



Cuarteto de cuerdas de Manuel M. Ponce dedicado a Paul Dukas

JORGE BARRÓN CORVERA
Universidad Autónoma de Zacatecas*

Resumen

El presente artículo explora aspectos históricos y analíticos del *Cuarteto de cuerdas* (1936) de Manuel M. Ponce. La obra, enérgica y de gran escala, mezcla orientaciones nacionalistas con técnicas modernas que el compositor desarrolló durante su estancia en París (1925–1933). Se posiciona entre las piezas más ambiciosas de Ponce y como una importante contribución a la escena de la música mexicana de cámara.

Palabras claves: Manuel M. Ponce, Paul Dukas, México, cuarteto de cuerdas, música de cámara

Abstract

This essay explores historical and analytical aspects of Manuel Ponce's *String Quartet* (1936). A bold, large-scale work, it mixes nationalistic orientations with modern techniques that the composer developed during his residence in Paris (1925–1933). It stands out as one of Ponce's most ambitious pieces, and it represents an important contribution to the Mexican chamber music scene.

Keywords: Manuel M. Ponce, Paul Dukas, Mexico, string quartet, chamber music

Manuel M. Ponce (1882–1948) dedicó su cuarteto de cuerdas a Paul Dukas (1865–1935), quien fuera su maestro de composición en la École Normale de Musique en París (Imagen 1). Fue elaborado entre 1935 y 1936. No obstante, su estreno se realizó hasta el 13 de julio de 1938 por el Cuarteto Clásico Nacional¹ (Imagen 2) en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.² Es una creación ambiciosa de proporciones considerables, aunque poco conocida. El autor maduro demuestra su experiencia en aspectos instrumentales, contrapuntísticos, armónicos y formales. Su concepción se sitúa en un periodo clave: el fin de una prolongada y fructífera residencia en París (1925–1933)³ y el inicio de su última época en México. Se aprecian rasgos de su aprendizaje en Francia. Asimismo, se señalan directrices estéticas precursoras de postreras producciones como *Ferial* (1940) y el *Concierto para violín* (1943). Cabe destacar un importante retorno al nacionalismo, orientación que el artista hubiera prácticamente abandonado durante la referida estancia en el extranjero.

* Dedicado con gran cariño a la memoria de mi señor padre, Don Antonio Barrón Meléndez, hombre verdaderamente ejemplar.

¹ Ezequiel Sierra, violín I; José Trejo, violín II; David Saloma, viola; Domingo González, cello.

² Para obtener información adicional acerca del cuarteto (bibliografía, discografía, interpretaciones selectas, grabaciones), véase Jorge Barrón Corvera, *Manuel M. Ponce: A Bio-Bibliography* (Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group; Praeger Publishers, 2004), W46.

³ Concluyó sus estudios en 1932 pero permaneció en París hasta principios de 1933.



Imagen 1: Paul Dukas y sus discípulos. Dukas, primera fila al centro; segunda fila de izquierda a derecha, posiciones 1, 3 y 4, respectivamente: José Rolón, Manuel M. Ponce y Joaquín Rodrigo.



Imagen 2: Cuarteto Clásico Nacional. Ezequiel Sierra, violín I; José Trejo, violín II; David Saloma, viola; Domingo González, cello.

Una nota de historia

Reconocido como uno de los mejores compositores mexicanos, Ponce pasó su infancia y adolescencia en la ciudad de Aguascalientes, donde inició su educación musical a muy temprana edad. Continuó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música (Ciudad de México, 1901), en el Liceo Musicale (Bologna, 1905), en el Stern'sches Konservatorium der Musik (Berlín, 1906) y en la École Normale de Musique (París, 1925–1932). Multifacético y políglota, se desempeñó como docente, crítico musical, editor, investigador, conferencista, administrador, director de orquesta, pianista y compositor.

Las más de 300 partituras de su ecléctico catálogo abarcan del barroco, clásico y romántico, al impresionista, neoclásico y neoromántico. Muchas exhiben influencias de la música cubana, española y especialmente mexicana —es necesario recordar que Ponce es considerado pionero del nacionalismo musical mexicano. Sus primeros trabajos nacen dentro de la tradición romántica europea del siglo XIX. Con el tiempo, actualizó su lenguaje hacia las primordiales corrientes estéticas de principios del siglo XX, sobre todo el impresionismo y el neoclasicismo. Sus estudios en París y el vasto ambiente cosmopolita y vanguardista de la meca musical francesa consolidaron sus procesos de modernización.

En términos generales, las características de algunas de sus más audaces creaciones parisinas son: un enfoque más experimental, un lenguaje abstracto sin connotaciones nacionalistas⁴ y reducidas dimensiones, hecho que se refleja incluso en títulos como *Cuatro miniaturas para cuarteto de cuerdas* (1927), *Sonata breve para violín y piano* (1930) y *Sonatina para piano* (1932). A su regreso a México en 1933, se advierte un retorno a la estética nacionalista, un estilo moderno pero menos atrevido y mayores proporciones como las del *Cuarteto* (1936), el *Concierto del sur para guitarra* (1940) y el *Concierto para violín* (1943).

Ponce estudió con Dukas a partir de 1925 y obtuvo su licencia en composición el 11 de julio de 1932.⁵ Existía una entrañable amistad y admiración mutua. Dukas llegó a declarar: “Las composiciones de Manuel M. Ponce llevan el sello del talento más distinguido y, desde hace largo tiempo, no pueden ser clasificadas en una categoría escolar. Sentiría escrúpulo de otorgarle una calificación aunque fuese la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un discípulo tan destacado y tan personal”.⁶ Por su parte, Ponce anota en la dedicatoria de su partitura: “À mon cher maître Paul Dukas” [A mi querido maestro Paul Dukas].⁷ Dukas falleció el 17 de mayo de 1935, antes de que se completara la pieza en 1936. Dentro de ese contexto, es claro que el artista mexicano se esforzara en

⁴ Se encuentran muchas más obras con alusiones a la música española que a la mexicana durante este periodo.

⁵ Título profesional, Archivo personal del compositor.

⁶ École Normale de Musique, Bulletin des Notes de l'élève Monsieur Manuel M. Ponce (1929–1930). Citado en Pablo Castellanos, *Manuel M. Ponce*, recopilación y edición de Paolo Mello (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982), 43.

⁷ La obra fue publicada por Peer International Corporation en 1959. Tanto el manuscrito como el impreso reportan la citada dedicatoria.

la elaboración de un *opus* digno de tan ilustre maestro. Asimismo, su reciente retorno a la escena musical de un México efervescente y competitivo implicaba un gran reto.

Ponce compuso pocas obras para cuarteto de cuerdas:⁸ un breve *Andante* (1902), *Cuatro miniaturas* (1927) con una duración cercana a los ocho minutos y el *Cuarteto*, objeto del presente artículo, que tiene un tiempo aproximado de ejecución de treinta minutos, lo que lo ubica entre sus creaciones de envergadura, superada sólo por el *Trío para violín, cello y piano* (1912) y el *Concierto para violín* (1943) que alcanzan alrededor de los treinta y tres minutos.

El *Cuarteto* consta de cuatro movimientos: I. *Allegro moderato, ma energico*; II, *Molto moderato*; III. *Andante con espressione*; IV. *Vivo*. Sus fechas respectivas de conclusión son: 13 de enero, 20 y 28 de diciembre de 1935 y 27 de marzo de 1936.

Relaciones temáticas

Existen relaciones temáticas entre el *Cuarteto* y otras obras del autor. Con 70 compases, el segundo movimiento titulado *Interludio fugado* se basa en el *Prélude fugué para piano* (ca. 1933). Éste tiene 48 compases de los cuales los primeros 41 corren prácticamente paralelos a sus correspondientes en el *Cuarteto*. (De los cambios más conspicuos se encuentran las primeras cuatro notas del tema principal). No obstante, a partir del c. 42, el *Cuarteto* despliega nuevo material en una sección de carácter contrastante marcada *Vivo (scherz.)* derivada de las primeras notas del tema.

Algunas ideas del cuarto movimiento son reutilizadas en el divertimiento sinfónico *Ferial* (1940). Las escalas cromáticas de los cc. 49–51, con su característico ritmo en sesquialtera, son evocadas más de una vez. Por otro lado, la melodía de los cc. 28–35 es citada de manera íntegra.

Surgen concordancias con el *Concierto para violín y orquesta*, si bien no a nivel de citas, pero sí de afinidad en varios rubros: extensión, variedad estilística, inclinaciones nacionalistas y ciertos rasgos de forma. Una referencia más cercana es el solo del violín I del tercer movimiento del *Cuarteto* en los cc. 14–20 con los cc. 17–24 del segundo movimiento del *Concierto*. Ambos explotan *ostinati* rítmico-melódicos donde sobresalen las armonías con derivaciones modales. La melodía del violín, en los dos casos, luce expresivas líneas angulares que cubren un amplio rango. Pasajes recíprocos retornan en los cc. 61–67 del *Cuarteto* y en los cc. 65–71 del *Concierto*. En el primero, hay un cambio de tonalidad y otras reformas; mientras que el segundo es una repetición íntegra del solo de violín con modificaciones en la orquestación.

La extensa *Coda* del primer movimiento en ambas obras expone material nuevo de corte indígena. En el *Concierto* la dimensión es mucho mayor al igual que la belleza, la creatividad y la originalidad del material melódico-armónico.

Los siguientes atributos que son notables en el *Cuarteto* ostentan alcances significativos en el *Concierto para violín* y *Ferial*: el espíritu nacionalista con evocaciones de música indígena y mestiza, la riqueza melódica y el carácter dancístico del cuarto movimiento reflejado en el tercero del *Concierto*.

⁸ Realizó también algunas transcripciones inéditas de su propia música, especialmente para voz y cuarteto de cuerdas.

Aspectos analíticos

Respecto a la forma, el compositor se basa en estructuras tradicionales, pero con toques innovadores. El segundo movimiento tiene forma libre, mientras que los tres restantes ostentan forma sonata. Sobre ésta, se pueden resaltar la multiplicidad de ideas melódicas, en particular en el movimiento final donde se recrea el ambiente festivo de una danza que se antoja perpetua.

Resulta atractivo el hecho de que la recapitulación es siempre variada. Entre otros cambios, en el primer movimiento se altera el orden de los elementos; en el último se acortan considerablemente las proporciones para dar paso a una *Coda* de gran aliento.

Ponce integra de manera habitual un tema nuevo en el desarrollo de sus formas sonata. Tal estrategia se aprecia en los movimientos I y IV. Dicho tema es utilizado luego en la recapitulación. Estos movimientos presentan además una *Coda* prolongada. En el primero la *Coda* introduce material temático nuevo; en el cuarto desarrolla ideas previas pero las lleva a un alto nivel de intensidad y duración para cerrar con gran brillantez el *opus*.

La mayor parte del segundo movimiento es ocupada por la sección inicial a manera de fuga a cuatro voces en *tempo Molto moderato*. De modo poco convencional, acomete un segmento contrastante en *tempo Vivo* con la indicación de carácter *scherzando*. La culminación ocupa ocho compases en *tempo Lento* en la que de manera cíclica se retoma el motivo principal del primer movimiento.

La textura sobresale por su vocación contrapuntística que, cuando es necesario, revela una cualidad muy estimada del ensamble: la total independencia de las voces. Asimismo, se aprovechan otras combinaciones: un instrumento solo, trabajo por pares, un instrumento apoyado por los tres restantes, etcétera. Los matices van desde lo sutil hasta el extremo más potente del ensamble. El nivel técnico-interpretativo es demandante. El uso de los instrumentos es convencional, es decir, sin el empleo de efectos novedosos o técnicas extendidas vanguardistas.

Quizá uno de los parámetros más interesantes es la armonía por su diversidad y complejidad. En general, domina la inestabilidad tonal. Se recurre al uso de triadas, pero en enlaces poco convencionales, al cromatismo, a la modalidad, a la escala pentatónica y al uso de cuartas, preponderantes en el movimiento concluyente. Otro rasgo relevante es su directriz nacionalista, que aflora inesperada en el primer movimiento con alusiones a la música indígena y consigue su plenitud en el último donde también coexisten ingredientes mestizos.

Allegro moderato, ma energico (♩=96)

5

Ejemplo 1: Primer movimiento, cc. 1-5.

La breve introducción (cc. 1-8) establece de inmediato un carácter enérgico y dinámico debido al matiz fortísimo, al motivo rítmico de corchea con puntillo-doble corchea-negra y a la presencia del acorde de sexta aumentada del tipo francés, compuesto por las notas Sol-Si-Do#-Fa, a partir del c. 2 (ej. 1). Este acorde posee una poderosa carga llena de tensión e inestabilidad debido a sus intervalos disonantes: dos tritonos (Sol-Do#, Si-Fa), una segunda mayor (Si-Do#) y una séptima menor (Sol-Fa); los cuales contrastan con los consonantes: terceras mayores (Sol-Si, Do#-Fa). Se adopta una posición cerrada para lograr más contundencia. El acorde y algunos intervalos derivados de él se convierten en elementos recurrentes incluso en otros movimientos. Por ejemplo, el c. 2 surge como un componente cíclico en la terminación del segundo movimiento, pero en *tempo Lento*.

El motivo rítmico mencionado domina el primer grupo temático. Su partícula principal, corchea con puntillo-doble corchea, se encuentra además variada: doble corchea-corchea con puntillo y corchea con doble puntillo-triple corchea. Ello redundante en una personalidad fuerte, resuelta, que recuerda a los geniales Beethoven y Brahms, pero que en un contexto del siglo XX muestra ciertas empatías con Shostakovich.

33

36

Ejemplo 2: Primer movimiento, cc. 33–36.

En el ejemplo 2 se aprecia una textura por pares con sonoridad robusta y una vital colorística armónica. El cello y la viola reiteran el tema principal en octavas. Los violines acompañan con figuras de doble corchea.

Varios factores contribuyen al incremento de intensidad del fragmento. La dinámica de las voces graves es *fortissimo*, y los violines van en *crescendo*. El registro tiene una trayectoria siempre ascendente y abarca un amplio rango: en la melodía casi cubre dos octavas. El motivo rítmico (c. 33, cello y viola) irrumpe ahora en su versión más vigorosa: corchea con doble puntillo-triple corchea. Los violines reaccionan en contratiempo a la melodía creando una sensación de actividad y de oposición rítmica.

Referente a la armonía, se distingue un choque entre los pares de voces. El tema se construye sólo con una célula de cuatro notas: Si-Do-Re-Re⁹. Los violines disponen de toda la escala cromática y se mueven en sentido contrario: ascendente el primero y descendente el segundo. Los intervalos

⁹ Es oportuno resaltar que su contenido interválico es idéntico, aunque con diferente orden, al de la célula principal (primeras cuatro notas: Re-Mib-Do-Si) del *Cuarteto de cuerdas no. 8, op. 10* de Dmitri Shostakovich, quien la emplea de modo magistral en toda la obra a manera de motivo conductor, es decir como *leitmotiv*

en los violines, como se advierte en el caso representativo del c. 33, segundo tiempo, son: segunda mayor, tercera mayor y tritono, relacionados con el acorde francés. Si se toma en consideración la nota Si de la melodía en ese mismo tiempo, se comprueba que también con ella se constituyen los intervalos aludidos: Si-Re# [Mib]-Fa [Mi#] y Sol-Si-Do# [Reb].

81 *Meno mosso*

85

Ejemplo 3: Primer movimiento, cc. 81-86.

El segundo tema es muy contrastante (ej. 3). Posee un estilo lírico con valores más largos, un tempo más tranquilo (*Meno mosso*), un matiz *pianissimo* y una textura homofónica. La primera frase, cc. 81-83, emplea una progresión no ortodoxa de acordes mayores en posición fundamental (Do-Sib-Lab-Solb) que resuelve a la tonalidad de Sib en el c. 83. Es interesante notar la dirección inversa que guarda el cello respecto a las voces restantes. Este instrumento lleva siempre la tónica, mientras la quinta se omite en algunos casos. La frase se repite (cc. 84-86) ahora con la participación del violín primero que entrega las quintas faltantes y, en el caso de los acordes completos, dobla la tónica.

144

147

pp subito

pp subito

f

f

cresc.

cresc.

Ejemplo 4: Primer movimiento, cc. 144–149.

El ejemplo 4 exhibe la primera de dos frases (cc. 146–149) del nuevo tema interpretado en octavas por la viola y el cello con acompañamiento de los violines. Se trata de una melodía pentatónica que evoca un sabor indígena e incorpora sustancias nacionalistas que cobrarán presencia en este movimiento y serán explotados en el último de modo más insistente. Las notas del acorde de Do# menor aparecen en los violines.

16

p

p

p

f espress.

Ejemplo 5: Segundo movimiento, cc. 16–19.

El segundo movimiento inicia con un *fugato*. Después de haber pasado el sujeto por la viola y cada uno de los violines, ahora le toca el turno al cello con el contrasujeto provisto por el violín primero (ej. 5). El trozo es representativo de una textura contrapuntística densa y de una armonía cromática que está en concordancia con la naturaleza del sujeto.

El sujeto abarca tres compases y medio (termina en la nota La, segundo tiempo, c. 19) y ocupa once notas de la escala cromática. La armonía contiene triadas, pero no maneja enlaces tradicionales. Sólo en el cierre de la frase (c. 19) se percibe con más claridad un arribo hacia La menor.

Ejemplo 6: Tercer movimiento, cc. 1–4.

Un complejo lenguaje cromático y gran independencia en las voces se vislumbran en el ejemplo 6. El violín primero lleva la línea principal. Las voces centrales intercambian diálogos. El cello interviene con figuras de larga duración.

El pasaje inicia *piano* para después ir en *crescendo* hasta alcanzar un *fortissimo* en el c. 12, el cual se disuelve en el siguiente compás para regresar a *piano* en la nueva sección (c. 14). La línea del

cello juega un papel crucial: provee dirección y coadyuva a la sensación de creciente intensidad. Se desenvuelve en ascenso cromático hasta la cima señalada, es entonces que se torna descendente.

De mayor relevancia aún para el sentido de actividad y progresiva tensión, es el hecho de que a partir del c. 9 se utilizan valores más cortos en todas las voces y una dinámica en *crescendo*. El rápido figurado que introduce el violín en ese compás incluye tresillos de doble corchea y permea a las otras voces, en particular al violín segundo y a la viola quienes llevan sus interacciones hasta su máxima efervescencia en el c. 12.

Vivo (♩. 108)

Ejemplo 7: Cuarto movimiento, cc. 1-3.

Los intervallos de cuarta perfecta constituyen un ingrediente cardinal del lenguaje sonoro en el cuarto movimiento como se puede observar desde el inicio (ej. 7). Estos son evidentes en las tres voces superiores. El cello dobla las notas del segundo violín mediante el intervalo complementario: la quinta perfecta. El resultado es un colorido conflicto entre los acordes de Mi (sin tercera) y Fa. La disonancia es más áspera en los violines debido a la cercanía del registro ya que se producen dos pares de segundas menores: Si-Do y Mi-Fa. No obstante, la tonalidad de Mi se impone. Tocada por el cello, la tónica es la primera nota que se escucha. Por otro lado, las notas Mi y Si son ejecutadas por un total de cinco cuerdas, a diferencia de sólo tres para el acorde de Fa mayor. En el c. 3 todo se reduce a un acorde de Mi menor con séptima menor agregada, la nota Re. Ahí el cello inicia una idea melódica basada en cuartas (Mi-La-Re-Sol) que trasciende a lo largo del movimiento.

140

Ejemplo 8: Cuarto movimiento, cc. 140-144.

El ejemplo 8 expone el uso de líneas melódicas construidas con cuartas, pero en un contexto moduladorio e imitativo. Como en el ejemplo 6, aquí también se transita de un *pianissimo* hasta un *fortissimo*. Nótese la línea cromática ascendente del cello que conduce al punto más fuerte en el c. 148 donde se reitera obsesiva y brillante la tonalidad de Mi mayor.

23

27

Ejemplo 9: Cuarto movimiento, cc. 23–28.

De las ideas primordiales, emerge en el segundo violín una melodía de corte indígena basada en la escala pentatónica, manejada por cuartas (ej. 9). La acentuación en las voces inferiores, genera la alternancia entre grupos de tres y dos corcheas. Esta rítmica es conocida como sesquialtera, un rasgo heredado de la música española, presente en mucha música mexicana y prominente en este movimiento.

55

Ejemplo 10: Cuarto movimiento, cc. 55–59.

En el c. 55 emana por vez primera un tema —en La mayor— que alude a la música folklórica mexicana (ej. 10). Los violines proceden en características terceras paralelas. Dentro de la esencia indígena y el uso de cuartas típico del movimiento, en vez de un acompañamiento tradicional, Ponce obtiene un toque novedoso al disponer de un *ostinato* compuesto a base de cuartas y quintas paralelas en las voces inferiores.

Los intervallos de cuarta y aquellos relacionados al acorde de sexta aumentada del tipo francés son factores recurrentes que el compositor explota con creatividad. A continuación, se muestran instancias adicionales. Los ejemplos 11a y 11b evidencian conexión con el referido acorde francés.

Ejemplo 11a: Primer movimiento, cc. 137–138.

El pasaje del ejemplo 11a aparece poco después del inicio del desarrollo. En el c. 137, cada línea individual contiene las notas Sol-Si-Do#-F que conforman el acorde francés adicionado con una novena, la nota La. Las voces superiores operan en dirección opuesta con relación a las inferiores. Un aspecto sobresaliente es el tritono que se erige con las notas de los violines, con excepción de la primera que es una octava en la nota La.¹⁰ Lo mismo sucede en las partes inferiores. El acorde francés

¹⁰ La última doble corchea es una tercera mayor en vez de un tritono.

con sus dos tritonos se manifiesta en cada una de las dobles corcheas. (Nótese que en la primera doble corchea del segundo tiempo el acorde aflora igual que en su primera aparición en el c. 2; sólo con un intercambio de notas entre el violín II y la viola). El efecto es de una gran saturación colorista debido a la preponderancia del tritono. Se obtiene así una sensación de inusitada intensidad, actividad y constante ebullición. El c. 138 repite los mismos elementos sólo que ahora el cello realiza una exposición del motivo rítmico inicial de la obra.

320

323

326

Ejemplo 11b: Primer movimiento, cc. 320–329.

La segunda mayor es también un intervalo que pertenece al acorde francés (ej. 11b). Los cc. 320–324 son la parte final de la última reposición del nuevo tema que se introdujo en el desarrollo (ej. 4) y que ahora es ejecutado por la viola. El segmento desemboca a la Coda en el c. 325.

Las segundas paralelas en ascenso y en *crescendo* de los violines dan un toque un tanto estridente, cc. 322 (segunda mitad)–323. La viola presenta las notas conclusivas del tema. El cello repite insistente su motivo rítmico desde el c. 309, aunque con variación en notas. (El motivo surge en el primer grupo temático de la exposición). Toda esa acumulación de energía conduce a una resolución. En este caso el compositor nos sorprende en varios niveles. La dinámica a la que se arriba es *piano subito*, en vez del *forte* esperado. Ahí inicia la Coda con un material melódico nuevo de sabor indígena. El efecto de trémolo emerge por primera vez. Armónicamente, se arriba a un pasaje en el modo *Mi Frigio* en forma pura, es decir sin notas ajenas. Predomina la armonía de *Mi menor*. Esto representa un gran contraste con la complejidad armónica que hasta entonces se ha desplegado. En complemento al sonido indígena, los violines exhiben en su mayoría cuartas paralelas.

Es interesante el figurado de los violines en los cc. 320–321: se crean intervallos de segunda que resuelven a una cuarta. Como se utiliza la escala de *Do mayor*, las segundas pueden ser mayores o menores, y en dos instancias se origina el tritono en vez de la cuarta perfecta.

Entre los casos donde las cuartas son prominentes considérense los ejemplos 12a y 12b.

87

89

Ejemplo 12a: Primer movimiento, cc. 87–91.

El ejemplo 12a es la continuación del segundo tema cuyo inicio se mostró en el ejemplo 3. El solo de cello es acompañado por acordes de cuartas paralelas ascendentes en las otras voces, cc. 88–89.¹¹ El desplazamiento paralelo de acordes es una práctica frecuente en el *Cuarteto*. Tal técnica es una influencia impresionista denominada “Planing” o paralelismo armónico en ciertos tratados de armonía.

El fragmento emplea la escala de *Reb* mayor, incluso inicia en esa tonalidad y culmina en la relativa menor: *Sib* menor (c. 91). Similar al ejemplo 3, aquí los acordes se desplazan por tonos enteros. De ese modo se generan las dos únicas notas ajenas a la escala: *Re* y *Sol* (c. 89, segundo tiempo, viola y violín I). El cello dispone de la escala pentatónica de *Reb* (excepto por el *Solb* en la segunda corchea del c. 90). El resultado es una sonoridad moderna con disonancias poco ásperas por la presencia de séptimas menores (c. 88, viola y violín II; c. 89, primer tiempo, viola y violín I; segundo tiempo, viola y violín II así como violín I y cello) y novenas mayores (c. 88, segundo y tercer tiempo, violín I y cello).

349

ff rit. e pesante

ff rit. e pesante

ff rit. e pesante

ff rit. e pesante

350

Lento

ff *p* *pp*

ff *p* *pp*

ff *p* *pp*

f *pp*

Ejemplo 12b: Primer movimiento, c. 349–357.

¹¹ Hay un intercambio de notas entre los violines en el primer tiempo del compás 89. Si se reasigna la nota *Fa* del segundo violín al primero, la línea de éste quedaría: *Reb-Mib-Fa-Sol*. Al hacer lo mismo con el *Sib* del primer violín, entonces la línea del segundo reportaría: *Solb-Lab-Sib-Do*. Si cada violín interpreta su parte por separado se escucharía una línea no escalar. Sin embargo, al ejecutarlos simultáneamente se oyen dos líneas escalares paralelas.

Manteniendo la escala de *Mi Frigio*, la *Coda* desarrolla la idea que inicia en el c. 325 del ejemplo 11b. La indicación *cresc. ed animando* (c. 331) y el continuo ascenso de registro en las voces superiores aumenta de manera constante la intensidad. Esto conduce al contundente *fortissimo* con la indicación *rit. e pesante* en el c. 349 del ejemplo 12b. Dicho compás se basa en la serie de cuartas: Mi-La-Re-(Sol, omitida)-Do-Fa. Al prescindir de la nota Sol, se produce un acorde bitonal que conjunta las tonalidades de La menor y Re menor. El movimiento cierra con una progresión colorista que concluye en la tonalidad de Mi menor (adicionado con Do#).

El *Cuarteto de Ponce* ha sido relativamente relegado. Sólo en tiempos recientes ha comenzado a gozar de creciente atención. Existen pocas grabaciones comerciales que se espera pronto se multipliquen para lograr una difusión cada vez más amplia.¹² Cabe resaltar que en 2007 el afamado *Cuarteto Latinoamericano* conmemoró el 25 aniversario de su fundación con el lanzamiento de un disco compacto integrado exclusivamente con obras de Ponce.¹³ En él se incluye una brillante interpretación del *Cuarteto*.¹⁴ Por otra parte, la versión más nueva salió al mercado en 2010 como parte del CD “Manuel Ponce: Chamber Music for Strings” (Centaur CRC3064) ejecutado por Robert Lehmann, Jennifer Elowitch, Kimberly Lehmann, William Rounds.

Barrón Corvera, Jorge. “Cuarteto de cuerdas de Manuel M. Ponce dedicado a Paul Dukas.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 6, no. 1 (2021): 40–56.

¹² Véase Barrón, W46: *Visión Azteca* VA981169 (CD, México 1998) “La venus se va de juerga.” *Cuarteto de la Ciudad de México* (Miguel Meissner, violín; Pablo Arturo Martínez, violín; Omar Hernández Hidalgo, viola; Sona Poshotian, cello); Ediciones Pentagrama PCD 1222 (CD, México 1999) “Manuel María Ponce: música de cámara.” *Camerata Ponce* (Jorge Barrón, violín I; Ricardo Justiz, violín II; Cristina Pestana, viola; Roberto Gómez, cello).

¹³ *Urtext JBCC 149* (2007) “Cuarteto Latinoamericano: 25 aniversario; Manuel M. Ponce: música para instrumentos de arco”. Saúl Bitrán, violín I; Arón Bitrán, violín II; Javier Montiel, viola; Álvaro Bitrán, cello. Contenidos: *Cuarteto*; *Trío para violín, viola y cello*; *Sonate en Duo para violín y viola*; *Petite Suite dans le style ancien para violín, viola y cello*; *4 Miniatures para cuarteto de cuerdas*.

¹⁴ Agradezco profundamente a Georgia Aralú González Pérez por sus valiosas sugerencias editoriales.