciudad de México, “Retorno de Estrellita”, *Tiempo*, vol. III, núm. 69, 27 de agosto de 1943, 44 págs.

- 15.- Rafael Mendivil, Ciudad de México, “La música de ayer y de hoy”, *Todo*, año 1944, núm. 539, 6 de enero de 1944.
- 16.- *Redonde, El*, “Gran concierto de música mexicana en el Teatro María Guerrero de Madrid. Grandes elogios de la crítica hispana”, Ciudad de México, año XX, núm. 1000, 2ª secc., 4 de enero de 1947.
- 17.- _____, “Consternación en Monterrey por la muerte del maestro Ponce”, Ciudad de México, año XX, núm. 1017, 2ª sección, 2 de mayo de 1948, 36 págs.
- 18.- *Tiempo*, México, “Anuncio publicitario, Sinfónica de México, Director: Carlos Chávez, Duodécimo programa”, vol. III, núm. 68, 20 de agosto de 1943. 52 págs.
- 19.- _____, México, “Anuncio publicitario, Sinfónica de México, Director: Carlos Chávez. Décimo tercer programa”, vol. III, núm. 69, 27 de agosto de 1943, 44 págs.

INTRODUCCIÓN

Manuel M. Ponce (1882-1948), uno de los grandes compositores mexicanos de la primera mitad del siglo XX, logró crear obras de singular belleza y particular interés que enriquecieron el acervo musical del país, y que le dieron reconocimiento en el ámbito cultural mexicano de su época. Su catálogo contiene más de 150 obras publicadas entre las que se encuentran trabajos escritos para diferentes instrumentos como el piano, la guitarra, la voz, el violín y para diversos conjuntos de música de cámara y orquesta.

En febrero de 1948, dos meses antes de su muerte, Manuel M. Ponce recibió el *Premio Nacional de Ciencias y Artes*, máximo reconocimiento que el Gobierno de México otorga a un ciudadano destacado en el campo de las ciencias y las artes, el cual le fue entregado de manos del Presidente de la República. Con ese premio se confirmaba el reconocimiento que su país y su gente le dieron a Manuel M. Ponce en vida, pero eso no fue suficiente para que la comunidad musical conociera la gran herencia musical de Ponce. Desde su muerte, Clema Ponce, viuda del compositor, emprendió una amplia labor de difusión de la música de su esposo, la cual fue continuada por reconocidos músicos como Carlos Vázquez, que buscaban dar a conocer más ampliamente la obra del compositor.

A pesar de que desde la muerte de Ponce hubo interés hacia su música, mucha de esta no ha sido suficientemente estudiada y analizada. Incluso en la actualidad, parte de su obra no se conoce por el difícil acceso de las partituras para su estudio.

Los estudiosos de la música mexicana han propuesto diversas clasificaciones estilísticas de la obra musical de Ponce. Su estilística musical ha sido objeto de estudio desde hace varios años, sin que los investigadores hayan podido llegar a un consenso al respecto. Diferentes son las opiniones de los estudiosos, quienes dividen en modos, maneras o épocas a los estilos musicales del compositor. Lo anterior provoca una indefinición estilística, que impacta diferentes ámbitos dentro de la música, como el del ejercicio de la interpretación musical. En la actualidad, no toda la obra de Ponce ha sido grabada sobre algún soporte discográfico. Excepciones como la grabación integral de su música para piano, realizada en 8 volúmenes por el pianista mexicano Héctor Rojas estimulan el mayor conocimiento y la difusión de esta música.

Algunas posibles razones de la falta de un catálogo discográfico integral podrían ser el desconocimiento del acervo, la falta de motivación de los intérpretes, el difícil acceso a partituras no editadas o perdidas y en el caso del *Concierto*, la dificultad técnica de ejecución. Pero quizá también debido al desinterés de ejecutivos de la industria discográfica nacional. De ello se desprende que muchas de sus composiciones son desconocidas, a pesar de que la mayoría de ellas fueron estrenadas por reconocidos intérpretes de la época y editadas por diversas casas de música mexicanas y extranjeras.

En cuanto al *Concierto para violín y orquesta* de Ponce, sólo existe una edición, tres versiones discográficas y un estudio a nivel de tesis, lo que no es suficiente para conocer y difundir una obra de esta naturaleza. El *Concierto*, fue compuesto a principios del año 1942 y no está editado en México, por lo que desde el año 1944 los derechos de edición pertenecen a una casa editora extranjera. La problemática en cuanto a la técnica de la parte solista sitúa a esta obra, dentro del repertorio universal para violín de alto grado de dificultad. Además, contribuye a su poca difusión el negligente olvido del repertorio sinfónico por parte de los directores musicales y ejecutivos de programación de las orquestas.

Pese a que el *Concierto de violín* de Ponce ha sido estudiado por algunos investigadores como Jorge Barrón Corvera, quien en un significativo trabajo enfocado al análisis y la interpretación musical del *Concierto*,¹ desarrolla el tema de forma comprometida, aún no se ha explotado extensamente el acervo de fuentes primarias de investigación, las cuales contienen importantes tópicos con respecto a los orígenes de composición del *Concierto para violín*, así como otros datos relevantes sobre la obra. Aún hay mucho por hacer para poner de relieve la parte histórica de creación y estreno del *Concierto*, el marco estilístico en el que éste encuadra y por supuesto, realizar el análisis de intérprete, esto es, poner de manifiesto la riqueza técnica y la intención estética utilizadas por Ponce para obtener una obra solista de tal naturaleza.

En resumen, el *Concierto para violín* de Ponce no ha sido suficientemente estudiado, por lo que el autor de este trabajo ha decidido enfocar la investigación hacia la parte histórica de la creación de la obra, a partir del desarrollo de datos extraídos de fuentes hemerográficas

¹ Jorge, Barrón Corvera, *Three violin Works by Mexican composer Manuel Maria Ponce (1882-1948): Analysis and Performance*, (ms), The University of Texas at Austin, Graduate School, 1993.

de la época, no siempre de fácil acceso, los cuales ampliaran el conocimiento que ya se tiene sobre el tema. De la misma forma, se abordará la estilística del compositor a partir de un estudio comparativo que se realizará, basándose en diferentes opiniones vertidas entre los años 1952 y 2004 por parte de reconocidos especialistas de la música mexicana. También el autor de este trabajo analizará la complejidad técnica de la ejecución musical, aplicando herramientas técnica *ad hoc* de la escuela del violín, aunadas éstas a la experiencia personal resultante del ejercicio práctico. Todo lo anterior, en aras de poder disponer de mayores elementos para abordar el *Concierto para violín* que nos ocupa y lograr una mejor ejecución e interpretación pública.

Así mismo, en este estudio se pretende definir el motivo que movió a Manuel M. Ponce a componer un concierto para violín y orquesta, ya que el violín no fue un instrumento preponderante en la obra del compositor. También se pretende probar, a partir del estudio estilístico, que el *Concierto para violín* de Ponce contiene técnicas y estilos de diversas épocas creativas del compositor, con las que Ponce escribió una gran obra a manera de síntesis, que podría ejemplificar perfectamente el gran potencial del artista. También se pretende revisar de manera general lo que los investigadores han dicho sobre la obra de Ponce, desde el punto de vista de su estética o estilística.

También se buscará determinar si la difusión del *Concierto* tiene una relación directa con el intérprete que lo estrenó. Así mismo se buscará establecer si se trata de un concierto para violín de la alta escuela en el ámbito del repertorio universal para violín.

Finalmente, se espera que el presente estudio tenga un impacto en el ámbito de la interpretación musical, a partir del interés que esta tesis pueda provocar en los intérpretes del violín. Sí además se lograra la publicación de este trabajo, podría contribuir a una mayor difusión y apreciación del valor estético del *Concierto para violín y orquesta* de Manuel M. Ponce.

CAPÍTULO I

Antecedentes y consecuencias de creación del *Concierto*

La creación del *Concierto para violín* y orquesta de Manuel M. Ponce en 1942 fue precedida por el *Concierto para piano* de 1910 y el *Concierto para guitarra* de 1941, estos dos conciertos de estilos y épocas diversas que le permitieron a Ponce crear su tercer concierto como una síntesis de su arte creativo.

El detonante para que Manuel M. Ponce concibiera el *Concierto para violín y orquesta*, una de sus últimas obras, fue como el compositor lo declara a la prensa en 1943 “a petición de mi antiguo discípulo Carlos Chávez [...]”.¹

En un artículo periodístico aparecido en la revista *Estampas*, el musicólogo Otto Mayer-Serra (1904-1968) manifiesta la génesis del *Concierto para violín*, al expresar que “la idea de componer esta obra nació hace un año, cuando la OSM² quiso aprovechar la estancia en México del violinista Samuel Dushkin³ para que además de estrenar el concierto de Rodolfo Halffter – 26 de junio – presentara otra obra de un autor mexicano.”⁴ Carlos Chávez (1899-1978), entonces director titular de la Orquesta Sinfónica de México “sugirió la idea al Maestro Ponce, quien, apenas un mes antes de la llegada de Dushkin, puso manos a la obra.”⁵ A decir de Mayer-Serra, “el concierto estaba ya completo en julio, con la parte orquestal esbozada para piano.”⁶ Finalmente Dushkin no tocó el *Concierto para violín* de Ponce porque “había resultado tan difícil la parte violinística, que el tiempo limitado de que Dushkin disponía no le bastaba para aprenderlo.”⁷ Terminada la presentación del estreno del *Concierto para violín* de Halffter, “Dushkin se fue [...]”.⁸

Cabe aquí además hacer una reflexión respecto a Samuel Dushkin (1895-1967), quien originalmente recibió la invitación para estrenar el *Concierto para violín* de Ponce.

¹ F. Gómez Hidalgo, “El Maestro Ponce”, *Estampa*, México, 2 de febrero de 1943, p. 15

² Orquesta Sinfónica de México creada por Chávez en 1929, ahora Orquesta Sinfónica Nacional.

³ Samule Dushkin, violinista ruso, nacionalizado norteamericano, colaboró estrechamente con el compositor Igor Stravinski en la realización de conciertos y recitales durante la época de la segunda guerra mundial. Así mismo fue el intérprete que estrenó y grabó por primera vez el *Concierto para violín y orquesta* de Stravinski. De tan estrecha colaboración con Stravinski, Dushkin adquirió un cartel internacional importante que lo llevó a tener contrataciones por doquier.

⁴ Otto Mayer-Serra, “Retorno de Estrellita”, *Tiempo*, México, 27 de agosto de 1943, p. 43.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Dushkin, intérprete de origen ruso-americano, fue quien encomendó a Igor Stravinsky (1882-1971) la composición de su *Concierto para violín* en 1931, colaborando intérprete y compositor en detalles de carácter violinístico de la obra encomendada. A decir de Henry Roth⁹, Dushkin jugó un papel importante en la creación de algunas obras para violín y piano que escribió Stravinsky y agrega que la manera de tocar de Dushkin podría ser descrita como capaz y eficiente, pero no más.”¹⁰ Además, menciona que de manera inteligente, Dushkin optó por grabar música contemporánea para no colocarse en competencia directa con la *elite* entre sus colegas violinistas.

Las manifestaciones de Henry Roth con respecto a la simple y llana capacidad y eficiencia de Dushkin al momento de tocar el violín, concatenadas con su constante elección de repertorio contemporáneo, nos sitúan en el supuesto de que Dushkin en realidad no aceptó estrenar el *Concierto de violín* de Ponce por el poco tiempo del que disponía ligado a sus limitaciones técnicas. Dicho sea de paso, el lenguaje musical a partir del cual fue creado el *Concierto* de Ponce, requiere de una comprensión profunda por parte del intérprete para su ejecución técnica y memorización. Aunque esta presunción es una mera aseveración temeraria, puesto que la primera grabación mundial del *Concierto para violín* de Stravinsky fue realizada por Dushkin con la orquesta *Lamoureux*.

La constante selección de repertorio de vanguardia por parte de Samuel Dushkin también habría sido un factor importante para que Carlos Chávez (1899-1978) lo considerara para estrenar el *Concierto* de Ponce.

Al ser cuestionado Ponce en 1942 – un año antes del estreno – porque no se había llevado a cabo el estreno de su *Concierto para violín*, proyectado para esas fechas, Ponce declaró que “Samuel Dushkin, el solista que debería interpretarlo no tuvo tiempo para estudiarlo convenientemente. Por esa razón queda para la próxima temporada. Preguntamos si no sería

⁹ Henry Roth, violinista, pedagogo, escritor y crítico norteamericano, escribió para *Los Angeles weekly newspaper* en su sección de crítica musical por más de 27 años, y colaboró por 25 años en la revista especializada *Strad* de Londres. Ha fungido como jurado de numerosos concursos internacionales de violín como el Joachim, el Francescatti y el Szeryng entre otros. Es acreedor de un Doctorado en música *Honoris causa* del *Cleveland Institut of Music*.

¹⁰ Henry Roth, *Violin Virtuosos, From Paganini to the 21st Century*, 1997, California Classics Books, 1a ed., Los Angeles; pp. 260, 261. Traducción del inglés, del autor de este trabajo de tesis. De aquí en adelante todas las traducciones son del propio autor a menos que se dé crédito expreso a otro traductor.

interpretado por el mismo Dushkin en Estados Unidos. - ¡No! - Contestó con decisión – Prometí a Chávez que sería estrenado por su orquesta y lo quiero cumplir.”¹¹

Ahora podemos entender que el *Concierto para violín y orquesta* de Manuel M. Ponce fue en principio, un proyecto de Carlos Chávez a manera de comisión musical para la Orquesta Sinfónica de México y sería presentado en la temporada de 1942. Por las razones antes mencionadas el estreno fue pospuesto para la temporada de 1943.

Sin embargo, no sólo Dushkin tuvo que ver con el aplazamiento del estreno del *Concierto*. “El concierto estaba ya completo en julio, con la parte orquestal esbozada para piano”,¹² pero Ponce aún no había escrito la música para la orquesta, y de hecho no lo haría sino hasta 1943, apenas unas semanas antes del estreno de la obra.

Pues bien, dos de los tres conciertos para solista y orquesta, que Ponce compuso entre 1910 y 1943 fueron encomendados por un tercero. En el caso del concierto de guitarra por el eminente guitarrista español Andrés Segovia (1894-1987) y en el caso del concierto de violín por el compositor mexicano Carlos Chávez.

Con respecto al estreno y difusión de dos de los tres conciertos de Ponce, el guitarrista Andrés Segovia y el violinista Henrik Szeryng (1918-1988) fueron decisivos. Esto, en razón del gran reconocimiento que ya gozaban ambos intérpretes en el ámbito musical internacional, especialmente Segovia hacia 1942. Si solamente Ponce hubiera contado con un pianista del nivel artístico de los antes citados intérpretes, su *Concierto para piano y orquesta* habría seguido otra suerte.¹³

Por su parte, Andrés Segovia ya había comenzado años atrás la labor a favor de Manuel M. Ponce al interpretar dondequiera que se presentaba, las obras que Ponce fue componiendo, una a una, para el guitarrista español. Pero además con tan afamado intérprete, Ponce tenía abiertas las casas editoriales y las empresas disqueras de su época.

En el caso de Henryk Szeryng¹⁴, su influencia fue muy poderosa para que el *Concierto de violín* de Ponce fuera conocido en el mundo. Por ello nos es importante dedicar unas líneas

¹¹ “Ponce Maestro de Maestros”, *Así*, no. 95, septiembre 5 1942, p. 41

¹² Mayer-Serra, *Op. cit.*, p. 43

¹³ Debido a que Ponce estrenó su *Concierto para piano*, con él mismo como solista, y no dispuso de ningún intérprete reconocido internacionalmente para difundir la obra y llevarla a ser conocida por el mundo, este concierto quedó muy pronto en el olvido, cosa que no ocurrió con los otros dos mientras vivieron sus intérpretes Segovia y Szeryng respectivamente.

¹⁴ Henrik Szeryng, violinista polaco, nacionalizado mexicano, quien durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial colaboró con su país natal recorriendo diversas naciones del orbe, dando un mensaje musical de paz

a la comprensión de tan gran intérprete. Al respecto, Henry Roth¹⁵ nos ayuda a entender mejor al gran violinista al decir que Szeryng, nacido en Varsovia, estudió con Flesch y que en 1933 a la edad de 15 años se presentó con la orquesta de Varsovia tocando el concierto de Brahms y haciendo en ese mismo tiempo su debut en París, donde hacia 1937 estudió en el Conservatorio, y obtuvo el *Premier Prix* de violín.

Por causa de la Segunda Guerra Mundial, su carrera se vio detenida. En 1939 Szeryng se trasladó a Londres donde ofreció voluntariamente sus servicios al gobierno polaco en el exilio y fue nombrado oficial de vinculación *liaison officer*, sirviendo a esta causa hasta 1945.

Su servicio consistió en dar más de 300 conciertos para las tropas aliadas en Europa, África y América. Alguna vez Szeryng expresó que en 1941 acompañó al exiliado premier polaco a América Latina en busca de hogar para 4,000 refugiados polacos desplazados por la guerra, los que finalmente fueron aceptados por México. Roth continúa expresando que esta generosidad influenció a Szeryng para regresar a México posteriormente. De hecho, en 1945 fue nombrado titular del departamento de cuerdas de la Universidad Nacional de México.

A partir de este evento, reorganizó su carrera profesional y para 1946 le fue concedida la naturalización por parte del gobierno mexicano, en reconocimiento a los servicios prestados. A decir de William McDermott,¹⁶ las presentaciones del violinista polaco durante la guerra fueron auspiciadas por don Ernesto de Quesada¹⁷, y en 1946 Szeryng debutó con la Orquesta Filarmónica de Nueva York tocando el segundo concierto para violín de Wieniawski. Desde su naturalización, Szeryng fue visto prácticamente como un tesoro nacional en México, no sólo por sus soberbias actuaciones, sino también por sus contribuciones a la enseñanza del violín y por su defensa de la música de compositores mexicanos como Carlos Chávez y Manuel M. Ponce, entre otros.

en el marco de la crisis en que vivían los países involucrados en el conflicto bélico, llegó a desarrollar una gran afinidad con México, que le permitió asimilarse a nuestro país en poco tiempo.

¹⁵ Henry Roth, op. cit. pp. 176, 177, 178, 182, 184.

¹⁶ William McDermott. director de ballet y pianista que entre 1942 y 1946 sirvió de acompañante y participó al piano en los recitales que Szeryng presentó en Chile y Brasil.

¹⁷ Ernesto de Quesada fue presidente y fundador de *Conciertos Daniel*, una de las asociaciones civiles más importantes en la difusión de la música en América Latina entre los años 40 y 70 del siglo XX.

Roth afirma que en 1956 fue nombrado Embajador Cultural de Buena Voluntad de México, con el privilegio de viajar con pasaporte diplomático, un honor que a decir de este biógrafo, le hizo sentir gran orgullo durante toda su vida.

Henry Roth continúa diciendo que su debut en Nueva York fue en 1956, en contraposición a lo aseverado por William McDermott, y que este debut lo colocó como uno de los grandes violinistas del siglo XX. Szeryng tocó en más de sesenta y cinco países siendo reconocido en todo el mundo. Su repertorio fue enorme, comprendiendo un rango de obras del periodo barroco a la música contemporánea de su tiempo. Numerosas obras le fueron dedicadas por compositores como Carlos Chávez, Rodolfo Halffter, Xavier Montsalvatge, Manuel M. Ponce, Julián Carrillo y José Sabre Marroquín.

También Roth nos acerca con sus comentarios a la posibilidad de recrear el perfil artístico de Szeryng al decir que el sonido de este violinista era ferviente, si no opulento. Era un sonido que irradiaba un tipo de tibieza interna calculada para seducir al auditor, un sonido convincente que marcó su especial talento. Su *vibrato* era en general de velocidad media, sin embargo era capaz de generar un sorprendente grado de intensidad en los pasajes líricos climáticos – particularmente en notas altas en las cuerdas de *mi* y *sol*. En ocasiones utilizaba un *vibrato* discontinuo en un pasaje lírico, recordando a Oistrak. La suprema calidad de su producción sonora era una habilidad para variar la velocidad de su *vibrato* en el marco del rango físico natural de oscilación de cada dedo. Esto le permitía producir una paleta excepcional de colores y sombras. Szeryng fue un maestro en el uso de herramientas expresivas – *glissandi* y cambios de posición – y sin embargo los utilizó con mucha más moderación que Kreisler (1875-1962), Heifetz (1901-1987), Menuhin (1916-1999) y Oistrak (1908-1974) en sus años tempranos, pero los utilizó más frecuentemente que Grumiaux (1921-1986), Stern (1920-) o Francescatti (1902-1991) en música romántica.

Roth¹⁸ destaca que el sonido de Szeryng nunca fue unidimensional. En el nivel técnico, la pureza de su afinación y la transparente claridad de su agilidad de dedos, rivalizaron con aquéllas de sus más eminentes colegas. Como un tributo a los compositores mexicanos, Szeryng grabó en acetato tres grandes conciertos para violín y orquesta: el de Manuel M. Ponce, el de Rodolfo Halffter y el de Carlos Chávez.¹⁹

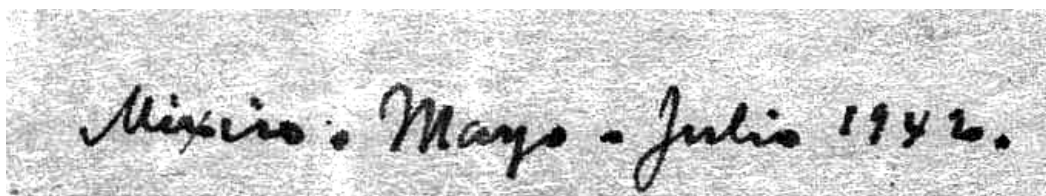
¹⁸ Henry Roth, *op. cit.*, pp. 182, 184.

¹⁹ Si consideramos que el *Concierto para violín* de Ponce tiene una duración aproximada de 31 minutos, y el de Chávez de 37 minutos, y que ambos tienen grandes dificultades técnicas, es evidente que Szeryng poseía

Por otra parte, la participación de Szeryng en el estreno del *Concierto de Ponce*, fue más bien providencial. A principios del mes de junio de 1943, Henryk Szeryng se encontraba en la Ciudad de México y acababa de ser dado de alta de una estancia de internamiento “después de los males que lo obligaron a internarse en el Sanatorio Español y a acortar la serie de conciertos para los que fue contratado por la asociación musical Daniel.”²⁰ De manera tal que sólo ofreció tres de ellos.

El estreno del *Concierto para violín y orquesta* de Manuel M. Ponce fue previsto para el viernes 20 de agosto de 1943, dentro de la temporada de la Orquesta Sinfónica de México. Ya que a principios de Junio de 1943 Szeryng estaba convaleciente, debió haberse puesto rápidamente al trabajo, pues solo contaba con un poco más de dos meses y medio para la preparación y el estreno del *Concierto*. Es muy posible que en esos meses el violinista polaco haya realizado intercambios musicales con Ponce para modificar algunos detalles de la obra.²¹

Ponce escribió su *Concierto para violín y orquesta* en reducción para violín y piano entre mayo y julio de 1942. La fecha aparece en la portada que protege al cuaderno de papel pautado en el cual Ponce escribió el original del *Concierto*.



También es necesario dejar claro que Szeryng no pudo haber tenido una intervención decisiva en la composición de esta obra, pues el violinista fue contratado por Chávez en

un grado de análisis musical y una memoria extraordinarios. Baste recordar que la duración de estos dos conciertos y sus respectivas dificultades técnicas e interpretativas son inherentes a conciertos del gran repertorio como el *Concierto para violín* de Brahms.

²⁰ JME, “Szeryng notable violinista y el maestro Ponce, cuyo Concierto estrenará en México”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVII, t. CVI, núm. 9656, 3ª secc., 7 de junio de 1943, p. 12

²¹ Es conveniente recordar que en 1943 aún no había sido editado el *Concierto*, por lo que Szeryng debió haber lidiado con una parte manuscrita, que algunas veces dificulta el estudio. Pero además, en cuanto a los detalles que se presumen modificados por Szeryng en esos posibles intercambios con Ponce, se relacionan sobre todo con cuestiones de fraseo para arreglar el sentido de los arcos arriba y abajo. Es importante señalar que en el manuscrito y en la primera edición no siempre coincide el fraseo original en los diferentes trazos musicales.

1943, y el *Concierto* fue escrito en 1942. Además, los resultados de la investigación documental no arrojan que Szeryng se encontrara en México en el año 1942.

Sin embargo, ciertos cambios se hacen evidentes al confrontar el manuscrito original y la primera edición. Ésta fue preparada, digitada y revisada por el propio Henrik Szeryng para la casa editora Peer Internacional Corporation²² en 1944. Algunas articulaciones en la parte solista del manuscrito aparecen diferentes en la primera edición como se aprecia en los siguientes ejemplos.

a) Manuscrito

VIOLIN

Allegro non troppo (♩ = 108)

4 5 6 7

f

8 9

1

a) Primera edición

VIOLIN

Allegro non troppo (♩ = 108)

4 5 6 7

f

8 9

1

²² Southern Music Publishing Co., Inc. de Nueva York.

Ponce, como cualquier otro compositor conciente, pedía asesoría y consejo con respecto a las posibilidades técnicas del instrumento musical de su interés, del que no tuviera un conocimiento pleno al momento de componer. Si bien, como comenta Carlos Vázquez²³ “para el maestro no había secretos de técnica instrumental o vocal, cuando surgían dudas, se hacía aconsejar de grandes músicos especializados”, también afirma que Ponce, “para su *Sonata Breve* acudió a Aurelio Fuentes, para su *Concierto de violín* a Higinio Ruvalcaba, Aurelio Fuentes, Vishca Krokowsky y finalmente, a Henryk Szeryng.”²⁴

La idea expresada por Vázquez de que el violinista Higinio Ruvalcaba (1905-1976) aportó a Ponce ideas técnicas para la realización del *Concierto* podría ser cierta, en razón del lugar que el violinista tenía en el medio musical mexicano de esa época. Para la mejor comprensión de quién fue Higinio Ruvalcaba, acudimos a la publicación de un artículo realizado por Eusebio Ruvalcaba,²⁵ hijo del violinista, en el cual reproduce algunas declaraciones de Carlos Chávez sobre su padre, en las que afirma que Ruvalcaba “tiene las características de un verdadero autodidacta” y nos revela el perfil musical del violinista al agregar que Ruvalcaba tiene “un sentido de observación y una perspicacia tales, que le permiten asimilar con facilidad y sin necesidad de seguir rutinas escolásticas, toda la experiencia y conocimientos de los otros”.²⁶

Chávez continúa diciendo de Ruvalcaba que, “en el papel de concertino de la Sinfónica de México se observa al trabajador altamente consciente y responsable”.²⁷ Pero además de concertino de la Orquesta Sinfónica de México, a decir de Chávez, “Ruvalcaba el solista, es tal vez el que más promete; hay que confiar en que una actuación continuada e intensa como tal, le hagan alcanzar el grado de madurez que su raro talento y extraordinarias facultades para el violín hacen posible esperar”.²⁸

De lo anterior se desprende que Ruvalcaba fue un violinista fuera de lo común, comprometido con su trabajo, y que debió haber ejercido su puesto de concertino de la Sinfónica de México a cabal satisfacción, y que su raro talento y sus grandes facultades

²³ Luis Sánchez de Fuentes Sell y Carlos Vázquez Sánchez, *Ponce y sus discípulos*, 2004, Patronato de la Feria de Fresnillo y Ayuntamiento de Zacatecas, 1ª ed., México, p. 44

²⁴ *Ibidem.*, p. 44

²⁵ Eusebio Ruvalcaba, “Expediente sobre Higinio Ruvalcaba (1905-1976)”, 1995, *Heterofonía*, vols. XIX-XXX, 3ª época, no. 113, México, julio-diciembre, pp. 38, 39.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 38, 39.

musicales le habrían permitido aconsejar a Ponce en la difícil tarea de emprender la composición de un concierto como el que logró crear el compositor de *Estrellita*.

Si Ponce se asesoró de los violinistas de la época para abordar la composición de la parte solista, aquí aún no se puede precisar si dichas asesorías contribuyeron a una mejor concepción técnica del *Concierto*.

En este punto es necesario recordar que desde antes de concebir su *Concierto para violín*, Ponce ya había escrito obras para violín de cierta complejidad técnica. Jorge Barrón Corvera (1958-) nos relata en su tesis doctoral²⁹ que en 1932, diez años antes de componer en México el *Concierto para violín y orquesta*, Ponce ya había escrito en París una sonata para violín y piano, la denominada *Sonata Breve*. Ponce compuso dicha obra como parte de los requisitos de graduación de la Escuela Normal de París, donde como es sabido, estudió con el compositor francés Paul Dukas (1865-1935) entre 1925 y 1932, con el fin de actualizar sus técnicas de composición. La *Sonata* tiene tres movimientos con una duración total de ocho minutos. La escritura de la parte de violín es muy idiomática, incluso desafiante. Barrón continúa, lo anterior requiere de una técnica avanzada para ambas manos, especialmente para la mano derecha. El violinista debe tener una técnica de arco sofisticada y refinada, con objeto de lograr las diferentes gradaciones de color y articulación que la obra requiere.³⁰

De lo anterior deducimos que en 1932, Ponce ya había asimilado los conocimientos necesarios para componer una obra para violín de la complejidad técnica de la *Sonata*, con conocimiento y gusto estético.

Esto es importante, pues aunque la *Sonata* solo tiene una duración de ocho minutos, el manejo expresivo y técnico relativo al violín es ya trascendente. Sin embargo, la máxima profundidad en el conocimiento técnico y la expresividad en la escritura del violín la alcanzó Ponce con maestría en su *Concierto para violín*, como lo manifiesta Szeryng en un artículo periodístico, al decir que “es un privilegio para mí estar en esta ciudad y poder tomar parte en la *première* de una obra musical tan importante, del que yo reconozco como

²⁹ Jorge Barrón Corvera, *Three Violin Works by Mexican Composer Manuel Maria Ponce (1882-1948): Analysis and Performance*, Treatise Doctor of Musical Arts, 1993, The University of Texas at Austin, Austin, Texas: pp. 83, 105 *La copia autorizada de esta tesis, fue consultada contra pago en favor de UMI Dissertation Services en el año 2005.

³⁰ *Ibidem.*, pp. 83, 105

el primer compositor de esta nación [...]”.³¹ Y añade entusiasmado: “Yo creo que es lo mejor que ha salido de las manos del Maestro Ponce.”³² A principios de junio del año 1943, sin haberse estrenado el *Concierto*, Szeryng aún no contaba con la experiencia de haberlo tocado tantas veces como lo hizo en su vida, y sin embargo ya evaluaba la calidad estética de la obra en los siguientes términos: “Es una obra muy seria llena de inspiración y poesía; en el segundo tiempo que es muy hermoso y bien construido hay así como una lejana pero muy acertada reminiscencia de “Estrellita”, que seguramente gustará mucho. El final también es muy bien hecho y en toda la obra no deja de notarse un sabor auténticamente mexicano, pero trabajado de una manera muy fina. Creo que más que la obra para un virtuoso es una sinfonía concertante, muy bien lograda [...]”.³³

Tanto se habló a nivel de prensa de la obra que Ponce estaba componiendo, que se generó una expectativa por parte de los conocedores de escuchar el estreno. Es posible que se esperara una creación similar en estilo y desarrollo a la del *Concierto del Sur* para guitarra y orquesta, que se había estrenado un año antes.

Pero el asombro fue mayúsculo porque el lenguaje y el manejo del violín no tenían nada que ver con la escritura del *Concierto del Sur*. Al escuchar el estreno del *Concierto para violín y orquesta*, el viernes 20 de agosto de 1943 por la noche en el Palacio de Bellas Artes, y la repetición del mismo programa el domingo 22 de agosto siguiente por la mañana, los detractores de Ponce tuvieron suficiente material para atacar.

De hecho, el programa estuvo integrado por un *Concerto Grosso* de Geminiani, la *Sinfonía Asturiana* de María Teresa Prieto, los *Nocturnos: Nubes, Fiestas y Sirenas* de Debussy, el *Bolero* de Ravel, y el *Concierto para violín y orquesta* de Ponce. La dirección de la Orquesta Sinfónica de México estuvo a cargo de Carlos Chávez y el solista al violín fue Henryk Szeryng.³⁴

Las primeras críticas musicales generadas como consecuencia del estreno del *Concierto*, se encuentran en importantes publicaciones periodísticas que comenzaron a aparecer dos días después del estreno de la obra. Es necesario abordar detalladamente cada una de estas críticas debido a la importancia que las mismas revistieron en su momento, ya que algunas

³¹ JME, “Szeryng notable violinista y el maestro Ponce, cuyo Concierto estrenará en México”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVII, t. CVI, núm. 9656, 3ª secc., 7 de junio de 1943, p. 12

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Programa contenido en un anuncio publicitario en *Tiempo*, Ciudad de México, 20 de agosto de 1943, p. 50.

de ellas generaron importantes controversias, impactando directamente al medio musical mexicano.

Debido a que el material hemerográfico que se ha consultado para sustentar documentalmente este capítulo es de difícil acceso, por tratarse de artículos periodísticos y de revistas que datan de hace más de 65 años, se adjunta al presente trabajo la versión integral de dichos artículos, la cual puede ser consultada en los anexos de esta tesis.

El domingo 22 de agosto de 1943, dos días después del estreno del Concierto de Ponce, José Smilovitz, miembro del célebre Cuarteto Lehner, reseñó el doceavo concierto correspondiente a la XVI temporada de la Orquesta Sinfónica de México – OSM – en el que se estrenó el *Concierto de Ponce*. La batuta estuvo al mando de Carlos Chávez, director titular de la OSM, y con respecto al *Concierto para violín y orquesta*, Smilovitz comienza diciendo que “es una de las mejores obras del maestro, violinísticamente perfecta y muy brillante”,³⁵ lo que nos permite ver que el crítico apreció dos cualidades en el Concierto; Por una parte su impecable concepción en apego a las posibilidades técnicas reales para hacer lucir al instrumento, y el carácter virtuoso de la obra. En cuanto a su estilo, Smilovitz en esta reseña temprana parece clasificar al *Concierto*. “En su modernismo original se eleva muy por encima de los conciertos contemporáneos escritos para violín.”³⁶ No se puede precisar si el término modernismo que utiliza Smilovitz se refiere a una corriente estilística, o al uso de la palabra como sinónimo de vanguardia.

Esta reseña del *Concierto de Ponce*, esta basada en un conocimiento previo ya que Smilovitz comenta que fue “uno de los elegidos por el maestro para analizar y escuchar esta obra, tocada por él mismo en el piano en su primera concepción”.³⁷ Smilovitz aprecia en el contenido musical de la composición una especie de amalgama o, como él la llama, una “fusión de las culturas francesa y mexicana, donde armonizan el espíritu francés y la fuerza de origen mexicano”.³⁸ Posiblemente lo que el músico deseaba expresar es que el *Concierto* se inspira en las técnicas de composición aprendidas y desarrolladas por Ponce durante su segunda estancia en Europa entre 1925 y 1933, así como la utilización de motivos melódicos y rítmicos derivados del folclore mexicano. En cuanto al análisis detallado de los

³⁵ José Smilovitz, “Décimo segundo concierto de la Orquesta Sinfónica de México, Concierto de Manuel M. Ponce.- Gran éxito de Henrik Szeryng”, *Excelsior*, México, 3ª sección, domingo 22 de agosto de 1943, p. 2.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibidem.*

movimientos, el crítico comenta que el primer movimiento y la cadencia son de gran “riqueza musical”³⁹. Podríamos entender esta aseveración en el sentido de opulencia de concepto, en cuanto a duración y desarrollo del movimiento, especialmente la cadencia, que dicho sea de paso es toda una obra dentro del *Concierto*. Del segundo movimiento, nos dice que “el ambiente sentimental del *Andante* nos trae reminiscencias del Ponce de la “Estrellita”⁴⁰.

Aquí es conveniente señalar que Ponce compuso el segundo movimiento del *Concierto* a partir de una idea bastante elaborada de la canción temprana “Estrellita” de su propia autoría, pero es preciso decir que el manejo del tema de dicha canción en el segundo movimiento está tan bien realizado, que aparece de forma obvia, y sin embargo deja al oyente satisfecho de las citas musicales de la canción. Smilovitz encuentra el tercer movimiento del *Concierto* lleno de “ligereza y magnífico virtuosismo que imprimen extraordinario interés al tercer tiempo, cuya sustancia del mexicanismo original se inspira en fuentes inagotables del compositor”⁴¹.

Efectivamente, el tercer movimiento del *Concierto* se inspira en una canción tradicional de la región del estado de Aguascalientes y por ello el movimiento tiene un fuerte sabor mexicano. Al final, Smilovitz afirma que los recursos que utilizó Ponce en la composición de su *Concierto* “terminaron por electrizar al público, que brindó al maestro ovaciones entusiastas”⁴². Podríamos concluir que el saldo de esta primera crítica es positivo, ya que José Smilovitz hace un análisis sustentado que tiende a convencer de las bondades de la obra analizada.

El 26 de agosto de 1943, a seis días del estreno del *Concierto*, Carlos González Peña publicó en el diario *El Universal* un artículo relacionado con el estreno de la obra de Ponce, en el cual reseña el evento y da sus impresiones críticas. Este artículo fue elaborado por el periodista con conocimiento previo de causa, cuando se lee que “la víspera del estreno, en una audición privada de la obra de Ponce a que asistí”,⁴³ González Peña revela que estuvo presente probablemente en algún ensayo con la orquesta. Esta declaración apoya lo

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ José Smilovitz, *op. cit.*, p. 2.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Carlos González Peña, “El Concierto de Manuel M. Ponce”, *El Universal*, México, 1ª Sección, jueves 26 de agosto de 1943, p. 3.

anteriormente expresado en este capítulo, en el sentido de que la composición del *Concierto* de Ponce creó expectativas en los críticos musicales del momento. Es una fortuna para cualquier compositor, que algún medio de comunicación se interese en escuchar la obra en cuestión de forma previa a su estreno, porque entonces se tendrá mejor sustento para emitir la crítica. Esto debió haber sucedido con González Peña quien declara que el *Concierto* es una obra “de las más bellas y grandiosas que se deben a la inspiración radiante, a la suprema maestría de Manuel M. Ponce”.⁴⁴ El señalamiento de González relativo a que “dirigida magistralmente por Carlos Chávez, la orquesta nos dio una admirable versión del *Concierto*”,⁴⁵ nos inclina a pensar que el trabajo de la Orquesta Sinfónica de México y por supuesto de su titular Carlos Chávez, fue de gran calidad, sobre todo tratándose de una obra nueva, en la que hay que invertir más tiempo que para otras ya conocidas de la agrupación. González continúa alabando al conjunto sinfónico, y cito textualmente lo siguiente por su curioso contenido:

Qué justeza de la orquesta, qué íntima compenetración con el pensamiento del autor, qué diafanidad y elocuencia para poner a la vista (pues aquí los sonidos en fuerza de su vivacidad pintoresca, tienen apariencia plástica) el recamado y suntuoso manto orquestal y como también solista y orquesta se compenetraron, de manera que el valor de la parte confiada en primacía a un instrumento, se destacaba y vigorizaba y embellecía mayormente con el comentario y la colaboración de la orquesta.⁴⁶

Es poco frecuente leer una reseña musical como ésta, en que el crítico se explaya en comentarios favorables, de forma tan generosa, acerca de la agrupación que acompañó a Szeryng en el estreno. A partir de esta crítica se podría pensar que el trabajo invertido por la orquesta, en vías de presentar la nueva obra, fue consciente y comprometido.

En cuanto al solista, González no pudo decir menos: “con profundo convencimiento de la bondad de lo que interpretaba; con pasión y con brío, tocó Szeryng”.⁴⁷ Y agrega González, refiriéndose al entusiasmo y compromiso con que el solista abordó el estudio y la creación de la obra, que, “en el solista tenía el *Concierto* no sólo a un magnífico intérprete sino a uno

⁴⁴ Carlos González Peña, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

de sus más apasionados devotos”. Y efectivamente el tiempo probó que Szeryng fue uno de los más devotos promotores del *Concierto* de Ponce, no sólo por las declaraciones de Szeryng, vertidas en el artículo que aquí tratamos, manifestando que “gustoso la llevaré por todo el mundo”,⁴⁸ sino por haber difundido el *Concierto*, en los hechos. Tantos fueron los lugares en los que se presentó interpretando el *Concierto para violín* de Ponce, como presentaciones tuvo alrededor del mundo, aunado a las grabaciones discográficas que de la obra realizó con diferentes orquestas.

En este artículo se encuentra nuevamente sustento para afirmar que Szeryng no tuvo una decisiva intervención en la composición del *Concierto*. Es necesario apuntalar esta afirmación, ya que en base a la correspondencia que sostenían, el guitarrista español Andrés Segovia le corregía las páginas a Ponce, y por supuesto su *Concierto del Sur* sería en ese caso una obra conjunta de Ponce y Segovia. González Peña afirma que:

Retenido este joven violinista en México por una delicada operación quirúrgica que sufrió, pudo apenas pasada la convalecencia, estudiar largamente la nueva creación del compositor mexicano, familiarizarse con ella al lado de aquél escuchándole, cambiando impresiones; de suerte que, por el apego del concertista no podría soñarse con versión más afortunada.⁴⁹

El proceso de convalecencia que siguió a dicha intervención quirúrgica, del que ya hemos hablado en este capítulo, fue el detonante para que Szeryng pudiera comprometerse a estrenar el *Concierto*. Su estancia forzada en nuestro país, a consecuencia del internamiento hospitalario y recuperación, le permitió a su vez al violinista vislumbrar la posibilidad de estudiar y vincularse profundamente con el estreno de la obra. Ponce debió haberlo escuchado varias veces en sus prácticas personales, lo que pudo haber abierto la posibilidad de pequeños cambios que mejorarían la factibilidad de la ejecución técnica.

Con respecto al estilo del *Concierto* González Peña manifiesta que “se ha dicho que el primer tiempo — movimiento — reviste cariz clásico”. Se entiende esta afirmación en el sentido de que el movimiento posee la forma sonata, característica de los primeros movimientos en el modelo de *concerto* clásico, con algunas excepciones que ya Jorge

⁴⁸ Carlos González Peña, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁹ *Ibidem*.

Barrón ha señalado en su investigación doctoral,⁵⁰ que la larga y formal exposición orquestal tradicional de los conciertos clásicos ha sido omitida por Ponce que la ha remplazado por una pequeña introducción de cuatro compases. Sin embargo Ponce hace uso de una *coda* bastante extensa.

El segundo movimiento podría haber cautivado al crítico, que se expresa en términos tan impactantes como poéticos al afirmar que la pasión quedó desbordada en el segundo movimiento, debido a una visión evocadora, una visión de tiempos pasados. Y mezclada la pasión de tonalidades mortuorias y de profunda añoranza surge imprescindible la “Estrellita” [...], “pero no en persona ni de cuerpo entero. Parece más bien la sombra de un fantasma; el impreciso aparecer y desaparecer de una memoria amada”.⁵¹ Qué forma de relatar una impresión de impacto. González Peña se identificó con el mensaje del movimiento. “Amor y dolor, como que en esta parte se desposan, en un atardecer incendiado”,⁵² el periodista disfrutó el movimiento profundamente.

En cuanto al tercer movimiento González Peña manifiesta que reviste un contenido de gracia inefable, lleno de alegría y que es la patria misma, que es México. “Las melodías que ahí aparecen nos suenan en efecto a canciones y bailes del bajío. Son canciones del bajío, sin serlo, aunque bien lo pudieran ser por la fidelidad del colorido y del ritmo”. Y es que González Peña no tenía el conocimiento de que el tercer movimiento está inspirado en un tema folclórico con carácter de danza, muy conocido en el estado de Aguascalientes, llamado *Las mañanitas de Aguascalientes*, “uno de los muchos temas folclóricos recolectados por Ponce en su labor de investigación folclórica”.⁵³

Así, la segunda crítica aparecida en un diario mexicano tuvo un efecto convincente para los lectores.

El 27 de agosto de 1943, a siete días del estreno del *Concierto*, Otto Mayer-Serra, colaborador de la Revista *Tiempo*, un semanario de la época, publicó un artículo relacionado con el estreno del *Concierto* de Ponce. Este artículo, su autor menciona que en el doceavo programa de la Orquesta Sinfónica de México, correspondiente a su temporada de 1943, un compositor mexicano estrenó un concierto para violín y orquesta.

⁵⁰ Jorge Barrón Corvera, *Three Violin Works by Mexican Composer Manuel Maria Ponce (1882-1948): Analysis and Performance*, p. 125.

⁵¹ Carlos González Peña, *op. cit.*, p. 3.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Jorge Barrón Corvera, *op. cit.*, p. 139.

Efectivamente nos habla del estreno del *Concierto de Ponce*, y agrega que la idea de la composición de esta obra surge de varios elementos, entre los que se encuentran el hecho de que la Orquesta Sinfónica de México quiso aprovechar la estancia en México en 1942 del violinista Samuel Dushkin, que vendría a estrenar el 26 de junio de ese año, el *Concierto para violín* de Rodolfo Halffter, y que para la orquesta –léase Carlos Chávez– redundaría en beneficios económicos el hecho de que un mismo intérprete realizara el estreno de dos conciertos al disminuirse los gastos de viaje y contemplarse un posible pago por paquete que fuera interesante para ambas partes. De hecho, entre 1942 y 1943, la Orquesta Sinfónica de México contrató músicos de reconocido prestigio internacional, para presentarse como solistas con el ensamble. Es lógico pensar que el pago de honorarios por la prestación de dichos servicios profesionales era un fuerte dispendio al erario de la agrupación, por lo que se comprende que su titular, Carlos Chávez haya pensado en realizar economías. De ahí que el comentario de Mayer Serra resulta creíble.

Carlos Chávez sugirió la idea al Maestro Ponce, quien, apenas un mes antes de la llegada de Dushkin, puso manos a la obra. El concierto estaba ya completo en julio, con la parte orquestal esbozada para piano. Dushkin y Chávez se reunieron una tarde, en la residencia señorial de Ponce, para conocer su nueva creación; sin embargo había resultado tan difícil la parte violinística, que el tiempo limitado de que Dushkin disponía no le bastaba para aprenderlo.

Mayer Serra no realiza comentario alguno con respecto a la capacidad de Dushkin para abordar la obra en poco tiempo y tampoco al hecho de que en realidad el *Concierto* de Ponce no estaba totalmente terminado. No se entiende que una obra concebida para que una orquesta acompañe al solista, sólo este esbozada en una reducción para piano. A Ponce le habría tomado un cierto tiempo el desarrollar la orquestación de dicho material y el revisar como él acostumbraba la obra creada hasta plena satisfacción. Mayer Serra continúa aclarando que efectivamente Dushkin se fue sin estrenar el *Concierto* de Ponce, pero al año siguiente vino Henrik Szeryng, “quien con su técnica impecable, aunque algo fría y mecánica, se asimiló el concierto y lo estrenó el viernes pasado.”⁵⁴

⁵⁴ Otto Mayer-Serra, Ciudad de México, “Retorno de Estrellita”, *Tiempo*, 27 de agosto de 1943, p. 43.

Podría pensarse que el estreno del *Concierto* resultó un evento importante; opiniones vertidas en el artículo de Mayer-Serra, como la del violinista David Saloma⁵⁵ en el sentido del que el *Concierto* contiene todo cuanto resulta técnicamente complicado “terceras, cuartas, séptimas, pasajes de *staccato* y de *detaché*, melodías líricas y escalas rapidísimas”, contribuye a pensar que se desde su estreno, la obra fue sujeta de análisis y evaluación crítica con respecto a su dificultad técnica. Mayer Serra que al momento de escribir su artículo no tiene muy clara la estructura del *Concierto*, se limita a decir que el primer movimiento es de corte clásico, al que sigue un *Andante* construido “a partir de una fantasía libre sobre la canción a la que el compositor debe su fama universal: Estrellita.” Mayer Serra finaliza el artículo agregando que el *Concierto* concluye con un tercer movimiento “compuesto en el estilo simple y atractivo del huapango, con frecuentes cambios rítmicos y ornamentaciones brillantes confiadas al violín”.

A pesar de tratarse de una reseña, Mayer Serra emite un juicio de valor al manifestar que Ponce “ha preferido erigir a la canción [*Estrellita*] un pedestal nuevo, y la ha presentado con todo el refinamiento de su técnica orquestal, [la cual fue] adquirida mucho después de haber escrito su canción, es decir en los años en que estudió con Paul Dukas en París”.⁵⁶

Como se desprende de la lectura de las tres reseñas anteriores, los comentarios sobre el *Concierto para violín y orquesta* de Ponce fueron buenos. Los responsables de tales reseñas recibían con beneplácito el “nuevo estilo” del compositor. Pero no todo fue bienvenida y aplauso. El jueves 9 de septiembre de 1943, el crítico musical y compositor Jesús Bal y Gay,⁵⁷ publicó un artículo resumiendo los momentos sobresalientes de la Temporada de la Orquesta Sinfónica de México, que en 1943 comprendió trece conciertos.

En este resumen periodístico Bal y Gay dio origen a una de las controversias en materia de crítica musical más célebres de la década de los años cuarenta ya que los comentarios por él vertidos con respecto al estreno del *Concierto* de Ponce, a la obra misma, y la falta de sinceridad del compositor para crear una obra de tal naturaleza, fueron bastante severos.

⁵⁵ David Saloma, violinista ampliamente reconocido en el medio musical de la primera mitad del siglo XX y decano de los violinistas mexicanos de su época, perteneció a una importante familia de músicos que ha continuado con el ejercicio de la tradición musical aún en nuestros días.

⁵⁶ Otto Mayer Serra, Ciudad de México, “Retorno de Estrellita”, *Tiempo*, vol. III, núm. 69, 27 de agosto de 1943, p. 43

⁵⁷ Compositor español nacido en la región de Galicia y radicado en México, realizó crítica musical en algunos diarios y revistas de circulación nacional en México. Pasó sus últimos años en su natal España.

La reseña que dio origen a esta controversia periodística, puede ser consultada de forma integral en los anexos hemerográficos de esta tesis.

En el artículo de referencia Bal y Gay comenta que la compositora María Teresa Prieto obtendría mejores resultados si al momento de componer, se alejara de los consejos dados por su antiguo profesor madrileño y retomara el camino de la más pura sinceridad. Este término de “sinceridad” le sirve a Bal y Gay de introducción para entrar en materia y realizar la severa crítica del *Concierto* de Ponce. “Y ya que de sinceridad estoy hablando, es el momento de juzgar el *Concierto para violín y orquesta* de Manuel M. Ponce. Lo diré pronto y en pocas palabras: Me parece una obra muerta porque creo está concebida en plena insinceridad”.⁵⁸

Si bien comenzar una crítica diciendo que el compositor de una obra no es sincero podría ser molesto para el propio compositor, afirmar que la obra que compuso nació muerta, sería más bien un insulto al intelecto. Una obra muerta es una obra sin ánima, sin alma. Lo que más molestó a Bal y Gay fue el hecho de que las cualidades de riqueza melódica y naturalidad en la forma de componer que caracterizaban a Ponce –a decir del crítico– no estuvieran presentes en las obras compuestas por el compositor zacatecano en los últimos tiempos, incluyendo su *Concierto para violín*. “El autor de este *Concierto* posee un don melódico y un sentido ‘natural’ de la música de los cuales en estos últimos tiempos se empeña en renegar”⁵⁹. Al hablar estilística en su crítica, Bal y Gay refiere que “el estilo utilizado por Ponce en su *Concierto* es moderno o modernista que más allá de surgir de forma auténtica del interior del compositor, parecería un ejercicio de estilo, cuyo objetivo es dejar sin materia aquello que de suyo es lo más atrayente, [Ponce] se afana por un modernismo que, a mi juicio no siente y trata de descarnar aquello cuya carne es su mayor encanto”⁶⁰. Y Bal y Gay finaliza su crítica diciendo que Ponce, “por pretender hacerse un Stravinski mexicano está privando a México de un posible Glazunof [sic]”⁶¹, al referirse a su pretendido cambio de estilo modernista, en detrimento de su naturalidad musical y admirable manejo melódico. Pero ¿qué quiso decir Bal y Gay al hacer esta afirmación de estilo? En el mismo resumen de la temporada de la Orquesta Sinfónica de México, unas

⁵⁸ Jesús Bal y Gay, “Resumen de la Temporada Sinfónica”, *El Universal*, México, 1ª Sección, jueves 9 de septiembre de 1943, p. 3.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

líneas antes de entrar en la crítica de la música de Ponce, Bal y Gay exalta las cualidades de la cuarta sinfonía de Glazunof diciendo que se trata de “una música excelente [...] dígame el lector si no es una delicia, con sus ideas frescas y distinguidas, su armonía tan normal como exenta de vulgaridad y su orquestación modelo de claridad y eufonía”.⁶² Basándonos en estas afirmaciones, podemos entender que a decir de Bal y Gay, Ponce se privó de frescura y distinción en sus ideas musicales, así como de una armonía y orquestación consonantes. En suma, lo que molestó a Bal y Gay, fue la falta de un lenguaje más a la manera romántica, basado en un sistema de composición melódico consonante y armónico tonal, lleno de sonidos eufónicos o agradables al oído, al que Ponce efectivamente renunció al utilizar melodías por tonos y orquestaciones disonantes, así como un sistema armónico modal. Finalmente podemos ver que Bal y Gay no estaba actualizado con la manera de componer de Ponce. Desde 1925, en su segundo viaje a París, Ponce comenzó una búsqueda de nuevas técnicas de composición, que ya para 1943 estaban bien fincadas y maduradas en el genio creador del compositor.

¿Pero quién era en realidad este compositor y crítico musical? Para tener una idea del nivel musical del compositor Jesús Bal y Gay, qué mejor que saber lo que se decía de él como compositor, en la época del estreno del *Concierto* de Ponce.

Precisamente en la misma temporada de conciertos en que la Orquesta Sinfónica de México estrenó el *Concierto* de Ponce, también se estrenó una obra de Jesús Bal y Gay.

En una reseña crítica de la presentación del decimotercero de los conciertos de la temporada de 1943 de la Sinfónica de México,⁶³ el musicólogo Otto Mayer-Serra describe la obra de Bal y Gay estrenada como una pieza sin complejidad ni interés: “La Serenata de Jesús Bal y Gay es una evocación algo simplista de ritmos y melodías españolas, principalmente gallegos”. No hubo más comentario por parte de Mayer Serra que aquél de obra “simplista”. Aún concediendo que en la época, Bal y Gay y Mayer-Serra hubieran tenido alguna rivalidad, si la *Serenata* que Bal y Gay estrenó hubiera tenido algo más, posiblemente Mayer-Serra hubiera agregado algún comentario destructivo con base en mayores elementos, pero no fue así. De manera que a los ojos del estudio hemerográfico, la

⁶² Jesús Bal y Gay, “Resumen de la Temporada Sinfónica”, *El Universal*, México, 1ª Sección, jueves 9 de septiembre de 1943, p. 3. * Eufonía, cualidad de los sonidos agradables al oído.

⁶³ Otto Mayer-Serra, “Penúltimo Concierto de Temporada”, *Tiempo*, México, 5 de Septiembre de 1943, p. 62.

Serenata de Jesús Bal y Gay lo hacía ver, como un compositor menor que no podía rivalizar con Ponce.

Sin embargo, a Ponce la reseña crítica que Bal y Gay escribió sobre el *Concierto para violín* le llegó bastante hondamente. De tal forma que eso fue suficiente para descomponer a Ponce durante varios meses. La declaración de guerra había sido lanzada y el compositor zacatecano trató de defender su honor musical, por el mismo conducto por el que había sido severamente criticado. Y no era para menos, puesto que Bal y Gay –amigo de Chávez– no había dedicado una sola palabra de elogio, o por lo menos de crítica constructiva a la obra estrenada.

Así pues, cuatro meses después de la publicación de la crítica en que Bal y Gay atribuía una “insinceridad” a Ponce, el compositor zacatecano emprendió la embestida para salvar el honor, publicando un artículo aclaratorio, en el mismo diario que usara Bal y Gay para emitir su crítica. Ponce buscó apoyo en personalidades pertenecientes al ámbito de la música para tratar de contrarrestar lo vertido por Bal y Gay en su crítica. De tal forma que consiguió el apoyo de “un grupo de distinguidos músicos mexicanos - entre los que se encuentran los maestros Luis G. Saloma, Luis Moctezuma, José Rolón, Joaquín Amparán, J. Jesús Estrada, Juan D. Tercero, Pedro Michaca, Aurelio Fuentes, Pablo Castellanos”. Ponce declara en el artículo, que dichos compositores le han “sugerido la idea de proponer al Señor Bal y Gay, crítico musical de *El Universal* que, en sesión pública, explique y demuestre técnicamente en que consiste la insinceridad de mi *Concierto para violín y orquesta*”.⁶⁴ Pues bien, la aclaración que Ponce pretendía consistía en invitar al crítico frente a este panel de expertos, y que Bal y Gay “probara frente a la partitura del concierto, la veracidad de sus afirmaciones empleando los conocimientos de técnica musical que se supone posee”. Y además Ponce agregó para rematar:

Me dicen mis estimables colegas – podremos darnos cuenta, en el terreno de la música, de lo que puede ser en realidad la sinceridad de una obra musical. Si, en cambio, el citado crítico español rechaza la invitación objeto de estas líneas, tanto los músicos como el

⁶⁴ Manuel M. Ponce, “Invitación al Señor Bal y Gay”, *El Universal*, México, 1ª Sección, Lunes 17 de enero de 1944, , p. 3.

público de México podrán aplicarle el calificativo que merece toda persona incapaz de demostrar sus asertos y que pretende que se le crea “bajo su palabra de honor”.⁶⁵

La respuesta no se hizo esperar, Bal y Gay contestó por el mismo medio, dos días después, manifestando que la invitación de Ponce “una invitación, que el mismo [Ponce] califica de “atenta”, tiene todas las características de un reto”.⁶⁶ Y lo que más parece haber indignado a Bal y Gay, fue la propuesta de Ponce de reunirse para discutir el asunto frente a los expertos, pues Bal y Gay no concebía el hecho de dirimir la controversia en un plano distinto de aquel en que se había suscitado –el plano periodístico– cuestionando a Ponce si “¿Es que piensa, sinceramente, que una sesión, por prolongada que sea, puede arrojar más luz sobre un asunto cualquiera que una serie de artículos meditados con holgura, y que el efecto de la palabra oral sobre el público tiene mayor eficacia y permanencia que el de la palabra escrita?”⁶⁷ Aquí el compositor y crítico musical no quiso exponerse al ataque directo de nueve expertos musicales, que se encargarían de desmantelar, por encomienda de Ponce, las audaces teorías sobre la insinceridad musical de Jesús Bal y Gay.

Y como conclusión de su negativa a aceptar el reto propuesto por Ponce, Bal y Gay declara:

Me es imposible ya aceptar no sólo la sesión pública que él [Ponce] propone, sino también proseguir la polémica periodística a la que yo siempre le invité y él no aceptó, mientras no conteste puntualmente a los cargos que yo le hice en cuanto a mala fe y deseo de salirse por la tangente. Para la dignidad futura de esta polémica es necesario que el Maestro Ponce recoja toda la inmundicia que lanzó a boleo, es decir que reconozca su mala fe.

La crítica de Bal y Gay en realidad no tenía como blanco al *Concierto para violín* de Ponce, sino a la persona de Ponce, en su carácter de compositor. Evidentemente el hecho de que el crítico y compositor gallego no haya aceptado presentarse a contender públicamente –como Ponce se lo propuso– le pudo haber costado el descrédito público entre sus detractores y sus lectores en general.

⁶⁵ *Ibidem.*, p. 3.

⁶⁶ Jesús Bal y Gay, “Ante una Invitación”, *El Universal*, México, 1ª Sección, Miércoles 19 de enero de 1944, p. 3.

⁶⁷ *Ibidem.*

Después de su estreno, el *Concierto* de Ponce siguió siendo programado, haciéndose un camino propio. Pero no sólo fue el impulso del compositor, sino que tuvo un importante apoyo de su intérprete exclusivo –el violinista Henryk Szeryng– que con su interés, dio al compositor y a su *Concierto para violín* un gran impulso. Es evidente que Szeryng amaba la obra y creía ciegamente en su calidad estética. Además es una de las obras que le fueron dedicadas al intérprete polaco. Es necesario recordar que en julio de 1942, cuando el *Concierto* fue terminado por Ponce, aún no llevaba una dedicatoria. La dedicatoria que aparece en la primera edición de la Peer Internacional Corporation “*Dedicated to Henryk Szeryng*” no aparece en el manuscrito original. Se trata de un reconocimiento del compositor al trabajo dedicación e interés del intérprete comprometido.

En 1946 –a tres años del estreno del *Concierto* de Ponce– la Orquesta Sinfónica de Jalapa ofreció un ciclo de tres conciertos patrocinados por la Asociación Musical Daniel. El último de estos conciertos fue dedicado a Manuel M. Ponce. Las presentaciones se llevaron a cabo en el Palacio de Bellas Artes, y aunque Ponce no asistió debido a la delicada situación de salud que ya lo aquejaba, Clema, su esposa fue en su representación. La agrupación sinfónica de Jalapa fue dirigida por Ives Limantour, quien ofreció además del *Concierto para violín* y el *Ferial* de Ponce, la *Primera Rapsodia Rumana* de G. Enesco y el *Concierto para violín* de P. I. Tchaikovski. El admirable solista que fue capaz de interpretar dos conciertos de bravura en la misma noche, naturalmente fue Henrik Szeryng. Los comentarios de esta presentación aparecieron en un diario de circulación nacional,⁶⁸ cinco días después de la actuación de la Orquesta de Jalapa.

Llama la atención que esta crítica del *Concierto* de Ponce sigue conteniendo elementos de sorpresa, como si se tratara de la primera vez que se escuchaba el *Concierto*:

Es de una gran riqueza temática, y en su segunda parte contiene una serie de distorsiones muy curiosas sobre la conocidísima Estrellita, la canción que ha proporcionado a Ponce más gloria que dinero. Quisiéramos disponer de suficiente espacio para ocuparnos con más detenimiento de esta importantísima obra, que sigue, en general, el procedimiento de declamación por saltos; más ya que tan solo el magnífico final disonante del primer movimiento, su bien tramado desarrollo y el abigarrado conjunto de sonos y melodías muy

⁶⁸ Junius, “Música Festival Ponce”, *Excelsior*, México, 3ª Sección, Miércoles 11 de diciembre de 1946, p. 3.

nuestras que integran el Rondó conclusivo. La interpretación de Szeryng, así como el de la orquesta constituyeron una verdadera hazaña.”⁶⁹

Uno de los elementos que Junius –el articulista que hace la reseña– cita como impactante, es “el magnífico final disonante” del primer movimiento. De este comentario se desprende que la disonancia armónica utilizada por Ponce en sus nuevos estilos, aún sorprendía al oyente. Pero todavía en nuestros días, algunas técnicas y estilos utilizados por Ponce en obras menos conocidas, siguen sorprendiendo.

En 1947 el *Concierto* de Ponce volvió a ser interpretado por Szeryng, esta vez en Madrid, al lado de la Orquesta Nacional de España y bajo la dirección de Miguel Bernal Jiménez. En una serie de artículos aparecidos en diarios españoles, que posteriormente fueron transcritos por un corresponsal mexicano en *El Redondel*,⁷⁰ se da fe del desarrollo de la presentación y de los comentarios que suscitó.

El concierto se llevó a efecto el día 23 de diciembre de 1947 en el Teatro María Guerrero de Madrid anunciado como Concierto de música sinfónica mexicana, promovido por la Orquesta Nacional de España. El programa fue preparado por Miguel Bernal Jiménez, quien se encargaría de la dirección de la orquesta española, en un concierto extraordinario fuera de temporada. Los conciertos de la temporada de la Orquesta Nacional habían terminado el día 19 de diciembre de ese año. En el programa se había incluido originalmente una *Obertura* de Barriere, el *Chapultepec* de Ponce y la *Sinfonía Poema México* del propio Bernal Jiménez, pero como para esas fechas se encontraba Henrik Szeryng en España, se decidió que también el *Concierto para violín* de Ponce fuera incluido en el programa.

El interés de la agrupación española por presentar un concierto de calidad, con muestras representativas de la música mexicana los llevó incluso a realizar ensayos extras en los que la agrupación sinfónica estuvo de acuerdo en colaborar a título gratuito:

El corresponsal de El Redondel estuvo presente en los ensayos: quiero hacer constar el interés que la Comisaría de Música y la propia Orquesta Nacional pusieron en este

⁶⁹ *Ibidem.*, p. 3

⁷⁰ “Gran Concierto de Música Mexicana en el Teatro María Guerrero de Madrid” *El Redondel*, México, 2ª Sección, Domingo 4 de enero de 1948, p. 1.

acontecimiento, al grado de que vistas las dificultades técnicas de las obras estudiadas, se acordó dar tres ensayos extraordinarios y gratuitos para asegurar el éxito del concierto.⁷¹

Tan emotiva fue la presentación de este concierto extraordinario, que a decir del corresponsal responsable del artículo “Szeryng mismo, durante la ejecución del segundo tiempo del concierto, no pudo contener las lágrimas como todos los mexicanos que tuvimos la suerte de estar presentes”.⁷²

La transcripción de las críticas de las que da cuenta el corresponsal de El Redondel, se publicaron en el diario *ABC* y la revista *Arriba*.

Regino Sainz de la Maza del *ABC*:

El concierto para violín y orquesta de Manuel Ponce iba a continuación. Inspiración y técnica se alían en él bajo el signo de un alto ideal. La obra se desenvuelve en una atmósfera de áspero lirismo, dentro de la cual se adivina la idea directriz que la anima. La melodía fluye a lomos de ritmo, salta con agilidad elástica en los Allegros sin miedo a los intervalos audaces, o se remansa evocadora en el Andante, con emotivos e intensos acentos. Una corriente poética de la más refinada musicalidad transpasa toda la obra... Szeryng fue el protagonista ideal del magnífico concierto escrito para él, que cobra en sus manos toda la vitalidad y el original acento que la música del insigne compositor mexicano lleva impresos.⁷³

Y Antonio Fernández Cid de *Arriba*:

El (nombre) de Manuel M. Ponce es menos desconocido para nosotros [...] El concierto para violín ofrece un raro valor, que le confieren su originalidad y riqueza rítmica principalmente [...] El “concierto” prescinde de toda instrucción protocolaria [...] Las pinceladas de sabor indígena, se logran con fortuna [...] En la íntima poesía del periodo que cierra el *Andante*, en el bullicio desenfadado del segundo *Allegro* de contagiosa euforia, se hallan los aciertos máximos, como los peros de más consideración [...] Henrik Szeryng tocó prodigiosamente su pavorosa parte solista [...] El primer alarde surge de estudiar de

⁷¹ “Gran Concierto de Música Mexicana en el Teatro María Guerrero de Madrid”, *op. cit.*, p. 1.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

memoria cometido tan peliagudo. Luego, el definitivo, nace de dominar tan a la perfección toda clase de pasajes abruptos, de salvar escollos - ¡Esa cadencia! – con tal apariencia de sencillez Szeryng acierta de modo total.⁷⁴

En enero de 1948, pocas semanas antes de que Manuel M. Ponce falleciera, apareció un artículo en otro semanario mexicano,⁷⁵ en el que se recopilan comentarios y opiniones de los críticos antes mencionados reseñando el mismo evento.

Regino Sainz Maza:

Inspiración y técnica se alían en él, bajo el signo de un alto ideal” La obra se desenvuelve en una atmósfera de áspero lirismo dentro de la cual se adivina la idea directriz que la anima. La melodía fluye a lomos del ritmo, salta con agilidad elástica en los Allegros sin miedo a los intervalos audaces, o se remansa evocadora en el Andante, con emotivos e intensos acentos. Una corriente poética de la más refinada musicalidad transpasa toda la obra. A ello contribuye la orquestación, que sin perder la libertad expresiva, está hecha teniendo en cuenta la exacta valoración de los elementos que integran el conjunto instrumental. Szeryng fue el protagonista ideal del magnífico concierto escrito para él, que cobra en sus manos toda la vitalidad y el original acento que la música del insigne compositor mexicano lleva impresos.⁷⁶

Antonio Fernández-Cid:

“La mano del músico se percibe a lo largo de toda la obra. La orquesta no es mero acompañamiento, sino colaborador calificado del solista. En diversos instantes nos gana y sorprende la rica instrumentación: Así en las coloristas y picantes intervenciones del grupo “madera”, en el primer tiempo; en la gracia dinámica de la actuación del conjunto mientras el violín teje su filigrana de armónicos luego de la cadencia; en el sabor popular, abrigado por el atrevimiento armónico que brota del tercer tiempo; en las lozas de la canción Estrellita... Después de hacer referencia a la magnífica actuación de Henrik

⁷⁴ *Ibidem.*, p. 1.

⁷⁵ “Música”, *La Nación al servicio de México*, México, año 7 no. 329, 31 de enero de 1948, p. 22.

⁷⁶ *Ibidem.*

Szeryng, con frases como esta: Henrik Szeryng tocó prodigiosamente su pavorosa parte solista.⁷⁷

Joaquín Rodrigo:

Esta obra [la de Ponce] que se tocaba en Europa por primera vez, es una de las composiciones más importantes de su autor y una de las que mejor revelan su acusada personalidad y su estética, nacida de una triple influencia, la música popular de su país, la técnica francesa, bien aprendida en las mejores fuentes y las nuevas direcciones de nuestro arte que tratan de escapar del yugo atonal. El concierto de violín expone bien a las claras y de manera brillantísima todo esto: sus tres tiempos son a su vez exponentes de esta triple influencia, a través de la cual se expresa este gran músico de América. La obra fue admirablemente interpretada por Enrique Szeryng.⁷⁸

Conrado del Campo:

No es menos interesante el concierto para violín y orquesta de Manuel M. Ponce que interpretó con asombroso dominio de sus enormes dificultades Henrik Szeryng. Obra osada, vibrante y llena de inquietudes renovadoras, como cuantas brotan de la pluma del más moderno compositor mexicano.⁷⁹

Siendo que el presente capítulo está consagrado a la parte histórica del *Concierto para violín* de Ponce y ha sido construido con los antecedentes inmediatos a la creación de la obra, los primeros intérpretes que tuvo la obra, los antecedentes del estreno, las consecuencias musicales y la sobrevivencia del *Concierto* después de su estreno, era necesario en muchos casos realizar citas extensas de los artículos hemerográficos que sirvieron de apoyo a esta investigación. Se buscó alcanzar el objetivo de dar claridad al lector, permitiéndole extraer literalmente las expresiones de la fuente original. Por otra parte, las fuentes consultadas son en algunos casos de difícil acceso, debido a su naturaleza histórica, por lo que el lector no siempre podría consultarlas para cotejo.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibidem.*

Por lo que toca a la confrontación directa con las fuentes, si el lector lo desea podrá consultar el material hemerográfico contenido en los Anexos de este trabajo.

CAPÍTULO II

Análisis de la estilística de Ponce y del estilo musical del *Concierto*.

Para entender el estilo en el cual fue escrito el *Concierto para violín y orquesta* de Manuel M. Ponce (1882-1948), debemos establecer primeramente el estilo o los estilos musicales que el compositor desarrolló durante su vida creativa.

En 1943, en ocasión del estreno del *Concierto para violín y orquesta*, surgió una inquietud por parte de seguidores y detractores de Ponce, para definir su estilo musical, y el estilo musical del concierto recién estrenado, originándose una importante controversia periodística que duró varios meses.

Desde 1941 los primeros investigadores del arte sonoro mexicano de ese tiempo, asumieron la tarea de definir el o los estilos, maneras, fases o etapas musicales del compositor y de sus obras, tarea que se ha prolongado por décadas alcanzando al siglo XXI, sin llegar a ningún consenso formal al respecto.

He decidido revisar en este Capítulo, los escritos publicados que se refieren al estilo musical de Ponce, desde el año 1941 y hasta la fecha del presente estudio, para entender por una parte la indefinición existente y por otra, la forma en que propongo situar al *Concierto* de Ponce en un marco definido y comprensible.

Antes de entrar de lleno en el tema de este capítulo, quiero dejar claro lo que se entiende por estilo musical, ya que más que un problema filosófico se trata de una materia propiamente sonora, desde la música misma. Para ello propongo las siguientes definiciones inspiradas en los conceptos de Jan LaRue¹,

Se entiende como estilo musical de una obra, a la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor. También puede entenderse el uso continuo de un mismo tipo de elecciones, y en ciertos casos la negación del movimiento o la forma.

Se entiende como estilo musical de un compositor, el hecho de considerar su estilo como un todo, el cual puede ser descrito en términos estadísticos a partir del uso preferencial que

¹ Jan LaRue (1918 -) nació en Indonesia e hizo sus estudios en los Estados Unidos, doctorándose en Harvard en 1952. Desde 1957 fue profesor en el Departamento de Música de la Universidad de Nueva York. Sus trabajos de investigación han abarcado, además del campo propio del análisis del estilo musical, la musicología histórica, la etnomusicología y las aplicaciones de la computadora al campo de la música.

hace, con mayor o menor constancia, de determinados elementos y procedimientos musicales.

Se entiende como uno de los estilos de un compositor, al conjunto de elementos comunes a un cuerpo de sus obras musicales, las cuales pueden distinguir un periodo específico de dicho compositor.

Finalmente se entiende como “escuela” o estilo de una época, al conjunto de elementos comunes a varios compositores de una misma generación, de una misma región geográfica o en algunos casos de ambas.²

La mayoría de los estudiosos de la obra de Ponce han identificado y definido varios estilos, fases o etapas musicales del compositor y su obra, proponiendo de manera separada o conjunta, entre otros términos los de: Romántico, Folklorista, Nacionalista, Moderno, Renovador Nacionalista, Ecléctico, Impresionista, Neoclásico, Neorromántico, Modernista Universal y Romántico Mexicano. Analizaremos aquellos términos que de forma general han sido eje en la estilística musical de Ponce, ya sea por su naturaleza o por sus características, con el fin de confirmar su validez.

Como ya quedó establecido, los estilos de un compositor a lo largo de su vida, pueden ser definidos a partir de un conjunto de elementos comunes a una parte del *corpus* de sus obras musicales. Y también se puede considerar todo el *corpus* de obras de un compositor para definir su estilo general, lo cual se lograría mediante el análisis integral de dicho *corpus*, para que al poder establecer el uso preferencial que el compositor ha hecho, con mayor o menor constancia, de determinados elementos y procedimientos musicales, se pueda en términos estadísticos, definir el estilo general de dicho compositor.

² El estilo de una pieza, entendido desde el punto de vista exclusivamente musical, puede definirse como la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento de una configuración formal (o quizá, más recientemente, en la negación del movimiento o de la forma). Por extensión, podemos también percibir el particular estilo de un grupo de piezas a partir del uso continuo de un mismo tipo de elecciones; por lo demás, el estilo de un compositor, considerado como un todo, puede también ser descrito en términos estadísticos a partir del uso preferencial que hace, con mayor o menor constancia, de determinados elementos y procedimientos musicales.

Una serie de características comunes puede diferenciar toda una escuela o un período cronológico. Por supuesto, a medida que esas elecciones van siendo cada vez más generales, decrece la posibilidad de su aplicación a un compositor específico. El único remedio para esta dilución estadística es conseguir un análisis del estilo cada vez más profundo y perceptivo

Jan LaRue, *Análisis del estilo musical*, pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal, Cooper city, Florida: 1998, trad, SpanPress Universitaria, p. XII.

Establecer el estilo general de Manuel M. Ponce sería deseable, pero no es la intención de este trabajo. En el presente capítulo, me limitaré a analizar de manera general y de acuerdo a la estilística, las manifestaciones de nuestros especialistas en cuanto a los diversos estilos atribuidos a Ponce, para luego ubicar al concierto para violín y orquesta en un contexto estilístico comprensible. A continuación presento este análisis, organizado cronológicamente.

En 1917, Ruben M. Campos³ manifestó que Ponce era y debería seguir siendo romántico siempre. Para Campos, el hecho de que Ponce dejara el camino del romanticismo y entrara en lo que él llamó modernismo, sería traicionar el sentido de la emoción musical. “Y, lo más plausible en el compositor Ponce, es que ha comprendido la necesidad de poseer la frescura de la naturalidad juvenil para que la obra de arte emocione”.⁴ Campos consideraba que el modernismo musical, como estilo, es una especie de anarquismo que no tiene ni sentido ni dirección “el *maelstrom* del subjetivismo moderno que no tiene freno ni ley, más que la confianza plena en sí mismo”,⁵ según Campos, para 1917, Ponce “desdeñó la complejidad del arte moderno llevado al colmo en abstrusismos de armonización inaudita, y volvió a abrir el cauce a la fuente inextinguible”⁶. En su reflexión Rubén Campos se pregunta si Ponce, “acaso no oyó una voz fraternal, un eco de su pensamiento, que le decía: *sobre todo, no dejes de ser romántico, porque habrás dejado de ser joven*”.⁷

En 1941 Otto Mayer-Serra,⁸ nos define el estilo de Ponce, como “Romanticismo-Folklórico”, y agrega que gran parte de la obra de Ponce “quedará como testimonio clásico del nacionalismo mexicano moderno en su primera etapa histórica.”⁹

³ Rubén M. Campos (1876-1945), escritor mexicano y estudioso de la música mexicana, nació y murió en Guanajuato. Destacó como poeta (*La flauta de Pan*) y como estudioso del folklore (*Cuentos mexicanos, El Folklore literario de México, El folklore musical de las ciudades, Alabados, Villancicos y Motetes*).

⁴ Rubén M. Campos, “Manuel M. Ponce” (Revista Cultural, 1917), *Heterofonía*, México, vol XV, no. 4, 2ª época, Octubre-Diciembre de 1982, p. 7

⁵ *Ibid.*, p. 7

⁶ *Ibidem.*, p. 7

⁷ *Ibidem.*, p. 7

⁸ Otto Mayer-Serra (1904-1968), investigador Catalán radicado en México en la primera mitad del siglo XX, fue autor de numerosos escritos y publicaciones sobre música mexicana. Desde el punto de vista historiográfico, Otto Mayer-Serra no nos propone un abanico de documentos historiográficos o fuentes documentales para corroborar sus dichos, pero es muy entendible que en la primera mitad del siglo XX sucediera así. De hecho el aporte de sus proposiciones y afirmaciones es sumamente valioso aún para el investigador musical actual. Las propuestas musicales de Otto Mayer-Serra están apoyadas con ejemplos musicales, los cuales son explicados para ilustrar sus comentarios.

En 1950 Jesús C. Romero¹⁰ encuentra el argumento para clasificar a Ponce como un romántico, “Ya que Manuel M. Ponce nació en el último cuarto del siglo XIX, cronológicamente le corresponde la herencia romántica de su tiempo”.¹¹

En 1952, Robert Stevenson¹² nos revela que los estilos de Ponce son dos, al manifestar que la conversión de Ponce hacia nuevas maneras de pensar fue, realmente sentida sinceramente, y no como otros compositores, en los que sus modernismos fueron de una apariencia inconveniente, Ponce habló tan insistentemente en su último estilo como en el más temprano. La conclusión de su cambio de estilo podría ser calibrada a partir del siguiente extracto. La primera es su manera de 1912; la segunda es su manera de 1943. Debería ser entendido que el tejido orquestal compuesto en el *Concierto para violín y orquesta* está construido a partir de líneas contrapuntísticas altamente disonantes, mientras que en el *Concierto para piano y orquesta* está compuesto con la exuberancia de acordes a la Rachmaninov.¹³ Con todo lo anterior Stevenson nos transmite la idea de que Ponce tuvo dos estilos, el romántico y el moderno.

En 1972, Eva del Carmen Medina Amezcua¹⁴ asienta en su tesis sobre la música de Ponce, que “el maestro Ponce, como todos los artistas de esa época fue un romántico”,¹⁵ situando este estilo de Ponce en lo que ella llama su primera época. Además Medina califica el tipo

La falta de citas historiográficas es comprensible en sus textos, ya que en su tiempo no existía el acervo investigativo actual. Sin embargo sus propuestas e investigación tienen una gran pertinencia aún en nuestros días. No cabe duda que Mayer-Serra, si tenía la técnica investigativa requerida para realizar un libro.

⁹ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana*, desde la Independencia hasta la actualidad, México: El Colegio de México, 1ª ed, Fondo de Cultura Económica, 1941, p. 147

¹⁰ Jesús C. Romero (1893-1958), investigador y musicólogo mexicano, fue secretario de la Unión Filarmónica (1914), fue miembro de la Facultad de Música de la UNAM. Algunas Obras: *El Folklore en México* (1946), *Cuatro Siglos de Efemérides musicales*.

¹¹ Jesús C. Romero, “Efemérides de Manuel María Ponce”, *Nuestra música*, México, año V, núm. 18, 2do trimestre, Ediciones Mexicanas de Música, 1950, p. 167

¹² Robert Stevenson (1916-) compositor y musicólogo norteamericano graduado de las universidades de Harvard y Yale, vivió un periodo de su vida en México. Entre 1949 y 1950 obtuvo una ayuda del gobierno mexicano para preparar su *Music in México*, trabajo musicológico que intentaba ser la más completa historia de la música mexicana. Fue colaborador de importantes publicaciones y revistas especializadas en Estados Unidos y México

¹³ Robert Stevenson. *Music in Mexico*, New York, Apollo editions, 1971, pp 235-237

¹⁴ Eva del Carmen Medina Amezcua (1949-), pianista mexicana, fue alumna de Carlos Vázquez (discípulo de Manuel M. Ponce y heredero universal del compositor). Por ello Medina Amezcua tuvo acceso a fuentes directas de los archivos Ponce que obraban en poder legal de Carlos Vázquez, quien además fue director de la tesis que Medina Amezcua presentó en 1972 para obtener el grado de Licenciada Pianista en la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹⁵ Eva del Carmen Medina Amezcua, *Manuel M. Ponce*, Tesis, Escuela Nacional de Música/UNAM, 1972, p. 51.

de romanticismo de Ponce al decir que “su romanticismo lo definen el buen gusto y la elegancia, manteniendo siempre la fuerza emocional”.¹⁶

A decir de Paolo Mello,¹⁷ hacia 1973, Pablo Castellanos¹⁸ nos revela, como fruto de sus innumerables conferencias,¹⁹ que dos de las fases o etapas estilísticas de Ponce se relacionan con el romanticismo y lo manifiesta de la siguiente manera:

La obra de Ponce ofrece dos fases, una romántica y otra moderna, divididas en cuatro etapas: la primera, de 1891 a 1904, anterior a su primer viaje a Europa; la segunda, de 1905 a 1924, después del primer viaje; la tercera, de 1925 a 1932, durante su segundo viaje y la cuarta, de 1933 a 1948, después del segundo viaje.

En la primera etapa (romántica) compuso gran número de obras para piano que revelan la influencia del folklore nacional. En la segunda etapa (romántica) recogió y armonizó más de 200 canciones mexicanas, presentó temas populares en forma de sonata, suite y variaciones. Además – como resultado de su profunda asimilación del elemento folklórico – escribió obras inconfundiblemente “mexicanas” sin recurrir al cancionero popular.²⁰

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Paolo Mello (1944-) realizó estudios musicales primero en México y luego en el Conservatorio de Milán en donde se graduó. Importante investigador de la música mexicana, tiene en su haber diversas publicaciones. Ha desarrollado actividad concertística e impartido numerosos cursos y conferencias en la capital, en distintas ciudades de la República Mexicana, España e Italia. Fue maestro en el Conservatorio Nacional, y actualmente es Profesor e investigador de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde funge como director responsable del Proyecto Editorial Manuel M. Ponce.

¹⁸ Pablo Castellanos (1917-1981), eminente músico mexicano y valioso investigador, autor de múltiples obras, sobresaliendo fundamentalmente su profundo estudio realizado en la Historia de la Música en México. Discípulo de Alfred Cortot en París y de Edwin Fischer en Berlín, Castellanos se distinguió asimismo como extraordinario pianista. Fue catedrático en el Conservatorio Nacional y en la Escuela de Música de la UNAM, formando varias generaciones de músicos. Nombrado Miembro Titular del Seminario de Cultura Mexicana, fue enviado por dicha institución a diversas partes de la República para impartir conferencias, caracterizándose también dentro de esta faceta por la claridad y concisión de sus ideas.

¹⁹ En 1982 Paolo Mello, dio a la luz un Ensayo a manera de recopilación revisada por él mismo de los escritos de Pablo Castellanos, quien como apasionado estudioso de la obra de Ponce realizó innumerables artículos, escritos y conferencias sobre Ponce. El Ensayo de Paolo Mello es el resultado de dicha recopilación de conferencias y escritos sobre Ponce realizados hasta 1973 por Pablo Castellanos, conteniendo datos de diferentes épocas.

²⁰ Pablo Castellanos, *Manuel M. Ponce*, (Ensayo), Recopilación y revisión de Paolo Mello, México: 1982, Textos de Humanidades / 32, Dirección General de Difusión Cultural, Unidad Editorial, UNAM, 1ª ed., pp. 17, 18, 19.

En 1982, en un extenso artículo publicado sobre Ponce y el piano, Carlos Vázquez²¹ nos deja ver que Ponce tuvo un estilo romántico al comentar que su Sonatina para piano, escrita en 1932 contiene en el manuscrito una curiosa anotación, “En manuscrito aparte el autor anota a lápiz Sonatina *neoromantique* y abajo, III. Se sirve de técnica o procedimientos a la rusa y escribe su obra más osada para piano, pero su acotación *neoromantique* es revelante; aún en sus obras más radicales y avanzadas Ponce se sintió “romántico”.²²

En 1982 Paolo Mello asienta en un artículo que “Después de sus primeros estudios en Europa, Ponce armonizó más de 200 canciones mexicanas, pero el número de sus composiciones originales de estilo romántico-nacionalista (cerca de 50) fue inferior al de sus obras de estilo romántico-universal (alrededor de 140)”.²³

En 1989 Yolanda Moreno Rivas,²⁴ manifiesta que Ponce tuvo tres épocas estilísticas, una Romántica la cual sitúa de 1912 a 1925, otra Moderna –de modernización de su lenguaje– de 1925 a 1933 y una última a la que denomina Contradictoria o de Renovación Nacionalista de 1933 a 1948.²⁵ Moreno Rivas hace una reflexión importante con respecto a la etapa romántica de Ponce. “La obra cumbre de Ponce correspondiente al periodo entre 1900 y 1910 es sin duda su Concierto para piano, estrenado en 1912 en el Teatro Arbeu bajo la dirección de Julián Carrillo e interpretado por el propio autor. [...] Dicho concierto hace uso de un lenguaje claramente emparentado con los últimos conciertos románticos.”²⁶

En 1998, Ricardo Miranda²⁷ expresa de alguna manera que Ponce tuvo entre otros un estilo romántico, al comentar que en la obra musical de Ponce, “el virtuosismo romántico que

²¹ Carlos Vázquez (1920-), pianista mexicano nacido en Jalisco. Profundo conocedor de la vida y obra de Manuel M. Ponce, conoció al compositor zacatecano en la Ciudad de México en 1936 y fue su discípulo y amigo cercano. Ejerció como concertista y también como profesor de piano en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y del Conservatorio Nacional. Fue heredero de los archivos personales y musicales de Ponce, los cuales fueron a su vez donados por Carlos Vázquez al Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la ENM-UNAM.

²² Carlos Vázquez, “Manuel M. Ponce y el Piano”, *Heterofonía*, México, vol. XV, no. 4, 2ª época, Octubre-Diciembre de 1982, INBA, p. 15

²³ Paolo Mello, “Manuel M. Ponce, Músico Polifacético”, *Heterofonía*, , México, vol XV, no. 4, 2ª época, Octubre-Diciembre de 1982, INBA, p. 28.

²⁴ Yolanda Moreno (1934 1994), fue pianista, musicóloga, historiadora y Maestra de la Escuela Nacional de Música de la UNAM durante muchos años: Dejó tres grandes obras publicadas que marcaron un hito en la historia de la música en México: Historia de la Música Popular Mexicana, Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana, y La composición en México en el siglo XX.

²⁵ Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, México, Escuela Nacional de Música/UNAM, 1995, pp. 97, 114-115, 121.

²⁶ Moreno Rivas, *op cit.*, p. 95

²⁷ Ricardo Miranda (1966-), es investigador del CENIDIM y ha sido maestro de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Es autor de diversos trabajos sobre música mexicana

distingue gran parte de su obra para piano – estudios, rapsodias, preludios- está ausente del resto de su producción.²⁸

En 2004, Jorge Barrón Corvera²⁹ afirma que la producción musical de Ponce es ecléctica, conteniendo una gran variedad de estilos, entre los cuales se encuentra el romántico “Un romántico de corazón, Ponce demostró predilección por melodías expresivas, contrapunto lleno de maestría, armonía imaginativa, uso efectivo de motivos y una preferencia por la tonalidad, todo con las bondades de las formas musicales tradicionales, uso de instrumentos musicales convencionales y con ritmos conservadores. [...] Tres principales influencias delinearon la música de Ponce en el curso de su vida: primero, la música romántica europea que prevaleció en el México en el que Ponce creció.³⁰ Barrón Corvera propone tres fases creativas relacionadas con los estilos de Ponce: 1er Periodo conservador-romántico (hasta 1915), 2º Periodo de transición (1915-1925), y 3er Periodo de modernismo (modernity) (1925-1948). Jorge Barrón fue el primer especialista que manejó el concepto o término de periodo de *transición* en la música de Ponce, como aparece en su Tesis Doctoral de 1993.³¹ En 2005 Armando Merino Spinola,³² afirma que “en 1892, año en que nace Manuel María Ponce en Fresnillo, Zacatecas y en que las letras mexicanas se encuentran en franco inicio

cuyos temas van desde la relación entre música y poesía en Sor Juana hasta el análisis y la reflexión sobre la producción de compositores mexicanos contemporáneos. Entre sus trabajos más importantes destacan; En sonido de lo propio, José Rolón (1876-1945), Antonio Sarrier, sintonista y clarín, así como la edición de obras para teclado de los compositores Mariano Elízaga y Manuel Antonio del Corral. Actualmente es Director del Conservatorio Nacional de Música de México.

²⁸Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce*, Ensayo sobre su vida y obra, México: 1998, 1ª ed., Teoría y Práctica del Arte, Conaculta, Dirección General de Publicaciones, p. 113

²⁹ Jorge Barrón Corvera (1958-), es Doctor en musicología por la Universidad de Texas en Austin, y autor de la Tesis *Three violin works by Mexican composer Manuel M. Ponce, Analysis and Performance*. Actualmente es profesor en la Universidad Autónoma de Zacatecas y participa en el Proyecto Editorial de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Su reciente publicación *de Manuel M. Ponce, A Bio-Bibliography* (Praeger Publishers, USA, 2004) ha aportado información valiosa relativa a Ponce y su biografía, su estilo musical, sus obras y actuaciones personales, lo que se ha escrito acerca del compositor, los escritos y críticas musicales realizados por Ponce, la discografía referente a la obra del compositor, así como abundante información de libros, tesis, disertaciones, periódicos, artículos, críticas musicales y entrevistas referentes a Ponce.

³⁰ Jorge Barrón Corvera, *Manuel María Ponce*, Westport, Connecticut, 1ª ed., Praeger, Greenwood Publishing Group, 2004, pp. 22-23

³¹ Ibid.

³² Armando Merino (1958-), pianista mexicano, graduado con Maestría en Música y Professional Studies en la Manhattan School of Music de Nueva York, es Premio Nacional de la Juventud de México 1984. Es Concertista de Bellas Artes y Profesor de Tiempo Completo en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde ha realizado diversas investigaciones sobre música mexicana de compositores como Manuel M. Ponce y Ricardo Castro. Como Interpreté, ha grabado comercialmente un número significativo de obras para piano que no habían sido grabadas, pertenecientes al repertorio pianístico mexicano de los siglos XIX y

de su etapa modernista, la música mexicana se halla en plenitud de su período romántico”.³³ Para Merino, “la tarea de vincular el lenguaje musical del romanticismo con uno modernista y universal, pasando necesariamente por el rescate de los valores nacionales, parecía en ese momento un sueño inimaginable.”³⁴ En la apreciación de Merino, Ponce vincula al romanticismo mexicano con el modernismo universal, pasando por el rescate de los valores nacionales, y de ello se infiere que Merino concibe tres momentos estilísticos en Ponce: El romántico, el nacionalista, y el modernista.

A la luz de la teoría, el romanticismo es un periodo de la historia cultural que se presentó a lo largo del siglo XIX. El término romanticismo se usa comúnmente con relación a las artes y al “espíritu” de una era.³⁵ Como movimiento, el romanticismo surge en el ámbito intelectual y artístico desde fines del siglo XVIII donde se hicieron prevalecer principios de libertad, de subjetividad contra las reglas clásicas y el racionalismo filosófico. Dentro de la música, el mayor auge del romanticismo se relaciona con la composición de formas musicales tales como la Sinfonía, el Concierto para piano y orquesta y para instrumentos solistas y orquesta, la Opera, y en cuanto a formas características, el *lied*, los preludios, los nocturnos, los *impromptus* y de forma sobresaliente las sonatas, en las que siempre aparece el piano a dúo con algún otro instrumento. Finalmente, si algún instrumento puede caracterizar este periodo, ese es el piano, ya que en el siglo XIX este instrumento alcanzó su mayor auge y fue uno de los preferidos de los compositores de la época.³⁶

Las primeras aplicaciones del término romántico surgieron con la literatura, y posteriormente en la música. Pero en el terreno musical, algunas aplicaciones aparecieron antes de finalizar el siglo XVIII, tal es el caso de las *Memoires* (1789) de Grétry,³⁷ donde el

XX. Actualmente prepara la edición de los *Poemas Arcaicos* de Ponce, dentro del Proyecto Editorial Manuel M. Ponce de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

³³ Armando Merino, *Manuel M. Ponce: Los 8 ciclos para voz y piano*, Quindecim Recordings, QP 136 (CD, México, 2005), p. 4

³⁴ Armando Merino, *op. cit.*, p. 4.

³⁵ Jim Samson: “Romanticism”, *The New Grove*, vol. xxii, Londres, Macmillan, 2002, pp. 577-604.

³⁶ Larousse, México, vol 1, Ediciones Larousse, 1999, p. 888

³⁷ André Modeste Grétry (1741-1813), compositor franco-belga nacido en Liege y muerto en Montmorency, recibió una formación musical en Roma y Bolonia donde fue alumno del padre Martini. Voltaire lo atrajo a Paris donde obtuvo la protección de Marmontel. Ahí comenzó realmente su carrera, en un género propiamente francés, la ópera cómica, que Duni, Monsigny, Dauvergne y Philidor habían ilustrado antes que él, género que él mismo llevó a su más alto punto de perfección por lo natural, el verbo y la fresca melódica. De la obra abundante que escribió para el teatro, conviene mencionar *L'Ingenu* o *El Huron* (1768), *Lucile* (1769), *Zémire et Azor* (1771), obras llenas de humor y de ternura. Su obra maestra, *Richard Coeur de Lion*, libreto de Sedaine, 1784), de una perfecta expresividad dramática, asegura su gloria. Bajo el influjo de la revolución

lenguaje ya es el del idealismo romántico a través de la sensibilidad a la poesía y a las verdades internas de las emociones con las que un compositor llega a la grandeza y al genio. Grétry prefirió la música dramática sobre la música instrumental y argumentó sobre las prioridades de lo melódico sobre lo harmónico. La fuerte influencia que Rousseau ejerció sobre Grétry, hace establecer un vínculo musical directo con una de las mayores influencias del movimiento romántico. De hecho la creencia de Rousseau de que el artista debería aspirar, a través de la espontaneidad de la expresión, hacia la dignidad de la naturaleza humana, dejó su marca tanto en Goethe como en Schiller.³⁸

Definitivamente, a Ponce se le puede atribuir el romanticismo, como uno de sus estilos musicales. Temporalmente, Ponce nació en el último cuarto del XIX, por lo que vivió de alguna manera el romanticismo mexicano de fines del siglo. Sus primeras composiciones fueron exclusivamente para piano o teclado. Las formas musicales que utilizó en parte del *corpus* de sus obras fueron: el concierto, el poema sinfónico, la canción, las sonatas y las formas pequeñas y libres como los preludios, los nocturnos, los *imprmtus* y las *mazurcas*. El piano fue uno de los instrumentos preferidos de Ponce. Por un buen periodo, lo melódico prevaleció sobre lo harmónico en su música. En un número importante de sus obras, el rigor académico cedió el paso a la espontaneidad de la expresión, la emoción, y la libertad. Y finalmente, el uso por parte de Ponce de una estética expresiva, con una práctica harmónica conciente y la unificación de una parte del *corpus* de sus obras –en lo relativo al trabajo temático– nos permiten deducir que efectivamente es procedente aceptar que uno de los estilos de Ponce es el estilo romántico.

En otro rubro, Otto Mayer-Serra nos define otro de los estilos, maneras, fases o etapas de Ponce, como una especie de romanticismo Folklórico.³⁹ Al decir que Ponce “dio por primera vez una amplísima base “folklórica” a su obra artística”,⁴⁰ afirma que manejaba un estilo Folklorista. Mayer Serra da cuenta además del inmenso trabajo que el compositor zacatecano realizó recogiendo “la mayoría de los tipos representativos del “folklore”

francesa compuso obras de circunstancia (*La Rosiere republicaine*, 1794). Como escritor redactó las *Revflexions d'un solitaire*, de un tono inspirado en Rousseau, y las *Mémoires* (1789-1797).

³⁸ Jim Samson, *op. cit.*

³⁹ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana*, Desde la Independencia hasta la Actualidad, México, 1ª ed., El Colegio de México, 1941, p. 147.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 147

mestizo e impuso el principio de la selección y clasificación con el fin de “descubrir las más bellas melodías ocultas en el montón de cantos acumulados por la musa popular”.⁴¹

Mayer Serra afirma que “el propio Ponce fue el primero en dar este paso de un género musical a otro, e inauguró de tal modo el sinfonismo “folklórico” mexicano, como lo demuestran las fechas de aparición de las más significativas obras orquestales: Ponce, Chapultepec (1921); Chávez, El fuego nuevo (1921); Rolón, El festín de los enanos (1925); Guisar, Imágenes (1928); Revueltas, Cuauhnauc (1930)”.⁴²

Luis Alfonso Estrada,⁴³ expone que como un caso aislado “un compositor solitario, Manuel M. Ponce, intentó y logró apartar la creación musical de la rutinaria y obligada copia ciega del molde europeo, ya fuera este italiano, francés, o germano. Ponce buscó en la canción mexicana popular, hasta entonces menospreciada y no aceptada como expresión musical del pueblo, el material para algunas de sus composiciones.”⁴⁴ Con esta afirmación Estrada demuestra que Ponce se sirvió de elementos folclóricos, ya que la materia prima del folklorista integra entre otras a las danzas y canciones del pueblo.

Yolanda Moreno, de forma tácita acepta la condición de folklorista de Ponce, al afirmar que “su íntima relación con el material folklórico, su redefinición de lo mexicano en términos musicales y su participación en la creación de un arte nacional, lo sitúa en la perspectiva histórica no solo como precursor del movimiento nacionalista en la música, sino como parte imprescindible de la Escuela Mexicana de Composición”.⁴⁵ De la cita antes mencionada se desprende que Ponce mantuvo una relación íntima con el material folklórico de su tierra. Por ende, Yolanda Moreno también lo considera folklorista, a pesar de que los estilos que ella define no incluyen esta categoría estilística.

Ricardo Miranda, también nos guía para entender una cierta posición folklórica de Ponce cuando dice que, “llegamos así a un momento crucial en la trayectoria del compositor: la

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Mayer-Serra, *Op cit*, pp. 150, 152-153

⁴³ Luis Alfonso Estrada, (1952-) Profesor e Investigador de Tiempo Completo en la Universidad Nacional Autónoma de México, fue director de la Escuela Nacional de Música y es autor entre otros de *Educación Musical Básica, Entrenamiento Auditivo, II, Nociones de notación y teoría musicales, armonía y contrapunto*, (1989), así como de escritos en Educación Musical como los *Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical* (UNAM). También ha sido colaborador con el Editor Julio Estrada en el libro *La Música de México* (1984).

⁴⁴ Luis Alfonso Estrada, *La Música de México, I-Historia, 4.- Periodo Nacionalista (1910-1958)*, México, 1ª ed., UNAM, Julio Estrada, ed., 1984, p. 11

⁴⁵ Yolanda Moreno Rivas, *Rostrros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, México, Escuela Nacional de Música UNAM, 1995, pp. 90, 91.

aparición de lo mexicano como elemento esencial de su lenguaje. Esta faceta –que se convertirá en una de las fuentes fundamentales del repertorio de Ponce- se inició con la armonización de varias canciones populares, cuya sencilla e impecable transcripción les otorgaron una fama y difusión que perviven”⁴⁶. Pero además Miranda agrega que “esa búsqueda de lo mexicano no se limitó a la estilización de melodías, sino que se conjugó con el lenguaje romántico que el autor ya había desarrollado felizmente.⁴⁷ Al afirmar Ricardo Miranda que una de las fuentes fundamentales del repertorio de Ponce surge de la armonización de canciones populares, nos lleva a pensar que Ponce también fue un folclorista, por la búsqueda y el uso de materiales surgidos de la tradición o la costumbre de un país.

Jorge Barrón de alguna forma, también da a entender el carácter folclorista de Ponce, al revelar que durante el curso de su vida, tuvo tres principales influencias musicales. Una de ellas, como ya habíamos citado, la música romántica europea, que permeó el México en el que él creció, y otra, su interés en la música folklórica, que resultó no solo en su involucramiento como pionero del nacionalismo en la música mexicana, sino también en obras posteriores con sabor cubano y español.⁴⁸

Como lo afirma Pablo Castellanos: “pag 50” (Sol quien ha asimilado el elemento folclórico local puede...

Efectivamente Manuel Ponce, supo valorar y considerar el material surgido de la música popular, como fuente de creación de nuevas obras. En el catálogo de las obras de Manuel M. Ponce realizado por Pablo Castellanos⁴⁹, aparece una recopilación de 25 Canciones mexicanas armonizadas por Ponce, que fueron editadas por Murguía, Wagner y Levine, Peña Gil y Casa Alemana de Música y 30 Canciones Mexicanas también armonizadas por Ponce en manuscrito. La recolección de estas 55 canciones populares, hacen ver a Manuel M. Ponce un estudioso de las tradiciones folclóricas.

De manera tal que, el autor de esta investigación coincide con los criterios de los especialistas aquí citados en el sentido de que Ponce fue un folclorista. Se sirvió del estilo folclórico para la creación de nueva música y supo aprovechar el material folclórico en

⁴⁶ Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce*, México, 1ª ed., Conaculta, 1998, p. 120.

⁴⁷ Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁸ Jorge Barrón Corvera, *op. cit.*, p. 22

⁴⁹ Pablo Castellanos, *Manuel M. Ponce*, México, Difusión Cultural/UNAM, 1982, pp. 55-61.

muchas de sus obras. En su último periodo de vida creativa, Ponce que ya poseía un lenguaje renovado, aún utilizó una canción folclórica –*Mañanitas de Aguascalientes*– en el tercer movimiento de su concierto para violín.

En otro rubro, Mayer-Serra define uno de los estilos de Ponce, como nacionalista mexicano moderno al decir de la música de Ponce que “este ensanchamiento de la base popular es siempre la premisa indispensable para la creación de un nacionalismo musical realmente representativo.”⁵⁰

Pero además Mayer-Serra, de forma atinada encuentra que “la asimilación paulatina de los estilos universales a los nacionales corresponde a un proceso evolutivo histórico, al cual ningún estilo nacional se puede sustraer.”⁵¹ Y con respecto a las obras más representativas de Ponce, dentro de esta clase que Mayer-Serra denomina nacional están:

El “tríptico sinfónico” Chapultepec (1921), de una escritura mucho más refinada que sus primeras composiciones “folklóricas”; el encantador Idilio mexicano para dos pianos; el “divertimento sinfónico” Ferial (1940), inspirado en las impresiones que recogió el compositor una tarde de feria en un pueblecito cercano a Teotihuacan; los Veinte temas de canciones mexicanas para piano, destinados a los niños, de un encanto extraordinario y un alto valor instructivo, y, por fin, una serie de piezas para guitarra, destinadas, como toda su producción valiosísima para este instrumento, al repertorio de Andrés Segovia.⁵²

Mayer-Serra explica que este proceso de nacionalización de la música se debió a la búsqueda de nuevas tendencias y agrega que “Una vez establecida la nueva tendencia, la música mexicana se nacionalizó rápidamente y entró en una nueva fase, caracterizada por la substitución del piano – instrumento de los salones románticos- por la orquesta sinfónica.”⁵³

Carlos Chávez afirma que Ponce fue un importante compositor nacionalista al interior y exterior de nuestro país y que abrió la posibilidad de una nueva conciencia con relación a la música de nuestro país por sobre la música europea “Dentro de la órbita de la pequeña forma a ‘solo’, inició Ponce su obra nacionalista allá por el año de 1912. [...] Hasta 1921 o 1922, diez años después de iniciada su obra ‘nacionalista’, fue cuando al fin escribió una

⁵⁰ Otto Mayer-Serra, *op. cit.* pp. 147, 148, 150

⁵¹ Otto Mayer-Serra, *op. cit.* pp. 147, 148, 150

⁵² *Ibid.*, pp. 150, 152-153

⁵³ *Ibidem.*

obra orquestal ‘mexicanista’, el poema sinfónico Chapultepec”.⁵⁴ Pero Carlos Chávez también le reconoce y atribuye a Ponce una importante actitud en la toma de conciencia, con respecto a la necesidad de instaurar un carácter nacional dentro de la creación musical, y esto, al decir Chávez, que “Tuvo en México mucha resonancia la obra ‘nacionalista’ de Ponce. [...] Probablemente la mayor importancia de ella fue la conciencia que despertó acerca de una expresión nacional popular a penas conocida y mal apreciada”.⁵⁵

Y afirma Chávez, que Ponce “a los compositores académicos y europeizantes les enseñaba que, de un modo o de otro, aunque no señalara exactamente el más correcto, no era posible seguir por el camino único de una imitación servil de los modelos europeos. Se había provocado una inquietud”.⁵⁶

Eva del Carmen Medina Amescua afirma que la escuela nacionalista mexicana fue fundada por Manuel M. Ponce. Al respecto Mayer Serra menciona: “A él cabe el honor de ocupar el sitio relevante en el apostolado de esta nueva corriente estética”.⁵⁷ A juicio de Eva Medina, “Ponce resumió para México en una sola persona la labor erudita y artística realizada en España por Felipe Pedrell e Isaac Albéniz, respectivamente, y perteneció a la primera generación de artistas que concientemente hicieron obra de nacionalismo, junto con el pintor Saturnino Herrán y el poeta Ramón López Velarde”.⁵⁸

Como en el caso de otros especialistas, en la tesis de Medina Amescua aparece que “sus series de canciones mexicanas, sus rapsodias y demás obras desarrolladas sobre temas nacionales son un modelo de cómo puede y debe trabajarse y cultivarse el nacionalismo”. Asimismo, “antes de Ponce no existía realmente el nacionalismo en la música, no existían más que brotes aislados de expresión ‘mexicanista’ que no encontraban un campo propicio para su desarrollo”.⁵⁹

Paolo Mello considera que Ponce fue el iniciador del nacionalismo musical, por el trabajo metodológico que realizó basado en la investigación, la clasificación y la publicación de resultados. Así Ponce, “viene a representar la primera realización ‘metódica’ de

⁵⁴ *La Música Mexicana*, México, 1ª ed., UNAM, Julio Estrada, ed., 1984, p. 80

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *La Música Mexicana, op. cit.*, p 80

⁵⁷ Eva del Carmen Medina Amescua, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibidem.*

nacionalismo musical, motivo por el cual se considera a Ponce su iniciador.”⁶⁰ Evidentemente Paolo Mello no considera que Ponce haya sido el único compositor involucrado en concebir una música nacional, “con esto no quiero decir que haya sido el único hasta entonces en haber hecho labor nacionalista; sabemos que anteriormente varios compositores ya habían escrito obras sobre ‘aires nacionales”.”⁶¹ Pero lo que Mello en realidad expresa, es que Ponce fue el primero en sistematizar su ejercicio investigativo y conciliarlo con el ejercicio práctico de la composición musical, mediante un método, al decir que Ponce, “fue el primero que a través de sus composiciones por un lado e investigaciones por el otro, realizó un trabajo disciplinado y sistemático”.⁶²

Luis Alfonso Estrada manifiesta que en México, “el nacionalismo musical, la búsqueda de la identidad nacional dentro de la música, se gestó muy lentamente”.⁶³ Estrada declara que Ponce pudo apartarse de la influencia europea de composición musical, al asimilar a su ejercicio creativo, elementos muy mexicanos surgidos de la canción popular.

Luis Sandi,⁶⁴ nos menciona que aún se discute si Ponce fue el iniciador del movimiento nacionalista mexicano, “pero sus versiones de nuestra música popular, cuentan sin duda entre los primeros síntomas del despertar de México para su música propia”.⁶⁵ Sandi afirma que a Ponce no le fue necesario cambiar de lenguaje para componer obras de mayor envergadura, sino que “buscaba deliberadamente, música folklórica y popular indígena y mestiza para componer obras sinfónicas y para piano a menudo con títulos que muestran su propósito nacionalista como Ferial, Danza de los Antiguos Mexicanos o Instantáneas Mexicanas”.⁶⁶

Como ya se había comentado, Yolanda Moreno establece tres épocas para los estilos musicales de Ponce. La tercera de estas épocas, denominada época contradictoria o de renovación nacionalista, es concebida por Moreno entre los años 1933 y 1948. También Yolanda Moreno comparte el criterio de otros especialistas con respecto a que Ponce fue un iniciador del movimiento nacionalista en México al decir que al comenzar el siglo XX se

⁶⁰ Paolo Mello, *op. cit.*, p. 24

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Paolo Mello, *op. cit.*, p. 24

⁶³ *La Música Mexicana, op. cit.*, p. 11

⁶⁴ Luis Sandi Meneses (1905-1996), compositor y director de coros y orquesta. Fue el primer director del Departamento de Música del INBA (1947). Así mismo fundó el Coro de Madrigalistas del INBA. Una de sus obras más conocidas es *Las Troyanas* (1954)

⁶⁵ *La Música Mexicana, op. cit.*, pp. 44-45

⁶⁶ *Ibid.*

produjo una necesidad de crear de forma interactiva entre las diferentes artes “que permitió que por momentos la obra de un precursor como Manuel M. Ponce (1882-1948) coincidiera en espíritu con la obra de renovación pictórica y temática de Saturnino Herrán (1887-1918) o la poesía de exaltación provinciana de Ramón López Velarde (1888-1921).⁶⁷ Para Moreno Rivas, Ponce es parte esencial de lo que ella llama la Escuela Mexicana de Composición, atribuyendo a esta escuela entre otras cosas, su carácter nacionalista. Moreno, hablando de Ponce nos dice que, “sin embargo, su íntima relación con el material folklórico, su redefinición de lo mexicano en términos musicales y su participación en la creación de un arte nacional, lo sitúa en la perspectiva histórica no solo como precursor del movimiento nacionalista en la música, sino como parte imprescindible de la Escuela Mexicana de Composición”.⁶⁸ Moreno define al nacionalismo de Ponce como un nacionalismo “geográfico y sentimental y lo popular es considerado como un valor a priori”.⁶⁹ “Para Baqueiro Foster, Ponce sólo será un “nacionalista prudente y mesurado” en tanto que Carlos Chávez verá en él al representante del ‘movimiento revolucionario nacionalista’, afirmando contundentemente que ‘Ponce da por hecho que el arte popular es un arte de clase, de donde se puede inferir la íntima relación que existe entre el movimiento cultural nacionalista y las luchas revolucionarias.’⁷⁰

Para Ricardo Miranda el hilo conductor del estilo de Ponce es su eclecticismo, y sin embargo no deja de lado al estilo mexicano o nacionalista del compositor. Miranda encuentra en el nacionalismo de Ponce la llegada de un momento decisivo, “la aparición de lo mexicano como elemento esencial de su lenguaje”.⁷¹ De acuerdo con Miranda, el comienzo del ejercicio creativo nacionalista de Ponce, “se inició con la armonización de varias canciones populares, cuya sencilla e impecable transcripción le otorgaron una fama y difusión que perviven.”⁷² Miranda manifiesta que Ponce se sirvió de elementos musicales románticos previamente utilizados, aliándolos con nuevos elementos nacionales –surgidos

⁶⁷ Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, pp. 90, 91

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 90, 91

⁶⁹ *Ibid.*, p. 101

⁷⁰ *Ibidem.*, p. 106

⁷¹ Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 120

⁷² *Ibid.*

de las canciones mexicanas– dando como resultado algo nuevo. Ponce no se conformó con el recurso de la estilización, sino que buscó conjugar el lenguaje romántico y el nacional.⁷³

Por su parte, Jorge Barrón no califica la producción musical de Ponce como abiertamente nacionalista, pero sí la precisa como ecléctica, entendida ésta, como una mezcla de estilos del romántico al impresionista, del neoclásico al neorromántico y un haber de obras influenciadas por la música de Cuba, España, y especialmente la de México. Así mismo Barrón señala que la producción musical de Ponce contiene tanto obras nacionalistas como no-nacionalistas.⁷⁴

A partir de la opinión de los especialistas aquí presentados, la posición del autor de esta tesis es que Ponce, a partir de la integración del folclore a su música, hizo surgir su nacionalismo tan particular, más como un movimiento que como un estilo. Así el autor de esta tesis coincide con Mayer-Serra en el sentido de que el ensanchamiento de la base popular es siempre la premisa indispensable para la creación de un nacionalismo musical realmente representativo. Ponce efectivamente ensanchó la base popular a partir de la recolección y utilización del material surgido de la música popular. La creación y estilización de música de origen tradicional –como la canción mexicana– para la generación de nueva música, hace patente este movimiento nacionalista de Ponce, basado en el folclore, en lo propiamente vernáculo de la canción y en las danzas mexicanas.

El último de los estilos que analizaremos en este capítulo es el relativo al modernismo, no solo por la cantidad de obras de Ponce, que a decir de los estudiosos pertenece a esta corriente, sino porque su *Concierto de violín* –como se verá más adelante – ajusta perfectamente en este estilo. He acudido a la lectura de un especialista en el tema, para poder obtener conceptos claros con relación a este tema. Así Leon Botstein en su artículo denominado *Modernism*⁷⁵ manifiesta que este estilo es un término usado en música para denotar una tradición continua, multifacética y distintiva dentro de la composición musical del siglo XX. También puede referirse a las tendencias de la teoría estética, erudición y práctica interpretativa del mismo siglo. El modernismo es una consecuencia de la convicción fundamental, entre las generaciones sucesivas de compositores desde 1900, en el que el significado de la expresión musical en el siglo XX, debe ser adecuado al único y

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ Jorge Barrón Corvera, *op. Cit.*, pp. 22, 23

⁷⁵ Leon Botstein, “Modernism”, *The New Grove*, vol. ix, Londres, Macmillan, 2002, pp. 327-354.

radical carácter de la época. El uso apropiado del término modernismo, para describir un movimiento coherente y discreto, ha sido invalidado (*underscored*) por lo frecuente de la palabra ‘postmoderno’, que se refiere a música, arte e ideas que emergieron durante el último cuarto del siglo [XX] como una reacción al modernismo. La palabra modernismo ha funcionado durante el siglo pasado, de forma potencial y analítica, sin embargo se utiliza de forma imprecisa para estilos musicales disparares, en los que vincular sus diversas posturas, es una deuda común con el contexto histórico del que emergieron.

Según Botstein, el modernismo, primeramente adoptó una forma de fenómeno histórico entre 1883 y 1914. Antes de la muerte de Wagner, el término ‘moderno’ era usado de forma indistinta como ‘nuevo’, ‘reciente’ y ‘contemporáneo’. En su uso *Wagneriano* también denota una conversión dentro de una amplia paleta de música, como un significado de transmisión de narrativa y contenido extra musical, totalmente opuesta a la llamada ‘música absoluta’. Pese al uso del término ‘moderno’ vinculado a Mahler – cuyas distorsiones de la forma sinfónica, propensas a la fragmentación y sonoridad no convencional, así como al uso de instrumentos, incluyendo martillos y cencerros, fueron citados por posteriores modernistas y sus defensores, como es el caso de Webern y Paul Bekker – Debussy – a cuenta del uso de su armonía e interés en la música no occidental – Scriabin – también por su originalidad armónica – y Strauss – del cual su *Salomé* y *Elektra* fueron consideradas entre las obras de vanguardia – estas cuatro figuras fueron finalmente entendidas como precursores del modernismo del siglo XX.

Leon Botstein manifiesta que hacia 1912 Strauss fue percibido como alguien que rehusó entrar en el modernismo, Mahler murió en 1911, Scriabin en 1915 y Debussy en 1918. Busoni, Schoenberg, Scherchen y Stravinsky fueron reconocidos antes de 1914, como los primeros partidarios del modernismo del siglo XX. La búsqueda auto conciente de compositores e intérpretes, para encontrar un lenguaje musical adecuado y reflexivo del momento contemporáneo, en los años inmediatos anteriores a 1914, reveló una concepción de modernidad dominada por el progreso de la ciencia, la tecnología y la industria, y por el positivismo, la mecanización, la urbanización, la cultura de masas (*mass culture*) y el nacionalismo. Una intensificada sensibilización al aislamiento y la alienación del individuo, y una intensidad concomitante de emociones personales, acompañaron al sentido de novedad y discontinuidad que prevaleció los primeros años del siglo del modernismo.

La reacción estética a la modernidad reflejó no solo entusiasmo, sino ambivalencia y ansiedad. La crítica de la modernidad de Nietzsche fue bien conocida. De cualquier forma, la suposición compartida, alrededor de los debates subsecuentes sobre el Modernismo, consistió en que el presente era mucho más radical en sus contrastes con el pasado inmediato, que los periodos precedentes.

Sin embargo, declara Botstein, los gustos históricos y los estilos estéticos, característicos de una buena parte de la pintura, la arquitectura y la música de la segunda mitad del siglo XX fueron rechazados. El modernismo temprano tiene una deuda principalmente con los avances de la pintura del siglo, particularmente con el Impresionismo y el Expresionismo. Varèse captó los aspectos subjetivos y políticos del credo modernista de forma muy exacta, cuando en 1917 escribió ‘Sueño con instrumentos obedientes a mi pensamiento y los cuales, con su contribución de un nuevo mundo de sonidos insospechados, los llevará a las exigencias de mi ritmo interno’, y en 1936, ‘la verdadera novedad del mecanismo de la vida es forzar nuestras actividades y nuestras formas de asociación humana, para romper con las tradiciones y los métodos del pasado, en un esfuerzo para auto adaptarse a las circunstancias. Las conversiones básicas subyacentes a las tradiciones composicionales del siglo XIX, fueron cuidadosamente examinados, particularmente el concepto y práctica de la tonalidad, la dependencia a regularidades rítmicas reconocibles, la dependencia a instrumentos tradicionales y efectos sonoros, y el uso de formas de composición musical extendidas, como en el caso de Bruckner.

Leon Botstein da cabida a excepciones normativas relacionadas con la belleza del sonido y el timbre, y el significado en la expresión musical que fueron confrontadas, especialmente en materia de orquestación y uso de instrumentos y voz, frente a la técnica de la composición post-Wagneriana. El vínculo entre música y narración fue particularmente cuestionado. La modernidad exigió lo terrible de las expectativas, convenciones, categorías, fronteras y límites tanto como la experimentación empírica – siguiendo el ejemplo de las ciencias – y la exploración confidencial de lo novedoso. Esto inspiraría la búsqueda continua durante el siglo, hacia nuevos sistemas de organización de tonos (*pitches*) como alternativas a la tonalidad, y para nuevos instrumentos, frecuentemente resultado de los avances tecnológicos, desde el *theremin* (1920) y las *ondas martenot* (1928) hasta los sintetizadores y las computadoras. El italiano Luigi Russolo escribió en

1913, ‘Nosotros debemos romper este estrecho círculo de sonidos musicales puros, y conquistar la infinita variedad de sonidos ruidosos (*noisy sounds*)’. El empleo del *Sprechstimme* por Schoenberg en el *Pierrot lunaire* (1912) es un notable ejemplo temprano, texto y sonido no tardaron en correr juntos con descriptivas lógicas paralelas.

Botstein afirma que los modernistas y sus defensores no escaparon nunca enteramente de los cargos de intolerancia, y de la posición *snobb*, elitista y de disgusto por la democratización de la cultura, hecha posible irónicamente, por los avances tecnológicos de la modernidad, desde la impresión hasta la reproducción electrónica y la transmisión.

La Segunda Guerra Mundial fue crucial en el desarrollo del modernismo. El *shock* de la devastación y la matanza, además de la inestabilidad y las penurias de los años de post-guerra, ahondaron el impulso entre los compositores, particularmente en Francia y Alemania, para usar el arte como un vehículo de protesta y crítica.

La ruptura radical y el deshacerse de la veneración de las normas estéticas objetivas, y las convenciones a través de una innovación musical fundamental (ejem. el abandono de la tonalidad), así como la distorsión explícita de excepciones tradicionales emergidas como legítimas respuestas a lo irracional y cruel de la vida contemporánea ayudó. *El Mandarín Milagroso* (1919) de Bartok y *Wozzeck* (1922) de Berg fueron ejemplos de crucial influencia. La conversión positiva de la tecnología, tanto como la necesidad de abandonar viejas distinciones entre música y ruido (audible en el uso de instrumentos de cuerdas para crear sonidos ambientales y percutidos) caminó paralelamente con un aumento de curiosidad acerca de los instrumentos y prácticas musicales no occidentales.

Según Botstein, hacia 1933 cinco distintas corrientes (*strands*) del modernismo aparecieron: La Segunda Escuela de Viena, creada por Schoenberg y sus seguidores, particularmente Berg y Webern, el eje Franco-Ruso, dominado por Stravinski, el Expresionismo, que incluye a Buzón y al joven Hindemith, el modernismo indígena, caracterizado por Ives en América, Bartok en Hungría, Szymanowski en Polonia, Janáček y Martinů en Checoslovaquia de la post-guerra y Carlos Chávez en México; y el experimentalismo, característico de Hába, Varèse y Cowell, que condujo hacia la exploración de la micro tonalidad, los ambientes sonoros, las máquinas, y la fascinación con la música no occidental y la tecnología.

Leon Botstein afirma que estas corrientes frecuentemente estuvieron presentes de forma simultánea en el trabajo de compositores específicos. Muchos modernistas tempranos, incluyendo a Stravinski, Bartok y Szymanowski, impusieron las radicales posibilidades modernistas inherentes en el folklore rural y las tradiciones premodernistas.

Hacia mediados de los años treinta, algunas estéticas conservadoras anti-modernistas, se convirtieron en parte de la doctrina oficial del fascismo y el comunismo Soviético bajo Stalin. La ideología Nazi y el concepto Soviético del Realismo Socialista, atacaron al modernismo como antinacionalista, contranatura, elitista, degenerado, semítico, extranjero y subversivo. El modernismo Ruso de los años veinte y treinta – el trabajo de Roslavets, Mosolov y el joven Shostakovich – fue suprimido hacia 1936. En 1938 el modernismo fue oficialmente desterrado y declarado ‘degenerado’ por los Nazis. En 1948 Stalin, a través del notorio fallo o decreto (*decree*) de Zhdanov, reafirmó la actitud de los años treinta y una vez más censuró al modernismo como ejemplo de individualismo Burgués y formalismo vacío.⁷⁶

Ahora bien, entrando en tema con respecto al modernismo de Ponce como estilo musical, Eva del Carmen Medina considera de suma importancia el viaje que el compositor realizó a Europa en la década de los veinte, pues este viaje afectó su manera de componer. El hecho de que Ponce tomara contacto en ese viaje de estudios, con nuevas técnicas de composición le permitió ampliar sus horizontes y actualizarse con respecto a las nuevas corrientes estéticas vigentes en occidente. “Ponce se capacitó ampliamente en la técnica de la música moderna durante esta estancia en el viejo continente que, indudablemente, daría fecundos resultados”.⁷⁷ Así Eva del Carmen Medina, sostiene que durante su segundo viaje a Europa –lo que ella llama su tercera época– Ponce asimila las técnicas y estéticas impresionistas y modernistas que le permiten la adaptabilidad a los nuevos derroteros del arte.

Por su parte, Pablo Castellanos considera que Ponce tiene dos momentos estilísticos y uno de ellos es el modernismo. De hecho Castellanos divide en cuatro etapas los periodos históricos de Ponce y a la parte relativa al modernismo le concede la tercera y cuarta de dichas etapas, al decir que “en la tercera etapa se familiarizó con los recursos del

⁷⁶ Leon Botstein, *op. cit.*, pp. 327-354.

⁷⁷ Eva del Carmen Medina, *op. cit.*, pp. 73, 74.

impresionismo francés, practicó la politonalidad y se entregó a la música pura en un espíritu neoclásico”.⁷⁸

Paolo Mello conviene en que Ponce fue un modernista influenciado por la música francesa, a raíz de su viaje a Europa en 1925. Mello sostiene que algunas de sus primeras obras escritas en París, como es el caso de los *Preludios Encadenados*, ya tienen un fuerte sabor modernista, lo cual manifiesta de la siguiente manera:

Un acontecimiento que dejó huella profunda en la vida del maestro, fue la decisión tomada en 1925 de dirigirse a París en donde permaneció durante casi ocho años. Tomó clases de composición con Paul Dukas y se relacionó con los músicos más destacados que vivían o llegaban a esa ciudad, logrando de esta manera penetrar más profundamente en el ambiente musical europeo. Una transición inmediata que este viaje produjo en Ponce fue su estilo de composición. Eminentemente romántico antes, con características, en cambio, modernistas ahora. Esto lo podemos notar desde sus primeras composiciones escritas en Francia, como en el caso de los *Preludios Encadenados* (1927) para piano.⁷⁹

Por su parte, Yolanda Moreno sostiene una posición diferente con respecto al modernismo de Ponce. Ella habla más bien de una modernización del lenguaje, que de un cambio de estilo musical. Para Moreno las *Dos Canciones* sobre textos de Tagore⁸⁰ dieron paso al nuevo estilo o adopción de lenguaje moderno en la obra de Ponce. Es curiosa esta observación, ya que las *Dos Canciones* fueron escritas en 1925, cuatro años antes de que Ponce decidiera comenzar la supuesta renovación de su lenguaje en París. Pero Moreno argumenta bien la razón de su dicho al manifestar que ya a comienzos de los años veintes del siglo pasado, Ponce se enfrentaba con “una necesidad cada vez más apremiante de

⁷⁸ Pablo Castellanos, *op. cit.*, pp. 17, 18, 19

⁷⁹ Paolo Mello, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁰ Rabindranath Tagore (1861-1941), [poeta bengalí](#) nacido en Calcuta, [filósofo](#) del movimiento [Brahmo Samaj](#) –posteriormente convertido al [hinduismo](#)–, [artista](#), [dramaturgo](#), [músico](#), [novelista](#) y autor de canciones, fue premiado con el [Premio Nobel de literatura](#) en 1913, convirtiéndose en el primer asiático laureado con este reconocimiento. Tagore, también conocido como Gurudev, revolucionó la literatura bengalí con obras tales como *El hogar y el mundo* y *Gitanjali*. Tagore extendió el amplio arte bengalí con su multitud de poemas, historias cortas, cartas, ensayos y pinturas. Tagore fue también un sabio y reformador cultural que modernizó el arte bengalí desafiando las severas críticas que hasta entonces lo vinculaban a unas formas clasicistas. Dos de sus canciones son ahora los himnos nacionales de [Bangladesh](#) e [India](#): el *Amar Shonar Bangla* y el *Jana Gana Mana*.

poner al día su lenguaje y de situar su obra en pleno siglo XX”.⁸¹ Y Moreno Rivas agrega que Ponce reanunció a la idea de modificar su manera de componer a partir de esquemas superficiales, prefiriendo “realizar en su música un trabajo desde dentro, basado en consideraciones puramente musicales, que le permitieran una ampliación de sus metas formales y una modernización idiomática”.⁸²

Hablando de música y texto, es preciso considerar que la búsqueda de un medio diferente para lograr felizmente esta alianza debe considerar al texto como móvil de la creación. A decir de Moreno, así lo hizo Ponce, pues sintió la necesidad de modernizar su lenguaje en función del texto a utilizar. Y hablando de la creación de música para acompañar estos poemas de Tagore, Armando Merino nos aclara que “el primero de ellos fue *La mort*, que proviene del Gitanjali. El maestro se inspiró al conocer el texto en francés, cuya traducción del bengali es atribuible al escritor galo André Gide, quien tradujo muchos de los poemas de Tagore”.⁸³ Y para apuntalar esta idea de que Ponce ya necesitaba encontrar nuevas formas idiomáticas para la consecución de la expresión lírica, Merino agrega que Ponce, “captó extraordinariamente bien el dramatismo del texto y lo estructuró en tres partes, situando al climax de la canción, al final de la sección central –cuando las palabras dicen: “es tu mensajera, que se yergue ante mi umbral”–.”⁸⁴ Siempre buscando, como lo expresa Merino un ambiente sonoro a partir de las palabras, ambiente que solo podría ser logrado con una búsqueda idiomática musical adecuada a la situación. “El retorno a la calma, con la bellísima línea vocal del inicio y la atmósfera mórbida creada por los sonidos del piano, establece un gran contraste, que realza la tensión del poema”.⁸⁵

De cualquier forma en la década de los veinte, tanto modernización como adopción de estilo modernista irían de la mano. Aunque Moreno Rivas, como otros especialistas también coincide con la idea de que el segundo viaje que Ponce realizó a Europa, marcó un hito en su forma de componer, y que de este viaje se desprende “la modernización de su lenguaje musical emprendida a partir de 1925, mediante una revisión a fondo de su técnica y una reconsideración de sus contenidos”.⁸⁶ Moreno también explica que son varias las

⁸¹ Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 115.

⁸² *Ibid.*, pp. 115, 116.

⁸³ Armando Merino, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 9,10

⁸⁶ Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, pp. 114, 115.

razones para que Ponce haya sufrido un cambio en la manera de expresar la música. “Los estudios con Paul Dukas, la exposición constante a la producción musical del momento, el sometimiento a limitaciones constructivas en aras de la modernización de su lenguaje, dieron como resultado un Ponce más ecléctico, aunque preocupado por el panorama de libertad tonal que se le abría como perspectiva”.⁸⁷ Una de las disyuntivas más delicadas en las que Ponce se colocaba a lo largo de su vida creativa, es según Moreno Rivas, aquella generada a su regreso de Europa en 1932. Se trataba de “acceder a un arte público, afirmativo y abierto, como el que proponía y practicaba la nueva generación de nacionalistas, o permanecer para siempre en la esfera de un arte íntimo y privado”.⁸⁸ Ponce tomó la decisión del cambio, no sin haber asumido el precio correspondiente. “La generación que lo admiró como romántico no pudo seguirlo en una evolución que no comprendió. Su manejo de procedimientos musicales más novedosos fue visto con burla o desconfianzas por las nuevas generaciones”.⁸⁹

Moreno Rivas entonces afirma que Ponce entre 1925 y 1932 –segunda de sus épocas estilísticas según Moreno– vivió su época moderna por así llamarla, ligada a una renovación o modernización del lenguaje musical, sin que esta modernización debiera ser considerada como un cambio de estilo hacia un verdadero estilo musical modernista del siglo XX.

Ricardo Miranda también considera que Ponce tiene un estilo moderno plasmado en gran cantidad de obras para guitarra, música de cámara, música sinfónica, y especialmente algunas para voz y piano, asumiendo que estas últimas “tienen como común denominador un desarrollo armónico moderno, muchas veces modal, alejado por completo de cualquier romanticismo o nacionalismo”.⁹⁰ Miranda encuentra especialmente en ciertas obras de Ponce ese rasgo que participa del movimiento de búsqueda generado en la primera mitad del siglo XX, como el caso de “la Sonatina para piano (1932) y sobre todo en la Sonata breve para violín y piano (1932), donde el lenguaje del compositor parece querer romper con todo tipo de convencionalismos, sean éstos melódicos, armónicos o estructurales”.⁹¹ Pero Miranda más allá de separar estilos, los une, al describir en el modernismo de Ponce,

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 116, 117

⁸⁸ Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, pp. 121

⁸⁹ *Ibid.*, p. 122

⁹⁰ Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 122

⁹¹ *Ibid.*, p. 123

una unión con su romanticismo, que generan una convivencia “de manera sobresaliente en las Cuatro danzas mexicanas para piano (1941), mientras que en el Poema elegiaco para orquesta (1934), la exaltación lírica de Ponce –tan característica de su lenguaje romántico- se filtra a través del empleo de ese lenguaje armónico pleno de modernismo ya referido”.⁹² Así para Ricardo Miranda lo moderno de Ponce cohabita con otros de sus estilos, enriqueciendo con ello la capacidad del compositor zacatecano de abarcar la totalidad de su obra en base a una diversidad creativa.

Jorge Barrón considera que tres principales influencias perfilaron la música de Ponce a lo largo de su vida creativa. La tercera de estas influencias se dio durante los ocho años de residencia que Ponce tuvo en París, donde tomó contacto con las corrientes musicales modernistas, de las cuales el Neoclasicismo, el Impresionismo francés dejaron una honda huella en su estilo general. Un tercer periodo desde 1925 hasta 1948, un periodo de modernidad en el cual Ponce hace uso de lenguajes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.⁹³

Armando Merino definitivamente sitúa a Ponce en el marco del modernismo surgido a partir del movimiento literario mexicano de finales del siglo XIX, expresando que correspondió a Ponce vincular al “lenguaje musical del romanticismo con uno modernista y universal”.⁹⁴ También Merino fija el año 1925 como un parte aguas en la manera de componer de Ponce al decir que “habiendo experimentado un enorme crecimiento artístico, Ponce realiza su segundo viaje, que es a París, donde estudia bajo la guía del gran compositor Paul Dukas. Es a partir de esta época, en que el gran Manuel se nutre con fruición de los diversos estilos vanguardistas, que los ocho ciclos para canto y piano comenzarán, uno a uno, a ver la luz”.⁹⁵ Al igual que otros especialistas, Merino afirma que algunas piezas para voz y piano escritas por Ponce revelan un alto contenido de modernismo, lo cual manifiesta Merino de la siguiente manera:

Los ocho ciclos para voz y piano de Manuel M. Ponce están profundamente relacionados con el movimiento del modernismo. Por un lado, los textos que Ponce escogió como base para la composición de seis de sus ocho ciclos, pertenece a poetas influenciados por la

⁹² *Ibidem.*

⁹³ Jorge Barrón Corvera, *op. cit.*, pp. 22, 23

⁹⁴ Armando Merino, *op. cit.*, pp. 4, 5.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 5

corriente modernista. Por el otro, la música escrita para todos los ciclos de poemas, corresponde precisamente al estilo modernista que el propio Manuel María desarrolló a lo largo de su vida.

Y coincidiendo con Moreno Rivas, Merino afirma que “en el caso específico de la veta para canto y piano, este nuevo lenguaje comienza a partir de 1920 con *La Mort*”.⁹⁶

El autor de esta tesis coincide particularmente con Yolanda Moreno en el hecho de que el modernismo de Ponce tiene que ver con un cambio de lenguaje, la adopción de un idioma moderno para expresar de otra manera su fecunda creatividad. Por otra parte coincido con la idea de Armando Merino en cuanto a que Ponce tuvo una gran influencia de los poetas modernistas mexicanos de finales del siglo XIX, por lo que esta influencia permitió a Ponce desde el año 1921, buscar un lenguaje que le llevara a expresar con música, lo que ya se había dicho con palabras. A mayor abundamiento algunos de los grandes poetas modernistas mexicanos fueron allegados o amigos de Ponce.

Y estoy de acuerdo con la posición de Ricardo Miranda en cuanto a que Ponce supo aliar su lenguaje romántico y modernista dando nacimiento a nuevos eclecticismos.

El modernismo de Ponce representa una de las formas más importantes de síntesis y se refleja sobre todo en las obras musicales que escribió en sus últimos veinte años de vida.

Probablemente este estilo en Ponce se da como un modernismo folclorista, de forma paralela al modernismo indigenista de Carlos Chávez. Mi posición particular es que el modernismo de Ponce conlleva con frecuencia citas de las tradiciones folclóricas, mezcladas de un lenguaje innovador.

Finalmente Ponce es un modernista a partir de su búsqueda de medios diversos a la tonalidad, que hasta entonces había imperado, sin caer en la práctica de la atonalidad tan de moda en la primera mitad del siglo XX. También su búsqueda de recursos rítmicos y de colores orquestales mediante técnicas de vanguardia de la época, fueron decisivos en el perfil definitivo que Ponce adoptó como un gran modernista mexicano.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 2

Sin embargo todo el estudio estilístico antes presentado en este capítulo nos debería ayudar a establecer la posición estilística del *Concierto para violín y orquesta* de Manuel M. Ponce.

Se podría decir que el *Concierto para violín* de Ponce pertenece a su estilo moderno. El *Concierto*, terminado en 1943, es su última obra grande, y corresponde a sus últimos años de vida, después de haber asimilado técnicas y estilos de vanguardia en Europa. El lenguaje utilizado en el *Concierto* revela una síntesis de maneras o estilos de composición en los que su romanticismo, su nacionalismo, y su folclorismo son vinculados por medio de las técnicas modernas. De ahí su modernismo. Las técnicas utilizadas por el compositor son actuales para su época. Ponce busca explorar nuevas maneras de desarrollo en cuanto a la forma musical, como en el caso de la forma sonata del primer movimiento que tiene algunas variantes muy creativas o en el tercer movimiento que no es propiamente un *Rondeau* sino una extraña variante. Ponce también busca encontrar la expresión a partir de la renuncia a la utilización de recursos armónicos tonales, apelando a recursos armónicos modales. Las orquestaciones son en algunos casos plenas y poderosas en sonoridades – evocadoras del Stravinski de comienzos de siglo– como en el primer movimiento, íntimas y efectistas en el segundo movimiento –a la manera expresionista– o alegres y vivaces en el tercer movimiento. Busca la novedad en cualquier ámbito de la composición, siempre explorando los límites de la libertad. El lenguaje melódico y rítmico se adecua perfectamente al estilo de la época, encontrándose algunas veces en las melodías, un extraño lirismo con tintes melancólicos y colores tristes y algunas otras, áspera u ácida manifestación expresiva. Un estilo de apertura a la vanguardia. Saltos e intervalos – inusuales en el Ponce de principios de siglo– están presentes en las líneas melódicas del *Concierto*. Efectos, sonoridades, armonías, ritmos en fin, toda la gama de técnicas aplicadas, todas seguramente probadas por separado, en diversas obras anteriores y puestas al servicio de una gran creación.

Como ejemplo de obras ya modernas escritas con anterioridad al *Concierto*, “la Sonata breve para violín y piano (1932), donde el lenguaje del compositor parece querer romper con todo tipo de convencionalismos, sean éstos melódicos, armónicos o estructurales”.⁹⁷ Y es que en realidad la música moderna de Ponce no era tan conocida. La *Estrellita* de 1912

⁹⁷ Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 123

ya no tenía nada que ver con la *Metamorfosis de Concierto* de la *Estrellita* de años posteriores. La *Sonata Breve* compuesta diez años antes que el *Concierto de violín*, “denota la utilización de líneas construidas con base en saltos e intervalos inusuales, el uso de motivos y frases irregulares o momentos de franca politonalidad, todo ello enmarcado en un diálogo exuberante y teñido de impresionismo entre ambos instrumentos.”⁹⁸

Por eso no es de extrañar que el modernismo del *Concierto de violín* de Ponce, haya tomado tan de sorpresa a la audiencia que lo escuchó por primera vez, pues el público, tan acostumbrado a las maneras de 1912, no había escuchado el cúmulo creativo del compositor zacatecano escrito entre 1932 y 1940, y sin haber seguido la extraordinaria evolución técnica y expresiva del compositor, no supo encontrar en estas nuevas maneras al Ponce de antaño.

El mérito de Ponce en su *Concierto* para violín no es la búsqueda de experimentación por sí misma, sino la confirmación de un estilo perfectamente conocido, dominado y ya aplicado en muchas de sus obras precedentes, que dio como resultado un *Concierto para violín y orquesta* de la más alta calidad y definición estilística, sin duda una de sus mejores obras modernas.

Con respecto a este lenguaje perfectamente logrado Ricardo Miranda afirma que “de forma simultánea, el autor se revela en esta creación como un explorador incansable que incluso se asoma a los límites de su propio estilo. Porque para el compositor, el mérito más importante de la escuela moderna no se relacionaba con la incorporación de tales o cuales características técnicas, sino con la libertad encontrada”.⁹⁹

Tan sorprendente fue el “nuevo estilo” que como lo manifiesta Yolanda Moreno “Algunos, los menos, alabaron en esta obra la madurez, el dominio formal, la maestría contrapuntística y el uso inteligente de motivos populares”.¹⁰⁰ Y sin embargo otros, como el crítico y compositor Bal y Gay –ya tratado en el primer capítulo de este trabajo– “tacharon al autor de insincero, de engañarse a sí mismo en el empeño de hablar un idioma que no sentía, abandonando la sencillez de sus primeras obras”.¹⁰¹ Es evidente que el reclamo generalizado habría sido el de reencontrar al Ponce de su *Concierto para piano* o su

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ Ricardo Miranda, op. cit., p. 125

¹⁰⁰ Yolanda Moreno, op. cit., p. 125

¹⁰¹ *Ibidem.*

Estrellita, pero en el *Concierto de violín* el oyente pudo encontrar que “el desarrollo formal del concierto era inestable (sic) y fragmentado, y su armonía errabunda y confusa daba la impresión de un forcejeo de estudiante, cuando en realidad se trataba del empeño de un compositor maduro por abandonar métodos perfectamente identificados con su naturaleza”.¹⁰² Y es que no había ya posibilidad de marcha atrás, como lo manifiesta Moreno Rivas “efectivamente, la última obra importante de Ponce era el resultado más claro de la disyuntiva no resuelta entre expresión y modernidad, del esfuerzo por colocar a distancia el lastre romántico”.¹⁰³

No quisiera concluir el presente capítulo sin mencionar la estructura musical del *Concierto*, pese a que el objeto de esta tesis no es aquel de proponer un análisis formal de la obra desde ningún punto de vista del análisis musical formal. Sin embargo, esta mención contribuirá a una mejor comprensión de este trabajo. Por ello, citaré algunos puntos relevantes de la estructura de la obra sirviéndome del valioso análisis realizado por Jorge Barrón,¹⁰⁴ el cual tiene un doble mérito: por una parte es el único análisis musical formal realizado a nivel de una investigación doctorales y por la otra se trata de un trabajo realizado de forma cuidadosa y profunda, tocando todas las aristas del análisis formal.

Ponce concibió su *Concierto* en tres movimientos. El primero, un *Allegro non troppo* contiene una forma sonata, con una cierta variación del modelo tradicional, ya que Ponce introduce nuevo material temático “tanto en el desarrollo como en la reexposición”¹⁰⁵. El comienzo del movimiento, con una introducción minúscula de solo cuatro compases, presenta las “raíces melódicas y/o rítmicas que estarán presentes a lo largo de todo el movimiento”¹⁰⁶. Para terminar el movimiento, Ponce se sirve de una extensa coda en la que integra nuevos elementos basados en “sonidos indígenas estilizados, con una métrica irregular de 5/4”¹⁰⁷.

La armonía de este movimiento le da una definición particular al estilo utilizado por Ponce ya que:

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Jorge Barrón Corvera, *Three violin works by mexican composer Manuel Maria Ponce*, Ann Arbor, Michigan, UMI Dissertation Services, 1993, pp. 125-147. Traducción libre de Mattheu Schubring.

¹⁰⁵ *Ibidem*. p. 125

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Op. cit.* p. 125

“se caracteriza por una inestabilidad constante en cuanto a los centros tonales; esto se logra mediante el uso de progresiones de acordes no muy tradicionales, el resultado del uso de una neo-modalidad, cambios cromáticos (que a menudo explotan tanto las relaciones cromáticas y doble-cromáticas) y también, el uso ocasional de segmentos de tonos completos. Las disonancias que no están resueltas son mayoritariamente en forma de miembros de acordes que están quebrados. Este fenómeno contribuye a la modernidad y complejidad de la armonía. Los acordes a la séptima que no están resueltos, son empleados con frecuencia por Ponce y constituyen una fuerte contribución a su paleta de armonías impresionistas. Debemos mencionar que la mayoría de éstas características también se aplican a los demás movimientos del Concierto.”¹⁰⁸

El manejo de la armonía en este movimiento está orientado al uso de modos como el *eolio* o el *frigio* por ejemplo. La cadencia, de gran longitud, dificultad y belleza, se ubica como tradicionalmente es utilizada, entre la reexposición y la coda.

En cuanto al segundo movimiento, un *Andante expresivo*, éste es presentado por Ponce en una “forma ternaria siguiendo el principio de un aria da capo [...] (parte A), digresión (parte B) y retorno (parte A’)”¹⁰⁹. Este es el movimiento donde Ponce rindió homenaje a su celebre *Estrellita*, al incorporar fragmentos de esta canción, una de las más conocidas de Ponce, en la parte B del movimiento.

De hecho, en este segundo movimiento, la cita realizada por Ponce se basa únicamente en “la primera parte de *Estrellita*¹¹⁰, presentada ”fragmentada y distorsionada, tanto melódica como armónicamente”¹¹¹. También en este movimiento, la armonía utilizada por Ponce es un elemento decisivo en la constitución del estilo modernista del *Concierto*. Esta armonía se caracteriza por una “fuerte inestabilidad, [...] en donde un *ostinato* rítmico y armónico en la tonalidad de *la mayor eólica* se emplea [...] Cambios repentinos hacia tonalidades remotas y el uso de acordes quebrados –a menudo usando más de un tono– en casi cada acorde, son característicos”¹¹².

¹⁰⁸ *Ibidem.* p. 127

¹⁰⁹ *Ibidem.* p. 132

¹¹⁰ *Ibidem.* p. 133

¹¹¹ *Ibidem.* p. 135

¹¹² *Ibidem.* p. 137

El tercer movimiento, un *Vivo, giocoso*, tiene una forma de *rondo* aunque “la forma es mejor etiquetada como un rondo sonata”¹¹³. El tema principal o refrán es una canción popular llamada *Las Mañanitas de Aguascalientes*. Ponce, a través de esta canción mexicana, le dio “un sonido ‘moderno’ a través de la adición de disonancias [...] El refrán final tiene un sabor festivo mexicano a causa del uso de armonías de tónica-dominante”¹¹⁴. Éste es el único movimiento donde la armonía es propuesta por Ponce con gran estabilidad; “cada refrán tiene una modulación directa a *sol* mayor –variaciones I, III, IV–, todas ellas comienzan y terminan en tono de *mi* mayor”¹¹⁵.

En cuanto a la armonía del movimiento, Ponce utiliza “progresiones de acordes no convencionales, resultado de una neo-modalidad [...] tanto como disonancias no resueltas usadas constantemente”.¹¹⁶

Una vez presentado este breve análisis formal, el autor de esta tesis está en medida de fijar una posición con respecto a la estilística de Ponce y al estilo musical del *Concierto*. Manuel M. Ponce básicamente tuvo dos columnas estilísticas sobre las cuales reposa su obra musical. Una es el romanticismo y la otra el modernismo. Tanto una como la otra estuvieron tintadas de un nacionalismo, visto este último como un movimiento, y no como una línea estilística. En cuanto al estilo musical del *Concierto para violín*, se trata de una obra perteneciente al modernismo más desarrollado de Ponce. En su primer movimiento, el *Concierto* contiene un modernismo nacional con elementos indigenistas, en el segundo, un modernismo a la manera expresionista y en su tercer movimiento un modernismo nacional con sabor folclórico.

Con esta visión general de la estilística de Ponce y del estilo y estructural del *Concierto* daremos paso al tercer capítulo de esta tesis, en el que el autor desarrollará la parte relativa a las propuestas en el campo de la interpretación musical.

¹¹³ *Ibidem.* p. 139

¹¹⁴ *Ibidem.* pp. 141, 144

¹¹⁵ *Ibidem.* p. 147

¹¹⁶ *Ibidem.*

CAPÍTULO III

Propuesta técnica y estética de interpretación musical

El presente capítulo ha sido desarrollado a partir de las experiencias, que como intérprete adquirió el autor de esta tesis, durante el proceso de aprendizaje del *Concierto para violín* de Manuel M. Ponce. No pretende ser un trabajo exhaustivo para detectar la integralidad de la problemática técnica e interpretativa que presenta el *Concierto*, sino más bien una guía básica de los problemas encontrados por el autor de este trabajo y la manera de resolverlos, a partir de una bibliografía especializada en la materia.

Lo que este capítulo si pretende, es contribuir a que aquellos que aborden el *Concierto* de Ponce para su estudio, tengan un camino más claro a lo largo de su aprendizaje, y puedan arproximar la forma de estudio de manera más enfocada.

Cada intérprete tiene una problemática técnica diferente, según su preparación y estudios, por lo que una pretendida guía, como la que se presenta en este capítulo, no será forzosamente funcional para todos, pero sí será de interés en cuanto a que toca puntos importantes de la temática básica de la técnica violinística en general.

El aporte real consistirá en ofrecer algunas herramientas para la solución de problemas específicos, a los cuales se vió confrontado el autora de este trabajo, en su calidad de intérprete. La estructura del capítulo se sostiene mediante dos columnas, a partir de los cuales se desprenden todos los temas tratados. Se trata de una división puramente funcional para abordar claramente los problemas y su solución.

Esta división se basa en abordar los temas de la mano izquierda por un lado, y por el otro aquellos de la mano derecha.

El estudio de la problemática de la mano izquierda incluye: Los Cambios de posición y desmangles, las digitaciones, las dobles cuerdas, la articulación y el vibrato.

Por otra parte el estudio de la problemática de la mano derecha incluye: El *legato*, el *spiccato*, y otros golpes de arco relevantes dentro del *Concierto*, como el *ricochet* o *gettato*.

El cambio de posición,¹ es uno de los problemas básicos de la técnica del violín y está ligado estrechamente al tipo de digitación² utilizada. Si la digitación y el cambio de posición son funcionales, se obtendrá una afinación³ de calidad. Al cambio de posición también se le llama desmangue debido a que existe una relación entre el mango del instrumento y los dedos de la mano izquierda, que al momento de desplazarse para producir sonidos, cambian su punto de contacto con el mango. Por ello en este trabajo usaremos indistintamente el término de cambio de posición, desmangue o incluso movilidad de la mano a través del mango ya que existe una evidente movilidad de la mano y los dedos al desplazarse sobre el diapasón del instrumento.

El tema de los desmangues dentro de la parte solista del *Concierto para violín y orquesta* de Manuel M. Ponce, es un tema central de la problemática técnica de la mano izquierda en esta obra. Este problema se presenta con mayor intensidad en los primeros dos movimientos del *Concierto*, debido a la escritura modernista con la que fueron construidas la mayoría de las melodías de estos dos movimientos.

El lenguaje melódico modernista de Ponce plantea al interprete el problema de realizar continuos desmangues para producir efectos expresivos en la línea melódica, ya que si

¹ En el cambio de posición, “el proceso puede describirse como una combinación de la búsqueda, por parte de la mano, de su nueva posición sobre el mango del instrumento, de la percepción por parte del dedo guía de la distancia recorrida y de la ayuda que presta el oído al registrar el progreso del desplazamiento, suministrando así al dedo información sobre cuál es la distancia correcta. Con el tiempo, esa habilidad se desarrolla hasta tal punto que el mero acto de preparar mentalmente el movimiento y pensar en la afinación del sonido que se desea obtener es suficiente para que los dedos vayan automáticamente al lugar adecuado de las cuerdas con toda precisión”. Tomado de: Ivan Galamian, *Interpretación y enseñanza del violín*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1998, p. 34.

² Se entiende por digitación al sistema mediante el cual un dedo es designado para producir un sonido. En la técnica del violín existen solo cuatro dedos activos para la producción de sonidos, codificados cada uno de ellos de forma numérica. El índice (1°) el medio (2°) el anular (3°) y el meñique (4°). Cada dedo puede tocar diversas notas según se coloque la indicación numérica sobre la nota deseada.

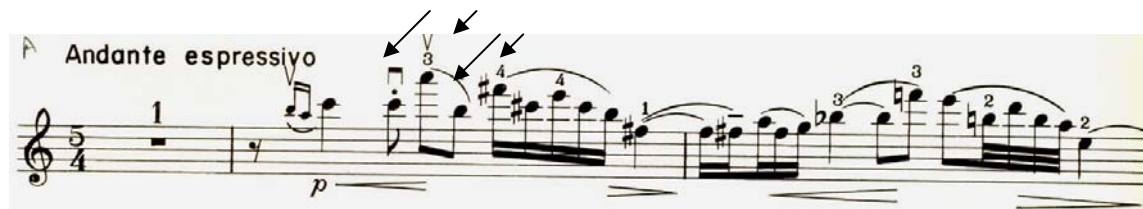
“Las digitaciones tiene dos aspectos: el musical y el técnico. Musicalmente, la digitación debería garantizar el mejor sonido posible y la más exquisita expresión de la frase; técnicamente, debe hacer que el pasaje resulte lo más sencillo y cómodo posible de ejecutar. Ambas cosas no siempre se corresponden, y cuando entran en contradicción es imperativo que el objetivo musical no sea sacrificado en aras de la comodidad. La expresión debe ser siempre lo principal, y la comodidad lo secundario” Tomado de: Ivan Galamian, *Interpretación y enseñanza del violín*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1998, p. 48.

³ “Conseguir una buena afinación depende esencialmente del sentido del tacto en combinación con el del oído. La mano aprende gradualmente a orientarse por sí misma, a encontrar la posición correcta por el taco el mango (y la caja del mango en las posiciones más altas) Partiendo de la posición de la mano así obtenida, los dedos, a su vez aprenden a asumir, a través del taco, su posición y extensión correctas. En esto, reciben la ayuda, guía y control constantes del oído”. Tomado de: Ivan Galamian, *Interpretación y enseñanza del violín*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1998, p. 34.

renuncia a dichos desmangues⁴ pondría en peligro el resultado expresivo, tan propio de este lenguaje de Ponce. La mayoría de las melodías propuestas por Ponce en el *Concierto* siguen líneas en gran movimiento ascendente y descendente, lo cual provoca un ejercicio constante de la movilidad de la mano izquierda⁵ a través del mango del violín.

En el siguiente ejemplo número 1 que se presenta a continuación puede apreciarse como Ponce realiza un dibujo por saltos en la melodía, que necesariamente requiere de los cambios de posición y sus respectivos desmangues.

(2º movimiento: Compases número 2 y 3)



En el ejemplo anterior se presentan las digitaciones sugeridas por Henrik Szeryng, en las que existe gran actividad móvil⁶ de posiciones⁷ sobre el diapasón.⁸ Técnicamente hablando, esto implica cuatro posiciones diferentes para tan solo doce notas.

⁴ Al momento de seleccionar las digitaciones se originan los desmangues. El intérprete puede decidirse entre varias posibilidades. Cuando no se tiene conocimiento o pericia, se llegan a seleccionar digitaciones con demasiados desmangues que alejándose del espíritu musical de la obra provocan inexpresividad.

⁵ Se entiende por movilidad de la mano izquierda al desplazamiento que efectúa la mano con uno o más dedos apoyados sobre el diapasón ya sea en dirección del puente o en la dirección contraria, es decir hacia la cabeza del violín. Este desplazamiento se efectúa para producir distintos tonos y colores sonoros sobre alguna de las cuerdas del violín. En lexicología técnica es conocido como “desmangue”.

⁶ El pasaje parte de la 3ª posición, luego la 8ª, la 4ª y la 1ª posiciones, todo ello dentro de un mismo compás.

⁷ Para poder tocar las notas más agudas que se encuentran dentro del registro sonoro del violín, es necesario en cierto momento, desplazar los dedos de la mano colocados sobre el diapasón, en dirección del puente del instrumento. Cuando un dedo colocado en un punto del diapasón recorre un tono pueden instalarse en ese nuevo punto, y producir sonidos articulando otros dedos, sin otro desplazamiento, dando como resultado una nueva posición fija. En la técnica del violín se comienza naturalmente estudiando la 1ª posición fija, y posteriormente de la 2ª a la 7ª posiciones fijas de manera sistematizada. Esto permite asimilar cada una de las posiciones fijas. Paralelamente o de forma separada –según la pedagogía aplicada– se estudiarán estos desplazamientos de una posición a otra, una a una, hasta haber mecanizado dichos cambios que busquen la perfecta afinación.

⁸ En los instrumentos de cuerda, el diapasón es una pieza de madera, normalmente de ébano, que cubre por su parte anterior al mástil y que es recorrida por las cuerdas. Si el instrumento tiene trastes, como es el caso de los instrumentos de cuerda punteada, estos se encuentran incrustados ahí.

El intérprete deberá buscar la forma de permanecer lo más posible en una misma posición, sin sacrificar desde luego la parte expresiva relativa al contexto musical y la idea del compositor, que podría sugerir dichos cambios de posición⁹ como parte de una búsqueda del color o la intensidad sonoros, entre otros.

Una mano en constante actividad a causa de los desmangues ofrece el peligro latente de producir sonidos fuera de afinación. Por antonomasia la buena afinación de una escala musical deriva de las siguientes condiciones: Estabilidad y permanencia de la mano izquierda en la misma posición tanto como sea posible, el mínimo de desmangues necesarios para producir los sonidos, buena articulación de los dedos al momento de posarse sobre el diapasón del violín, correcta colocación de los dedos en cuanto a posición general y a la forma de apoyarse y una pertinente relación de distancia entre cada dedo que participa. Desde luego un buen oído crítico será siempre un imperativo para controlar la correcta afinación.

Ya desde mediados del siglo XVIII, Leopold Mozart (1719-1787) manifiesta cómo realizar escalas en base a una estabilidad de los dedos de la mano izquierda, al decir que “la mano debe siempre permanecer en la misma posición y cada dedo sobre sus notas, para lograr colocarlos en su lugar rápidamente, logrando velocidad y pureza de sonido al tocar”.¹⁰

Y efectivamente el dejar la mano en la misma posición se asegura una mejor afinación que si existiera una gran actividad móvil de la mano y los dedos.

Por ello, en el *Concierto* de Ponce, es necesario realizar un trabajo intenso de selección de digitaciones, que nos permitan permanecer tanto como sea posible en posiciones fijas, con un mínimo de cambios de posición y una movilidad más controlada. Sobre todo porque el lenguaje en el que el *Concierto* ha sido escrito incluye muchos intervalos por saltos que generan desplazamientos. En la selección de digitaciones, siempre hay la posibilidad de escoger alguna que tenga menos movilidad, es decir la preferencia de posiciones fijas que

⁹ “Para que la mano pueda ejecutar fácilmente cualquier cambio de posición, es indispensable tener el pulgar absolutamente liviano, casi separado del mango para que los dedos puedan deslizarse ascendiendo y descendiendo sobre el diapasón, sin experimentar la menor adherencia al instrumento. Deberá tenerse presente que no es la mano la que debe conducir el brazo en los cambios señalados, sino el brazo de la mano, dada la importancia que para la exacta afinación reviste este principio” Tomado de: Giulio Pasquali y Remy Principe, *El violín*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952, p. 118, 119

¹⁰ Leopold Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Oxford, Inglaterra, 2a ed., Oxford University Press, 1976.

incluyan un mayor número de notas producidas, sin que los dedos de la mano se desplacen de un lado al otro del diapasón.

Además, con relación al tema de las digitaciones, la estructura melódica del *Concierto* de Ponce se presta para la utilización de cuerdas al aire¹¹, que según la moderna escuela del violín deben ser evitadas. Véase este problema en el siguiente ejemplo número 2 en que Henrik Szeryng sugiere cuerdas al aire sobre la primera y tercera notas –indicación numérica de 0 que designa la cuerda al aire– pudiendo sin embargo realizarse con otro tipo de digitación.

(1er movimiento: Compases número 5 y 6)



En el ejemplo siguiente número 3 se presenta una posibilidad de digitación menos agreste que aquella presentada en el ejemplo anterior en que se usa cuerda al aire. El renunciar a la cuerda al aire en este pasaje trae un beneficio ya que se evita el efecto sonoro ácido que produce la cuerda al aire y se consigue un sonido más dulce.

(1er movimiento: Compases número 5 y 6)



¹¹ Se dice que se utiliza una cuerda al aire, cuando al frotar la cuerda del violín con el arco del instrumento, se produce sonido, sin que haya ningún dedo colocado sobre el diapasón. Es decir que los sonidos producidos, son únicamente los que se generan con la frotación, teniendo como únicas posibilidades la producción de las notas Sol de la cuarta cuerda, Re de la tercera cuerda, La de la segunda cuerda y Mi de la primera cuerda. Son solo cuatro los sonidos que se pueden producir como “notas al aire” en lo que al violín respecta.

En cuanto a los cambios de posición, algunos son de gran dificultad debido a la construcción melódica que incorpora intervalos de quinta sexta y séptima en el discurso generalizado de las melodías. En algunos casos en el lapso de dos compases se llevan a cabo hasta cinco cambios de posición dependiendo de la digitación.¹²

En el siguiente ejemplo número 4 podemos ver como el discurso musical con intervalos de séptima, genera saltos que de acuerdo a la digitación ahí propuesta obligan a grandes desmangues o desplazamientos de la mano –compás 21– primeras dos notas que producen un salto de 7ª de *sol* 6 al *fa* 7 en diferentes alturas¹³.

En ese tipo de saltos de gran dificultad se debe encontrar una digitación menos expuesta que la sugerida por Szeryng en el ejemplo número 4 con objeto de obtener una buena afinación. El tocar las dos primeras notas del compás con esa digitación, expone demasiado la buena afinación.

Digitaciones de Szeryng

(1er movimiento: Compases número 20 y 21)

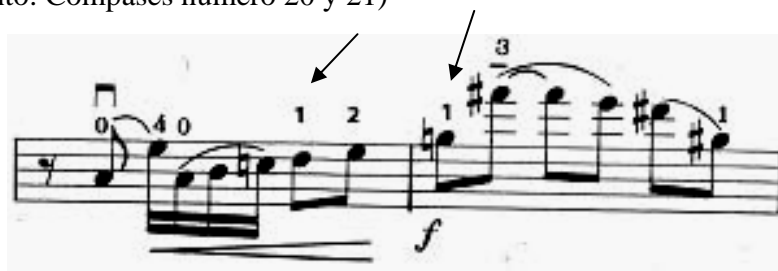


¹² Se entiende por digitación al sistema mediante el cual un dedo es designado para producir un sonido. En la técnica del violín existen solo cuatro dedos activos para la producción de sonidos, codificados cada uno de ellos de forma numérica: El índice (1º) el medio (2º) el anular (3º) y el meñique (4º). Cada dedo puede tocar diversas notas según se coloque la indicación numérica sobre la nota deseada.

¹³ La altura es un parámetro utilizado para determinar la percepción del tono –frecuencia– de un sonido. Ésta es la que determina el nombre de las notas. Se entiende por altura de un sonido su calidad de agudo –alto– o grave –bajo–. El que un sonido sea agudo o grave depende de su frecuencia. La frecuencia se mide en hercios –el número de veces que vibra una onda sonora en un segundo–. Cuanto más alta sea la frecuencia de la onda sonora, mayor será la altura del sonido –más agudo será–. Cabe recordar que el violín es un instrumento de cuerda frotada que tiene cuatro cuerdas afinadas por intervalos de quintas: *sol* 2, *re* 3, *la* 3 y *mi* 4 según el Sistema franco-belga, que es un índice acústico que toma como referencia el *do* de la 2ª línea adicional inferior en Clave de Fa, asignándole el número 1; es decir, dándole el nombre de *do* 1. De esta manera el *do* central sería *do* 3, así como el *la* de esa misma octava –de frecuencia 440 Hz– vendría a ser *la* 3. En el violín, la cuerda de sonoridad más grave –baja– es la de *sol* 2, y luego le siguen, en orden creciente, el *re* 3, *la* 3 y *mi* 4. En el violín la primera cuerda en ser afinada es la del *La*; ésta se afina comúnmente a un tono de 442 Hz, utilizando como referencia un diapasón en forma de U de metal elástico –generalmente acero– que al golpearlo vibra y genera una onda sinusoidal. El diapasón clásico –de metal ahorquillado–, el más utilizado es el llamado *la* 440 que genera 440 Hz. o hercios, produciendo una nota *la* 3 según el índice acústico franco-belga y un *la* 4 según el índice acústico anglo-sajón –más utilizado en América–.

Para evitar la dificultad propuesta en el ejemplo anterior –número 4– se propone en el siguiente ejemplo número 5 una digitación con un desmangue o desplazamiento de la mano por etapas y no por saltos.¹⁴

(1er movimiento: Compases número 20 y 21)



En el ejemplo siguiente número 6 ocurre el mismo problema de desmangue a gran distancia, en que el desplazamiento se realiza de la cuarta a la novena posición, partiendo con el cuarto dedo sobre la cuerda y llegando con el tercer dedo. Este tipo de cambios de posición o desmangues es complejo, aunque con buenos resultados expresivos. Por la forma en que está escrito este trazo –compás 35– no existe otra posibilidad de digitación, así que el intérprete debe consagrar tiempo para el logro de una buena afinación.

(2º movimiento: Compases número 35 y 36)



¹⁴ Por etapas implica cambios más cercanos y escalonados. Así se puede cambiar de la 1ª a la 3ª posición y de la 3ª a la 5ª, por ejemplo –etapas escalonadas– en lugar de ir por ejemplo de la 1ª a la 5ª posición directamente.

En el siguiente ejemplo número 7 también aparece un problema de desmangues a distancia partiendo de la nota *re* 6 en 3ª posición y alcanzando la nota *mi* 7 en 5ª posición. Aquí por la forma en que está escrito el pasaje, no existe más posibilidad de digitación que la sugerida por Szeryng en el ejemplo número 7.

(3er movimiento: Compases número 155 al 158)



En los anteriores ejemplos musicales encontramos que en la ejecución de la melodía de diversos pasajes del *Concierto*, si las digitaciones no son funcionales, y los cambios de posición demasiado frecuentes, se podría provocar también un fraseo¹⁵ incorrecto. Además no se debe olvidar que una digitación funcional con menos cambios de posición redundará en beneficios de carácter técnico y musical para el intérprete.

Por eso es importante insistir en las digitaciones. De hecho, en la enseñanza del violín, generalmente las digitaciones son transmitidas de profesor a alumno al momento de abordar una pieza musical. Puede ser que el profesor se base en una buena edición de la pieza de estudio –buenas digitaciones sugeridas en la edición– o bien que el profesor a partir de la experiencia haya creado digitaciones funcionales. El *Concierto* de Ponce, no es una obra perteneciente al repertorio generalmente estudiado en las escuelas y conservatorios, por lo que la posibilidad de que los profesores tengan propuestas a partir de la experiencia propia, es casi inexistente. Además solamente se dispone de una edición de la obra –digitaciones de Henrik Szeryng– por lo que no existen diversas posibilidades de digitación, fruto de un trabajo exhaustivo, lo que resulta en una limitación de las posibilidades para abordar convenientemente la obra.

¹⁵ Se entiende por fraseo al arte de matizar y hacer inteligible el discurso musical poniendo de relieve sus divisiones y silencios.

Para entender mejor el problema de las digitaciones, podemos establecer que en algunas ocasiones un mismo sonido puede ser producido por cualquiera de los cuatro dedos activos¹⁶ en la producción de tonos musicales en el violín y en términos generales, una gran parte del éxito en la interpretación musical se deriva de la correcta selección de las digitaciones. Aquí es conveniente desarrollar el tema de lo que se ha dado en llamar digitaciones técnicas y digitaciones artísticas. En realidad la digitación debe estar siempre subordinada a la intención del compositor, por lo tanto la digitación será siempre artística. Las digitaciones deben ser buscadas en función de la expresividad del trozo musical y no en función de la facilidad de ejecución técnica, estas serían las digitaciones técnicas. Si decidimos en pro de la digitación técnica, obtendremos destreza, pero no forzosamente intención musical. A mayor abundamiento, una digitación que no está pensada en función de la intención del compositor, solo producirá resultados contrarios desde el punto de vista estético. Lo ideal sería combinar digitaciones pensadas técnicamente y que produzcan resultados artísticos.

El *Concierto* de Ponce fue digitado formalmente¹⁷ por Henryk Szeryng en la 1ª edición de la Peer International Corporation publicada en 1944¹⁸ –solamente un año después del estreno–. Szeryng fue uno de los grandes violinistas del siglo XX. Poseía una técnica impecable y a decir de algunos críticos musicales, una afinación perfecta. Sin embargo muchas de las digitaciones de la 1ª edición del *Concierto* –en opinión del autor de esta tesis– podrían resultar poco funcionales. La razón es simple. Szeryng poseía una destreza impresionante derivada de su preparación, su experiencia y su don artístico, e independientemente de las digitaciones que este violinista polaco-mexicano utilizara, el resultado siempre sería formidable. Sin embargo, si no se posee una técnica tan depurada y un don artístico como el de Szeryng, probablemente muchas de sus digitaciones sugeridas podrían poner en riesgo la buena afinación y el correcto fraseo. Como ejemplo de lo anterior, el hecho de que durante la ejecución de algunas melodías del *Concierto*, Szeryng no trató de mantener posiciones fijas para estimular la correcta afinación, sino que tendió a

¹⁶ En la técnica del violín, los dedos activos son aquellos que se posan sobre el diapasón para producir sonidos diferentes. Los dedos activos son el índice, el anular, el medio y el meñique. El pulgar por su naturaleza de oposición anatómica a los otros cuatro, nunca se posa sobre el diapasón.

¹⁷ En la 1ª edición se puede leer en el margen superior izquierdo la mención *Violin parte edite, fingered and revised by Henryk Szeryng*.

¹⁸ Manuel M. Ponce, *Concerto for violin and large orchestra*, Peer International Corporation, New York, 1944, Reducción para violín y piano 64 págs., también material de orquesta en renta.

propiciar una gran movilidad de la mano izquierda, que en muchos casos era innecesaria y peligrosa. La buena construcción del discurso musical requiere en ocasiones, de menos alarde técnico y más economía de movimientos que propicien continuidad y dirección melódica. En el siguiente ejemplo número 8 podemos apreciar como Szeryng propone tres cambios de posición en un trazo de tan solo nueve notas. –movilidad innecesaria –

(1er movimiento: Compases número 5 y 6) Digitación de Szeryng. –Excesiva movilidad–

Así las cinco primeras notas del trazo están en 1ª posición, la sexta nota del trazo en 4ª posición y la novena nota del trazo en 3ª posición. Y es que el anterior ejemplo podría ser realizado con mayor economía de movimiento, en tan solo una posición y una extensión, como ocurre en el siguiente ejemplo número 9.

(1er movimiento: Compases número 5 y 6) Digitación del autor de este trabajo –movilidad reducida–

Donde A = la y E = mi

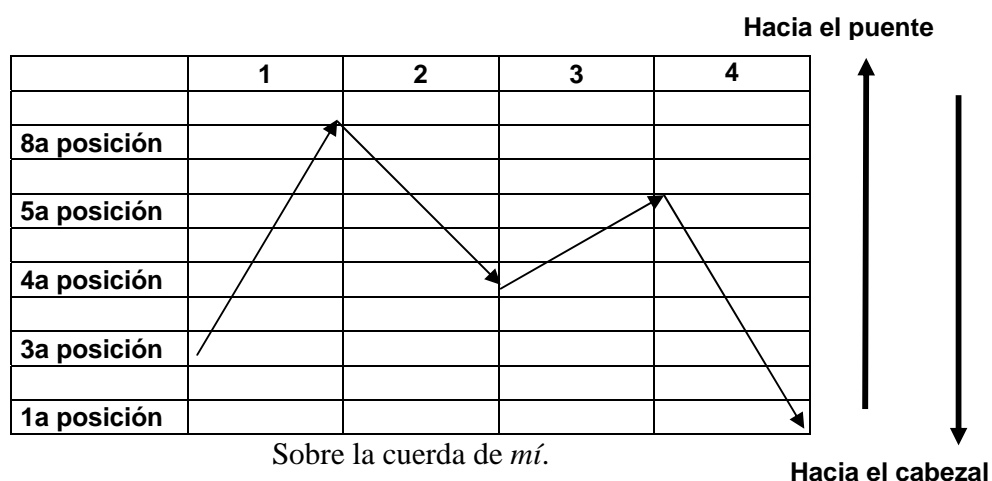
En el anterior ejemplo apreciamos que las ocho primeras notas permanecen en una sola posición, la llamada 4ª posición, y solo la novena nota se sirve de un cambio de posición mediante extensión, lo que permite un cambio cercano con mayor estabilidad.

En el siguiente ejemplo número 10, donde se utilizan 3ª, 8ª, 4ª, 5ª y 1ª posiciones, véase como se sube y baja¹⁹ de forma desordenada con continuos desmangues. La 3ª posición sube a la 8ª la cual baja a la 4ª y ésta por extensión a la 5ª que regresa a la 4ª y de ahí se baja a la 1ª.

(2º movimiento: Compás número 2) Digitación propuesta por Szeryng –desordenada movilidad–.

* Donde E = Cuerda *mi*

Diagrama de movilidad de la mano de acuerdo al ejemplo anterior.



¹⁹ En la técnica del desmangue se entiende por subir o ascender a la acción de desplazar alguno de los dedos de la mano izquierda –colocado sobre el diapasón– en dirección del puente del instrumento y por bajar o descender a la acción que lleva al dedo en dirección de la cabeza o cabezal del violín

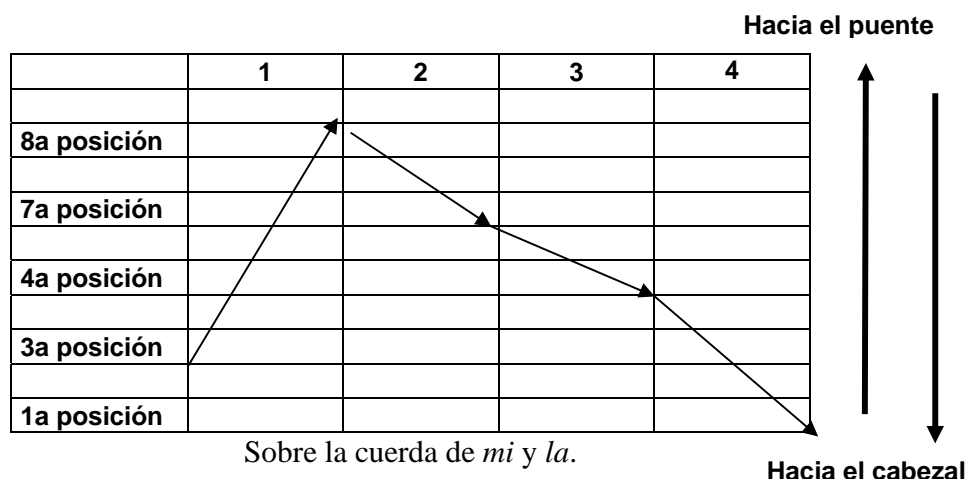
En cambio en el siguiente ejemplo número 11 al utilizar en este orden: 3ª, 8ª, 7ª 4ª y 1ª posiciones, se da una movilidad escalonada de la mano y los dedos –de la que ya se ha hablado antes–, al subir de la 3ª a la 8ª posición, y en un movimiento descendente de la 8ª a la 7ª, de la 7ª a la 4ª, y de la 4ª a la primera.

(2º movimiento: Compás número 2) Propuesta del autor de este trabajo –digitación con movimiento descendente escalonado–

* Donde E = Cuerda *mi* y A = Cuerda *la*.

En el ejemplo anterior, se manejan 3ª, 8ª, y 1ª posiciones, con un pasaje por la 7ª posición en el que no se realiza un verdadero cambio de posición, sino una simple sustitución de un dedo por otro. Se trata de un movimiento que asciende de la 3ª a la 8ª posición, para después descender continuamente.

Diagrama de movilidad de la mano de acuerdo al ejemplo anterior.



Las digitaciones presentadas en los ejemplos números 9 y 11, resumen muy bien las premisas bajo las cuales podrían digitarse cómodamente los pasajes solistas del *Concierto* de Ponce, es decir, permanecer en una misma posición, tanto como las posibilidades técnicas y expresivas lo permitan y promover una movilidad ordenada de la mano, de manera escalonada y por etapas, evitando saltos lejanos y constantes cambios de dirección. Se deben procurar ascensos y descensos lógicos.²⁰

Al respecto es necesario recordar que se puede digitar un pasaje incorporando ascensos y descensos combinados, o solo ascensos o solo descensos. Esto dependerá de las cuerdas seleccionadas con la digitación.

El autor de este trabajo considera que se deben desechar aquellas digitaciones que pongan en peligro la correcta afinación o que inhiban el mensaje expresivo y el fraseo propuestos por Ponce en su *Concierto para violín*, independientemente de quien proponga dichas digitaciones. En razón de lo anterior es necesario abordar el *Concierto*, experimentando con diferentes tipos de digitaciones, hasta encontrar aquellas que se adecuen a las premisas antes señaladas. Este criterio puede ser apoyado en base a lo que Ivan Galamian²¹ expresa al decir que “contrariamente a la convicción expresa de la mayoría de los pedagogos, creo firmemente en la variación de las digitaciones, en la utilidad de cambiarlas de cuando en cuando. Las escalas, los arpeggios y otros estudios similares deberían trabajarse con diferentes digitaciones.²² De hecho Galamian recomienda que aún “cuando se retoman obras interpretadas anteriormente, se pueden alterar [las digitaciones de] algunos pasajes. Esto impide que la interpretación se enrancie y se vuelva rígida, estimula la imaginación y

²⁰ Aquí el término *lógico* es utilizado por el autor de este trabajo. como un sinónimo de economía de movimientos, es decir, si se decide utilizar una digitación que promueve una sola dirección en ascenso o descenso, se logrará una economía de movimiento, lo cual no sucedería si se selecciona otra en que se promueven movimientos en diferentes direcciones.

²¹ Ivan Alexander Galamian (1903-19819) uno de los más influyentes profesores de violín del siglo XX, nació en Persia y emigró a Rusia donde estudio violín en la Escuela de la Sociedad Filarmónica de Moscú con un alumno de Leopold Auer. Durante la revolución bolchevique se instaló en Paris donde en 1924 debutó. Pronto abandonó los escenarios debido a los nervios, la salud y a su vocación por la enseñanza. Impartió cursos de violín como profesor de tiempo completo en el Conservatorio Ruso de Paris entre 1925 y 1929. En 1937 Galamian se mudo a los Estados Unidos de América, donde enseñó en le *Curtis Institute of Music* y en la *Juilliard School*. Escribió dos métodos de violín *Principles of violin playing and teaching* (1926) y *Contemporary violin technique* (1962). Galamian incorporó aspectos de la técnica de las escuelas rusa y francesa en su enseñanza. Entre sus más destacados alumnos se encuentra Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Isidor Lateiner, Glenn Dicterow, Jaime Laredo, Arnold Steinhardt, Miriam Fried, Ani and Ida Kavafian y Eugene Fodor.

²² Ivan Galamian, *Interpretación y enseñanza del violín*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1998, p. 54.

ofrece al ejecutante un enfoque nuevo y fresco.²³ Analógicamente, Galamian podría coincidir con el autor de este trabajo en relación al hecho de que las digitaciones propuestas en un texto musical no deben ser la guía del intérprete pues “la rígida adherencia a las mismas digitaciones es una de las pautas que generan inflexibilidad en el ejecutante e impiden que la interpretación adquiera ese carácter de espontaneidad y semi-interpretación que tan deseable es.”²⁴ Y Galamián coincide con el autor de este trabajo al decir de las digitaciones que éstas, “deben ser de buen gusto y prácticas desde el punto de vista técnico”.²⁵

Giulio Pasquali por su parte manifiesta que “las digitaciones son, en cambio elementos de mayor importancia en el discurso musical porque es obvio que la personalidad de un violinista se exterioriza también en la selección de los medios, y que ciertas indicaciones referentes a la digitación, pensada para alcanzar un determinado efecto, no conviene a todos, y menos a aquellos que tienen sus razones para buscar un efecto opuesto.”²⁶

En otro orden de ideas, el lograr una correcta afinación en una línea monofónica²⁷ al momento de tocar el violín, es de por sí una cuestión compleja dentro de la técnica violinística en lo que a buena afinación se refiere, pero aún más complejo es lograr dicha correcta afinación en una línea melódica compuesta de dos voces simultáneas, denominada técnicamente pasaje de dobles cuerdas.²⁸

Adrián Eales es de la opinión que tocar el violín con buena afinación es una cualidad universalmente reconocida. La afinación puede ser severamente afectada por una mano izquierda pobre en flexibilidad, un oído flojo y una práctica indisciplinada por parte del intérprete, que se permite producir errores frecuentes que no son corregidos. La más

²³ Ivan Galamian, *op. cit.*, p. 54

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁶ Giulio Pasquali y Remi Principe, *El violín*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952, p. 147.

²⁷ Monofonía en música, es un tipo de textura a una sola voz. Un ejemplo sería una melodía cantada por una sola persona, que no tiene ningún tipo de acompañamiento. En el contexto violinístico, una línea monofónica se refiere a la producción de una voz sobre una misma cuerda. Los instrumentos monofónicos son aquellos que en forma normal producen un sólo sonido a la vez y no son capaces de producir acordes o superposición de sonidos simultáneos.

²⁸ En el violín es factible ejecutar intervalos simultáneos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, y 10ª, en sus diferentes calidades de menores, mayores, aumentados y disminuidos, teniendo cada uno de estos intervalos, sus particularidades propias en cuanto a su estudio.

importante clave de la buena afinación es la combinación de una audición aguda y un sentimiento del lugar, la distancia y el contexto de cada altura del sonido.²⁹ –Fin de cita–

Iván Galamian afirma que “conseguir buena afinación depende esencialmente del sentido del tacto en combinación con el del oído. Los dedos son como personas ciegas que se guían en su existencia sin vista tocando objetos que marcan su camino de un lado a otro. La analogía es pertinente en el caso del entrenamiento de los dedos para tocar el violín”³⁰.

Pero regresando a los pasajes de dobles cuerdas antes citados, este tipo de pasajes proponen un doble problema de afinación, ya que simultáneamente se producen dos sonidos al frotar con el arco dos cuerdas al mismo tiempo. De hecho las dobles cuerdas representan un problema no solo para la mano izquierda, que propiamente genera la afinación, sino para la mano derecha que frota las cuerdas del violín con el arco. “En lo referente a la mano izquierda, uno de los principales problemas surge del hecho de que al ser necesarios dos dedos para pulsar dos cuerdas, se agrava el peligro de emplear una presión excesiva y crear tensiones innecesarias. Cuando dos dedos presionan con demasiada fuerza, la tensión se extiende fácilmente al pulgar y, posteriormente, a toda la mano.”³¹

Giulio Pasquali llama a las dobles cuerdas, bicordes, y afirma que “requieren un estudio preparatorio esmerado, y constituyen indudablemente, la parte más difícil de la técnica superior de la mano izquierda”.³²

En el primer movimiento del *Concierto para violín*, Ponce supo sacar provecho del recurso de las dobles cuerdas. Esta herramienta estética es utilizada con abundancia³³ a lo largo del primer movimiento, así como en la cadencia. En todos estos pasajes se sirve de intervalos simultáneos de 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 8ª y 10ª. Cada intervalo simultáneo representa un problema diferente a resolver, según la posición de los dedos que estén involucrados en su ejecución, así como dependiendo de la calidad de intervalo mayor, menor, aumentado o disminuido.

²⁹ Adrian Eales, “The fundamentals of violin playing and teaching”, Cambridge, *The Cambridge companion to de violin*, Cambridge University Press, Robin Stowell, ed., 1992, p. 103

³⁰ Iván Galamian, *op.cit.*, p. 34.

³¹ Iván Galamian, *op. cit.*, p. 43.

³² Giulio Pasquali, *op. cit.*, p. 126.

³³ Solamente en el 1er movimiento, Ponce utiliza el recurso de la doble cuerda en los compases del 58 al 62 – intervalos de 6ª–, del 65 al 69 –intervalos de 6ª–, del 106 al 107 –intervalos de 4ª, 5ª y 6ª–, del 165 al 173 – intervalos de 8ª y 6ª–, del 285 al 289 –intervalos de 6ª–, del 292 al 299 –intervalos de 8ª y 6ª–, y del 429 al 432 –intervalos de 3ª, 4ª, 5ª y 6ª–, así como en el segmento denominado *Cadenza* del *Concierto*. Nota: En la cuenta total del número de compases de este movimiento, se han tomado en consideración también los compás que integran la cadencia.

Algunos de los pasajes del primer movimiento del *Concierto* que contienen intervalos de 6ª proponen una complejidad, al no tener todos estos intervalos la misma calidad de mayor o menor, causando de ese hecho un problema técnico. En el siguiente ejemplo número 12 puede apreciarse un primer pasaje perteneciente a la exposición del 1er movimiento que contiene intervalos de 6ª cambiantes en su calidad de mayor a menor y viceversa.

(1er movimiento: Compases número 58 al 62)

Intervalos de 6ª simultáneos

*Donde M = mayor y m = menor

En el siguiente ejemplo número 13 puede apreciarse otro caso que contiene intervalos de 6ª simultáneos localizado en la reexposición del 1er movimiento.

(1er movimiento: Compases número 285 al 289)

Intervalos de 6ª simultáneos

*Donde M = mayor y m = menor

Con respecto a la dificultad de encontrar la correcta afinación en los pasajes de dobles cuerdas en que se producen intervalos simultáneos de 3ª, 6ª, y otros intervalos generados a partir del uso del mismo par de dedos, el violinista Húngaro Joseph Szigeti (1892-1973) desarrolla el tema comentando que cada profesor y alumno ha sufrido de lapsos de mala afinación o sonidos impuros debido a la alternancia de tonos enteros con semitonos, en la construcción de los intervalos simultáneos. Para resolver este problema Szigeti recomienda lo siguiente: Enfocar la atención solo en el dedo que está haciendo el movimiento de un tono entero, y no preocuparse del dedo que está haciendo el movimiento de semitono.

La 3ª, 6ª o 10ª iniciales, deben estar en perfecta afinación y si la memoria digital [sic] (específicamente para el pasaje estudiado) esta suficientemente alerta para “saber” en que parte se haya el tono entero, y si uno puede abstenerse de cambiar de posición los dedos de forma desordenada, en un esfuerzo por corregir la mala afinación o la impureza de los intervalos, entonces la batalla se habrá ganado y los semitonos estarán automáticamente bien afinados y con pureza de sonido. El dedo que afecta al movimiento de tono entero tiene que actuar con prontitud, decididamente. En la práctica, sin embargo, si esta acción no alcanza su meta –demasiado bajo o demasiado alto en afinación– nunca debería auto corregirse [sic], sino comenzar de nuevo hasta que la mano “recuerde” la distancia y se haga infalible, lo cual es el sueño de todos nosotros. Solo entonces nosotros podremos estar seguros de que el semitono caerá en su lugar, como lo he prometido en este capítulo.³⁴

Con esto, Szigeti nos sugiere que el dedo guía en el estudio de los intervalos de 6ª, debe ser el dedo que realiza el movimiento de un tono, ya que al momento de cambiar de una 6ª menor a una mayor, por ejemplo, se genera en la segunda 6ª un movimiento de un tono, con respecto de la 6ª precedente.

Por su parte, Galamian recomienda que “en cuanto a la afinación, se debe prestar especial atención a la posición cerrada de los dedos en intervalos como las sextas menores o las cuartas aumentadas, que técnicamente se convierten en semitonos por lo que a la mano izquierda se refiere. Tratar dichos intervalos como semitonos contribuirá enormemente al perfeccionamiento de su afinación”.³⁵

³⁴ Joseph Szigeti, *Szigeti on the Violin*, New York, 1979, Dover Publications Inc., pp. 90, 96, 97. Traducción del autor de este trabajo.

³⁵ Ivan Galamian, *op.cit.*, p. 43.

Como ya se manifestó anteriormente, en el 1er movimiento del *Concierto*, Ponce también se sirvió de intervalos de 8ª simultáneos. En la técnica violinística los intervalos de 8ª simultáneos pueden ser ejecutados con dos diferentes tipos de digitaciones llamados 8ª clásica y 8ª digitada.³⁶ En el siguiente ejemplo número 14 podemos apreciar la utilización del tipo de 8ª clásica ideado por Ponce.

(1er movimiento: Compases número 335 al 340)

The image shows a musical score for violin, measures 335 to 340. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features two staves of music. The first staff contains measures 335 and 336, with dynamics *f* and *ff*. The second staff contains measures 337, 338, 339, and 340. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A bracket above the first staff is labeled "Intervalos de 8ª". A bracket below the second staff is labeled "8ª Clásica sucesiva – digitación 1-4 –".

En casos como el del ejemplo anterior podemos aplicar la sugerencia de Szigeti en el sentido de que si ambos dedos viajan a través del mismo intervalo entonces por supuesto nosotros dividimos nuestra atención de forma igualitaria para ambos intervalos, como se da en el caso de las octavas.³⁷ –Fin de cita–. Es decir, Szigeti recomienda que en el caso de los intervalos de 8ª simultánea, se deberá poner atención a ambas notas al momento de tocarlas, tanto auditivamente, como con el sentido del tacto. De ahí nace la dificultad de ejecutar intervalos de 8ª. Para el estudio de los intervalos de 8ª, Galamian manifiesta que “es una

³⁶ Existen dos tipos de digitaciones para los intervalos simultáneos de 8ª. Al primero le llamaremos aquí 8ª clásica, al segundo le llamaremos 8ª digitada. El primer tipo se ejecuta utilizando el 1º y el 4º dedo –índice y meñique– sobre el diapasón, durante toda la sucesión de estos intervalos simultáneos de 8ª. El segundo tipo se ejecuta utilizando de forma alternada el 1º y el 3º dedo –índice y anular– y el 2º y el 4º dedo –medio y meñique–, es decir un intervalo simultáneo con una digitación y el siguiente con otra. Entre el compás 294 y 298 del 1er movimiento del *Concierto*, Szeryng sugirió 8ª digitada, lo cual dificulta enormemente el pasaje y provoca una inestabilidad en la afinación.

³⁷ Joseph Szigeti, *op cit.*, p. 96

buena rutina ejecutar una escala con los dos dedos en posición pero haciendo sonar sólo una nota, en primer lugar la inferior completa y seguidamente la superior”.³⁸ Sin embargo también explica que “al ejecutar octavas en cuerdas dobles, es recomendable escuchar con especial atención la nota más grave, ya que el oído tiende por naturaleza a percibir antes la nota más aguda y debe ser entrenado para que escuche la más grave”.³⁹ Pero Galamian advierte que no debería hacerse costumbre el escuchar la nota inferior de los intervalos de 8ª simultáneos, pues “la presión extra del arco que habría que aplicar a la cuerda más grave puede afectar a la afinación y, consiguientemente, induciría un ajuste incorrecto de la digitación.”⁴⁰ Hablando del tipo de 8ª denominado digitada, Galamian recomienda que “al tocar octavas digitadas, es importante situar la mano más arriba, para que los dedos primero y segundo se extiendan ligeramente hacia atrás mientras el tercero y el cuarto se extiende hacia delante.”⁴¹

En el 2do movimiento del *Concierto*, Ponce utilizó el recurso de la doble cuerda en pocos compases⁴² pero dosificados con maestría, pues con ese recurso logró intensificar la línea melódica afectada por los intervalos simultáneos, sirviéndose de intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª y 6ª. Al haber utilizado Ponce este recurso logró uno de los momentos más expresivos del *Concierto*. En el siguiente ejemplo número 15 podemos apreciar esta utilización.

(2º movimiento: Compases número 12 al 17) Cita de la inmortal *Estrellita* de Ponce.

* Uso de la doble cuerda

³⁸ Ivan Galamian, *op. cit.*, p. 44.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Ivan Galamian, *op. cit.*, p. 44.

⁴¹ *Ibid.*, p. 44.

⁴² Ponce utiliza la doble cuerda solamente en los compases 12, del 15 al 17, 29, del 32 al 33 y del 43 al 46 del 2do movimiento.

En el caso de los intervalos simultáneos de 5ª, Galamian recomienda que “al tocar quintas justas, la nota que suena demasiado grave puede ajustarse apoyando el dedo con mayor fuerza sobre la cuerda correspondiente”.⁴³ Para el caso de los intervalos simultáneos de 10ª que se encuentran en la cadencia del *Concierto*, podríamos aplicar algunos de los principios de estudio de otros intervalos. En este sentido, Galamian manifiesta que “la misma idea de las octavas digitadas se aplica a las décimas. Lo mejor es situar la mano en una posición intermedia entre los dedos primero y cuarto, de modo que la mano pueda utilizar su extensión en ambas direcciones: el cuarto dedo hacia arriba y el primero hacia abajo, sin someter a ninguno de los dos a una tensión excesiva”.⁴⁴

También en el 3er movimiento del *Concierto*, Ponce utilizó el recurso de la doble cuerda mediante intervalos simultáneos de 3ª, 4ª, 6ª y 8ª. En este movimiento, el estudio atento de los intervalos simultáneos de 3ª es necesario en razón de que este tipo de intervalos aparece como figura característica del estilo musical del movimiento desde el principio del movimiento.

En el siguiente ejemplo número 16 se aprecia la utilización de este recurso de intervalos simultáneos de 3ª.

(3ºer movimiento: Compases número 76 al 91)

Intervalos simultáneos de 3ª

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7-measure rest. The middle staff is a bass clef with a key signature of three sharps and a 7-measure rest. The bottom staff is a treble clef with a key signature of three sharps. The score includes a timpani part (Timp.) and measures 52 and 53. The music features simultaneous intervals of a third, with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0. A box labeled 'Intervalos simultáneos de 3ª' is placed above the score, with a bracket indicating the relevant passages.

⁴³ Ivan Galamian, *op.cit.*, p. 43.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 44.

En el ejemplo anterior se presenta la primera entrada del violín solista con un tema en terceras, con un fuerte sabor folclórico. Uno de los trazos característico del Ponce popular se encuentra en esta entrada. Al servirse Ponce de intervalos simultáneos de 3^a⁴⁵, estimuló el efecto tan característico de la música tradicional, específicamente de los *sones*,⁴⁶ tan propios de algunas regiones de México. El autor de este trabajo considera que el estilo de intervalos de 3^a aquí utilizados por Ponce se asemeja más al del *son huasteco*⁴⁷, pese a que la melodía en la que se inspiró el autor para desarrollar este tema del tercer movimiento, procede de una pieza tradicional denominada *Mañanitas de Aguascalientes*.

Para el estudio de los intervalos de 3^a se aplicarán los principios generales en el estudio de todo intervalo simultáneo. Galamian afirma que “en cuanto al desplazamiento en las dobles cuerdas, los principios son fundamentalmente los mismos que en las notas sencillas”⁴⁸.

Así pues, se debe estudiar primero una de las notas que forman el intervalo simultáneo y trabajar su movimiento y recorrido sobre el diapasón, y luego la otra de las notas que conforman el trazo. Pero en opinión del autor de este trabajo, además, el estudio de la producción de intervalos de 3^a simultáneos, requiere de preparar los dedos como si se tratara de *empreintes*⁴⁹ con el fin de colocarlos sobre el diapasón en bloque. Para Viktoria

⁴⁵ Estos intervalos de 3^a aparecen entre los compases 76 al 91 y entre los compases 525 y 532 del 3er movimiento.

⁴⁶ Por su riqueza, difusión y popularidad, el *son*, más que cualquiera otra, es la manifestación más representativa de la música tradicional mexicana. En México, se llama *Son* a una gran diversidad de estilos de música y baile de carácter profano y festivo que ha cultivado la población, predominantemente mestiza, que habita a lo largo de las costas del Golfo y de las costas meridionales del Pacífico, en las vertientes de la Sierra Madre Oriental y la Sierra Madre Occidental. Tomado de: Rubén Heredia Vázquez, “El son, esencia musical de México”, México, *Correo del Maestro*, núm. 98, julio del 2004, p. 14

⁴⁷ El *son huasteco*, también llamado *huapango*, florece en una amplia zona conocida como *La Huasteca* que abarca la gran planicie costera del noreste de México y algunas regiones de la Sierra Madre Oriental, que abarcan a los estados de Tamaulipas, Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí, Querétaro, Guanajuato, Puebla y hasta Nuevo León. Los conjuntos instrumentales que interpretan *son huasteco* se componen básicamente de violín, jarana y guitarra quinta o *huapanguera* –guitarra grande con cinco órdenes de cuerdas generalmente dobles–. Es muy típico que el violín toque complicados adornos en los interludios instrumentales. La voz, que muestra un fuerte resabio del cante andaluz, suele emplear característicos falsetes breves para alguna sílaba a la mitad de una palabra o hacia el final de un verso. El repertorio tradicional del huapango incluye sones como La Malagueña, La Petenera, El Querreque, El Sacamandú, La Presumida, Las Poblánitas, El Caimán, La Rosa, El Fandanguito, La Huasanga y el Cielito Lindo. Tomado de: Rubén Heredia Vázquez, “El son, esencia musical de México”, México, *Correo del Maestro*, núm. 98, julio del 2004, p. 14

⁴⁸ Ivan Galamian, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁹ *Empreinte* Impresión. Fig. Sello, molde. Sirva esta expresión para entender que la mano se posa sobre el diapasón con la debida distancia entre dedos, preparada desde el aire como si se tratara por ejemplo de un molde en yeso con las distancias ya fraguadas.

Horti Pazstor,⁵⁰ (1957-), un gran error en la técnica de la doble cuerda con relación a los intervalos de 3ª, consiste en quererlas ajustar al momento de apoyarlas sobre el diapasón. No solo no existe tiempo suficiente para dicho ajuste, sino que además produce un efecto sonoro de imprecisión que no es deseado.

En otros pasajes del 3er movimiento del Concierto, también Ponce se sirve de la doble cuerda con intervalos simultáneos de 4ª y 5ª⁵¹, no tratados específicamente aquí, pero a los cuales pueden aplicarse a algunos de los principios propuestos por Szigeti a que ya se hizo referencia.⁵²

Técnicamente hablando, otro de los problemas centrales en el *Concierto para violín* de Ponce, es el de la articulación⁵³. Este término de articulación, será manejado por el autor de este trabajo de manera indistinta como articulación o agilidad de los dedos.

La estructura del *Concierto* de Ponce contempla muchos pasajes donde la agilidad de los dedos es la protagonista. De esta agilidad surgen problemas a resolver tales como: la precisión rítmica, el pulso, el control de los golpes de arco y la afinación entre otros.

En el primer movimiento por ejemplo, el trabajo de esta agilidad esta presente en varios trazos.

En el siguiente ejemplo número 17 podemos observar pasajes estructurados a partir de escalas rápidas que exigen un trabajo cuidadoso de la articulación, con el fin de obtener claridad y precisión rítmica, así como una buena afinación

(1er movimiento: Compases número 10 al 14)

⁵⁰ Viktoria Horti, violinista mexicana de origen húngaro, es profesora de tiempo completo, catedrática del área de posgrado en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y violinista del Cuarteto de Bellas Artes del INBA. En 1977 ingresó a la academia “Ferenc Liszt” de Budapest, donde en 1981 se graduó *summa cum laude* en la clase de Andras Kiss. Ha formado parte de las más importantes agrupaciones orquestales de México, como el grupo *Solistas de México* y ha sido solista de reconocidas orquestas, destacando su interpretación del Concierto para violín de Blas Galindo con la Orquesta de Cámara de Bellas Artes.

⁵¹ Otros pasajes de cuerdas dobles son: los que aparecen entre los compases 200 y 223, consistente en – intervalos simultáneos de 3ª, 4ª, 5ª y 6ª–, entre los compases 306 y 313, consistente en –intervalos de 8ª–, y otro más de intervalos de 6ª del compás 361 al 367.

⁵² Véase contenido relativo en la pág. 82.

⁵³ Se tiende por articulación al movimiento que efectúan los dedos de la mano izquierda que participan en la producción de los tonos de la escala musical. Este movimiento se realiza llevando el dedo que producirá un tono de arriba hacia abajo para que en el movimiento de caída hacia el diapasón, se pueda controlar fuerza y dirección, dando como resultado precisión rítmica y de afinación.

dobles corcheas separadas

Musical score for 'dobles corcheas separadas' in G major, 3/4 time. It consists of three staves. The first staff starts with a dynamic marking of *p* and includes a first ending bracket. The second staff has a dynamic marking of *f* and includes a triplet. The third staff includes a *rit.* marking and a triplet. The piece concludes with a fermata.

dobles corcheas ligadas

*Diferentes tipos de escalas rápidas, en figuras de doble corchea.

El tipo de pasajes como el del ejemplo anterior requiere de ser trabajado lentamente con una gran articulación, que gradualmente podrá ir siendo reducida en amplitud y acelerada en velocidad, hasta conseguir rapidez, claridad y buena afinación.

Un pasaje difícil, que requiere especial trabajado de articulación, es aquel que a continuación se presenta en el ejemplo número 18.

(1er movimiento: Compases número 98 al 102 y 108 al 116)

-98 al 102-

Musical score for measures 98-102. It features three staves with a dynamic marking of *f con brio*. The music consists of rapid sixteenth-note passages with various fingering indications (1, 2, 3, 4, 0).

-108 al 116-

Musical score for measures 108-116. It features four staves with a dynamic marking of *p sempre cresc.*. The music consists of rapid sixteenth-note passages with various fingering indications (1, 2, 3, 4, 0). The piece ends with a fermata and a dynamic marking of *f*.

Los pasajes del ejemplo anterior, constan de dobles corcheas en grupos de “trecillos”, que requieren del trabajo de articulación ya mencionado y además de una coordinación con la mano derecha –mano del arco– con un rápido *golpe de arco* en *detaché*, tema que será tratado por separado más adelante.

En los pasajes del ejemplo número 18, aunado a la complejidad técnica de la articulación, Ponce agregó una más; El violín ejecuta el pasaje con una rítmica ternaria, mientras que la orquesta lo hace con una rítmica binaria que provoca un constante 3 –solista– contra 2 –orquesta– desconcertante para el intérprete, en una especie de *polimetría*.⁵⁴

Esta complejidad se hace patente en el siguiente ejemplo número 19 que a continuación se presenta.

(1er movimiento: Compás número 110 al 116)

The musical score for Example 19 consists of four staves. The top staff is for the violin, showing a complex rhythmic pattern with triplets and binary rhythms. The second and third staves are for the piano accompaniment, with the right hand in the upper staff and the left hand in the lower staff. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo), and performance instructions like 'sempre animando e cresc.'. There are also fingering numbers (1, 3, 0) and a measure repeat sign with a '3' in a box.

* Nótese el ritmo de 3 contra 2 presente entre el solista y la orquesta.

⁵⁴ *Polimetría*, sistema rítmico en el que, sobre un mismo sistema de medida -es decir, sobre un esquema de compases permanente- se utilizan acentuaciones rítmicas diferentes, combinadas y/o superpuestas para las distintas voces.

En el 2do movimiento del *Concierto* –en menor medida– también encontramos pasajes donde la articulación debe ser trabajada cuidadosamente. Desde el compás 17 de este movimiento aparece un cambio de *tempo* indicado como *poco piu* y la anotación “fieramente” que afectan la atmósfera calma del movimiento y lo transforman de lírico a rítmico y energético como se muestra en el siguiente ejemplo número 20.

(2do movimiento: Compases número 18 al 20)

En el ejemplo anterior podemos apreciar los grupos rítmicos estructurados con figuraciones muy rápidas de semicorcheas –dieciseisavos– y fusas –treintaidosavos– por demás rítmicos que requieren de precisión.

En cuanto al 3er movimiento, el trabajo de articulación es relevante. En algunos pasajes Ponce se sirve de ritmos en dobles corcheas agrupados por seis que deben ser ejecutados de manera ligera. El problema de obtener ligereza en la mano izquierda –vinculado a una buena articulación– se relaciona con otro problema del arco –mano derecha– ya que el pasaje debe ser tocado en *spiccato*, pero el tema de los golpes de arco será tratado más adelante.

En el ejemplo número 21 que a continuación se presenta, se aprecian los trazos de ligereza y agilidad que aquí se tratan.

(3er movimiento: Compás número 92 al 107)

The image displays a musical score for the third movement of a concerto, specifically measures 92 through 107. The score is written on four staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. Measure numbers 53 and 54 are enclosed in boxes. The score shows a complex melodic line with many slurs and accents, indicating a technically demanding passage.

En cuanto al estudio de la articulación, Henry Schradieck⁵⁵ menciona “que el ejecutante debe ser muy cuidadoso en todos y cada uno de los pasajes donde existe agilidad, con el objeto de conservar la mano perfectamente quieta y tranquila, permitiendo a los dedos caer con firmeza y levantarse luego con elasticidad.”⁵⁶

La *Escuela del violín*⁵⁷ proporciona material suficiente para desarrollar y perfeccionar el mecanismo de la articulación, de tal forma que si se ejercitan diariamente los modelos propuestos en dicha *Escuela del violín*, podrá con el tiempo, mejorarse la agilidad, rapidez, ligereza y claridad, necesarias para resolver pasajes con dificultad de articulación, como los que ya se han citado con respecto al *Concierto* de Ponce.

⁵⁵ Henry Schradieck (1846-1905) célebre profesor de violín del siglo XIX, escribió una serie de libros y métodos de estudio para el violín –uno de ellos dedicado al estudio de la articulación– que aún en nuestros días están vigentes.

⁵⁶ Henry Schradieck, *The school of Violin*, Nueva York, Libro I, Schirmer, 1928, p. 2.

⁵⁷ Henry Schradieck, *op. cit.*

Me gustaría terminar la parte relativa a la mano izquierda en el *Concierto* de Ponce, tratando el tema del vibrato. El tema de la función del vibrato y su mecanismo⁵⁸, aún es discutible, pero el autor de este trabajo considera que se trata de un tema de carácter esencialmente estético. Para algunos es parte esencial del sonido⁵⁹, para otros es tan solo una herramienta. El vibrato no siempre formó parte del sonido del violín, aunque como lo manifiesta Simon Mc Veigh⁶⁰, ya Tartini⁶¹ llevó al violín a una fase galante, donde desarrolló un estilo para tocar el violín, altamente expresivo, caracterizado por un bello *cantabile* y una forma de ornamentar la música con alto grado de sensibilidad –*sensitive*–. Además Mc Veigh agrega que Tartini dio paso a un incipiente estilo de interpretar al violín con cierto grado de pasión musical prerromántica. El vibrato apareció como recurso para ornamentar, intensificar el *cantabile*, y acrecentar la sensibilidad y la pasión al momento de tocar.

Adrian Eales⁶² manifiesta que en su origen, el vibrato fue originalmente empleado de forma separada como un ornamento, pero que en la actualidad se ha vuelto un imperativo en la interpretación moderna del violín, en donde se espera de todo buen violinista, produzca amplias y rápidas oscilaciones sin descanso.

El vibrato entonces puede verse como un recurso, una herramienta o una parte vital del sonido, dependiendo la posición que se tome.

⁵⁸ Adrian Eales considera que el vibrato se genera en la primera falange de los dedos y que la movilidad en esta primera falange de los dedos índice, medio, anular y meñique de la mano izquierda es crucial para la producción del vibrato. Un estilo en el que la producción del vibrato esté afectada por un jaloneo del codo o los dedos de forma aislada, sin variedad de velocidad o inflexión no es deseable en absoluto y perjudica el resultado sonoro del vibrato. Tomado de Adrian Eales, *op. cit.*, p. 110

⁵⁹ El vibrato es un importante recurso de producción del sonido. Aplicado al momento de tocar el violín, determina también el estilo musical. Es especialmente utilizado en la música del periodo romántico y post-romántico, aunque ya desde la época de Tartini se conocía. Su mecanismo consiste en un constante movimiento hacia delante y hacia atrás, del dedo o dedos de la mano izquierda, sobre la cuerda o cuerdas que se estén utilizando, lo que provoca un cambio de la longitud de la cuerda utilizada –y también ligeramente la tensión–. Esto tiene como consecuencia una variación cíclica de la altura del sonido y también tiene el efecto de cambiar el timbre del instrumento. Tomado de: J. Meyer, "On the Tonal Effect of String Vibrato", Australia, *Acustica*, no. 76, UNSW, 1992, pp. 283-291.

⁶⁰ Simon Mc Veigh, "The violinists on the Baroque and Classical periods", Cambridge, *The Cambridge Companion to the violin*, Cambridge University Press, Robin Stowell, ed., 1992, p. 51.

⁶¹ Giuseppe Tartini (1692 –1770) compositor y violinista italiano del Barroco. Estudió leyes en la Universidad de Padua. Se casó con Elisabetta Premazore, favorita del Cardenal Cornaro, quien acusó a Tartini de abducción, lo que forzó a Tartini a ir al Convento de San Francisco en Asís, donde aprendió a tocar el violín. En 1721 fue designado maestro de capilla en *Il Santo* en Padua. En 1726, Tartini inició una escuela de violín que atrajo a estudiantes desde toda Europa. Tartini se fue interesando gradualmente por la teoría de la armonía y la acústica, y desde 1750 hasta el final de su vida publicó varios tratados.

⁶² Adrian Eales, *op. cit.*, p. 110

Para Galamian el vibrato es un recurso, un complemento y un color del sonido, lo que expresa diciendo que “el color del vibrato es, fundamentalmente, cuestión de gustos personales, pero esa elección no debe perder de vista las exigencias del estilo musical”.⁶³

Adrian Eales considera que el vibrato, como muchos otros matices, debe ser usado con discreción y buen gusto, que se acoplen con el estilo y el periodo de la música que se esté interpretando, dentro de la medida de lo posible.⁶⁴ Para el autor de este trabajo, el vibrato representa un elemento constitutivo del sonido que debe ser aplicado en la ejecución del violín, salvo aviso expreso del compositor. Habrá quien sostenga que en ciertos periodos de la historia de la música este recurso no era frecuente o era inexistente, sin embargo, las interpretaciones históricas, quedan reservadas a los especialistas, que además generalmente cuentan con instrumentos de la época. El vibrato debe ser aplicado en todos los pasajes musicales, a menos que la velocidad de ejecución de las notas impida poner en práctica dicho mecanismo. Existe una excepción a esta regla no escrita, concerniente a las indicaciones expresas del compositor de no aplicar el vibrato.

En cuanto a la mecánica misma del vibrato, su velocidad y su amplitud –al momento de producirlo– determinarán la expresividad. En los pasajes de muy expresivos, sea por la indicación del compositor, o por el lenguaje mismo del pasaje, –generalmente cantilenas– la velocidad debe ser acelerada, y la amplitud reducida, en el movimiento del brazo izquierdo que como motor, es generador del vibrato, seguido por los dedos de la mano. Pero no siempre debe acelerarse el movimiento, pues existen otros factores para modificar estas variables como el hecho de estar tocando sobre una cuerda mas gruesa –sol– en la que podrá mantenerse un movimiento amplio y lento, o el caso de las cuerdas más delgadas –mi– en las que deberá aplicarse un aumento de velocidad y una reducción de la amplitud.

Galamian considera que “la combinación de todos los tipos de vibrato [rápidos, lentos, amplios o cerrados] con todos los matices dinámicos de los que es capaz el arco puede dar lugar a una inagotable sucesión de posibilidades para dar vida, color y variedad a la interpretación de todo violinista”.⁶⁵

⁶³ Ivan Galamian, *op. cit.*, p.56

⁶⁴ Adrian Eales, *op. cit.*, p. 110

⁶⁵ *Ibid.*, p. 56.

En opinión del autor de este trabajo, el vibrato debería adaptarse a las características específicas de cada pasaje musical. Galamian considera que “en un matiz *forte* [el vibrato] puede ser intenso (rápido y cerrado). En el matiz *piano* deberá ser tenue, restringido y lento. Sin embargo algunos pasajes en matiz *piano* requieren de un tipo de vibrato muy intenso y rápido.⁶⁶

En el *Concierto* de Ponce, el autor de este trabajo considera que la premisa para decidir que tipo de vibrato aplicar –lento, rápido, amplio, cerrado– dependerá en gran medida de las indicaciones del compositor, así como de la factibilidad para efectuar el movimiento que genera el vibrato –valores rítmicos no muy rápidos–.

En el siguiente ejemplo número 22 nótese que el tipo de vibrato requerido depende de las indicaciones expresas del compositor.

(1er movimiento: Compás número 42 al 54)

espress. e sospirando

VIOLIN

The image shows a musical score for Violin, measures 42 to 54. The score is written on three staves. Above the first staff, there is a box containing the instruction "espress. e sospirando". An arrow points from this box to the first staff. The first staff begins with a measure number "2" and a circled measure number "6". Below the first staff, the instruction "p espress. e sospirando" is written. The second staff has a circled measure number "7" and the number "4" above it. The third staff has a circled measure number "8" and the number "3" above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

En el ejemplo anterior, la construcción melódica, asociada al *tempo* y las indicaciones de interpretación –expresivo y suspirando– requiere que el ejecutante desarrolle un vibrato tenue y restringido, –no muy rápido, ni muy cerrado–.

⁶⁶ Ivan Galamian, *op. cit.*, p.56

En el 2do movimiento del *Concierto*, el vibrato operante debe ser intenso –rápido y cerrado–, a excepción de los pocos pasajes lentos escritos por Ponce para la cuerda de *sol*.

En general la expresividad y la dinámica son variables que afectan el tipo de vibrato. En el siguiente ejemplo número 23 se aprecian los lugares donde el vibrato puede ser más amplio.

(2do movimiento: Compás número 8 y 9 y 78 al 80)

Cuerda de *sol*

8 y 9

(f)

78 al 80

En el 3er movimiento del *Concierto*, existe un pasaje, en que Ponce quiso invocar la nostalgia, citando un fragmento del 1er movimiento, marcado como *Lento* alrededor del compás 251. A continuación se presenta el ejemplo número 24 conteniendo dicho pasaje.

(1er movimiento Compases 251 al 255 y 3er movimiento: Compases número 476 al 492)

1er movimiento

3er movimiento

VIOLIN

73 Molto moderato *p molto espress.*

74 *rall. Più lento mf*

En el ejemplo anterior se aprecia cual podría ser la excepción a la regla, en cuanto a tipo de vibrato se refiere. Aquí se debe aplicar un vibrato de lento a moderado y no muy abierto, tratando de lograr un sonido oscuro, de ambiente nostálgico, que en opinión del autor de este trabajo, debería reflejar la tristeza que produce la persona amada que ya se ha ido para no regresar.

De otra forma, en el resto del 3er movimiento, por el *tempo* que indicó Ponce, y las figuraciones rítmicas que contiene, requiere más bien, de un pequeño vibrato rápido y cerrado, dosificado en pequeños apoyos al comienzo de cada grupo de notas rápidas.

Como ya se ha expuesto, el *Concierto* para violín de Ponce requiere de diferentes tipos de vibrato y cualquier intérprete comprometido realizará una búsqueda de colores sonoros que beneficien la interpretación de la obra.

A ese respecto, el violinista y pedagogo Ruso, Albert Markov⁶⁷ propone en su *Violin Technique*,⁶⁸ dos interesantes ejercicios para el desarrollo del vibrato en su modalidad de “moderado” y en su modalidad de “intenso”. Para el vibrato moderado el ejercicio se toca en un compás de 8/8 –es decir, muy lento–, el brazo realiza cuatro sacudidas en un solo tiempo, con el dedo que esté posado sobre la cuerda, muy relajado –sobre todo en su primera falange–, produciendo sonido de acuerdo al texto musical. Cuando se toque con primero –índice– o segundo dedos –medio–, primeramente la mano se mueve; cuando se toque con tercero –anular– o cuarto –meñique– dedo, primeramente el antebrazo se mueve. El rol de los dedos en el vibrato es importante ya que en las notas finales la cuerda que está sonando cambia su amplitud. La actividad y flexibilidad de los dedos afecta la actividad de la mano y el antebrazo. Lo más móvil que puedan ser las articulaciones –falanges– de cada dedo, lo más amplio y suave resultará el vibrato, con una consecuente disminución en la actividad del antebrazo y la mano durante el vibrato. Se debe cuidar especialmente que el vibrato no produzca en el violín y temblor que lo sacuda, o más grave aún, que afecte la estabilidad del arco al momento de producir el sonido.⁶⁹

En el siguiente ejemplo número 25 se aprecia la forma de realizar este ejercicio.

⁶⁷ Albert Markov (1953-) violinista ruso inmigrado a los Estados Unidos, cuenta con diversas publicaciones, destacando *Violin Technique*, un completo método para violín.

⁶⁸ Albert Markov, *Violin Technique*, New York, G. Schirmer, 1984, 179 págs.

⁶⁹ Albert Markov, *op. cit.*, p. 174

(Vibrato moderado)

A musical score for a piano exercise. It consists of four staves. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The first staff is marked with a box containing the letter 'A' and the word 'vibrato'. The first staff has a '1' above the first measure. The music is in 2/4 time and features a series of chords with vibrato markings. The third staff is marked 'come sopra' and the fourth staff has a '4' below the last measure.

Para el vibrato Intenso, Markov señala que, desde el efecto del acento, la mano izquierda, como si estuviera cargada, recibe un impulso para un vibrato más intenso. En este caso, existen seis sacudidas por compás contado.

En el siguiente ejemplo número 26 se aprecia la forma de realizar este ejercicio.

(Vibrato Intenso)

A musical score for a piano exercise. It consists of two staves. The first staff is for the right hand and the second is for the left hand. The first staff has a long slur over it. The second staff is marked 'simile' and has numbers 1, 2, 3, and 4 above it, indicating fingerings or accents. The music is in 2/4 time and features a series of chords with vibrato markings.

Ahora bien, el tomar conciencia de los mecanismos de que se sirve la mano, el brazo, la muñeca y los dedos de la mano derecha, que intervienen para tomar el arco del violín, así como las distintas técnicas para obtener los llamados golpes de arco, son temas de suma importancia. Y es que con el arco se frotan las cuerdas y se produce el sonido. De hecho, la buena interpretación violinística está muy ligada a la manera de controlar el arco del violín. Ya en un terreno de mayor sofisticación técnica, esos mecanismos pueden tener variables que resultan en los llamados golpes de arco; Cada golpe de arco, requiere de condiciones distintas para obtener resultados satisfactorios. De estos golpes de arco depende que el sonido sea más corto o más largo en duración, más seco o más pastoso en textura, más chispeante o más pesado en carácter, más unido –ligado– o separado en continuidad, etc., es decir del golpe de arco utilizado, depende en mucho la calidad del discurso musical que el intérprete logre, y es que asociado a cada golpe de arco, está el estilo musical, entendido como conjunto de reglas algunas veces estrictas, para la utilización de ciertos golpes de arco, y no de otros, so pena de estar ejecutando dicha obra fuera de su estilo musical. Más allá, algunos golpes de arco no existieron en ciertas épocas de la historia de la música, por la simple y sencilla razón de que el arco mismo, como cualquier otro objeto, ha sufrido cambios físicos que en algunos casos con el tiempo, han aumentado sus posibilidades de rendimiento y eficacia.

Como lo comenta Peter Walls⁷⁰ en un artículo relacionado con los golpes de arco,⁷¹ existe una división histórica marcada por la utilización del modelo de arco ‘Tourte’, que fue perfeccionado en 1780, dejando atrás la eficacia de los diversos arcos ‘barocos’ y permitiendo a medida que se fue asimilando su uso, ampliar el catálogo de golpes de arco básicos. Las modificaciones que sufrieron los arcos barrocos y que dieron como resultado el arco ‘Tourte’ tuvieron que ver con factores como el peso y la longitud de la vara de madera con la que los arcos eran fabricados. En la edición de 1804 del *Tratado de violín* de Leopold Mozart, originalmente publicado en 1756, fue asentado que este modelo de arco

⁷⁰ Peter Walls, (1964-) musicólogo británico realizó su doctorado en la Universidad de Oxford. Ha colaborado con el diccionario musical *The Grove* en artículos relacionados con los “golpes de arco”. Desde 1994 es director musical de la agrupación coral *The Tudor consort*. Actualmente es director de la *Opus Chamber Orchestra of Hamilton*.

⁷¹ Peter Walls, “Bow strokes”, Londres, *The New Grove dictionary of music*, vol. 3, Mcmillan Publishers, Stanley Sadie ed., 1980, p. 131-135.

era ya el único en uso. Solamente en los tratados de violín escritos en el siglo XIX se puede apreciar una visión más amplia de las distintas posibilidades de golpes de arco.

En cuanto al golpe de arco denominado *legato*, proviene de la voz italiana *legato* que significa literalmente “ligado” y es un término musical que indica que durante la ejecución de una línea melódica dada, los sonidos deben sucederse sin ninguna interrupción.⁷²

También el término significa tocar las notas suavemente en la transición entre nota y nota. En la técnica del violín, el *legato*, representa un problema fundamental, ya que al frotar la cuerda con el arco y producir el sonido, es necesario cambiar la dirección que lleva el arco, dependiendo del fraseo indicado por el compositor. Al momento de realizar el cambio de dirección, es probable que si no se posee una técnica depurada, no se logre suavizar dicho cambio, lo que resultara en un silencio o ausencia momentánea de sonido. En un pasaje musical, la indicación escrita de *legato* o bien una línea curva colocada por encima o debajo de un grupo de notas de diferente altura, será suficiente para indicar al intérprete dicha calidad.

Ahora bien, el *legato* en el *Concierto* de Ponce, está presente más de cuatro pasajes de relativa extensión, en que este golpe de arco debe ser aplicado.

En los ejemplos números 27 y 28 que a continuación se presentan, aparecen diversos pasajes en *legato*.

(Pasaje en *legato* Compases 85 al 92)

Muy ligado y a la cuerda

a tempo

11

1 4 2 1 3 3 1

espress.

⁷² Larousse, México, 6ª ed., Ediciones Larousse, 1999, p.600.

(Pasaje en *legato* Compases 146 al 155)



Muy ligado y a la cuerda

En el 2do movimiento del *Concierto*, encontramos una condición continua de *legato*, por tratarse de un tema lento y *cantabile* a lo largo de casi todo el movimiento. Incluso los pasajes de escalas que Ponce utiliza para que el solista borde un acompañamiento mientras la orquesta realiza giros melódicos, requiere de planchar materialmente la cuerda, mientras se pasa el arco sobre la cuerda.

En el siguiente ejemplo número 29 se puede apreciar esta necesidad.

(2º movimiento: Compás número 8 y 9)



En el tercer movimiento del concierto, los pasajes en que el intérprete se verá confrontado con el *legato* son por supuesto mucho menores que en el segundo movimiento, en razón del carácter festivo de danza que tiene el último movimiento.

En el siguiente ejemplo número 30 aparecen las grandes ligaduras que unen uno de estos pasajes en *legato*.

(3er movimiento: Compás número 272 al 297)



Ahora bien, con respecto a los pasajes del *Concierto* de Ponce en *legato* surge algunos problemas. Uno de ellos relacionado con el cambio de cuerdas y otro con la articulación. Para este último problema, debería según Ivan Galamian realizar un ejercicio⁷³ consistente en tocar una nota sobre la misma cuerda lentamente varias veces. Después se deberá tocar la misma cuerda, igual de forma lenta, pero ahora articulando cada uno de los dedos de la mano izquierda –a manera de una escala ascendente y descendente–, sin que el movimiento de los dedos perturbe la estabilidad del arco que al frotar la cuerda se adhiere con todo su peso.

⁷³ Ivan Galamian, *op. cit.*, p. 90

En el siguiente ejemplo número 31 se explica el ejercicio de Galamian para el legato con articulación.

el siguiente ejercicio para desarrollar el *legato*:

Para desarrollo del *legato*



En estas ligaduras, la sensación percibida en el brazo del arco debe ser la misma que para las redondas con cuerda al aire.

El golpe de arco denominado *spiccato* propone algunos problemas en ciertos pasajes del 1er y 3er movimientos. De hecho, con la creación del modelo de arco Tourt, también se desarrolló un golpe de arco que a principios del siglo XIX fue manejado indistintamente como *spiccato* o *staccato*,⁷⁴ el cual consiste en producir sonidos cortos con un movimiento del arco de arriba hacia abajo y nuevamente hacia arriba (de afuera hacia adentro y nuevamente hacia fuera de la cuerda). En la escritura musical, este golpe de arco es indicado con pequeños puntos colocados sobre cada una de las notas en que deba ejecutarse el golpe. Existen diferentes formas de realizar el *spiccato*; de acuerdo con la parte exacta donde el arco entra en contacto con la cuerda, de acuerdo a la longitud del arco frotado sobre la cuerda, de acuerdo a la altura a partir de la cual el arco es dejado caer para entrar en contacto con la cuerda, de acuerdo a la velocidad utilizada para producir el sonido, etc. La dinámica es un elemento decisivo en la selección del tipo de *spiccato* requerido en un pasaje musical. Este golpe de arco aparece en el 1er movimiento del *Concierto* de Ponce en cuatro pasajes bastante virtuosos. El primero de ellos, muy al principio, para contrastar con el tema principal del *Concierto* presentado en un tipo de *legato*.

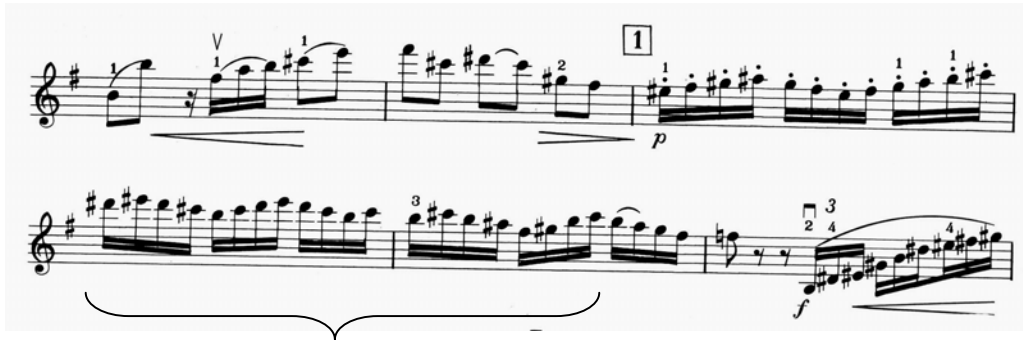
En el siguiente ejemplo número 32 podemos observar este primer pasaje de *spiccato* ligero.

⁷⁴ Peter Walls, "Bow strokes", Londres, *The New Grove dictionary of music*, vol. 3, Mcmillan Publishers, Stanley Sadie ed., 1980, pp. 131-135.

(1er movimiento Compases 10 al 12)

Spiccato ligero con base en la dinámica

Pasaje en *spiccato* ligero más hacia la mitad del arco



* Tipo de *spiccato* producido en el primer cuarto del arco, cerca del talón.

Otro caso de *spiccato* más incisivo que el presentado en el ejemplo anterior se encuentra hacia el final del 1er movimiento del Concierto que se aprecia en el siguiente ejemplo número 33.

(1er movimiento Compases 10 al 12)

Spiccato incisivo (más pesado)

Tipo de *spiccato* hacia el talón del arco



* Tipo de *spiccato* producido en el primer tercio del arco no lejos del talón del arco.

En el siguiente ejemplo número 34 se aprecia un *spiccato* incisivo pero un poco menos que el del ejemplo anterior. Este tipo de *spiccato* debe realizarse hacia en el primer tercio del arco.

(3er movimiento: Compás número 92 al 105)

Spiccato intermedio con base en la dinámica (mf)

The image shows a musical score for violin, measures 92 to 105. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The dynamic marking is (mf). The music consists of three staves. The first staff shows measures 92-95 with various articulations and fingerings (1, 2, 4). A box containing the number 53 is placed above the first staff. The second staff shows measures 96-100 with a 'simile' marking below it. The third staff shows measures 101-105 with a '0' marking above it. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents.

Este golpe de arco fue una importante fuente de variedad que utilizó Ponce en diferentes pasajes a lo largo de su *Concierto*, aportando a dichos pasajes un efecto chispeante, ligero o decisivo, según sea el caso –dependiendo el lugar del arco donde se produce–.

Desde el punto de vista técnico, al comenzar el estudio de este golpe de arco, Ivan Galamian es de la idea que debe realizarse hacia el talón⁷⁵, en lo que se entiende como el primer cuarto de la longitud de la vara del arco, con “golpes amplios y planos que describan un arco abierto, con el brazo haciendo de guía y la mano y los dedos, que han de mantenerse extremadamente flexibles, siguiéndolo”.⁷⁶ Posterior a este estudio se podrá agregar el uso de arcos de menor amplitud, es decir con una producción de sonidos más cortos, en los que el arco haga contacto con la cuerda más hacia el centro de la vara misma del arco. En el proceso de aprendizaje y desarrollo de este golpe de arco, deben agregarse gradualmente otras variables de estudio como la velocidad, la dinámica, el carácter del

⁷⁵ El talón es una de las partes extremas de la vara de madera con que se constituye esta pieza. Cuando se toca cerca de este extremo, el arco se siente pesado. La otra parte extrema de esta vara se llama punta, y al ejecutar pasajes a ese nivel, la sensación es que el arco es mucho más ligero que a la punta. El *spiccato* se realiza generalmente cerca del talón, pues a la punta, por razones de peso, no opera.

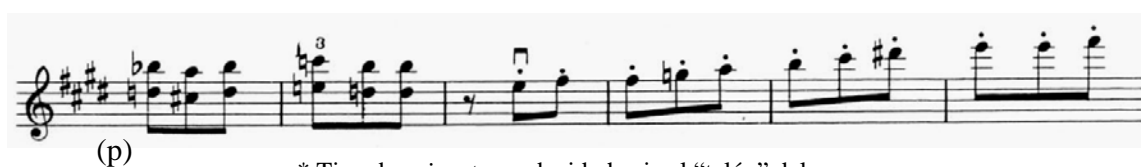
⁷⁶ Ivan Galamian, *op. cit.*, p. 104

pasaje y la expresión. Finalmente este golpe de arco puede ser ejecutado en diferentes puntos de la longitud de la vara del arco, entre el punto llamado “talón” y hasta la mitad del mismo, dependiendo las exigencias expresadas del compositor.

En el siguiente ejemplo número 35 se puede apreciar un tipo de *spiccato* seco ya que las figuraciones rítmicas no son muy rápidas y que el carácter del trazo es acentuado. Aquí no predomina la dinámica, sino el carácter para saber que tipo conviene.

(3er movimiento: Compás número 366 al 371)

Spiccato acentuado con base en el carácter del pasaje.



* Tipo de *spiccato* producido hacia el “talón” del arco.

Es evidente que la utilización de diversos golpes de arco en una misma obra, da como resultado una variedad que le aporta a la música mayor interés. Además como ya se ha dicho antes, parte del estilo musical que el compositor desee imprimir a su obra, se verá implícito en esa variedad de golpes de arco.

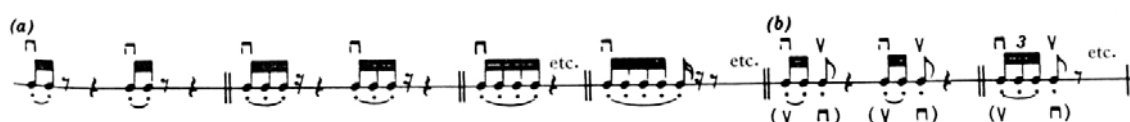
Otro de los golpes de arco que debe ser trabajado, pues aparece en la cadencia del *Concierto*, es el denominado *ricochet* –del francés rebotado– o *gettato* –del italiano aventado–. Este golpe es uno de los golpes de arco más lucidos desde el punto de vista técnico, y en el *Concierto* de Ponce, luce bastante bien, en dos momentos distintos. Uno se encuentra en la cadencia del *Concierto*, en un pasaje en *cantilena*, surgiendo como variante caprichosa, pues el rebote del arco nunca pude controlarse completamente. De ese hecho el pasaje adquiere un encanto especial. Otro, se encuentra en el 3er movimiento, en el que el pasaje tiene un carácter más *gettato* –aventado– que *ricochet* –rebotado–, pues el pasaje en cuestión es bastante enérgico.

El golpe de arco *ricochet* o *gettato* consiste en dejar caer el arco sobre la cuerda, confiando en la elasticidad de la vara de la madera, para que con ese solo contacto del arco que cae libremente se produzcan varios sonidos. En la escritura musical este golpe de arco es representado con una línea curva o ligadura sobre o por debajo de las notas, acompañada de puntos sobre cada una de las notas afectadas por el golpe de arco. El movimiento que el arco realiza al entrar en contacto con la cuerda es similar a aquel que realiza una pelota de esponja, que al dejarla caer desde una altura dada, hace un primer contacto con el piso produciendo un ruidito y posteriormente comienza a rebotar produciendo otros ruiditos adicionales, cada uno de menor intensidad, hasta desaparecer el rebote. Para ejecutar este golpe, el arco debe estar firmemente tomado con los dedos de la mano izquierda y la velocidad del rebote debe ser controlada de acuerdo al ritmo o los ritmos escritos por el compositor. Esta regulación de velocidad de rebote según Galamian, “se logra variando la sección a emplear del arco y controlando la altura del rebote”⁷⁷, realizando el primer contacto del arco con la cuerda y sus posteriores rebotes en los dos tercios superiores de la vara del arco. En general la ejecución del golpe de arco se realiza con mejores resultados dejando caer el arco en un movimiento descendente. Es importante no dejar caer el arco de alturas mayores a un par de centímetros, ya que de lo contrario podría rebotar menos el arco, e incluso estropearse la vara del mismo.

A continuación presento un ejercicio propuesto por Ivan Galamian para el estudio y desarrollo de dicho golpe de arco:

(Estudio del *ricochet* o *gettato*)

Ejercicios para el estudio del *Ricochet* o *Gettato*.



⁷⁷ Ivan Galamian, *op. cit.*, p. 110

Galamian recomienda para el ejercicio anterior que “se comience con dos notas un poco por encima de la mitad del arco. Se deja caer el arco sin fuerza alguna desde una altura de unos dos centímetros y medio. Para ello se emplea, fundamentalmente, el movimiento vertical de los dedos y cierta cantidad de rotación del antebrazo. Se deja que el arco rebote sin interferir con su elasticidad natural y, tras la segunda nota, se interrumpe el movimiento. Se vuelve al punto de partida con el arco en el aire y se repite el proceso. Luego se continúa con tres, cuatro, cinco, seis y más notas, adquiriendo soltura gradualmente, como en le ejemplo anterior”.⁷⁸

⁷⁸ Ivan Galamian, *op. cit.*, p. 110.

CONCLUSIONES

A partir del presente estudio se pudo determinar que el *Concierto para violín y orquesta* de Manuel M. Ponce es una obra que ha sido poco estudiada y analizada tanto por musicólogos como por especialistas en interpretación musical. Este trabajo aportará a los interesados en el tema, un análisis a partir de fuentes primarias en el ámbito histórico, estilístico y de interpretación musical que permitirán aproximar la obra con mayor comprensión y autoridad.

En cuanto a la parte histórica, fue necesario realizar una minuciosa investigación hemerográfica, apoyada en materiales de difícil acceso, publicados en los años 1942, 1943, 1944, 1946, 1947, 1948 y 1950, cuidadosamente seleccionados entre periódicos y revistas de la época, que permitieron establecer nuevo conocimiento sobre tópicos de interés relativos a los antecedentes, estreno y consecuencias a corto y mediano plazo de la creación del *Concierto para violín* de Ponce, así como el impacto que su creación y estreno tuvieron en el medio musical mexicano desde su primera presentación pública, y hasta la muerte del compositor.

Por otra parte, con objeto de establecer el estilo musical en el cual fue escrito el *Concierto para violín*, fue necesario definir primeramente la estilística creativa del compositor, lo cual se logró a partir de un análisis minucioso y amplio de las opiniones vertidas por estudiosos y especialistas de la música de Ponce publicadas entre 1943 y 2005. Este estudio arrojó conclusiones convincentes sobre los principales estilos musicales de Ponce, los que hasta hoy han sido discutidos. Pudieron establecerse básicamente dos columnas estilísticas sobre las cuales reposa la obra musical de Ponce: su romanticismo y su modernismo, ambos tintados de un nacionalismo, entendido como un movimiento.

En cuanto al Concierto se pudo determinar que pertenece a su más desarrollado estilo modernista.

A partir de las fuentes primarias consultadas, este estudio nos permitió determinar la importancia y trascendencia que la composición del *Concierto para violín y orquesta* tuvo en la consolidación del genio artístico de Ponce, así como la confirmación de que la obra sobre la cual se realizó esta tesis, pertenece definitivamente al periodo de mayor madurez técnica, creativa y artística del compositor.

El tercer capítulo del presente estudio, realizado con un enfoque en la interpretación musical, permitió confirmar que Ponce tuvo un conocimiento profundo sobre las posibilidades técnicas y expresivas del violín, al momento de crear su *Concierto*.

Se pudo determinar que el *Concierto para violín*, es una obra de cuidadosa factura, basada en un profundo conocimiento por parte de Ponce de las posibilidades técnicas y expresivas del violín. Así mismo, se pudo determinar que la creación de la obra obedeció al cuidadoso estudio de las mencionadas posibilidades, con objeto de crear una obra de naturaleza tal que contuviera lo necesario para dar gran lucimiento técnico y artístico al instrumento solista.

También la parte dedicada al estudio interpretativo de la obra es fuente de conocimiento para aquéllos que deseen abordarla. Se realizó un análisis de la riqueza técnica de la obra desde el punto de vista de la ejecución musical, basándose en las herramientas de análisis de la técnica del violín, resultante del ejercicio práctico, con lo que se logró disponer de mayores elementos de análisis y soluciones para que un intérprete pueda abordar la obra y lograr una mejor ejecución e interpretación pública. El autor de este trabajo logró presentar propuestas técnicas y estilísticas relativas a la interpretación musical, generadas a partir de fuentes de carácter pedagógico extraídas de publicaciones en el ámbito de la enseñanza y la interpretación del violín. Estas habrán facilitado la tarea de comprensión y solución de problemas para aquellos intérpretes interesados en abordar el *Concierto*. Dichas fuentes pedagógicas, basadas en criterios publicados por diversos especialistas, todos reconocidos en el ámbito académico y de la ejecución musical, ya son una fuente valiosa de conocimiento práctico.

Podemos establecer que a partir del estudio histórico realizado, se determinó el motivo de Ponce para componer su *Concierto para violín*, en virtud que el violín no fue un instrumento preponderante en la obra del compositor.

Así mismo, a partir del estudio estilístico realizado, se logró probar que el *Concierto para violín* de Ponce es una obra de magistral síntesis dentro de su catálogo de composición musical.

Se logró determinar que Henrik Szeryng, fue una persona determinante para difundir el *Concierto* de Ponce a través sus constantes presentaciones públicas y las grabaciones que realizó de la obra.

Finalmente, con el análisis de interpretación musical realizado en este trabajo, es posible afirmar que el *Concierto para violín* de Ponce es una obra de gran belleza, equiparable en dificultad técnica e interpretativa, con los grandes conciertos del repertorio universal.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía

- BARRÓN CORVERA, Jorge, “National anthem, Henryk Szeryng considered Manuel Ponce’s Violin Concerto to be among his century’s leading compositions”, *The Strad*, vol. 108, no. 1281, Harrow, Middlessex, Inglaterra, enero de 1997.
- _____, *Manuel María Ponce, A Bio-Bibliography, Bio-Bibliographies in Music, no. 95, Donald L. Hixon, Series adviser, Westport, Connecticut, Praeger Publishers, 2004.*
- _____, Jorge, *Three violin Works by mexican composer Manuel Maria Ponce (1882-1948): Analisis and Performance*, (ms), The University of Texas at Austin, Graduate School, 1993.
- BOTSTEIN, Leon, “Modernism”, en Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 9, Londres, Macmillan, 2001.
- CASTELLANOS, Pablo, *Manuel M. Ponce, Textos de Humanidades no. 32*, México, Difusión Cultural UNAM, 1982.
- EALES, Adrian, “The fundamentals of violin playing and teaching”, en Robin Stowell (ed.), *The Cambridge companion to the violin*, Cambridge, Inglaterra, Cambridge University Press, 1992.
- ESTRADA, Luis Alfonso “Los compositores entre ellos mismos: I Historia, 4. Periodo Nacionalista (1910-1958)”, en Julio Estrada (ed.), *La Música de México*, México, UNAM, 1984.
- GALAMIAN, Ivan, *Interpretación y enseñanza del violín*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1998.
- LÓPEZ, Alonso David, *Manuel M. Ponce*, México, Ediciones Botas, 1971.
- MARKOV, Albert, *Violin Technique*, Nueva York, Schirmer, 1984.
- MAYER-SERRA, Otto, *Panorama de la Música Mexicana, Desde la Independencia hasta la Actualidad*, México, El Colegio de México, 1ª ed., 1941.
- _____, Otto, “Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México”, *Boletín Latino Americano de Música*, vol. V, Uruguay, 1941.
- MEDINA AMEZCUA, Eva del Carmen *Manuel M. Ponce*, (ms) Universidad Nacional Autónoma de México, E.N.M., 1972.

- MIRANDA, Ricardo, *Manuel M. Ponce*, Teoría y práctica del arte, México, Conaculta, 1998.
- MORENO RIVAS, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, E.N.M., 1995.
- _____, Yolanda, *Historia Mínima de la música clásica mexicana*, México, Editorial Patria, 1990.
- MOZART, Leopold, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1976.
- PASQUALI, Giulio y PRINCIPE, Remy, *El violín*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952.
- PONCE, Manuel M., *Concerto for violin and large orchestra*, Nueva York, Peer International Corporation, 1944, (Reducción para violín y piano 64 págs).
- _____, “La Música después de la Guerra”, *Revista Musical de México*, no. 1, México, 15 de Mayo de 1919.
- ROMERO, Jesús C., “Efemérides de Manuel María Ponce”, *Nuestra música*, año V, no. 18, 2do trimestre, México, Conaculta, 1993, (Ediciones Mexicanas de Música, 1950).
- _____, *Durango en la Evolución Musical de México*, Durango, VII Reunión del Congreso Mexicano de Historia, Conferencia, Memoria, 1949.
- _____, “Manuel M. Ponce, Biografía”, *El Libro y el Pueblo*, Tomo XVII, Nueva época, 1ª parte, SEP, México, nov.-dic de 1955.
- ROTH, Henry, *Violin Virtuosos, from Paganini to the 21st Century*, Los Angeles, California Classics Books, 1a ed., 1997.
- RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal, *Rodolfo Halffter*, México, Cenidim Carlos Chávez, 1990.
- SAMSON, Jim, “Romanticism, 3: Styles”, en Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 21, Londres, Macmillan, 2001.
- SÁNCHEZ DE FUENTES SELL, Luis y VÁZQUEZ SÁNCHEZ, Carlos, *Ponce y sus discípulos*, México, Patronato de la Feria de Fresnillo y Ayuntamiento de Zacatecas, 1ª ed., 2004.
- SCHRADIECK, Henry, *The school of Violin, Libro I*, Nueva York, Schirmer, 1928.
- STEVENSON, Robert, *Music in Mexico. A historical survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell Company, 1952.

_____, *Music in Mexico*, New York, Apollo editions, 1971.

SZIGETI, Joseph, *Szigeti on the Violin*, Nueva York, Dover Publications, 1979.

WALLS, Peter, "Bow, II Bowing, 3. Bowstrokes after c, 1780", en Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 4, Londres, Macmillan, 2001.

Hemerografía

Así, Ciudad de México, "Ponce Maestro de Maestros" núm. 95, 5 de septiembre de 1942.

BAL Y GAY, Jesús, "Resumen de la Temporada Sinfónica", Ciudad de México, *El Universal*, año XXVII, t. CVII, núm. 9750, 1ª secc., jueves 9 de septiembre de 1943.

BAL Y GAY, Jesús, "Ante una Invitación", Ciudad de México, *El Universal*, año XXVIII, t. CIX, núm. 9877, 1ª secc., México, miércoles 19 de enero de 1944.

CAMPOS, Rubén M., "Manuel M. Ponce", *Heterofonía*, vol. XV, núm. 4, 2ª época, México, octubre-diciembre de 1982.

_____, "Consternación en Monterrey por la muerte del maestro Ponce", Ciudad de México, año XX, núm. 1017, 2ª sección, domingo 2 de mayo de 1948, 36 págs.

FRISHE, Uwe, "El Concierto para Violín y Orquesta de Manuel M. Ponce" *Heterofonía*, vol. XV, no. 79, México, 1982.

GÓMEZ HIDALGO, F., Ciudad de México, "Creadores de México. El Maestro Ponce", *Estampa*, año IV, núm. 191, México, 2 de febrero de 1943. 48 págs.

GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, "El Concierto de Manuel M. Ponce", Ciudad de México, *El Universal*, año XXVII, t. CVII, núm. 9736, 1ª secc., jueves 26 de agosto de 1943.

JME, "Szeryng notable violinista y el maestro Ponce, cuyo Concierto estrenará en México", Ciudad de México, *El Universal*, año XXVII, t. CVI, núm. 9656, 3ª secc., domingo 7 de junio de 1943.

JUNIUS, "Música. Festival Ponce", Ciudad de México, *Excelsior*, año XXX, t. VI, núm. 10718, 3ª secc., 11 de diciembre de 1946.

_____, "H. Szeryng y la música de México", Ciudad de México, *Excelsior*, año XXXIV, t. IV, núm. 12038, 3ª secc., México, 13 de agosto de 1950.

La Nación al servicio de México, Ciudad de México, "Música", año 7, núm. 329, 31 de enero de 1948.

- LÓPEZ, Raymond, “Manuel M. Ponce visto por un Profesor Norteamericano de ascendencia Mexicana”, *Heterofonía*, vol. XV, no. 79, México, 1982.
- MAYER-SERRA, Otto, Ciudad de México, “Penúltimo concierto de temporada”, *Tiempo*, vol. III, núm. 70, (3) 5 de septiembre de 1943.
- _____, Otto, Ciudad de México, “Retorno de Estrellita”, *Tiempo*, vol. III, núm. 69, 27 de agosto de 1943, 44 págs.
- MELLO, Paolo, “Manuel M. Ponce, Músico Polifacético”, *Heterofonía*, vol XV, no. 4, 2ª época, México, octubre- diciembre de 1982, 64 págs.
- MENDIVIL, Rafael, Ciudad de México, “La música de ayer y de hoy”, *Todo*, año 1944, núm. 539, 6 de enero de 1944.
- PONCE, Manuel M, “Música y músicos. Tardes musicales”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVI, t. CI, núm. 9218, 1ª secc., 21 de marzo de 1942.
- _____, “Invitación al señor Bal y Gay”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVIII, t. CIX, núm. 9876, 1ª secc., 17 de enero de 1944.
- PULIDO, Esperanza, “Nacimiento de la Asociación Musical Manuel M. Ponce”, *Heterofonía*, vol. XI, no. 62, México, 1978.
- RAYGADA, Carlos, “Manuel M. Ponce”, *Heterofonía*, vol. V, no. 30, México, 1973.
- Redondel, El, “Gran concierto de música mexicana en el Teatro María Guerrero de Madrid. Grandes elogios de la crítica hispana”, Ciudad de México, año XX, núm. 1000, 2ª secc., domingo 4 de enero de 1947.
- RUVALCABA, Eusebio “Expediente sobre Higinio Ruvalcaba (1905-1976)”, *Heterofonía*, vols. XIX-XXX, 3ª época, no. 113, México, julio-diciembre de 1995.
- SMILOVITZ, José, “Décimo segundo concierto de la Orquesta Sinfónica de México, Concierto de Manuel M. Ponce.- Gran éxito de Henrik Szeryng”, Ciudad de México, *Excelsior*, año XXVII, t. IV, núm. 9525, 3ª secc., 22 de agosto de 1943.
- SORDO SODI, Carmen, “La Labor de investigación folklórica de Manuel M. Ponce”, *Heterofonía*, vol. XV, no. 79, México, 1982.
- Tiempo*, Ciudad de México, “Anuncio publicitario, Sinfónica de México, Director: Carlos Chávez, Duodécimo programa”, vol. III, núm. 68, 20 de agosto de 1943. 52 págs.
- _____, Ciudad de México, “Anuncio publicitario, Sinfónica de México, Director: Carlos Chávez. Décimo tercer programa”, vol. III, núm. 69, 27 de agosto de 1943, 44 págs.

Universal, El, México, “Szeryng notable violinista y el Maestro Ponce, cuyo concierto estrenará en México”, Ciudad de México, año XXVII, t. CVI, núm. 9656, 3ª secc., Domingo 7 de junio de 1943.

VÁZQUEZ, Carlos, “Manuel M. Ponce y el Piano”, *Heterofonía*, vol. XV, no. 4, 2ª época, México, octubre-diciembre de 1982, 64 págs.

_____, “El Mensaje Musical de Manuel M. Ponce”, *Revista del Conservatorio*, núm. 6, México, marzo de 1964.

Discografía

CONTRERAS SOTO, Eduardo, “Manuel M. Ponce” en *La obra integral de Manuel M. Ponce para guitarra, Quindecim Recordings*, Ciudad de México, 2006, Catálogo CD, QP 156

MERINO, Armando, “Los 8 ciclos para voz y piano de Manuel M. Ponce: ejemplos magistrales de un lenguaje modernista ecléctico”, en *Manuel M. Ponce: Los 8 ciclos para voz y piano, Quindecim Recordings*, Ciudad de México, 2005, catálogo CD, QP 136

ANEXOS

Anexo número 1

Así, Ciudad de México, “Ponce Maestro de Maestros” núm. 95, 5 de septiembre de 1942.

Quisiéramos que nuestros lectores pudieran sentir la reconfortante satisfacción de estar junto a nuestro venerable maestro Ponce, de contemplar de cerca su cabellera que parece espolvoreada de nieve, oír su charla en la que el tono familiar es como el traje modesto, pero distinguido, con que viste los más elevados conceptos.

Cuando lo buscamos en su casa para que nos dijera algo sobre el concierto que la sinfónica ejecutó el último viernes, estaba el maestro tocando, el piano, la parte solista de que él mismo fue el intérprete.

Lo escuchaban, en el ambiente de reminiscencia y arte que ofrece el amplio salón de su casa, la Señora Clema de Ponce, esposa del compositor, el maestro Carlos Chávez y uno de sus ayudantes.

Corrían sus dedos, aún ágiles y fogosos, sobre el teclado, al mismo tiempo que en nuestro pensamiento se reconstruían algunos aspectos de esta vida a la que México debe una de las obras más extraordinarias que se han producido en este siglo. Extraordinaria por su fecundidad, por su intrínseca riqueza artística y por la proyección que tuvo, tanto en el extranjero hacia donde llevó el nombre de nuestro país, como dentro de las fronteras patrias en donde contribuyó poderosamente para la creación de la escuela nacional mexicana de que hoy nos podemos enorgullecer.

De esa obra riquísima queremos recordar: El concierto para piano y orquesta que motiva esta entrevista. Chapultepec – Tríptico Sinfónico: “Ferial” Divertimento Sinfónico. Dos Suites Sinfónicas – Una en Estilo Antiguo, otra en Estilo Libre – Instantáneas Mexicanas; El Poema Elegíaco – de que hace poco tiempo Kleiber nos ofreció una soberbia interpretación – El concierto del Sur – para guitarra y orquesta – tocado con mucho éxito por Segovia, en Argentina más de cincuenta obras para guitarra, ciento cincuenta para canto, cincuenta y ocho Romanzas para piano y canto, Sonatas, Preludios, Canciones en fin una producción de la que ni el mismo autor se acuerda.

Después del Estudio que tuvimos el placer de escuchar el Maestro, con los ojos puestos en el pasado, recordó a su antiguo discípulo, el actual director de la Sinfónica, acontecimientos lejanos. Y a través de las palabras evocadoras de Manuel Ponce, vimos al pequeños Chávez, niño prodigio de once años, ejecutar difíciles trozos de piano.

- Fue justamente en esa época – nos dice el maestro Ponce – cuando escribí mi concierto para piano y orquesta, que la Sinfónica volvió a incluir en su programa de esta temporada.

- ¿De ahí su naturaleza romántica? – Preguntamos interrumpiendo al maestro.

- ¡Era el ambiente de esos tiempos! Luis G. Urbina, Amado Nervo, Díaz Mirón, triunfaban con sus obras llenas de romanticismo. Los que entonces éramos jóvenes, no podíamos escapar a la influencia dominante. Recordamos al maestro que a pesar de haber sido escrita en plena juventud, esta obra revela un perfecto conocimiento de la técnica musical y de las más puras tradiciones piano concertísticas.

Acababa de llegar de Alemania – explica – en donde estudió durante mucho tiempo con Krause, quien fue igualmente profesor del pianista Claudio Arrau.

Por lo tanto es natural que los conocimientos adquiridos se reflejasen directamente en mi obra.

Hablando de las particularidades de esta composición, el maestro Ponce nos dice que no se trata de una combinación de piano y orquesta sino de un concierto para piano en el que la orquesta ejerce la función de acompañamiento. En él se observan, como es tradicional, las cadencias que el compositor deja a la inspiración y genio del solista.

Quisimos conocer la vida pública de este concierto; Es decir las veces que fue ejecutado públicamente.

- Las más importantes - aclara el maestro – fueron en Estados Unidos, en donde fue interpretado por Salvador Ordóñez, y en Montevideo, por la esposa de Andrés Segovia, la conocida pianista Paquita Madriguera. En México fue tocado, en la temporada de 1939 por la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Carlos Chávez.

Satisfaciendo nuestra curiosidad, el ilustre compositor nos enseñó recortes de la prensa extranjera sobre el magnífico concierto. Al caso, tomamos el gran periódico de Montevideo, La Mañana del cual transcribimos el siguiente párrafo: “La música de este concierto es fresca, locuaz, tierna por momentos, en inmediata inclinación hacia un sentimentalismo que, pese a su identificación con el de los nuevos románticos del siglo XIX, mantiene siempre una línea de conducta y una personalidad notables.

- ¿Y el concierto para violín y orquesta cuyo estreno está anunciado para esta misma fecha? – Samuel Dushkin, el solista que debería interpretarlo no tuvo tiempo para estudiarlo convenientemente.

Por esa razón queda para la próxima temporada.

Preguntamos si no sería interpretado por el mismo Dushkin en Estados Unidos.

- ¡No! - contestó con decisión – Prometí a Chávez que sería estrenado por su orquesta y lo quiero cumplir.

Bondadosamente, el maestro se permitió robar algunos minutos de su precioso tiempo, para seguir charlando sobre varios temas. Una reproducción célebre que se exhibía lánguidamente ante nuestros ojos, llevó la conversación hasta el Louvre, hasta Paris, y el maestro nos habla de artistas, literatos y músicos con quienes convivió, particularmente de Paul Dukas, el autor del famoso Aprendiz de Brujo, con quien estudió cerca de siete años.

A propósito nos referimos a Fantasía de Walt Disney. Casi temíamos una diatriba, porque en general los músicos no perdonan lo que ellos llaman “las profanaciones de Walt Disney”. Ponce, con la serenidad de las personas superiores, sin pedantería, casi familiarmente, dejó escapar una alegre sonrisa.

Las tremendas aventuras y sobre todo el castigo del pícaro y ambicioso ratoncito le habían encantado.

- Le hubiera gustado mucho a Paul Dukas – dijo con convicción.

De paso expusimos la idea ya expresada en otro artículo y en la cual insistimos de que se organizara un homenaje a Silvestre Revueltas, con música exclusivamente del malogrado compositor.

Como esperábamos, Ponce apoyó con entusiasta fervor esta idea, tributando a su antiguo discípulo palabras de calido elogio y honda admiración.

Hablamos aún de Chávez, también discípulo de Ponce, convertido en la actualidad en uno de los mayores valores musicales del continente.

Y al despedirnos, notamos en el maestro de maestros, la serena satisfacción de haber realizado una obra que perdurará a través del tiempo, en el ya brillante historial de la música mexicana.

Anexo número 2

Carlos González Peña, "El Concierto de Manuel M. Ponce", Ciudad de México, *El Universal*, año XXVII, t. CVII, núm. 9736, 1ª secc., 26 de agosto de 1943.

Obra de las más bellas y grandiosas que se deben a al inspiración radiante, a la suprema maestría de Manuel M. Ponce, es su concierto para violín y orquesta estrenado el viernes por la Sinfónica.

Triunfo memorable alcanzó aquella noche el ilustre compositor mexicano; triunfo que se subrayó, que acreció y cobró perfiles de apoteosis en la audición del domingo. El público en masa, el público exaltado, conmovido, llenó con entusiastas clamores la sala. Hallabase, plenamente, bajo el dominio del musical hechizo. Doblemente contribuían a ello dos elementos determinantes: la obra y su ejecución.

Invirtiendo los términos, comencemos por hablar de esta última.

Dirigida magistralmente por Carlos Chávez, la orquesta nos dio una admirable versión de concierto. Que justeza, que íntima compenetración con el pensamiento del autor, que diafanidad y elocuencia para poner a la vista (pues aquí los sonidos en fuerza de su vivacidad pintoresca, tienen apariencia plástica) el recamado y suntuoso manto orquestal y como también solista y orquesta se compenetraron, por manera que el valor de la parte confiada en primacía a un instrumento, se destacaba y vigorizaba y embellecía mayormente con el comentario y la colaboración de la orquesta.

En el solista tenía el concierto no solo a un magnífico intérprete sino (y doy fe de ello) a uno de sus más apasionados devotos. La víspera del estreno, en una audición privada de la obra de Ponce a que asistí, pude oír de labios de Henrik Szeryng, el concepto que le merece la nueva producción del Maestro mexicano. No era aquella, ciertamente, una opinión deferente, un cortés y circunstancial elogio. Antes bien advertía yo, en la palabra y en la mirada (tan fogosa una como otra en aquel instante) del joven violinista Polaco, férvido arrobó, la satisfacción y el goce que la obra le causaba.

(No solo) nos decía el concierto es de una inspiración deslumbradora; así mismo puedo afirmar que renueva, algunos respectos, lo hasta hoy conocido en la literatura del violín: y al proclamar esto, colocaba en posición el suyo y pasando golosamente el arco sobre las cuerdas tocaba algunos pasajes explicativos en prueba de lo antes asentado.

Lo cual es muy de atenderse en un concertista de su valía (ya que aquí no faltan extranjeros que nos protejan) y aún más digno de atención lo que luego dijo de la obra que con tan vibrante entusiasmo comentaba: gustosa la llevaré por todo el mundo...

Y que la llevará no cabe dudar; así por los antecedentes del violinista, como por haberse revelado como un excelente ejecutante e interprete del hermosísimo, al par que difícil, concierto de Manuel M. Ponce. Enrique Szeryng (apenas será menester recordarlo aquí a quienes le escucharon en recientes audiciones) es un gran violinista. Llega en la primavera de la vida a esta descollante categoría. Frisa en los veinticinco años. Trece contaba cuando se presentó en público por primera vez con la Orquesta Filarmónica de Varsovia, su ciudad nativa hoy aniquilada por los bárbaros. Y tan señalado éxito logro, que a poco realizaba importantes giras, ya en su patria ya por Bucarest y Viena. Tocó en 1933 en Paris, como solista de la Orquesta Sinfónica dirigida por Pierre Monteux. Con igual carácter participó, dos años después en el festival Beethoven de Varsovia, bajo la dirección de Bruno Walter. Obtuvo el codiciado premio en el Conservatorio de Paris, adonde ingresó deseoso de conocer la escuela francesa de violín. A dado audiciones en Suiza en Francia en Portugal en España y declarada la guerra en Sudamérica. Nos trae con su arte, el mensaje de Polonia, heroica y mártir.

Tal fue el intérprete que tuvo en la obra de Ponce. Retenido este joven violinista en México por una delicada operación quirúrgica que sufrió, pudo apenas pasada la convalecencia, estudiar largamente la nueva creación del compositor mexicano, familiarizarse con ella al lado de aquel escuchándole, cambiando impresiones; de suerte que, por el apego del concertista no podría soñarse con versión más afortunada.

Con profundo convencimiento de la bondad de lo que interpretaba; con pasión y con brío, tocó Szeryng. Y opinión y sentimiento del intérprete, acerca y con motivo del concierto, fueron los mismos del público en la noche triunfal del viernes.

Era natural. Tenía que ser así. El concierto para violín y orquesta de Manuel M. Ponce es no solo la más grande obra que en su género aquí en México, se haya compuesto, sino fruto espléndido que ha venido a enriquecer en el mundo el repertorio de los artistas de aquel precioso instrumento.

Divídese en tres partes: Allegro non troppo, Andante, Vivo gracioso. En su expresión varia y diversa las tres complementan e integran una inspirada magistral elaboración de arte.

Se ha dicho que el primer tiempo reviste cariz clásico. Acaso sea así; acaso no lo sea. Lo evidente, es que dentro de la pureza de la línea, dentro de lo evocador de la manera de los clásicos del violín, estas límpidas páginas llevan la huella de Ponce, están penetradas del espíritu de Ponce.

El público las recibió con íntimo goce; les subyugaron desde los iniciales compases. Que preciosidad de motivos, que canto apasionado, cristalino, el del violín, larga, apasionadamente cantaba el violín como un pájaro libre en la serena alegría matinal, ya solo, ya breve o dilatadamente (recuérdese la admirable cadencia) y su mágico canto realzábalo el esplendor orquestal.

De distinto carácter es el Andante. Aquí la pasión crece se desbordaba, estalla. Parecería como que esto lo produce una visión evocadora del pasado. Cobra la pasión tintes elegiacos y de remembranza. Surge la “Estrellita”, pero no en persona ni de cuerpo entero. Parece más bien la sombra de un fantasma; el impreciso aparecer y desaparecer de una memoria amada. Hay referencias a la divina melodía; el poeta la rememora; no la revive. Diríase un lindo rostro del que asoman tan solo leves y misteriosos rasgos. Amor y dolor, como que en esta parte se desposan, en un atardecer incendiado.

Fue sin duda feliz acierto esto de aludir a la estrellita; aludir sin nombrar. Aparte de que ello da al trozo un colorido vivamente mexicano, le comunica, una rara onda intimidad, siendo de quien es. Tan profundamente mexicana es la estrellita, que suele tomársela por canción popular nuestra; cuando en realidad y propiamente es original del compositor ¿Qué tal no será por tanto el sentido que de lo propio tiene Ponce? la plena identificación del alma de Ponce con el alma popular. Manuel M. Ponce y la estrellita, dentro de su hoy gloriosa universalidad, pertenecen a México; son México hecho música.

Pero esta misma mexicanidad, y por procedimiento en cierto modo semejante, revélase, con gracia inefable, en el último tiempo Vivo gracioso (le llama Ponce) Y está bien nombrado y definido. Aquello es la alegría, en su máxima saturación; aquello es la patria; aquello es México. Las melodías que ahí aparecen nos suenan en efecto a canciones y bailes del bajío. Son canciones del bajío, sin serlo, aunque bien lo pudieran ser por la fidelidad del colorido y del ritmo. Y vuelvo al tema: La inconfundible mexicanidad de Ponce.

Aquella música (aquella música sabia obra de la plena madurez, de la aquilatada maestría del compositor) refleja el alma y el paisaje de lo que es corazón de México. Ahí están

nuestras ciudades y nuestros campos; las ciudades de entonación clara, como de acuarela; la campiña serena y fecunda, bañada por una acariciadora, transparente luz; el alma de aquella gente, hecha al par de ardimiento y de dulzura, de arrebató y de meditación, de vehemencia y de quieto arrobó. El cuadro, tal y como este gran poeta de la música le presenta, destella alegría.

Alegría que trasciende al público; alegría que penetra en el público, que lo emociona, y fascina; alegría que se habrá extendido más allá del concurso que directamente escuchaba: a los de la tierra gracias al radio; a los de la tierra que también escucharían, y, escuchando vinieron y sintieron lo suyo, en la misteriosa noche.

Y es por esto, por el luminoso mexicanismo que, dentro de la personal elocuencia, dentro de la forma más impecable y austera, entraña el concierto para violín y orquesta, por lo que la maravillosa obra nos avasalla, y por lo que ella trascenderá al mundo como auténtica expresión de un país, al par que como alto e incontestable valor musical. Y es por esto por lo que admiramos y queremos a Manuel M. Ponce. Porque mientras más grande y universal es, es más nuestro

Anexo número 3

F. Gómez Hidalgo, Ciudad de México “Creadores de México. El Maestro Ponce”,
Estampa, año IV, núm. 191, , 2 de febrero de 1943, p. 15. 48 págs.

Para obra de doce años una noche en un cabaret de Nueva York donde acudí a cenar con unos amigos americanos escuché una canción ligera y armoniosa que se pegaba al oído y como la elogiara mis acompañantes me enteraron que se llamaba Estrellita de que se había popularizado en los Estados Unidos y que su autor era un compositor mexicano cuyo nombre, si me lo dijeron, no retuve... En los últimos meses, otra noche, aquí, durante un concierto que se celebró en Bellas Artes, ejecutada a petición del público, pude escuchar Estrellita, en seguida conducido de la mano por Mercedes Carranza, vi aparecer en el escenario, vestido de Smoking, a un hombre erguido con el pelo impresionantemente tupido y blanco que alguien me señaló como el autor de Estrellita, el Maestro Ponce, Don Manuel María Ponce.

Aplaudí, como todo el mundo al músico inspirado pero no me detuve a pensar en la condición personal del hombre. Cuando la estoy descubriendo en toda su superior curiosidad, en las dimensiones universales de su cultura, y de sus mudos, con mucha inclinación europea, es esta tarde, en que sentados vis a vis platicamos en su residencia de la calle de Agustín Melgar, que se creería la vivienda de un burgués de gusto delicado, si no se descubriera en ella dos pianos.

En el Maestro Ponce que habla en voz baja, con modos reposados y distinguidos, con exquisita dicción castellana, no podría por sus exteriorizaciones describirse la procedencia de su origen. Es un hombre de todas partes, un hombre moderno, contemporáneo de condición universal, abierto a la clara luz de la vida. Y como toda formación interior parte exclusivamente de lo viviente, de la experiencia adquirida y del ejemplo observado, muy pronto le pregunto si conoció Europa, si ha viajado...

Verá Usted... me dice el Maestro – nací por accidente en Fresnillo, Zacatecas, que puedo decir que no conozco, porque salí a los pocos meses, y no volví jamás. Me llevaron a Aguascalientes, de donde eran mis padres, y de donde todo el mundo me consideraba a mí también, y ahí viví y crecí algunos años.

Había en su familia antecedentes musicales vuelvo a preguntarle.

No, me informa. Mi padre era un modesto empleado. Mis aficiones a la música nacieron conmigo: Apenas tuve seis o siete años se manifestaron de modo que no dejaban lugar a duda sobre el porvenir que me esperaba. En 1901 vine a la capital, con el deseo de ingresar en el conservatorio; pero el director no quiso tener en cuenta los estudios que llevaba realizados, solfeando el método eslava e incluso dando conciertos y ello me obligó a volver a Aguascalientes, donde di clases particulares y fui organista de la Iglesia de la Tercera Orden de San Francisco, hasta 1904 en que sin ayuda oficial alguna me decidí a marchar a Europa...

Sí. Me dirigí a Italia, y ahí busqué al gran maestro Enrico Bossi, que resultó director del conservatorio de Bolonia. Me instalé a su lado, y en el conservatorio estude composición...

Hablamos de Bolonia, de sus momentos, de sus pinturas, de sus calles, de sus portales, de su cielo, que me son también conocidos y de pronto, con ojos iluminados, me dice el Maestro:

Ahí conocí y tuve el alto honor de tratar al inmenso Giosme Carducci, muerto en 1907, a quien si cierro los ojos, me parece contemplar, con su barba y su cabeza melnuda muy blanca y muy artística, sentado en la librería Samichelli, donde acudía todas las tardes. ¿Usted no conoce un poema que inspiró a Carducci la venida de Maximiliano a México? ¡No! contesto.

Como era un magnifico espíritu liberal me informó le repugnaba la Intervención, y ello le inspiró el año 64 un poema formidable, titulado Miramar, en el que auguraba la tragedia que llegó...

El reflejo sagrado del recuerdo le hace seguirme platicando de la dulzura viviente de Bolonia en aquellos tiempos, en que los encantamientos de la suave Italia no habían sido todavía interrumpidos por el fascismo, y luego continúa:

Al fin, me traslade a Berlín para estudiar piano con Martin Krausser, y en 1909, que tenía 23 años, regresé a México. Había muerto el director del conservatorio Ricardo Castro, y el nuevo director me llamó a su lado, y me nombró profesor de Piano. Desempeñé el puesto hasta el año 15, en que nos vimos en plena revolución; sin tranvías, sin luz, sin tener que comer, sin que supiéramos quien nos mandaba, en una verdadera situación de caos... Entonces en la compañía de Luis G. Urbina que era un fraternal amigo mio, para buscarme

la vida, marché a la Habana. Ahí en Cienfuegos, en Camaguey, y en otras ciudades, dimos conciertos, en los que Luis recitaba y yo tocaba.

Además nos ayudamos, él escribiendo en un diario que se llamaba Herald, y yo dando clases particulares. Duramos así tres años, y el 18 yo regresé a México y Urbina marchó a España.

Le conocí y le traté allá le digo.

Aquí continúa, además de volver al conservatorio, me encargaron la dirección de la orquesta sinfónica nacional, como se llamaba entonces. El año 25 mi mujer y yo decidimos hacer un viaje a Europa, a París. Fuimos por seis meses y nos quedamos nueve años.

Les prendió París le digo...

Paul Dukas que me honró muy pronto con su simpatía y su amistad, me consiguió trabajo, conocí personalmente a los mejores hombres creadores de aquel tiempo, compositores, ejecutores, literatos, pintores, actores-, y el ambiente parisino nos hechizó y nos retuvo...

Por cierto que la intervención de Paul Dukas me hizo reconstruir y terminar una ópera de un genial compatriota de Usted el "Merlín" de Albeniz. Éste, que era un gran bohemio, tan desordenado como inspirado, había perdido la partitura, de la que solo quedaban fragmentos. Mi labor fue ordenarlos, a la vez que orquestar las notas que faltaban. Terminé este trabajo el año 29, y entonces fui a Barcelona, con motivo de los conciertos Hispanoamericanos que se celebraron coincidiendo con la exposición. Ahí conocí a Rosina, la viuda de Albeniz, y a su hija Laura, casada con Moya, las que me encargaron un extracto para orquesta de las principales obras del Maestro; Un Suite para concierto. También encontré en Barcelona, donde tenía su casa, a Pablo Casals, a quien conocía de París, porque había ejecutado obras más...

Estuvo Usted poco tiempo en España.

Muy poco, porque me reclamaba mi vida de París. Al fin el 34 regresamos a México, y aquí continué con mis clases del conservatorio, y fui también nombrado Inspector de los Jardines para Niños, en los que procuro que se acostumbren a oír buena música con la organización de conciertos cortos, que no lleguen a cansarlos.

Y ahí se detuvieron sus andanzas le digo, No del todo me replica sonriendo.

En 1941 fui con mi mujer al Uruguay, invitado por el gobierno para dirigir dos conciertos. Por cierto que en Montevideo me estrenó un concierto para guitarra y orquesta un

compatriota de Usted: Andrés Segovia. No se nada de él desde antes de nuestra guerra lo interrumpo. Nos conocimos en Venezuela, hace trece o catorce años.

Reside en Montevideo me informa. Vivió en Barcelona, pero aunque no es falangista la revolución le echó de España... La prueba de que no es falangista es que no ha querido regresar. Pero volviendo a mis viajes de Uruguay fuimos a Buenos Aires, y de ahí a Chile. El mes pasado hizo un año de que regresamos.

Nos interrumpe la presencia de la Señora de Ponce, con quien el Maestro tiene la bondad de presentarme. Hija de franceses y mexicana por nacimiento, es una dama muy agradable, fina por sus modos y por su modalidad física. Como se disponga a salir al jardín su marido le dice con afecto: ¡No!, Clema no hagas eso; recuerda lo que nos dijo el Doctor Mora. Debes esperar cinco minutos, porque un cambio brusco de luz puede ocasionar el desprendimiento de la retina.

Mientras la Señora se detiene, obediente, el Maestro me explica:

Está copiando la partitura de mi obra "El Ferial", que Kleiber interpreta de modo magistral, y quiere llevarse para su gira por Sudamérica. Marchará en Marzo, y ella, decidida a haber terminado para entonces la copia que tiene ciento y pico de páginas, está realizando un esfuerzo enorme. No debería copiar más de dos páginas por día, pero llega a copias hasta cuatro.

Tiene Usted la colaboradora que más puede estimular al hombre: su mujer le digo.

Clema canta y lo hace muy bien me replica el Maestro; pero, identificada con mi obra siente la satisfacción de ayudarme en ella eficazmente.

La dama me muestra algunas páginas de la partitura que copia; en las que mis ojos profanos solo aprecian el trabajo minucioso, simétrico y limpio, cuya realización me parece difícilísima.

Al principio me explica me salía desigual e imperfecto. Poco a poco, logre dominarlo, y ahora resulta bien.

Se sienta la Señora de Ponce, formando tertulia con nosotros, y platicamos de Francia. De la que el matrimonio conoció cuando aún no se separaba a los hombres de los hombres y la tolerancia entre ellos no era debilidad, sino fuerza ética; pasamos a hablar de la que yo logré escapar hace unos meses, y recuerdo como una realidad fantasmal. No se cuanto tiempo transcurre, ellos, sinceramente interesados, preguntándome, y yo, entre dolorido y

apasionado, informándoles. Al fin, he de ser quien tome la conversación a los obligados temas de nuestra entrevista, exclamando:

- Pero yo tengo aquí una misión de la que nos hemos apartado ¿Usted no tuvo nunca otra actividad que la música Maestro?

- ¡Jamás! - me replica con firmeza -. Nací compositor y compositor moriré, sin haber sido otra cosa.

- ¿Le han dado mucho dinero sus composiciones?

- No. He vivido siempre modestamente, como profesor. “Estrellita” popular en los Estados Unidos, pudo hacerme rico; pero de allá, donde enriqueció a varios editores que la explotaron en discos y de otras maneras, no he recibido un solo centavo.

- ¿Es posible eso? exclamo asombrado.

- ¡Como se lo digo! - afirma el Maestro Ponce -. Varios casos de Europa donde también se ejecutó mucho, de Paris, de Londres, de Berlín, me pagaban derechos hasta que comenzó la guerra; pero de Norteamérica, acaso porque la canción se divulgó en los años de nuestra revolución, y me creyeron muerto, nadie se ocupó de darme absolutamente nada.

- ¡Es inicuo! - comento - ¿Tiene Usted hijos?

- No. Señor. Somos solos mi mujer y yo, y este perrito.

Me señala un perrito lanudo y blanco, que la Señora se apresura a tomar en brazos, prodigándole caricias, para después obligarle a hacer en mi honor varias monerías.

- ¿En que trabajo se ocupa usted actualmente Maestro?

- Acabo un concierto para violín y orquesta, a petición de mi antiguo discípulo Carlos Chávez.

- Cuénteme – le digo – alguna anécdota de su vida... ¿Cuáles han sido por ejemplo, su peor y su mejor hora?

Se anima su rostro varonil, donde la serenidad y la calma se confunden, y, clavándome su mirada clara y bondadosa, me replica:

- Sí, le voy a contar a usted una anécdota, acaso tan dramática como los días que se viven en Europa actualmente. El año 16 vine unos días desde cuba para visitar a mi familia, y fui a Aguascalientes, donde residía. Cuando regresaba en tren, el último día del año, el 31 de diciembre, en Querétaro, donde se había reunido la comisión de Diputados que había redactado la Constitución, añadieron al convoy un carro, que ocuparon los Señores

legisladores, que volvían a la capital. Poco antes de llegar a San Juan del Río, ya entrada la noche, alcanzó a nuestro tren una máquina loca, sin conductor, ¡No quiera usted saber la tragedia que se produjo!... Los carros se volcaron y quedaron con las ruedas para arriba. Los gritos, los lamentos, los llantos; los muertos y heridos amontonados entre las astillas y los fierros constituyeron en la oscuridad de la noche, un espectáculo de espanto, desesperante, aterrador...

- Pero la máquina ¿De donde había salido?

- La habían soltado los enemigos de los Carrancistas, creo que los Villistas. Hubo más de 40 muertos y numerosos heridos. Solo en el carro que yo viajaba se ocasionaron 11 muertos. A mí que perdí el conocimiento y resulte con una leve herida en una sien, me dieron por muerto los periódicos de la capital, con tal seguridad que mis amigos ya se dispusieron a hacerme un homenaje...

- ¡Y figúrese usted como sufrí yo!

- Añadió la señora – Estábamos entonces para casarnos.

- Aquella fue la hora pero de mi vida, de la que resulté vivo por milagro – termina el Maestro.

- ¿Y la mejor?

Se detiene un momento, buscando en los recuerdos de su pasado. Al fin, me dice:

- No sé... He vivido muchas horas felices... La mejor, tal vez, fue la ejecución de un concierto para guitarra en Buenos Aires, donde toda la música que se tocó fue mía.

El matrimonio Ponce me hace pasar al despacho-biblioteca, donde trabaja el artista, y éste me muestra la colección de una revista en castellano que publicó y dirigió durante su estancia en París, titulada “La Gaceta Musical” con la colaboración de muchas firmas internacionales eminentes.

Cuando al fin ya entrada la noche, me despido, mientras el Maestro Ponce me acompaña amable hasta la puerta de la verja, tengo un sincero elogio para su vivienda.

- Tiene usted – le digo – una casa muy bonita; pero sobre todo puesta con exquisitez y delicadeza.

- Es obra de mi mujer – me dice.

¡Su mujer! El Maestro Ponce, que tiene 56 años, vive ese momento del hombre que alguien llamó “la edad dorada de la seguridad” y lo vive junto a la figura callada de la esposa, casi

inadvertida y casi desconocida, que ha sido, por lo visto, su actividad subterránea, maravillosamente bienhechora; la constante llama interior, la fuerza luminosa que alentó su naturaleza excepcionalmente receptiva... ¡Que mayor bienaventuranza le es dable alcanzar al hombre en el recorrido de su vida, que una colaboradora así?

Para aquellos capaces de comprenderlo, de sentirlo y de desearlo un poco tarde ya, hada ofrece mayor sensación de distancia que mirar hacia una de estas parejas; hacia la compenetración de ser dos y sentirse uno solo. Es un camino que no deben intentar... Es una meta a la que no tendrán tiempo de llegar...

Anexo número 4

Jesús Bal y Gay, “Resumen de la Temporada Sinfónica”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVII, t. CVII, núm. 9750, 1ª secc., 9 de septiembre de 1943.

I

Durante la temporada que acaba de cerrarse, como durante cada una de las anteriores, Carlos Chávez mantuvo sin debilidades su propósito de traer ante el público mexicano una gran cantidad de obras – nuevas o viejas – aquí desconocidas y que por una u otra razón – méritos intrínsecos, importancia histórica, significación especial con respecto a otras músicas más famosas – merecen ser oídas. En solo catorce programas las novedades ascendieron a veintitrés, un porcentaje que habla muy alto de la devoción y respeto que a este director le merece su público, tanto como la difusión de la buena música. Y por si todo ello fuese poco, invitó a dos directores extranjeros de primera línea, Gaossens y Stokowski, fiel a su deseo de abrir nuevos horizontes a la capacidad estimativa del público mexicano. En cuanto al arte directorial; presentó a solistas de la categoría de Imre Hartmann, Claudio Arrau y Henrik Szeryng e hizo oír a “gentes de casa” tan estimables como Irma González, Roberto Silva, Miguel García Mora, María Antonieta y María Teresa Velásquez, Helena St. Hill, Salvador Ordóñez, Concha de los Santos y José I. Sánchez.

Mi intención al escribir este artículo es satisfacer una íntima urgencia: la de llenar ciertas lagunas de mis anteriores comentarios, escritos a solicitud de la actividad más importante y con la libertad que permite el no ser un crítico profesional. Podía haber dejado vacías esas lagunas, pero ello habría levantado la sospecha de que no comento sino aquello que me es personalmente grato y que los toros difíciles se los dejo a los demás. El lector verá ahora que no escurro el bulto.

En cuanto a las primeras audiciones que no comenté, prefiero comenzar por lo para mí más desagradable: la sinfonía número dos de D’Indy. La cosa me amarga porque desde los comienzos de mi educación musical he sentido grande amor y admiración por la escuela francesa y en esa obra, justamente, hay muy poco de lo que supo despertar aquel amor y aquella admiración. Las ideas carecen de distinción, el plan tonal no sigue una línea clara – comparece el “tratado de composición” del propio D’Indy, es exigentísimo en cuanto a esta cuestión - , y por lo que respecta al carácter, tiene más de teatral que de sinfónico. Oyendo

esa sinfonía se comprende la prevención de Manuel de Falla por todo lo que huele a “Schoola Cantorum”, de Cesar Frank.

Otra sinfonía que tampoco está a la altura de la fama de su autor es la “quinta” de Sibelius. Como ejemplo de vulgaridad posee la mayor elocuencia, más no creo que tal haya sido el propósito del autor. En cambio, desde el punto de vista histórico tiene gran importancia, pues habiéndola oído ya sabrá el público de donde salió buena parte de la “séptima” de Shostakovich.

Siendo así – replicará el lector - ¿por qué incluyó Carlos Chávez en sus programas esas dos obras? La razón me parece clara: si queriendo educar al público se tocan solo aquellas obras de cada autor que merecen pasar a la posteridad, tal educación resultará incompleta como la de los niños a quien solo se presentase el lado más amable y perfecto de la vida. Para estimar en justicia a un autor o a toda una escuela no basta con conocer sus obras cumbres, sino que es necesario también medir la altura, a veces negativa, de las que las rodean.

Un caso muy distinto es el de la “sinfonía número cuatro” de Glazunof. Aquí nos encontramos ante una música excelente por todos conceptos que necesita se la destaque de entre aquellas otras obras rusas, más brillantes o más afortunadas, que medio la ocultan. Porque dígame el lector si no es una delicia, con sus ideas frescas y distinguidas, su armonía tan normal como exenta de vulgaridad y su orquestación modelo de claridad y eufonía.

Dentro de este tipo de músicas cuya audición no solamente es necesaria sino que constituye un alto deleite hay que incluir “la serva padrona” de Pergolesi. El público se habrá percatado que ahí hay ya muchas cosas que luego hicieron la gloria de Mozart. “No se trata solo de ciertos giros melódicos: todo el estilo mozartiano está ahí en germen.

Purcell Corelli y Lully, otros geniales antecedentes de músicas famosas, también fueron presentados esta temporada por Carlos Chávez, Purcell y Lully con sendas primeras audiciones Corelli con su ya conocido “Concerto Grosso de navidad”. El director de la sinfónica muestra marcada predilección por ese tipo de música y creo que ello traerá enormes beneficios a la educación de la sensibilidad musical de nuestro público. Todavía no han vuelto las aguas a su cauce después del diluvio romántico: por eso se mal estiman tantas maravillas y fecundas músicas anteriores al clasicismo vienés, por eso es posible que Romain Rolland hable como habla de Purcell. Y por eso, sobre todo, se aprecia tan mal la

mejor música de nuestro siglo. Pero el día que los públicos lleguen a saborear con plena fruición esos autores medio olvidados, cada cual y todos sin excepción estarán en su lugar.

La audición de “Catalonia” de Albeniz tuvo el interés de mostrarnos una etapa de nacionalismo musical tan necesaria como ya superada. El folclorismo elemental, la ingenuidad sinfónica de esa obra, la hacen parecer mucho más vieja de lo que es en realidad. Y nos revelan por si no lo sabíamos con que paso gigantesco hizo dar en pocos años Manuel de Falla a la música española.

A ese nacionalismo de universales resonancias llega ahora una compositora, María Teresa Prieto, cuya “sinfonía asturiana” presentó Chávez en su duodécimo programa. Se trata de una obra de excelentes cualidades que revelan una auténtica musicalidad. Pero a mi juicio está sujeta a un pecado original – que es tanto como decir involuntario – de su autora, pecado original que tiene nombre y apellidos: Benito García de la Parra. Este profesor madrileño fue el profesor de Maria Teresa Prieto y a él y solo a él se deben, sin duda los errores estéticos apreciables en la “sinfonía asturiana”. Sería siego quien no viese en esa obra un anhelo de llegar a otros climas musicales: ello constituye garantía suficiente de que la joven compositora ha de lograrlo tan pronto como, olvidando toda otra solicitud, siga el camino de la más pura sinceridad.

Y ya que de sinceridad estoy hablando, es el momento de juzgar el “Concerto para violín y orquesta” de Manuel M. Ponce. Lo diré pronto y en pocas palabras: Me parece una obra muerta porque creo está concebida en plena insinceridad. No pretendo restarle méritos evidentes – el maestro Ponce tiene tras sí una vida fecunda de compositor -; pero no puedo callar que para mí es una cuestión de principio. El autor de este “Concerto” posee un don melódico y un sentido “natural” de la música de los cuales en estos últimos tiempos se empeña en renegar. Se afana por un modernismo que, a mi juicio no siente y trata de descarnar aquello que cuya carne es su mayor encanto. Y es lástima, porque – para decirlo con dos nombres que tengo ante mis ojos – por pretender hacerse un Stravinski mexicano está privando a México de un posible Glasunof.

La “fantasía para dos pianos y orquesta” del maestro Tello aparece en cambio, rebotante de sinceridad. El autor no tuvo reparo en hablar un idioma archiconocido en todos los giros e inflexiones; Pero sí es el único en que sabe expresarse, ¿por qué no habría de hacerlo? La obra, a lo que se ve, está escrita con prisa, huyendo de quebraderos de cabeza en cariñosa

ofrenda a sus jóvenes intérpretes; el resultado es, inevitablemente, pobre y nada añade, por tanto, al renombre de su autor.

En cuanto a mi “serenata”... no se ausenten ustedes, que no voy a alabarla. Sus intérpretes y el público la trataron de tal manera que no deseo ningún otro elogio para ella. Pero si me permitiré cierta especie que por ahí circuló en letras de molde. No hay en toda la obra ni un solo motivo popular español; hablar de su galleguismo es demostrar un desconocimiento absoluto de la música gallega, (me imagino que todo ese lío viene de que los programas daban el lugar de mi nacimiento; imagínese el lector qué habrían dicho aquellos comentaristas si yo hubiera nacido en la isla de Java, pongamos por caso). Lo que esa “Serenata” pueda tener de español será el carácter y, seguramente, el “acento” – como si dijéramos, las eses y las zedas –. Y aún eso se encuentra un tanto equilibrado – sobre todo en el último movimiento – por cierta suave pero indeleble influencia mexicana.

Anexo número 5

Jesús Bal y Gay, “Ante una Invitación”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVIII, t. CIX, núm. 9877, 1ª secc., 19 de enero de 1944, p. 3

Un grupo de profesionales de la música ha sugerido al Maestro Ponce la idea de invitarme a que en sesión pública muestre la insinceridad que yo he querido ver en el concierto para violín y orquesta del autor de “estrellita”. El popular maestro hizo suya – como no – la idea, y hace dos días publicó en estas mismas columnas una invitación, que el mismo califica de “atenta”, aunque tiene todas las características de un reto, y que viene a revelar una vez más lo falso, insincero de su modestia, cuando afirmaba – 15 de septiembre – que no quería suscitar una polémica ni ocupar la atención del público con asuntos relacionados con sus trabajos musicales o referentes a su persona. La invitación holgaba, porque todavía está pendiente de aceptación la que yo hice al Maestro Ponce de discutir en la prensa ciertos extremos de esta polémica.

¿Por qué no acepta ese señor la discusión en el terreno en que él mismo, no yo, quiso iniciarla, y en el que yo lealmente le seguí, y en cambio propone ahora una sesión pública para aclarar lo que él cree, o hace que cree, que no quedó bastante claro por mi parte? ¿Es que piensa, sinceramente, que una sesión, por prolongada que sea, puede arrojar más luz sobre un asunto cualquiera que una serie de artículos meditados con holgura, y que el efecto de la palabra oral sobre el público tiene mayor eficacia y permanencia que el de la palabra escrita? ¿No tendrá mayor serenidad, y por tanto mayor valor una polémica de prensa en la que cada artículo, suyo o mío, haya sido escrito al margen de toda reacción inmediata y más o menos espontánea del público, que en una discusión como la que él propone? ¿Y no cree que, al mismo tiempo, la verdad tendrá más amplia difusión en la prensa – millares de lectores – que lanzada al aire ante el reducido número de personas que pueden llenar una sala del conservatorio o de la facultad de música? ¿Y no piensa que en lo hablado un adversario desleal puede desdeirse o alegar que no se le ha comprendido bien, mientras que en lo escrito no le queda ese subterfugio? ¿O es que cree, en resumen, que un cambio de “Clima” sería favorable?

Todas esas preguntas las hago partiendo del supuesto de que el Maestro Ponce me invita a una “discusión” pública, es decir, a algo más que un monólogo mío, algo donde su voz se deje oír también. Porque sería absurdo creer que, “la luz” fuese a salir de una simple

conferencia mía, y más absurdo pensar que él y sus amigos aceptasen sin discusión mis puntos de vista, cuando, después de expuestos reiteradamente en estas columnas se dedican a rechazarlos con tanta ira como mala educación. Hago la advertencia con toda la cautela que he aprendido del juego que se trae el Maestro Ponce en este asunto, y después de haberme cerciorado de que su invitación solo dice que yo “explique” y demuestre los mencionados extremos y no emplea para nada la palabra “discusión”. En verdad resulta sospechoso que en la tal invitación no aparezca por ninguna parte algo que indique que el Maestro Ponce está dispuesto a intervenir en el asunto.

Quizás lo que se pretende es someter mis puntos de vista y su correspondiente justificación a un “jurado”.

No lo se ni me importa.

Yo escribo para el público – como para el público compone el Maestro Ponce – y a él y nada más que a él someto lo que escribo. No voy a aceptar ahora que unos cuantos señores pretendan juzgar mi actuación en los periódicos asumiendo otra autoridad que la que tienen todos y cada uno de mis amables lectores, entre los cuales ojalá se encuentren ellos.

Aunque las canas del Maestro Ponce me merezcan un cierto respeto, no son, no deben ser, lo suficiente para que yo olvide un elemental sentimiento de dignidad. Ir dócilmente al terreno a donde él pretende llevarme sería ya demasiada condescendencia por parte de quién estuvo siempre dispuesto a contestar, y contesto, a los argumentos de ese señor, y soporto, sin devolverlos, cuantos insultos y groserías aquel quiso lanzarle. Ya desde el artículo suyo que inició la polémica el Maestro Ponce reveló una lamentable tendencia a alzar la voz y emplear palabra y conceptos demasiado fuertes. El tono de su “atenta” invitación colma la medida. Me es imposible ya aceptar no solo la sesión pública que él propone, sino también proseguir la polémica periodística a la que yo siempre le invité y él no aceptó, mientras no conteste puntualmente a los cargos que yo le hice en cuanto a mala fe y deseo de salirse por la tangente. Para la dignidad futura de esta polémica es necesario que el Maestro Ponce recoja toda la inmundicia que lanzó a boleo, es decir que reconozca su mala fe:

1.- Cuando truncó un párrafo mío acerca del Maestro Tello, con ánimo de hacerme decir todo lo contrario de lo que decía.

2.- Cuando meses más tarde y a propósito del mismo punto, afirmó que pretendí enmendar el “palo” que le di al mencionado maestro. (Doble falsedad, porque, en primer lugar, el “palo” no fue lo que le Maestro Ponce quiso hacer creer y en segundo porque jamás pretendí enmendar al única opinión que escribí acerca del Maestro Tello.)

3.- Cuando afirmó que yo había dicho que él pretende imitar a Carlos Chávez. (¿Dónde se han publicado esas supuestas palabras mías?)

4.- Cuando aseguró que pretendo olvidar que Chávez fue discípulo suyo. (En un artículo correspondiente a esta polémica dije textualmente: “El Maestro Ponce, amigo y, en otros tiempos, Maestro de Chávez...”)

5.- Cuando se permitió afirmar que me salí por peteneras al contestar a su argumento de que Carlos Chávez sería insincero al escribir la música que ahora escribe, si se tiene en cuenta la que escribía al comenzar su carrera de compositor. (Justamente el caso de Chávez me sirvió como clarísimo ejemplo de lo que entiendo por sinceridad en música.)

6.- Cuando afirmó, primero, que no quería suscitar polémica pública, y ahora en la revista “Todo” vino a reiterarlo añadiendo que “menos aún con personas decididas a sostener sus opiniones, aunque estas sean verdaderas tonterías”. (¿Para que, entonces, contestarme en la mencionada revista e insistir en tamaña contradicción hasta el punto de invitarme a una sesión pública donde yo pueda justificar mis puntos de vista?)

7.- Cuando ahora sale diciendo que pretendo que se me crea “bajo mi palabra de honor”. (¿Cuándo emplee yo ese tono en la exposición de mis opiniones? ¿No las razoné una por una y sin perder los estribos, cosa que por lo visto no podrá lograr nunca el Maestro Ponce?)

La “atenta” invitación del Maestro Ponce termina con estas palabras que él pone en boca de sus amigos: “Si el citado crítico español rechaza la invitación objeto de estas líneas, tanto los músicos como el público de México podrán aplicarle el calificativo que merece toda persona incapaz de demostrar sus asertos y que pretende que se le crea “bajo su palabra de honor”. Pues bien; vamos a cambiar solo el sujeto de la primera oración y así podré yo también suscribir el citado párrafo: “Si el Maestro Ponce rechaza la invitación objeto de estas líneas, tanto los músicos como el público de México podrán aplicarle el calificativo que merece toda persona incapaz de demostrar sus asertos y que pretende que se le crea “bajo su palabra de honor”.

P. S. - ¡Ah! Y tampoco es verdad que yo sea crítico de “El Universal”. Quien crea eso demuestra que no me lee todas las semanas. (¡Que tremenda desilusión para mí!)

Anexo número 6

JME, “Szeryng notable violinista y el maestro Ponce, cuyo Concierto estrenará en México”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVII, t. CVI, núm. 9656, 3ª secc., 7 de junio de 1943, p. 12

(Dos fotografías, una de Szeryng muy joven y una de Ponce de frente)

(A pié de fotos: Henrik Szeryng nos habla del concierto del Maestro Ponce y de su mensaje de amistad como enviado de Polonia)

Nos encontramos al notable violinista Henrik Szeryng terminando su almuerzo en uno de los salones del Hotel Motejo, donde se hospeda. Nos recibe con una cortesía que se nos antoja muy latina y cuya impresión se acentúa, después de oírlo hablar en correctísimo castellano que bien pudiera acreditarlo como un hijo legítimo de la villa del oso y del madroño.

Hablamos de su estancia en México y le expresamos nuestra satisfacción de verlo totalmente repuesto, después de los males que lo obligaron a internarse en el Sanatorio Español y a acortar la serie de conciertos para los que fue contratado por la asociación musical Daniel.

Es una lástima, nos dice el joven artista, que mi enfermedad me haya impedido acabar de dar a conocer en mi aspecto de concertista; “precisamente cuando el público parecía tomar mayor interés en mi actuación”.

Ciertamente asentamos nosotros que concurrimos a todos sus recitales y que nos consta la magnífica impresión que causó en sus únicas tres apariencias pero afortunadamente hemos sabido que usted estrenará en México el concierto para violín y orquesta del Maestro Manuel M. Ponce.

“Efectivamente, responde Szeryng, es un privilegio para mí estar en esta ciudad y poder tomar parte en la premier de una obra musical tan importante, del que yo reconozco como el primer compositor de esta nación”. Y añade entusiasmado: “Yo creo que es lo mejor que ha salido de las manos del Maestro Ponce. Es una obra muy seria llena de inspiración y poesía; en el segundo tiempo que es muy hermoso y bien construido hay así como una lejana pero muy acertada reminiscencia de “Estrellita”, que seguramente gustará mucho. El final también es muy bien hecho y en toda la obra no deja de notarse un sabor

auténticamente mexicano, pero trabajado de una manera muy fina. Creo que más que la obra para un virtuoso es una sinfonía concertante, muy bien lograda.

“Es una suerte, para el Maestro Ponce, le interrumpimos nosotros, que usted haya tenido la oportunidad de conocer su concierto, y de ser invitado para tocarlo con la Orquesta Sinfónica de México en esta temporada; ¿Quién mejor que un artista de su talla y que abriga además tan acendrada simpatía por los países de habla española?”.

Yo entiendo mi próxima actuación, tocando una obra mexicana de tal importancia como una manifestación clara, precisa del acercamiento de nuestros pueblos que hoy se ha fortalecido más que nunca. México ha demostrado en el momento presente su sincera simpatía por Polonia”.

Confirmamos nosotros el juicio del joven y talentoso artista Polaco y le pedimos sus opiniones sobre la larga gira que acaba de realizar por todo sud y centro América no solo como recitalista, sino también como embajador de buena voluntad comisionado por su país para estrechar los lazos de amistad entre la Polonia mártir y todas las naciones del continente americano.

Szeryng, una facilidad de palabra, nos asombra cada vez más, se expresa con entusiasmo de nuestras repúblicas hermanas y recorre con ojo penetrante y observador en un rápido examen todas sus impresiones en tan largo viaje. Nos muestra programas de sus conciertos, pero nuestra atención se fija especialmente en los del Teatro Colón, de Buenos Aires. Hablamos del director Alberto Wolf y su entusiasmo se desborda en elogios del gran conductor francés concluyendo con estas frases:

“En México, Wolf causaría tal alboroto grandísimo, es un artista inmenso y su temperamento latino lo acerca enormemente a la sensibilidad de los pueblos americanos. Yo creo que en México gustaría tanto o más que Kleiber. Yo toqué con él justamente el concierto de Brahms que Nathan Milstein dará a conocer aquí dentro de pocos días. Trabajamos perfectamente de acuerdo y ojalá que Albert Wolf tenga la oportunidad de hacerse oír por ustedes.

Hablamos de los compositores Polacos de Chopin de Zsimanovski de los pianistas enormes que ha dado Polonia; recuerda las interpretaciones de Arturo Rubinstein, de quien es gran amigo personal y después hace hincapié en la actitud de su país en el actual conflicto mundial. Examina la situación de Polonia después de la invasión de Hitler y me expone con

rapidez pero con gran criterio las penalidades y los sacrificios que actualmente los patriotas Polacos hacen dentro de la medida de sus fuerzas y con gran pérdida de vidas inocentes para ayudar a la causa de las naciones libres. La charla de Szeryng es de tal modo amena, que hemos prolongado nuestra entrevista demasiado tiempo. Le damos las gracias por sus amables informes y nos despedimos del artista, no sin antes desearle un gran éxito en su participación con la Sinfónica de México y en su concierto de presentación en el Carnegie Hall de Nueva York, para donde saldrá apenas estrene en el Palacio de Bellas Artes la obra del Maestro Ponce.

Anexo número 7

José Smilovitz, "Décimo segundo concierto de la Orquesta Sinfónica de México, Concierto de Manuel M. Ponce.- Gran éxito de Henrik Szeryng", Ciudad de México, *Excelsior*, año XXVII, t. IV, núm. 9525, 3ª secc., 22 de agosto de 1943. p. 2

Crónicas musicales.

Décimo segundo concierto de la Orquesta Sinfónica de México
Concierto de Manuel M. Ponce.- gran éxito de Henrik Szeryng.

(Sección a cargo de Salvador Ordoñez)

Crítica de José Smilovitz, miembro del Cuarteto Lener

La Orquesta Sinfónica de México va llegando al final de su XVI temporada con un resultado cada vez más satisfactorio. El doceavo concierto de la serie de catorce que el Maestro Carlos Chávez preparó para este año, empezó con una magnífica ejecución del concierto grosso en mi menor, opus 3 número 3 del violinista y compositor francés Geminianni. Este notable violinista y pedagogo del siglo XVII que vivió y murió en Inglaterra, llevó a este país la excelente escuela de su Maestro Corelli y reveló a los Ingleses todos los secretos del arte y la técnica Italianos que eran en aquel entonces los más avanzados que existían. Geminianni ocupó la noche del viernes el lugar que otras ocasiones ha encomendado Carlos Chávez a las figuras de Bach, Vivaldi y Corelli, esto es, fue, en el doceavo programa el representante neto de la belleza clásica.

En segundo término fue ejecutada la Sinfonía Asturiana de María Teresa Prieto. La obra fue compuesta en un estado de sentimiento de nostalgia causado por la lejanía del pasaje de Asturias y consta de tres movimientos que enlaza y desarrolla en forma de sonata. La compositora se sirve como primer tema de un aire muy popular entre los asturianos. El segundo movimiento es un lied y el final allegro mosso lleva también la forma clásica del primer tiempo. Toda la obra impresionó fuertemente al público por la belleza y riqueza con que supo utilizar María Teresa Prieto melodías y ritmos de fácil captación e inteligente exposición.

Toca su turno a la premier mundial del concierto para violín y orquesta de Manuel M. Ponce. En mi opinión es una de las mejores obras del maestro violinísticamente perfecta y muy brillante. En su modernismo original se eleva muy por encima de los conciertos

contemporáneos escritos para violín. He sido uno de los elegidos por el maestro para analizar y escuchar esta obra, tocada por él mismo en el piano en su primera concepción.

Desde entonces quedé encantado, pero ahora en manos de artistas tales como Chávez y Szeryng ha encontrado una realización estupenda. Dos extremos se encontraron la noche del viernes. Ponce el maestro maduro, la promesa hecha realidad y el otro, Szeryng, el gran violinista, esperanza y promesa del futuro. Szeryng es un músico de primera clase y un violinista perfecto que constituirá el orgullo de la generación venidera. En la obra del maestro Ponce veo la fusión de las culturas francesa y mexicana, donde armonizan el espíritu francés y la fuerza de origen mexicana. La característica del primer tiempo y de la cadencia es la riqueza musical. El ambiente sentimental del andante nos trae reminiscencias del Ponce de la “Estrellita” ligereza y magnífico virtuosismo imprimen extraordinario interés al tercer tiempo, cuya sustancia del mexicanismo original se inspira en fuentes inagotables del compositor, terminaron por electrizar al público, que brindó al maestro ovaciones entusiastas, que compartieron el maravilloso director Chávez y el joven violinista Szeryng.

En ejecución inolvidable oímos los dos nocturnos de Debussy y el Bolero de Ravel después de las cuales el público festejó merecidamente a Chávez y a la Orquesta Sinfónica de México cuyo nivel artístico ya está a la altura de las primerisísimas orquestas del mundo.

Para el viernes 27 de agosto el treceavo programa está integrado por el Concerto grosso de navidad de Corelli, el concierto para piano y orquesta número 2 de Brahms tocado por Salvador Ordoñez, la Serenata para Orquesta de Cuerda del Señor Bal y Gay y la Sinfonía en mi bemol menor número 4 del Ruso Glassounov, las dos últimas obras por primera vez en México.

Anexo número 8

Junius, "Música. Festival Ponce", Ciudad de México *Excelsior*, año XXX, t. VI, núm. 10718, 3ª secc., 11 de diciembre de 1946, p. 3.

La orquesta sinfónica de Jalapa, que el viernes pasado ofreció en el Teatro de Bellas Artes el último ciclo de tres conciertos patrocinados por la Asociación Musical Daniel, tuvo la magnífica idea de dedicarlo como homenaje al querido maestro Manuel M. Ponce, quien desgraciadamente se vio privado de asistir a causa de la enfermedad que le aqueja. Su estimabilísima esposa, Clema M. de Ponce, fue su digna representante, y con los ojos velados por lágrimas de agradecimiento e íntima satisfacción acogió los aplausos del público.

Las huestes de José Ives Limantour comenzaron con la Rapsodia Rumana número uno de Gorge Enesco, seguramente el compositor de mayor relieve de su país. Esta obra es brillante, de ingeniosa y bien trabajada instrumentación, aunque no de mucha profundidad. Las melodías gitano-romanas están ensartadas como cuentas sin mucho desarrollo que digamos; Pero es justo apuntar que esto es lo que se busca en una Rapsodia de sabor folklórico. Los músicos un poquito dispares al principio, se afirmaron después y nos dieron una buena ejecución.

En seguida subió al Palco Escénico Henrik Szeryng, el joven y notable violinista polaco, quien en su extensa permanencia entre nosotros se ha captado tan grandes simpatías. Tocó primeramente el concierto de violín de Tchaikovski, con su acostumbrada valentía de arco, su sonido robusto y pleno y su excelente afinación. Szeryng va madurándose de día en día y está en condiciones de llegar a ser uno de los violinistas más eminentes de la época actual, para lo cual le falta tan solo un poco de reflectividad, de liberación y mayor (ilegible) en su articulación y fraseo. El concierto de Tchaikoski a pesar de su brillantez y sus arranques líricos, no es de las obras de ese autor que más nos entusiasman. La cadenza del primer tempo es bastante vacua y la Canzonetta se aproxima demasiado al corte Mendelshoniano. Preferimos el rosario de melodías folklóricas del último movimiento. La orquesta acompañó con gran acierto.

Mucho más nos interesó el concierto de violín del Maestro Ponce, que el propio Szeryng tocó a continuación. Es de una gran riqueza temática, y en su segunda parte contiene una serie de distorsiones muy curiosas sobre la conocidísima Estrellita, la canción que ha

proporcionado a Ponce más gloria que dinero. Quisiéramos disponer de suficiente espacio para ocuparnos con más detenimiento de esta importantísima obra, que sigue, en general, el procedimiento de declamación por saltos; Más ya que tan solo el magnífico final disonante del primer movimiento, su bien tramado desarrollo y el abigarrado conjunto de sones y melodías muy nuestras que integran el Rondó conclusivo. La interpretación de Szeryng, así como el de la orquesta constituyeron una verdadera hazaña.

El divertimento sinfónico que Ponce intituló Ferial cerró dignamente el programa. Es lástima que un accidente ocurrido al glockenspiel (juego de campanas) haya deslucido un poco la conclusión, pero por lo demás el público gusto muchísimo de esta obra sincera, efusiva, luminosa y tan mexicana. En ella describe el autor las impresiones que le produjo la feria de un pueblecillo cercano a Teotihuacan. Se utilizan las tonadas de chirimías acompañadas de tambor, los bailes populares y otro elementos, entre los que descuella la canción cuiden su vida.

De los tres conciertos que nos ha dado la sinfónica de Jalapa pensamos que este es el que se lleva la palma desde el punto de vista de la ejecución de las obras. Los músicos veracruzanos ya bastante bien aclimatados, dieron la plena medida de su entusiasmo y pericia, por lo que solo nos resta felicitarlos de nuevo, y principalmente a su studiosísimo y abnegado director Limantour, quien no cesa en su empeño de hacer de esta orquesta un conjunto que cada día honra más a la patria chica y a la grande.

Anexo número 9

Junius, "H. Szeryng y la música de México", Ciudad de México, *Excelsior*, año XXXIV, t. IV, núm. 12038, 3ª secc., 13 de agosto de 1950, p. 8

Nuestro ineradicable malinchismo está tan acostumbrado a que los extranjeros radicados en México (naturalizados o no) insulten a los compatriotas, los vean de arriba abajo o se desgañiten vitoreando a un equipo de football visitante, así sea Checoslovaco o tentote, en contra de los jugadores locales, que verdaderamente sorprende el hecho que un artista de fama internacional como Henrik Szeryng (polaco de origen) no solo haya elegido como patria adoptiva a nuestra República, sino que la comprenda a fondo, estime sus producciones culturales en lo que valen y, lo que es mejor, se dedique a difundirlas y exaltarlas por toda la redondez del mundo.

En días pasados, a raíz de una extensa gira por el antiguo y nuevo continentes en que dio más de 80 conciertos, tocando con las más notables orquestas del mundo en muchas ocasiones, citó a una interesante conferencia de prensa, comentada extensamente por los órganos publicitarios. Deseando nosotros obtener mayores detalles y conocer algo más la opinión del ilustre violinista sobre nuestra música, celebramos con él una entrevista que nos concedió con su acostumbrada generosidad y dedicó a *Excelsior* la foto adjunta.

Para mí (dijo) fue una sorpresa extraordinaria la reacción de los distintos públicos hacia la música mexicana. No me extraña que en América llegue el alma; pero que en Europa no solo los críticos serios, que la analizaron y justipreciaron, sino el público, ese gran público que en todas las naciones forma una masa análoga que manifiesta espontáneamente sus impresiones, se haya entusiasmado en forma tan calurosa, es algo que me colma de íntima satisfacción. Siento que así estoy pagando una enorme deuda con gratitud y cariño que reconozco hacia este gran país que me ha acogido en su seno. Pero no se trata solo de inclinación afectiva, estimo que es una labor de justicia en que deben empeñarse todos los artistas mexicanos y de otros países siempre que sientan interés por lo folklórico y por lo contemporáneo. No me cuesta ningún trabajo propagar estas obras y, modestia aparte, tengo tantas en mi repertorio, que estimo llevar una ventaja considerable a mis colegas.

Concierto de Ponce

La actitud de Szeryng contrasta con la de otros que se dicen mexicanos y que nunca o casi nunca incluyen en sus programas la producción vernácula. A continuación le preguntamos

cual había sido la obra más apreciada de todas, contestándonos que el concierto para violín y orquesta del inolvidable maestro Ponce, dedicado a Henrik y que aquí casi no se conoce, pues la vez que se ejecutó lo fue con poquísimos ensayos y leyendo los músicos en partituras manuscritas. La fuerte impresión que causó (continúa el virtuoso) “no solo se debe a su altísima calidad, sino a que en él se encuentran reunidos elementos tan auténticos, tan originales y tan heterogéneos al mismo tiempo, del folklore mexicano, que hasta los más ingenuos quedan bajo una especie de embrujo que quizá ellos mismos no sabrían definir”.

¿Y cuáles son, según usted las características de la música mexicana? – Después de cada concierto procuraba, grosso modo, delinear ante los críticos y visitantes las peculiaridades del arte nuestro, que por fortuna ha dejado de ser confundido con la música de origen ibérico. Los públicos han podido darse cuenta de los elementos líricos, rítmicos y sobre todo, interválicos que intervienen en los cantos, sobre todo de origen indígena, los que, afortunadamente poseen un sello por completo inconfundible. En todos mis conciertos toqué por lo menos una obra mexicana. México posee hoy, como potencia y como país culto, posición destacadísima en el plano internacional, por su política sagaz y pacífica, y es justo que su mensaje sea difundido por medio de esa lengua universal que es la música a todos los pueblos amigos que creen en el engrandecimiento humano a través del arte y del espíritu.

¿Qué obra dio usted a conocer además del concierto de Ponce? – Citaré solo unas cuantas: Estampas de Revueltas, Tres danzas indígenas jaliscienses de Rolón en arreglo mío y cuya armonización me parece de todo punto admirable, Espirales de Chávez, Pastoral de Halffter, la segunda sonata para violín solo de Carrillo, aría al estilo antiguo y zarape de Raúl Lavista, esta última fue de lo que más gustó, y la sonata breve de Ponce.

Anexo número 10

La Nación al servicio de México, México, "Música", año 7, núm. 329,

31 de enero de 1948, p. 22

El triunfo de Miguel Bernal Jiménez en Madrid ha comenzado en grandes proporciones. Una audición de música sinfónica mexicana presentada por nuestro gran músico en el teatro María Guerrero a fines de diciembre último, le atrajo la aprobación entusiasta de los mejores críticos hispanos, muchos de ellos altos valores no solo de la crítica sino también del arte musical mismo. Bernal Jiménez presentó en ese programa tres obras: Overtura de Antonio Sarrier, compositor mexicano del siglo XVIII, el concierto para violín de Manuel M. Ponce, y México, Sinfonía y Poema del propio Bernal Jiménez. Las expresiones que los cronistas más autorizados de Madrid tuvieron para la música y la ejecución se reproducen más abajo.

Miguel Bernal está a punto de presentar su Opera Tata Vasco que anunciada originalmente para el 17 de enero, ha tenido que posponerse para los primeros días de febrero por razones de montaje. Seguramente que este poema sinfónico operístico que tan honda y frescamente representa la esencia de México gustará en Madrid en la proporción en que ya triunfaron los primeros mensajes musicales que Bernal Jiménez ha llevado de estas tierras.

Dijeron los periódicos: José María Franco en YA.- Es muy interesante esta presentación de músicos de países que tanto tienen que ver con nosotros y con los cuales deberíamos tener un asiduo intercambio. La sinfonía del maestro Bernal es una compendiada historia de la música mexicana, desde los tiempos precortesianos hasta el día.

De mucho interés por la riqueza de ritmos del primer tiempo, la bien lograda atmósfera del segundo, con instrumentación acertadísima, como también el último tiempo.

Regino Sainz Maza, en ABC.- En el concierto de Manuel Ponce, inspiración y técnica se alían en él bajo el signo de un alto ideal. La obra se desenvuelve en una atmósfera de áspero lirismo dentro de la cual se adivina la idea directriz que la anima. La melodía fluye a lomos del ritmo, salta con agilidad elástica en los Allegros sin miedo a los intervalos audaces, o se remansa evocadora en el Andante, con emotivos e intensos acentos. Una corriente poética de la más refinada musicalidad transpasa toda la obra. A ello contribuye la

orquestración, que sin perder la libertad expresiva, está hecha teniendo en cuenta la exacta valoración de los elementos que integran el conjunto instrumental.

Szeryng fue el protagonista ideal del magnífico concierto escrito para él, que cobra en sus manos toda la vitalidad y el original acento que la música del insigne compositor mexicano lleva impresos. De la Sinfonía México dice: Admiramos en esta obra por encima de la maestría de la forma sinfónica, la fuerza y tensión internas que sujetan lo narrativo a las exigencias formales. Lo pintoresco entra en juego para avivar la llama de la inspiración, transmutado en elemento vital de la materia musical. Los temas son vivos; las armonías, expresivas. El maestro Bernal Jiménez triunfó en toda la línea, aplaudiéndosele con entusiasmo en su doble aspecto de director y compositor.

Antonio Fernández.- Cid, crítico de gran nombradía, que escribe en ARRIBA, publicó un amplísimo artículo relativo al concierto, del cual entresacamos los siguientes párrafos “el programa mexicano con tres primeras audiciones, constituía un regalo inestimable, más atractivo todavía por el hecho de que con él se presentaba un joven maestro, Miguel Bernal Jiménez, en su doble aspecto de compositor y director”. La Obertura de Antonio Sarrier se nos aparece como mensaje simpático, de inspiración fresca y clara escritura, muy de acuerdo con la época a que pertenece. Una fuga exenta de toda complejidad cierra este fino y atrayente fruto, digno de figurar en las sesiones sinfónicas como ejemplo de una música mexicana clásica que hasta hoy desconocíamos. Del concierto de Ponce escribí: “La mano del músico se percibe a lo largo de toda la obra. La orquesta no es mero acompañamiento, sino colaborador calificado del solista. En diversos instantes nos gana y sorprende la rica instrumentación: Así en las coloristas y picantes intervenciones del grupo “madera”, en el primer tiempo; en la gracia dinámica de la actuación del conjunto mientras el violín teje su filigrana de armónicos luego de la cadencia; en el sabor popular, abillantado por el atrevimiento armónico que brota del tercer tiempo; en las lozas de la canción Estrellita... Después de hacer referencia a la magnífica actuación de Henrik Szeryng, con frases como esta: Henrik Szeryng tocó prodigiosamente su pavorosa parte solista, continúa: “En la segunda parte el maestro Bernal Jiménez nos desveló una obra propia de incuestionable importancia e interés: México Sinfónicos Poema... El compositor se desenvuelve con plena holgura, luce su talento al instrumentar, emplea con acierto toda clase de timbres y elementos orquestales a su alcance – la percusión, variadísima, particularmente – y nos

regala con instantes en que se disfrutaban frases inspiradas y melodías de suave encanto. Miguel Bernal Jiménez llevó todo el programa con sobriedad y finura ejemplares, al margen del menor arrebatado efectista.

Joaquín Rodrigo, el compositor más discutido de la España, y crítico del periódico MARAKÁ, decía en su artículo del 29 de diciembre: “Esta obra (la de Ponce), que se tocaba en Europa por primera vez, es una de las composiciones más importantes de su autor y una de las que mejor revelan su acusada personalidad y su estética, nacida de una triple influencia, la música popular de su país, la técnica francesa, bien aprendida en las mejores fuentes y las nuevas direcciones de nuestro arte que tratan de escapar del yugo atonal. El concierto de violín expone bien a las claras y de manera brillantísima todo esto: Sus tres tiempos son a su vez exponentes de esta triple influencia, a través de la cual se expresa este gran músico de América. La obra fue admirablemente interpretada por Enrique Szeryng. La Sinfonía México de Miguel Bernal, se inclina hacia el sentido europeo romántico de la música; pero no en su vertiente descriptiva o programática, sino en aquella otra más ambiciosa que intenta expresar conceptos o reflejar estos estados. Sus cuatro tiempos son suerte de otros tantos capítulos de la historia de México y en este aspecto la Sinfonía de Bernal se relaciona con los grandes lienzos históricos; Sus cuatro tiempos de muy variado color y emoción y muy bien orquestados.

Conrado del Campo, decano venerado de los compositores Españoles, escribió en CRÍTICA DE ALCAZAR, entre otras cosas: “La partitura de México, con acierto titulada Sinfonía y Poema, teniendo en cuenta más que el aspecto formal, el sentido interno, la intención plenamente poética que la inspira, representa un esfuerzo y responde a un alto y encendido afán espiritual y estético, del que solo podía salir triunfante un artista de formación recta y severa, dotado de gran temperamento y viva fantasía. A tan sugestivos y evocadores temas ha respondido la noble inspiración del maestro Bernal con una dignidad y afluencia de inspiración, con tan cálida y honda sinceridad afectiva y tal dominio de todos los modernos recursos del arte de bien componer; Valoración expresiva de la armonía, vitalidad de los ritmos característicos y riqueza de sonoridades orquestales, que sitúan su obra sinfónica en un plano de muy alta categoría musical. No es menos interesante el concierto para violín y orquesta de Manuel M. Ponce que interpretó con asombroso dominio de sus enormes dificultades Henrik Szeryng. Obra osada, vibrante y llena de

inquietudes renovadoras, como cuantas brotan de la pluma del más moderno compositor mexicano.

Antonio de las Heras, crítico de informaciones y secretario técnico de la comisaría de música, dijo “Profundo y elevado a un tiempo, Bernal Jiménez ha conseguido, en este trabajo de gran belleza, colocarse entre los compositores más destacados de la hora actual.

Por último Joaquín Turina el compositor español que con Falla alcanza mayor universalidad, escribió este breve, pero atinadísimo juicio, en DÍGAME, del 30 de diciembre: “A estas alturas, podemos afirmar que en América, desde el Canadá hasta el Cabo de Hornos, se conoce perfectamente la música española y los músicos españoles, incluyendo en este conjunto, además de los compositores intérpretes a musicólogos, historiadores y folkloristas. Sin embargo, también afirmaremos que en España se desconoce, casi en su totalidad, la música americana y el movimiento musical de América, intensísimo, según nos cuentan los artistas que de ahí regresan. Por esto, resulta interesantísimo el viaje a España de algunos músicos destacados, portadores del arte musical de Hispanoamérica. Un gran compositor y director el maestro Bernal Jiménez con la cooperación de nuestra Orquesta Nacional, nos ha ofrecido un festival de música sinfónica mexicana, tan bien organizada y de tal equilibrio, que con tres obras únicamente, nos da una idea y un concepto firmes del nivel y de la seriedad que el arte sonoro imprime a sus músicos en tierra mexicana. En efecto, comenzando por una Obertura del siglo XVIII, debida a la pluma de Antonio Sarrier, pasamos a un concierto para violín y orquesta, de Manuel Ponce. Precisamente es Ponce uno de los pocos compositores americanos que conocemos bien. Nació en el Estado Mexicano de Zacatecas, estudiando la música en Europa, estudio amplísimo, que le permite abordar todo género de actividades, incluso la dirección de orquesta. En Madrid le conocíamos por sus piezas de guitarra, a través de la interpretación genial de Andrés Segovia. Su concierto para violín, obra difícilísima, fue magníficamente interpretada por Szeryng gran figura violinística, que triunfa en estos días por aquí y por allá. En cuanto al maestro Bernal Jiménez le conocíamos poco o nada. Pero se ha presentado como gran señor, estrenando una sinfonía poemática titulada México, tanto más difícil cuanto la parte descriptiva ha de ir ceñida a la forma estricta de la sinfonía. Bernal, compositor de gran técnica triunfó en toda la línea.

Anexo número 11

Manuel M. Ponce, “Música y músicos. Tardes musicales”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVI, t. CI, núm. 9218, 1ª secc., 21 de marzo de 1942, p. 7

Huberman, gran señor del violín, - la Sinfonía de la libertad – Don Juan de Strauss – Arias de Mozart – Almita Gomez Zanda.

En un ambiente propicio a la música de cámara se han efectuado doce audiciones privadas del cuarteto Lehner, en la mansión de Don Luis Montes de Oca. La elegante vetustez del palacio colonial, nos traía a la imaginación los salones de los grandes señores de Viena – Los Esterhasi, los Lichnovski, los Kinski, los Vansuietens – en los cuales los músicos, De Atril se llamaban Haydn, Mozart, Beethoven... Ahí las primeras audiciones de sonatas y cuartetos eran escuchadas por grupos selectos de aficionados, cuyos conocimientos musicales acercábanlos a la categoría de músicos de profesión.

En las tardes musicales de San Ángel, un grupo de oyentes distinguidos escucha con recogimiento los cuartetos de Beethoven, es decir, todas las confidencias del Maestro, sus alegrías pasajeras y sus tristezas sin fin, sus monólogos interminables, sus momentos de emoción dramática o los grandes juegos de su espíritu realizados en los “Scherzos”. Reina el silencio (¡Que tesoro!), un profundo silencio que permite escuchar las inflexiones más sutiles de los instrumentos.

En los intermedios salimos a respirar a plenos pulmones el aire limpio de las tardes apacibles, bajo un cielo de cristal azul, en un parque admirable, cuyos árboles y frondas bañan una luz crepuscular. Un pavo real pasea su espléndido abanico multicolor con nostálgica elegancia. Todo el mundo comenta las bellezas del cuarteto escuchado: “¡Que lejos nos lleva esta música! – Dice una dama – y, en efecto nos transporta a las misteriosas regiones del ensueño. El Cuarteto Lehner ha encontrado en los salones de Don Luis Montes de Oca y de Don Carlos Prieto, el lugar apropiado para evocar con arte insuperable, ante un auditorio lleno de emoción, los deliquios armoniosos y los triunfales acentos de la incomparable serie de cuartetos.

El tiempo – inexorable destructor – ha respetado las cualidades de Hubermann. Su arco ataca siempre con firmeza las cuerdas del violín y obtiene matices dinámicos de innumerables gradaciones. En el segundo movimiento del concierto de Beethoven, elevó su arte a regiones que solo conocen los grandes artistas. A pesar de los visibles esfuerzos del

Maestro Carrillo, la orquesta, por falta de ensayos, no pudo seguir con toda precisión al solista.

Branislaw Hubermann conserva la vitalidad de sus años mozos, su lirismo, su memoria prodigiosa, su dicción siempre ajustada al estilo de la música que interpreta. Las ovaciones que recibió al terminar el concierto de Tchaikovski, fueron una elocuente prueba de la admiración que su arte supo despertar entre nosotros.

Anexo número 12

Manuel M. Ponce, “Invitación al señor Bal y Gay”, Ciudad de México, *El Universal*, año XXVIII, t. CIX, núm. 9876, 1ª secc., México, 17 de enero de 1944, p. 3

Un grupo de distinguidos músicos mexicanos - entre los que se encuentran los maestros Luis G. Saloma, Luis Moctezuma, José Rolón, Joaquín Amparán, J. Jesús Estrada, Juan D. Tercero, Pedro Michaca, Aurelio Fuentes, Pablo Castellanos – me ha Sugerido la idea de proponer al Señor Bal y Gay, crítico musical de El Universal que, en sesión pública, explique y demuestre técnicamente en que consiste la INSINCERIDAD de mi concierto para violín y orquesta, ya que su rotunda afirmación de que dicha obra nació muerta “por haber sido concebida en plena insinceridad” lo obliga, por elemental ética de escritor y crítico, a probar sus aseveraciones.

El referido grupo de músicos estima, que la continuación de la polémica sobre el tema anunciado, no llegaría nunca a resultados prácticos tan concluyentes como los que se obtendrían si el señor Bal y Gay probara frente a la partitura de mi concierto, la veracidad de sus afirmaciones empleando los conocimientos de técnica musical que se supone posee.

Si el señor Bal y Gay acepta la atenta invitación que se le hace, podría fijar fecha y hora para la pública demostración de que se trata, de acuerdo con la secretaría del Conservatorio N. de Música, o bien con la de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional y en este caso – me dicen mis estimables colegas – podremos darnos cuenta, en el terreno de la música, de lo que puede ser en realidad la sinceridad de una obra musical. Si, en cambio, el citado crítico español rechaza la invitación objeto de estas líneas, tanto los músicos como el público de México podrán aplicarle el calificativo que merece toda persona incapaz de demostrar sus asertos y que pretende que se le crea “bajo su palabra de honor”.

Anexo número 13

Otto Mayer Serra, Ciudad de México, “Penúltimo concierto de temporada”, *Tiempo*, vol.

III, núm. 70, (3) 5 de septiembre de 1943, p. 62

El treceavo concierto de la OSM ofreció su mayor atractivo con la Sinfonía no. 4 de Alejandro Glassounov con la que Carlos Chávez dio a conocer en México una de las obras más bellas de la vieja escuela Rusa. De un estilo muy afín al de Tchaikovski, esta sinfonía tiene un caudal de bellas melodías románticas, una orquestación nítida y magistral, y un perfecto equilibrio formal y sonoro.

El pianista Salvador Ordoñez – nervioso – precipitado en los pasajes rápidos, desigual en el Andante – interpretó el concierto 2 de Brahms, que el propio compositor estrenó hace sesenta y dos años en Budapest.

La Serenata de Jesús Bal y Gay es una evocación algo simplista de ritmos y melodías españolas principalmente Gallegos.

La velada se inició con un concerto versión original de Corelli, fina muestra del estilo dieciochesco por el cual tiene Carlos Chávez gran predilección.

Otto Mayer-Serra, colaborador de la Revista Tiempo.

Anexo número 14

Otto Mayer Serra, Ciudad de México, “Retorno de Estrellita”, *Tiempo*, vol. III, núm. 69, 27 de agosto de 1943, p. 43, 44 págs.

Por primera vez (en el doceavo programa de la OSM), un compositor mexicano estrenó un concierto para violín y orquesta: Manuel M. Ponce fue el primero en abordar este género musical, hasta hoy desatendido por nuestros compositores.

La idea de componer esta obra nació hace un año, cuando la OSM quiso aprovechar la estancia en México del violinista Ruso-Norteamericano Samuel Dushkin para que además de estrenar el concierto de Rodolfo Halffter – 26 de Junio – presentara otra obra de un autor mexicano. Carlos Chávez sugirió la idea al Maestro Ponce, quien, apenas un mes antes de la llegada de Dushkin, puso manos a la obra. El concierto estaba ya completo en Julio, con la parte orquestal esbozada para piano. Dushkin y Chávez se reunieron una tarde, en la residencia señorial de Ponce, para conocer su nueva creación; Sin embargo había resultado tan difícil la parte violinística, que el tiempo limitado de que Dushkin disponía no le bastaba para aprenderlo. Dushkin se fue, pero vino otro violinista Eslavo, el Polaco Henrik Szeryng, quien con su técnica impecable, aunque algo fría y mecánica, se asimiló el concierto y lo estrenó el viernes pasado.

Contiene todo cuanto resulta difícil para los dedos – observó el octogenario Decano de los violinistas mexicanos, David Saloma - : “Terceras, Cuartas, Séptimas, pasajes de stacatto y de detaché, melodías líricas y escalas rapidísimas”.

A un primer movimiento clasicista sigue el Andante que constituye una fantasía libre sobre la canción a la que el compositor debe su fama universal: Estrellita. Una buena parte del público tuvo así ocasión de recordar los tiempos en que esa canción fue escrita.

Hace treinta y un años, Manuel M. Ponce, de regreso de su periodo de estudios en Italia y en Alemania, formó en una academia de piano un grupo de jóvenes músicos, algunos de los cuales – Carlos Chávez, Salvador Ordóñez, Antonio Gómez Sanda, Graciela Amador – tuvieron posteriormente actividades destacadas en distintos campos musicales. Al mismo tiempo se interesó vivamente por las canciones de su tierra y escribió muchas en el estilo popular, entre ellas, y sin que le concediera nunca mayor importancia, Estrellita. Dos años después la registró en la Oficina de Derechos de Autor de Washington. Cuando residía en La Habana - eran los tiempos más agitados de la revolución mexicana – la casa Carreras

publicó la canción (1916). A su vuelta a México la canción era ya famosa: Muchas empresas norteamericanas la habían editado y miles de personas la cantaban, a veces sin saber quien era el autor.

En 1918 el maestro Ponce transfirió los derechos a una poderosa editorial norteamericana que se comprometía a acabar con las ediciones fraudulentas y a proporcionar al compositor lo que legítimamente le correspondía. Pero hasta hoy Manuel M. Ponce no ha recibido el producto de Estrellita y se ha cansado de esperarlo. En vez de incoar pleitos enojosos ha preferido erigir a la canción un pedestal nuevo, y la ha presentado con todo el refinamiento de su técnica orquestal, adquirida mucho después de haber escrito su canción, es decir en los años en que estudió con Paul Dukas en París.

“Afortunadamente – dice el maestro – las ganancias de Estrellita no me han convertido en millonario, ni mucho menos. Y digo afortunadamente, porque quién sabe si en ese caso no me habría conformado con una existencia cómoda y nunca hubiera escrito el concierto”.

El último movimiento refuerza la nota mexicanista de la obra: Su tema principal está compuesto en el estilo simple y atractivo del huapango, con frecuentes cambios rítmicos y ornamentaciones brillantes confiadas al violín.

El concierto grosso, escrito a la mejor manera dieciochesca por Francisco Geminianni, compensó con su severo clasicismo la preponderancia folklórica del programa ya que además del concierto de Ponce y del Bolero de Ravel comprendió otra obra, llena de ritmos y giros melódicos populares: la Sinfonía Asturiana de María Teresa Prieto, evocación nostálgica del paisaje y el ambiente musical de Asturias, de donde la autora procede. Las reminiscencias folklóricas están desarrolladas en formas clásicas, con conocimiento de oficio, aunque a espaldas de la evolución que la música hispánica ha seguido durante los tres últimos decenios.

Los dos nocturnos de Debussy completaron el programa de la doceava actuación de la OSM en esta temporada.

Otto Mayer-Serra, colaborador de la Revista Tiempo.

Anexo número 15

Rafael Mendivil, Ciudad de México, “La música de ayer y de hoy”, *Todo*, año 1944, núm. 539, 6 de enero de 1944, p. 32

¿Es usted partidario de las viejas canciones y de los viejos compositores?; o bien, ¿Prefiere Usted la música moderna con todo su ritmo de convulsiones y de sensualidad? Buenos compositores, buenos músicos, los hubo ayer; pero tampoco ahora escasean. Lo cierto es que, sin embargo, nadie compone hoy con esa inspiración que hacía perdurar la vieja música que aún ahora se escucha con un raro deleite. Casi todos los compositores modernos confiesan que no conviene hacer esa clase de música; Comercialmente no da para vivir. Por ello es que, aunque con brillos fugaces, y efímeros triunfos, los modernos músicos prefieren componer toda esa gama de tangos y bambucos y danzones y boleros que tanto gustan y que tan rápidamente se popularizan.

Pero aquí están dos persona que pueden decirnos algo; Una de ellas, el consagrado maestro Manuel M. Ponce, que representa la inspiración de la música de ayer, y el Doctor Roque Carvajo, moderno compositor lírico, cuyas canciones todo mundo ha cantado cuando ha estado de moda.

Cerca de su amado piano, de sus papeles pautados en que ha quedado plasmada la inspiración que dio fama universal a su persona, el maestro Ponce – cimera de plata, musical espíritu -, comenta de antaño los recuerdos de su vida y expone, sin querer los motivos de su fama. Unida a su fama hay una canción – y otras muchas – Estrellita, que todo México ha cantado siempre, que todo México ha sentido siempre. Será porque Estrellita fue una canción que inspiró una estrella rutilante de nuestro propio cielo.

En 1905 dice el maestro Ponce ya tenía armonizadas mis canciones, cuando me fui a Europa. Durante mi permanencia ahí noté con sorpresa y satisfacción que las muchachas de Bolonia, donde fui a estudiar, cantaban con facilidad y con gusto mis estilizaciones de cantos populares mexicanos. Eran aquellas mis canciones favoritas: Marchita el Alma, Ven oh Luna, La Barca del Marino, Perdí un Amor, recuerdo que un famoso barítono Venturini las cantaba todas. En 1909 regresé de Europa y a la muerte de Ricardo Castro yo lo sustituí como profesor de piano en el Conservatorio...

(posteriormente habla de Agustín Lara)

Como nació Estrellita

- Sabremos al menos, maestro, ¿cual fue el motivo que inspiró su famosa canción Estrellita?

-Iba rumbo a Aguascalientes a pasar mis vacaciones de invierno como de costumbre, con mis familiares. A bordo del tren contemplaba el paisaje nocturno, y apoyada mis cabeza en la palma de mi mano, mis ojos se fijaron en una estrella que brillaba intensamente en la comba del cielo. Esa fue, esa estrellita fue mi inspiración.

- Últimamente, maestro, usted ha sido objeto de crítica por una de sus últimas realizaciones.

- Sigo siendo el romántico de siempre; pero tengo que evolucionar. No he cometido más pecado que el haber escrito mi concierto para violín, que todo el mundo aplaudió en una de las audiciones de la Sinfónica de México. La crítica fue adversa o fingió demostrar gran desdén por mi concierto, y un señor que dice que es músico, ha llegado a decir que cuando escribo música me engaño a mi mismo.

Cuentecitos insulsos

El maestro Ponce, contrariado visiblemente por este motivo, al llegar a este punto decide mostrar su interés ampliamente por explicar las cosas, y en esta conversación tenida con él, afirma textualmente: - Yo no contesto al señor Bal y Gay – autor de la crítica -, porque en primer lugar, me fui a Panamá y se comprende, me interesaba más preparar mi ponencia que responder a cuentecitos insulsos traídos de los cabellos para apartar a los lectores del asunto principal. Además, en las notas que publiqué en El Universal, anunciaba yo que no era mi intención suscitar polémicas y menos aún – agrego ahora – con personas decididas a sostener sus opiniones, aunque estas sean verdaderas tonterías.

- ¿Cómo explica usted el cargo de insinceridad que le lanza el señor Bal y Gay?

- Ya expliqué en mi contestación a dicho señor que todo artista tiene derecho a evolucionar, es más: Obedece a una ley natural. El poeta lo dijo: Renovarse o morir. Pero cuando una persona se obstina en sostener “que su macho es la mula”, no hay nada que hacer. Ese señor se atreve a asegurar que mi falta de sinceridad es tal, que cuando escribo música ¡trato de engañarme a mi mismo! Esto es el colmo de la superficialización. Con ese criterio cualquier lector de El Universal podría asegurar que el señor Bal y Gay al escribir sus artículos elogiosos para Carlos Chávez, trata de engañarse a sí mismo, escribiendo lo contrario de lo que en fondo siente y piensa.

La insinceridad y la prisa

- Y ya que tratamos de este asunto ¿podría usted decirnos si tiene pensado hacer nuevas declaraciones sobre el caso de su concierto?, ahora que ha intervenido el Doctor Brambila y el Licenciado Pallares.

- Para qué, el señor Bal y Gay se salió por peteneras – como vulgarmente se dice – al contestar mi artículo Sinceridad Musical, y dejó en pie mis afirmaciones más importantes: Dijo que el estilo es el hombre y que los más grandes maestros solo tenían uno. Hasta los muchachos del conservatorio conocen la obra de Lenz titulada justamente “Los tres estilos de Beethoven” y saben que los más grandes genios como los más modestos creadores, todos tienen sus épocas de imitación, de realización y de reflexión. También se salió por peteneras cuando le hice notar que el cargo de insinceridad debía hacérselo a Chávez, ya que había abandonado la sencillez de sinceridad de sus primeras obras. En cuanto a la obra del maestro Tello, Bal y Gay quiere enmendar el palo que dio a dicho maestro, explicando que fue la prisa con que escribió su fantasía la causa de que resultara inevitablemente pobre y que no añadiera nada al renombre de su autor. Se olvidó el crítico Español de que El Barbero de Sevilla fue compuesto en trece días y, sin embargo no resultó inevitablemente pobre y añadió muchos lauros a Rossini. Y no hablamos de las tres grandes sinfonías de Mozart, escritas a vuela pluma en menos de tres meses, las cuales naturalmente no resultaron inevitablemente pobres y sí forman una triple corona entre los laureles del autor de Don Juan.

La evolución del Maestro Ponce

¿Desde cuando comenzó usted a modificar su estilo de las canciones mexicanas, de su Gavota para piano del que conforme a la opinión de Bal y Gay no debía haberse apartado?

- Desde hace veinte años, cuando escribí los Poemas de Tagore y la Sonata para violonchelo y piano, mis amigos, - entre otros el maestro Tello y Arturo Rubinstein – notaron la evolución que puede seguirse a través de mi producción hasta la fecha, si el señor Bal y Gay conociera y hubiera estudiado mis Poemas Chinos, los Cinco Poemas de Icaza, los tres poemas de Brhull, los Seis Poemas Arcaicos, los Tres Poemas de González Martínez (para canto); los Dos Cuartetos para Arcos, la Sonata en Duo, las sonatas y piezas para guitarra (inclusive el Concierto del Sur para guitarra y orquesta), las dos Sonatas para piano, los Estudios dedicados a Rubinstein, la Sonata para violín y piano (que aparecerá próximamente) las Instantáneas Mexicanas, Chapultepec, Dos Suites, Ferial para orquesta y

por último, el concierto para violín y orquesta, seguramente que el mencionado señor hubiera comprobado – siempre que procediera sin perjuicios – que yo escribí el discutido concierto con la misma sinceridad y entusiasmo con que escribí el concierto de piano hace treinta años. Solamente que estas tres décadas no han pasado en balde. Cuanta tristeza sentiría yo si durante esos largos años me hubiera encasillado en mi estilo juvenil. Y en cuanto a que pretendo imitar a Carlos Chávez, solo a una persona tan ignorante de nuestra insipiente historia musical como el señor Bal y Gay, se le ocurre poner en letras de molde semejante disparate. Que apurado se vería para señalar en mi producción, siquiera huellas de los procedimientos que empela Chávez en sus obras. El señor Bal y Gay pretende ignorar – lo ignora tal vez – que Carlos Chávez fue mi discípulo; A Carlos Chávez le puse las manos sobre el teclado del piano ¡un maestro no puede imitar a sus discípulos!

(continúa “La Música Moderna”, donde habla el Doctor Roque Carvajo, termina el interés del artículo con respecto a Ponce).

Anexo número 16

Redonde, El, “Gran concierto de música mexicana en el Teatro María Guerrero de Madrid. Grandes elogios de la crítica hispana”, Ciudad de México, año XX, núm. 1000, 2ª secc., 4 de enero de 1947, p. 1

En vista del éxito alcanzado, es posible que se repita el Festival Madrid, España a 27 de diciembre de 1947 (Por correo aéreo para El Redondel) – Había aquí una gran expectación por el concierto de música sinfónica mexicana que se había anunciado profusamente durante los últimos conciertos de la Orquesta Nacional cuyos trabajos terminaron desde el 19. En calidad de concierto extraordinario, el 23 de acuerdo con lo que adelanté en mi nota anterior, se verificó este festival de música nuestra, en el teatro María Guerrero, uno de los más hermosos y de mayor categoría en España.

Primitivamente el maestro Bernal Jiménez había preparado para el programa de Overture de Barriere, el Chapultepec de Ponce y su Sinfonía Poema México. Pero con la presencia en España de nuestro amigo Henrik Szeryng se acordó incluir en el programa el concierto para violín y orquesta del maestro Ponce. Para este corresponsal es muy satisfactorio hacer obra de nuestro laureado maestro, a quien me permito felicitar cordialmente por el acto de justicia que constituye haber sido designado Premio Nacional de Música 1947.

El corresponsal de El Redondel estuvo presente en los ensayos, quiero hacer constar el interés que la Comisaría de Música y la propia Orquesta Nacional pusieron en este acontecimiento, al grado de que vistas las dificultades técnicas de las obras estudiadas, se acordó dar tres ensayos extraordinarios y gratuitos para asegurar el éxito del concierto.

Probablemente se pueda pensar – y sería cierto – que el ardor patriótico deformaría las impresiones tenidas en el curso del festival. Me consta de varios compatriotas que lloraban al escuchar aquí nuestra música. Szeryng mismo, durante la ejecución del segundo tiempo del concierto, no pudo contener las lágrimas como todos los mexicanos que tuvimos la suerte de estar presentes. Por ello, quiero limitarme a transcribir algunos párrafos de la crítica española. Debo subrayar que las limitaciones de espacio a que están sujetos los periódicos por las restricciones de papel, fueron rotas uniformemente y en esta ocasión se ha dedicado espacio extraordinario a comentar el festival mexicano.

Regino Sainz de la Masa, guitarrista, crítico del ABC, dice: “En primer lugar figuraba una curiosa obertura del compositor mexicano Sarrier... ya obra tiene las características de la

música italiana del siglo XVIII de aquella época: Plasticidad, nitidez de línea, y de construcción, por todo lo cual es digna de haber sido exhumada por el maestro Bernal.

El concierto para violín y orquesta de Manuel Ponce iba a continuación. Inspiración y técnica se alían en él bajo el signo de un alto ideal. La obra se desenvuelve en una atmósfera de áspero lirismo, dentro de la cual se adivina la idea directriz que la anima. La melodía fluye a lomos de ritmo, salta con agilidad elástica en los Allegros sin miedo a los intervalos audaces, o se remansa evocadora en el Andante, con emotivos e intensos acentos. Una corriente poética de la más refinada musicalidad transpasa toda la obra... Szeryng fue el protagonista ideal del magnífico concierto escrito para él, que cobra en sus manos toda la vitalidad y el original acento que la música del insigne compositor mexicano lleva impresos.

El maestro Bernal nos dio luego su gran Sinfonía México. Los cuatro tiempos forman un basto retablo en los que el músico concreta y da vida sonora a cuatro escenas evocadoras del pasado mexicano, que exaltan su fantasía de músico... Admiramos en esta obra, por encima de la maestría de la forma sinfónica – que es considerable – la fuerza y tensión internas que sujetan lo narrativo a las exigencias formales. Lo pintoresco entra en juego para avivar la llama de la inspiración, trasmutando en elemento vital de la materia musical: Los temas son vivos; Las armonías expresivas.

“El concierto asumió caracteres de verdadero acontecimiento, y fue una espléndida muestra de la vitalidad del arte musical mexicano, que nos hace desear un más amplio conocimiento... El maestro Bernal triunfó en toda la línea, aplaudiéndosele con entusiasmo en su doble aspecto de director y compositor.

Antonio Fernández Cid, cronista musical de “Arriba”, dedica todavía una nota más extensa, de la cual extraemos: “Sesiones de este tipo precisan un comentario más detenido que el habitual... De ella, la “Obertura” de Sarrier... Se nos aparece como un mensaje simpático, de inspiración fresca y clara escritura, muy de acuerdo con la época... El (nombre) de Manuel M. Ponce es menos desconocido para nosotros... El concierto para violín ofrece un raro valor, que le confieren su originalidad y riqueza rítmica principalmente... El “concierto” prescinde de toda instrucción protocolaria... Las pinceladas de sabor indígena, se logran con fortuna... En la íntima poesía del periodo que cierra el “Andante”, en el

bullicio desenfadado del segundo “Allegro” de contagiosa euforia, se hallan los aciertos máximos, como los peros de más consideración...

Henrik Szeryng tocó prodigiosamente su pavorosa parte solista... El primer alarde surge de estudiar de memoria cometido tan peliagudo. Luego, el definitivo, nace de dominar tan a la perfección toda clase de pasajes abruptos, de salvar tras escollo - ¡Esa cadencia! – con tal apariencia de sencillez Szeryng acierta de modo total... En la segunda parte el maestro Bernal Jiménez nos reveló una obra propia de incuestionable importancia e interés... El compositor se desenvuelve con plena holgura, luce su talento al instrumentar, emplea con acierto toda clase de timbres y elementos orquestales a su alcance – la percusión variadísima, particularmente – y nos regala con instantes en que se disfrutaran frases inspiradas y melodías de suave encanto. En algún momento – cuarto tiempo – se ve la mano del organista en la sonoridad; Como en otros se piensa en el interés acrecentado, que la presencia de un coro reportaría. De los cuatro movimientos para nuestro particular gusto son superiores el primero lleno de evocador poder, como lo posee el tema lejano emotivo, prodigio en añoranzas – y sobre todo el tercero cuyo trío señala posiblemente la culminación de los aciertos coloristas y agudo en el ritmo.

En cambio dentro siempre de una gran dignidad, el tiempo lento se nos antoja un tanto desigual. En él, no obstante, se disfruta un primer fragmento de positivo valor: El comienzo en que fagot y corno exponen el tema... Lo mejor logrado, posiblemente es final, parejo en algún periodo a la Gran Pascua Rusa...

Miguel Bernal Jiménez llevó todo el programa con sobriedad y finura ejemplares, al margen del menor arrebatos efectista. La Orquesta Nacional le secundó con celo, inteligencia y acierto...

Todavía faltan de parecer otras críticas, como las de los maestros Rodrigo y Turina; Y la de Don Antonio de las Heras, Comisario de música. Pero yo he hablado con todos ellos y me consta su entusiasmo, del cual daré testimonio en mis próximas notas. Este concierto tuvo tanto éxito que desde luego se ha pensado en dar una segunda audición en los primeros días de enero y ya se hacen gestiones para presentarlo en Barcelona y en otras ciudades Españolas.

Ciertamente existe aquí un especial interés en conocer la música mexicana; Todo lo mexicano. Anteriormente se estrenó el Cuarteto Colonial, de Miguel Bernal Jiménez, en un

acto habido en el salón del Consejo Superior de Investigaciones Científicas para ilustrar la exposición del libro mexicano organizada por el Instituto Hispano-Mexicano de Investigaciones Científicas. En él, este corresponsal habló acerca de la lírica mexicana moderna. El cuarteto interpretado por el grupo Cuarteto Clásico Nacional, fue largamente aplaudido. El Ministro de Educación, Señor Don Martín Ibáñez, en el acto de inauguración de la exposición pronunció un elocuente discurso exaltando las cosas mexicanas y pidiendo a Dios que ilumine a los estadistas mexicanos, en el gobierno de ese gran pueblo hermano. Y al evocar la figura de Cortés, cuyo cuarto centenario se ha celebrado aquí, expresa sus deseos de que haya un mayor contacto entre México y España.

Anexo número 17

Redondel, El, “Consternación en Monterrey por la muerte del maestro Ponce”, Ciudad de México, año XX, núm. 1017, 2ª sección, 2 de mayo de 1948, p. 11, 36 págs.

Monterrey, Nuevo León, abril 28. Aunque los diarios locales consignaron la infausta noticia en pequeñísimo espacio, todas las esferas musicales regiomontanas se conmovieron con la triste nueva, porque el Maestro don Manuel M. Ponce fue siempre muy estimado por el público de aquí, a pesar de que muy pocas ocasiones tuvo oportunidad de aplaudirlo personalmente.

Y no solo era conocido el maestro a través de su inmortal Estrellita, sino por sus obras de concierto, que rivalizan con las de los clásicos.

No hay que olvidar que Henrik Szeryng obtuvo sus mejores éxitos ejecutando obras del extinto compositor, durante sus conciertos ante los públicos europeos.

Reciban tanto Fresnillo, Zacatecas, su tierra natal, como Aguascalientes, lugar donde se crió, mi más sentido pésame por la desaparición de tan ilustre músico.

Y a propósito, durante mi viaje al centro del país, cuando estuve en Aguascalientes, le sugerí al Diputado al congreso de aquella entidad, Roberto Díaz R., que se le hiciera al Maestro Ponce un donativo de parte del gobierno, que mucho lo merecía por haber dado lustre a nuestro país, con sus actuaciones y composiciones, y Roberto me dijo, que en esos días el Señor Presidente, de acuerdo con el gobierno de Aguascalientes, le habían hecho un homenaje durante el cual se le entregó un cheque por algunos miles de pesos.

Hubieras visto, siguió diciendo el Diputado Díaz, que emoción tan onda le causó al Maestro Ponce aquella ceremonia, las lágrimas asomaron a sus ojos, atraídas por la exquisita bondad que le era característica.

Doy mi más sentido pésame a su señora esposa y demás familiares del ilustre desaparecido.

Anexo número 18

Tiempo, México, “Anuncio publicitario, Sinfónica de México, Director: Carlos Chávez, Duodécimo programa”, vol. III, núm. 68, 20 de agosto de 1943, p. 50, 52 págs.

“ANUNCIO PUBLICITARIO”

PALACIO DE BELLAS ARTES

DGEE

SINFÓNICA DE MÉXICO

DIRECTOR: CARLOS CHÁVEZ

DUODÉCIMO PROGRAMA

VIERNES AGOSTO 20, 21:00 HORAS

DOMINGO AGOSTO 22, 11:15 HORAS

CONCERTO GROSSO GEMINNIANI

SINFONÍA ASTURIANA MARIA TERESA PRIETO

NOCTURNOS: NUBES, FIESTAS, SIRENAS DE DEBUSSY

CONCERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA DE PONCE

SOLISTA: HENRIK SZERYNG

BOLERO DE RAVEL

BOLETOS EN LAS TAQUILLAS

Anexo número 19

Tiempo, México, “Anuncio publicitario, Sinfónica de México, Director: Carlos Chávez.

Décimo tercer programa”, vol. III, núm. 69, 27 de agosto de 1943, p. 43, 44 págs.

“ANUNCIO PUBLICITARIO”

PALACIO DE BELLAS ARTES

DGEE

SINFÓNICA DE MÉXICO

DIRECTOR: CARLOS CHÁVEZ

DÉCIMO TERCER PROGRAMA

VIERNES AGOSTO 27, 21:00 HORAS

DOMINGO AGOSTO 29, 11:15 HORAS

CONCERTO GROSSO DE CORRELLI

CONCERTO PARA PIANO Y ORQUESTA NO. 2 DE BRAHMS

SOLISTA: SALVADOR ORDOÑEZ

SERENATA (PARA ORQUESTA DE CUERDA) DE BAL Y GAY

SINFONÍA EN MI MENOR NO. 4 DE GLASSOUNOV

BOLETOS EN LAS TAQUILLAS